

una critica a un certo tipo di cinema attraverso il suo stesso modo di fare cinema.

Così come Dario Mangano (2009) aveva ipotizzato un isomorfismo tra l'autobiografia di Frank Gehry e le forme architettoniche predilette dall'architetto, anche in questo caso ci troviamo di fronte a una traduzione tra critica cinematografica e film: Moretti attore incarna, letteralmente, la sua stessa idea di cinema. Nel caso di Gehry Mangano sosteneva:

Si creano così molteplici livelli enunciativi che scopriamo essere isomorfi a quelli che l'architetto crea nei suoi edifici. Non è tanto venire a conoscenza degli eventi che hanno costellato la vita di Gehry a spiegarci qualcosa del suo modo di fare architettura, sono le forme espressive adottate nella sua autobiografia a farlo (Mangano 2009, p. 148).

Nel caso di Moretti è attraverso l'*eccesso* di corpo che viene garantito contemporaneamente un effetto di presenza e una critica a un certo tipo di cinema, quello delle forme finte, stereotipate, ingessate (e, del resto, lì gli attori sono attori: stanno recitando una parte e non immettendo la loro idea di cinema in quanto autori, come nel nostro caso), e, infine, una rottura di queste forme e la proposta di nuove. In questo modo il corpo diventa elemento di unione tra critica sociale (e cinematografica) e tema autobiografico. Ma "autobiografico" in un senso nuovo.

Non è forse, però, vero che le opere di un artista sono in qualche misura sempre autobiografiche, perché è la sua arte, cioè il suo pensiero, a essere tradotto, a fare la differenza?

Note

1 Sebbene il titolo del presente articolo riporti la frase "prima produzione morettiana", è bene specificare che qui ci riferiamo in particolare a *Ecce Bombo*, anche se questo lavoro viene comunque dopo *Io sono un autarchico* e i cortometraggi *Come parli, frate? Pâté de bourgeois* e *La sconfitta*.

2 Cfr., tra gli altri, De Bernardinis 1991.

3 È proprio quello che Volli, poco più avanti, definisce un silenzio "abusato" che qui segna una marca di differenza rispetto all'idea di cinema portata avanti da Moretti nei suoi film, come vedremo più avanti nel corso del testo. Il silenzio dei film di Moretti è quello che non permette uno scorrimento fluido dei film. Il contrario di ciò che invece accade in film a regime narrativo forte.

4 A proposito del grottesco di cui De Gaetano ha parlato proprio in relazione ai film di Moretti, si potrebbe aggiungere che il regista rende gli altri personaggi grotteschi, per poterli criticare, per farne strumento delle sue dimostrazioni teoriche di ciò che non va, al cinema e nella società.

5 Nel senso in cui l'ha intesa Maria Zambrano sostenendo che "La confessione comincia sempre con una fuga da sé, parte da una situazione di disperazione. Senza una disperazione profonda l'uomo non uscirebbe da sé, perché è la forza della disperazione che lo porta a trascinarsi a parlare di se stesso, cosa assolutamente opposta al parlare" (Zambrano 1943, p. 46).

6 Ma l'afasia stessa è indice di corpo. Anche L'afasia e il silenzio, secondo la nostra prospettiva, sono componenti del grottesco come "grado estremo di realismo, effetto dell'ispesimento, dell'esagerazione, della deformazione iperbolica delle linee che definiscono il reale" (De Gaetano 1999, p. 13). È l'autenticità che entra nel cinema attraverso un corpo grottesco.

7 Un estratto qui: www.youtube.com/watch?v=q4B95f2Molc, consultato il 10 marzo 2013.

Bibliografia

- De Bernardinis, F., 1991, *Nanni Moretti*, Firenze, La Nuova Italia-Il Castoro Cinema.
- De Gaetano, R., 1999, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni Editore.
- Gilberti, E., a cura, 2009, *Finzioni autobiografiche*, Urbino, Quattroventi.
- Mangano, D., "Self Design: autobiografie di architetti (Le Corbusier, Gehry, Piano)", in E. Gilberti, a cura, 2009, pp. 129-149.
- Marrone, G., "Introduzione", in E. Gilberti, a cura, 2009, pp. 11-15.
- Lejeune, P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil; trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino 1986.
- Villa, F., 2007, *Nanni Moretti. Caro diario*, Torino, Lindau.
- Violi, P., "Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza", in E. Gilberti, a cura, 2009, pp. 201-224.
- Volli, U., 1991, *Apologia del silenzio imperfetto. Cinque riflessioni intorno alla filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Zambrano, M., 1943, *La confesión: Genero literario*, Fundación María Zambrano; trad. it. *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori 1997.



Musichaosmos. Intersoggettività, gioco e costruzione del senso nell'improvvisazione eterodiretta

Gabriele Marino

The mixture of composition, improvisation and chance is exactly what life on this planet is all about
Piero Scaruffi

1. Premessa

Questo contributo vuole essere una prima ricognizione attorno a una pratica molto circoscritta – l'improvvisazione eterodiretta – ma altrettanto sfaccettata, declinata in una diversità di forme legate a una varietà di estetiche e poetiche: tante quante sono gli autori che l'hanno coltivata e la coltivano, o quasi. Futuri perfezionamenti

e approfondimenti saranno necessari per offrire una trattazione dell'argomento – si spera – meno provvisoria.

Il titolo del contributo è un *pun* che riprende la celebre auto-definizione *portmanteau* del *Finnegans Wake* di Joyce: *chaosmos*. Consustanzialità di disordine e ordine, o meglio, caos apparente, di superficie, che nasconde un ordine, uno schema (anche semplice), delle regole (anche poche), operanti a un livello più profondo, non immediatamente riconoscibili, e che sono però capaci di generare la complessità manifesta. L'idea guida è che il tipo di improvvisazione musicale di cui tratterò, mostrando esplicitamente questi schemi e queste regole, sia – per usare le parole di Umberto Eco (1962) – una “metafora epistemologica”, una specie di microcosmo che riproduce laboratorialmente le dinamiche del macrocosmo musica, e in cui cioè *soggettività* e *sensò* si danno, o meglio si mostrano, non “pronti all'uso” ma come “work in progress”: turbinosamente, nel loro farsi¹.

Il contributo prende spunto da miei precedenti scritti sull'argomento² ed è dedicato a Butch Morris, uno dei padri dell'improvvisazione eterodiretta, con il quale ho avuto il piacere di intrattenere un breve scambio di mail nel 2010, scopertosi gravemente malato proprio pochi giorni prima della mia comunicazione (29 settembre 2012) e scomparso il 29 gennaio 2013.

2. Cosa intendiamo per improvvisazione eterodiretta

Cominciamo con una parodia, nella convinzione che le parodie abbiano un potere di sintesi descrittiva notevole. Si tratta di un video caricato su Youtube nel dicembre 2006 e giunto a 30.000 visualizzazioni; il titolo è *Free Jazz*, la descrizione recita “John Zorn's “Cobra” as performed by a trio of 5 year olds”³. Tre bambini stanno giocando-suonando in garage: quello con in mano una bacchetta, a mo' di direttore d'orchestra, “attiva” la performance degli altri due nominando e indicando gli strumenti davanti ai quali si trovano, tastiera e batteria (Fig. 1). Il risultato è sconnesso e dissonante, ma ha una sua obliqua, atonale musicalità. Al secondo 53, il bambino-batterista esclama: “I can do whatever I want with music!” (frase ripresa anche in alcuni commenti al video). Questo gioco è un esempio di improvvisazione eterodiretta.

Con improvvisazione eterodiretta (d'ora in avanti, IE), espressione utilizzata per la prima volta nel 1997 da Gianfranco Salvatore con riferimento alle pratiche performative di Miles Davis e Frank Zappa⁴, intendiamo quelle forme di organizzazione dell'improvvisazione collettiva operate da una figura designata – che di norma non partecipa alla performance in qualità di musicista – attraverso una serie di istruzioni codificate ma non fissate su supporto (verbali, gestuali) e/o affidate a forme di notazione eterodossa (diverse dallo spartito tradizionale; per es. grafico-simboliche). Sotto questa etichetta intendiamo comprendere tutte le pratiche va-



Fig. 1 – Il gioco di tre bambini diventa la perfetta parodia del *Cobra* di John Zorn in un video caricato su Youtube nel 2006.



Fig. 2 – Codice QR per visualizzare il video su smartphone.

riamente denominate *organized, controlled, structured, composed*⁵ o *conducted improvisation*⁶.

Come categoria costruita *ex post* (non esiste un uso *emic* di questa espressione), la IE è una pratica trasversale che, in forme diverse, più o meno pure, raffinate e codificate, attraversa la storia della musica contemporanea occidentale⁷: avanguardie storiche (Luigi Russolo e i suoi concerti per orchestra di intonarumori⁸), Nuova Musica (la *Intuitive Musik* di Karlheinz Stockhausen⁹), sperimentazione extra-accademica (la *event music* di John Cage; la *open form* di Earle Brown; i *cue* e i *game piece* di Christian Wolff), jazz (l'Arkestra di Sun Ra; il già citato Davis con la sua *silent way*), post-jazz (il *soundpainting* di Walter Thompson; la *conduction* di Butch Morris; i *game piece* e le *file card composition* di John Zorn), rock (il già citato Zappa con il “teatro musicale” dei suoi Mothers of Invention)¹⁰. La casistica è ricchissima e comprende fenomeni musicali assai differenti per contesto, intenti ed esiti, affermatasi relativamente di recente in seno ad ambiti al contrario profondamente codificati e storicizzati¹¹, tanto che un loro incasellamento all'interno di una stessa categoria, la IE appunto, non è mai stato tentato esplicitamente: non esiste un uso *etic* di questa espressione e un suo impiego, probabilmente, non sarà pacifico per tutti.

Qui di seguito, nell'impossibilità di presentare una rassegna più completa e di organizzarla in una tipologia



Fig. 3 – Butch Morris durante la *conduction* #188, a Sant’Anna Arresi, in Sardegna, il 3 settembre 2009; è questa l’ultima *conduction* inserita nella cronologia presente sul sito dell’artista¹⁶.



Fig. 4 – Codice QR per visualizzare il video su smartphone.

interna, mi concentrerò sui caratteri comuni di queste pratiche, cercando di tratteggiarne un modello a partire dall’opposizione composizione-improvvisazione. Prenderò come riferimento la *conduction* di Butch Morris e il più famoso dei *game piece* di John Zorn, *Cobra*; due esempi tra i più documentati e sistematici di IE.

3. La *conduction* di Butch Morris

Stimolato dalle ricerche di alcuni compositori e direttori di ensemble attorno all’idea di una compenetrazione tra composizione e improvvisazione¹², Butch Morris (1947-2013) elabora un metodo di “orchestrazione di azioni”¹³ basato su un vocabolario di gesti – espansione di quelli tradizionalmente impiegati dal direttore d’orchestra – “attraverso il quale un *conduttore* può comporre, (ri)orchestrare, (ri)organizzare e scolpire con musica notata e non-notata” (Morris in Graubard, Morris 1995, traduzione e corsivo miei) (Fig. 3). La gestazione di questo metodo comincia negli anni Settanta, ma la prima performance in cui esso viene impiegato nella sua formulazione definitiva – senza cioè l’impiego di una musica notata come base di partenza – risale al 1985 (il disco che ne deriva viene pubblicato l’anno successivo col titolo di *Current Trends in Racism in Modern America*).



Fig. 5 – John Zorn nei panni del *prompter*, durante le prove per la prima registrazione di *Cobra* (1985-1986 circa).



Fig. 6 – Un momento dalle prove per la prima registrazione di *Cobra* (1985-1986 circa).

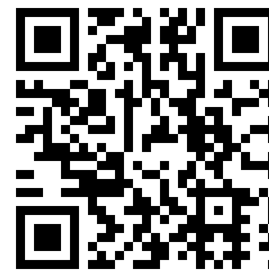


Fig. 7 – Codice QR per visualizzare il video su smartphone.

Con quella che, con piglio decostruzionista, ha battezzato *conduction*¹⁴, Morris getta un ponte tra la tradizione classica-eurocolta della direzione orchestrale¹⁵ e quella all’interno della quale si è formato e ha operato come musicista: il jazz, con la sua propria tradizione orchestrale (le big band) e il suo ampio ricorso all’improvvisazione.

4. I *game piece* e *Cobra* di John Zorn

John Zorn (n. 1953), che non a caso partecipa come musicista alla prima *conduction* di Morris, si dipinge come compositore alle prese con il paradosso di dovere scrivere musica per degli improvvisatori, essendo quello degli improvvisatori radicali newyorkesi, a cavallo tra free jazz e *free improvisation*¹⁷, il contesto in cui si è formato e si è trovato a operare fin dagli inizi della carriera. Come Morris, Zorn incentra il proprio fare musicale sulla compenetrazione tra composizione e improvvisazione¹⁸, di cui i *game piece* non sono che l'esplorazione programmatica: sistemi di regole, gesti, indicazioni grafiche e ruoli pensati per strutturare le performance degli improvvisatori attraverso la figura del *prompter* ("suggeritore"). Zorn cerca sempre di inserire un momento improvvisativo, anche nelle composizioni per il resto interamente notate e, viceversa, convinto che la musica totalmente improvvisata – che pure ha lungamente praticato – sia "noiosa", cerca sempre di irreggimentare l'improvvisazione. Ogni nota della sua musica, anche di quella improvvisata, deve essere ragionata, significativa, importante.

Cobra, dal nome di un *simulation game* sulla Seconda Guerra Mondiale, elaborato nel 1984 e pubblicato per la prima volta su disco nel 1987 (con registrazioni effettuate tra il 1985 e il 1986¹⁹), rappresenta la summa del lavoro sul formato *game piece* sperimentato da Zorn negli anni Settanta (Figg. 5 e 6²⁰)²¹.

5. Un termine complesso

A partire dall'opposizione di base tra "composizione" e "improvvisazione"²², la IE si pone come *termine complesso* (Fig. 8). Fenomeno di confine, o meglio di reciproci sconfinamenti, la sua natura ibrida è *rivelante*: la IE tematizza e mette in scena l'opposizione che ne è alla base. E quelle che è possibile farne derivare: "costrizione vs. libertà", "determinatezza vs. indeterminazione", "individuale vs. collettivo", "tradizione vs. innovazione", "autorialità vs. laboratorialità", "notazione tradizionale vs. notazione eterodossa". La IE costruisce la propria specificità di pratica musicale ritagliando le proprie pertinenze dagli ambiti di cui si trova a essere intersezione-sovrapposizione: è composizione ed è improvvisazione, composizione di una improvvisazione, improvvisazione di una composizione²³. E trattandosi di una improvvisazione collettiva, essendo forme affini a quelle che regolano la direzione orchestrale a rendere possibile la mediazione tra i due termini contrari, direzione-orchestrazione di un'improvvisazione²⁴.

Non è tanto la "correzione" in senso *composizionale* (per usare il termine, *compositional improvisation*, con cui Ornette Coleman si riferisce al suo *Free Jazz*, 1963) che distingue la IE dalla improvvisazione tout court, né l'apertura all'improvvisazione dalla esecuzione di una composizione; quanto tutte le implicazioni strutturali che, da una parte e dall'altra, ne conseguono. (fig. 8)

6. Soggetti, azioni e interazioni

Rispetto agli altri contesti in cui è possibile rintracciare la pratica dell'improvvisazione²⁵, la IE manifesta la propria specificità nelle relazioni che ne sono presupposto e nelle azioni e interazioni che vengono messe in scena (Fig. 9). Prevedendo una turnazione ma anche una sovrapposizione dei momenti solistici in contesto improvvisativo, regolati da una figura "esterna" alla performance vera e propria, la IE coinvolge più soggetti, diversi tra loro per statuto, e variamente incasellati l'uno dentro l'altro: il *conductor*; il singolo musicista; il gruppo di musicisti; l'ensemble nel suo insieme (musicisti + *conductor*); eventuali sotto-gruppi all'interno del gruppo di musicisti²⁶. E ovviamente il pubblico. Le relazioni sono quindi di tipo uno-a-uno (musicista-musicista; *conductor*-musicista) e uno-a-molti/molti-a-uno (musicista-gruppo; *conductor*-gruppo).

La IE mutua il carattere di queste relazioni dalla improvvisazione collettiva e dalle dinamiche di direzione dell'orchestra. L'interazione tra i singoli musicisti è forte, come nell'improvvisazione collettiva (e diversamente da quanto accade laddove sia possibile distinguere tra accompagnamento e solismo; come, per es., nell'assolo rock o nella jam session²⁷), dato che ciascun musicista deve negoziare il proprio momento improvvisativo con gli altri e deve seguirne a sua volta i momenti solistici. Il *conductor* determina i momenti solistici del singolo, come nella direzione orchestrale; ma se nella direzione orchestrale questa azione è univoca, e il singolo musicista non dà *feedback* al direttore, nella IE l'azione è reciproca, è propriamente *interazione*, dato che il singolo musicista influenza, negoziando con il *conductor* il proprio momento solistico, le istruzioni che questi impartirà successivamente. Il concetto di *interplay* si estende così dalle relazioni tra i musicisti alla relazione musicista-*conductor*. Nella *conduction* di Morris, i musicisti seguono i movimenti del *baton*, delle mani e in generale del corpo del *conductor*; il loro modo di recepire e interpretare le istruzioni affidate a questi movimenti influenza a sua volta i movimenti successivi del *conductor*, che potrà confermare oppure contraddire quelle interpretazioni, sviluppando il percorso suggerito dai musicisti o, al contrario, suggerendone uno diverso. In *Cobra* di Zorn, i "turni conversazionali"²⁸ sono regolati dal *prompter* attraverso tre tipi di segnali: con movimenti delle mani (oltre che con gesti "puri", indicando parti del corpo o i musicisti); mostrando cartelli colorati con lettere e simboli; utilizzando un cappellino (indossandolo, sventolandolo). Il singolo musicista chiamato in causa dal *prompter* può accettare o meno il compito assegnatogli e quindi costringere il *prompter* a delegarlo ad altri.

Nella IE, come nella jam session ("dietro le quinte" per antonomasia della performance musicale improvvisativa), la significazione appare fortemente introflessa, concentrata sulla costruzione del senso all'interno della performance, escludendo l'esterno e quindi il pubblico²⁹(fig. 9).

7. Regole, intermedialità e performance

La retorica dell'improvvisazione, specialmente nel e dopo il free jazz, come luogo della libertà, come esaltazione dell'espressione soggettiva (e dell'eccentricità), della deviazione dalla norma (persino dell'errore³⁰), dell'innovazione a tutti i costi è ampiamente autoalimentata, derivando soprattutto dai discorsi dei musicisti³¹. Ma l'improvvisazione non è creazione *ex nihilo*, l'improvvisatore ha un vasto repertorio di figure a cui attingere³²: ha alle spalle una tradizione, ha imparato delle regole³³. Solo che nell'improvvisazione queste regole non vengono necessariamente mostrate; anzi, come pratica eminentemente audiotattile³⁴, è importante che queste regole, una volta apprese, divenute familiari, capaci di generare risposte pressoché automatiche in situazioni di "emergenza"³⁵, vengano incorporate dal musicista, e occultate. Anche l'improvvisazione, insomma, è *game*, "gioco organizzato", ma spesso tende a porsi come *play* (Fabbri 2009, p. 377)³⁶. La IE invece, se non ne dà necessariamente la chiave³⁷, sicuramente mostra il codice a cui le regole sono affidate (i gesti di Morris, i cartelli di Zorn)³⁸. In tal senso, la significazione dell'improvvisazione tout court è opaca rispetto alla IE, che invece attorializza quelli che altrimenti resterebbero degli attanti impliciti (destinanti, adiuvanti, oppONENTI): norme architetturali, stilistiche, conversazionali ecc.

L'esposizione delle proprie regole, delle proprie condizioni di possibilità, l'aspetto ostentatamente laboratoriale conferiscono alla IE un sapore "voyeuristico", di sconfinamento nel "dietro le quinte"; se l'improvvisazione è la messa in scena del processo di creazione della musica, la IE è la messa in scena del processo di creazione dell'improvvisazione: Ur-improvvisazione, sua immagine allo stadio embrionale.

Questo carattere anche visivo (che non fa chiudere gli occhi ai musicisti, ma anzi li fa loro sgranare³⁹), che le deriva dalla sua componente compositiva⁴⁰, e quindi questa sua natura fortemente intermediale (suoni, gesti, segnali visivi), rende le performance della IE "ancora più performance"⁴¹. Ancora più dell'improvvisazione tout court, essa è processo, più che risultato; enunciazione, più che enunciato; evento, deissi (qui e ora), più che indice (traccia)⁴². Diversamente da quanto accade con l'improvvisazione jazzistica⁴³, la IE ridotta ad acusma risulta mutila, "non funziona": la sola registrazione dell'evento sonoro non è dotata di autonomia⁴⁴.

8. Identità, modello e ambiente socio-musicale

Come ogni altra forma di performance, la IE individua delle relazioni che sono sociali e politiche, proponendo l'immagine di un modello organizzativo; la fitta rete di relazioni, azioni e interazioni che vengono messe in scena complica, come abbiamo visto, il quadro di riferimento tanto dell'improvvisazione collettiva, quanto della direzione orchestrale, mutandoli profondamente. Per Davide Sparti (2010), il modello di identità propo-

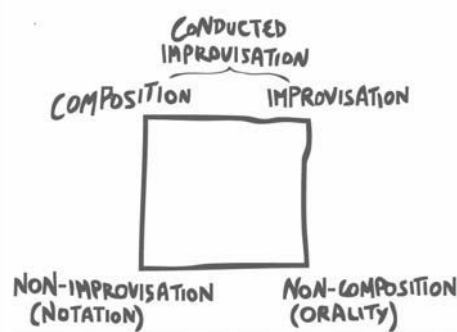


Fig. 8 – Quadrato semiotico costruito sull'opposizione composizione-improvvisazione.

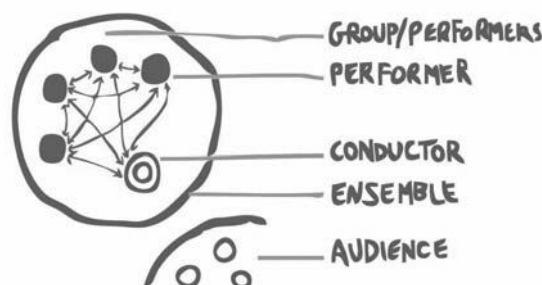


Fig. 9 – Schema delle interazioni nella improvvisazione eterodiretta.

sto dalle pratiche improvvisative (con particolare riferimento al primo free jazz) ha un carattere paradossale, perché procrastina indefinitamente, asintoticamente, il raggiungimento di una riconoscibilità stabile. Nelle parole di Eero Tarasti (2002, p. 225), l'improvvisazione è specchio della condizione del *Geworfenheit* heideggeriano, il "trovarsi nel mezzo". Zorn parla di un vero e proprio *improviser's lifestyle*, così simile all'arte di arrangiarsi del *bricoleur*. Questa identità già di per sé in bilico viene ulteriormente messa alla prova dalla IE, che ne nega, con la sua natura ibrida e ostentatamente artificiale (considerando composizione e improvvisazione come contesti e pratiche naturalizzati), l'unica certezza: quel saper-fare improvvisativo così faticosamente conquistato⁴⁵.

La IE scompiglia la retorica libertaria, democratica e rivoluzionaria omologa a molta improvvisazione (specialmente nel free jazz e nella *free improvisation*). Pur nella diversità dei singoli approcci infatti, la figura del *conductor* costringe il musicista-improvvisatore a confrontarsi con un'autorità, un soggetto eteronomico, subordinatore. Alla dialettica direttore-orchestra, Theodor W.

Adorno (1962, pp. 128-145) ha dedicato acidissime riflessioni, dipingendola come una versione socio-musicale del rapporto servo-padrone hegeliano, un microcosmo dove giocoforza – l’alternativa è il conflitto – vince un triviale e alienante “compromesso antimusicale”: il direttore è dittatoriale (Adorno usa proprio la parola “Führer”, ivi, p. 130), vanesio, ma paternalisticamente benevolo; l’orchestra, costituita da solisti costretti a negare la propria natura, accomodante ma impigrata. Alcune dichiarazioni di Zorn sembrano aggiornare questa immagine dittatoriale del direttore in riferimento al ruolo del *prompter*, che scandisce le istruzioni di *Cobra* metronomicamente (“a ogni *downbeat*”), con sadismo quasi “fascista”⁴⁶, “sfruttando” la pressione a cui sono sottoposti i musicisti per esplorare nuove combinazioni e soluzioni⁴⁷. D’altra parte però, Zorn sottolinea come le istruzioni del *prompter* siano sempre strettamente sintattiche (di organizzazione strutturale della performance, intesa come insieme di blocchi musicali), mentre la semantica (linguaggio musicale, timbro, note ecc.) sia di appannaggio esclusivo dei performer.

In ogni caso, la figura del conductor sconvolge il contesto in cui sono abituati a muoversi gli improvvisatori, e i valori identitari – per quanto costitutivamente fragili – a esso connessi. Teatro delle tensioni tra individualismo e coesione di gruppo (Zorn parla di *guerrilla*), tra anarchia (i momenti improvvisativi dei singoli musicisti) e dittatura (la rigida scansione strutturale assicurata dal *prompter*), la IE di *Cobra* è uno *psychodrama*⁴⁸, un esperimento di auto-organizzazione socio-musicale.

L’ambiente così ritagliato dalla IE⁴⁹ si configura, tanto per gli improvvisatori, quanto per i musicisti abituati all’esecuzione, come uno spazio eterotopico, quando non apertamente ostile, sicuramente costellato di imprevisti: le istruzioni impartite dal *conductor*. Perché la IE possa diventare uno spazio di performance, esistenziale e utopico, oltre che di performance in senso strettamente musicale, e concludersi con una sanzione positiva, è necessario che l’ensemble, messo in crisi dalla IE, diventi – parafrasando i termini dello studio dei gruppi di Josephine Klein (1956) – un gruppo collaborativo (orientato cioè al raggiungimento di uno scopo) e omogeneo (caratterizzato da una uniformità di competenze tra i membri), per quanto comunque asimmetrico (i membri del gruppo ricevono istruzioni “dall’alto”); è necessario – nei termini della semio-geografia di Michel Lussault (2012) – che la coabitazione tra i performer, passando per una discretizzazione (all’interno dell’insieme di appartenenza vengono rimarcate le specificità dei singoli), diventi un’adesione (uno spazio identitario forte e omogeneo). È necessario allargare la cerchia di coloro che riconoscono e condividono quello che altrimenti resta solo – nelle parole di Denis Gaita (1991, p. 35) – un “saper folle, che non significa niente se non per me”: i musicisti devono affrontare un percorso che consenta loro di acquisire un nuovo saper-fare.

9. Laboratorio e comunità

La natura laboratoriale della IE su palco si specchia, *off stage*, nei workshop attraverso i quali viene insegnata. La IE è *di per sé* una musica laboratoriale, di cimento: si tratta di tecniche nuove, “artificiali”, che mescolano composizione e improvvisazione, e le cui performance, dipendendo da una varietà di fattori (soggetti coinvolti, istruzioni impartite dal *conductor* ecc.), sono imprevedibili e sempre diverse⁵⁰. L’apprendistato, che permette ai soggetti coinvolti di acquisire le competenze necessarie per potere performare la IE, individua una nuova comunità.

Morris ha girato il mondo con 188 *conduction* (attestate al 2009⁵¹), coinvolgendo musicisti che non aveva mai incontrato prima, animato da intenti ecumenici, convinto del valore spirituale (intuibile già dall’uso del termine *conduction*) ed etico⁵², oltre che estetico, del proprio operato⁵³. La IE di Morris è estroflessa e adattiva (le *conduction* assorbono e rendono sensibili le specificità locali); la comunità di musicisti da lui immaginata è transculturale e in espansione. La *community music* di Zorn appare in tal senso più introflessa, confermativa, animata da un interesse più squisitamente metalinguistico, di esplorazione delle possibilità musicali (più e prima ancora che comunicative), tutta concentrata sulle capacità espressive-inventive di musicisti facenti per lo più già parte di un cerchia di fiducia (di cui condividono già l’assiologia soggiacente). I musicisti di Zorn sono la sua *community*. In ogni caso, grazie alla natura laboratoriale e alla libera circolazione del suo *score*, *Cobra* ha avuto una larghissima diffusione, diventando, oltre che uno degli specimen zorniani, uno dei pezzi di musica contemporanea più eseguiti negli Stati Uniti⁵⁴.

10. Dall’organizzazione della musica all’organizzazione dei musicisti

La IE si inserisce in due tradizioni, tra loro strettamente intrecciate, dell’estetica musicale novecentesca: quella che concepisce la musica come “suono organizzato” (con il progressivo ampliamento delle risorse a disposizione del compositore, dai rumori di Russolo, alla concreta di Schaeffer, all’elettronica, all’elettroacustica da Stockhausen in avanti), e che trova in Edgard Varèse il suo primo grande teorico e propugnatore; e quella delle tecniche compositive che possiamo definire idiolettali, della pratica cioè di creare notazioni e procedure compositive personali o addirittura opera-specifiche⁵⁵, la cui origine è rintracciabile nella dodecafonia di Arnold Schoenberg e nello sviluppo del serialismo, e che ha trovato ampia declinazione, tra le altre cose (la stocastica di Xenakis, le procedure aleatorie da Marcel Duchamp a Cage ecc.), nelle forme delle notazioni eterodosse (fino al caso-*monstre* del *Treatise* di Cornelius Cardew). In *Cobra*, inesorabile meccanismo di strutturazione dell’improvvisazione, Zorn impiega 19 segni grafico-simbolici che corrispondono ad altrettante istruzioni da impartire ai musicisti (Fig. 10).

Nella forza combinatoria della musica come *possibilità* e organizzazione di materiali⁵⁶ – nonostante e anzi proprio grazie alle regole e a delle regole autoimposte – risiede inconsapevolmente il senso dell’esclamazione del bambino nel video da cui siamo partiti: “I can do whatever I want with music”. Nella crisi del significato tradizionalmente inteso, dopo l’esperienza delle avanguardie e del Modernismo che rischiavano di condurre al “silenzio o alla pagina bianca” (Eco 1983), il recupero del senso, un senso non trovato, ma iniettato, è ancora possibile grazie al bricolage metalinguistico della composizione.

La IE si inserisce nella tradizione dei codici autocreati e del suono organizzato, ma spostando l’accento dall’organizzazione dei materiali all’organizzazione di coloro che producono questi materiali: i musicisti⁵⁷.

11. Conclusioni e questioni aperte

Spero di avere mostrato come l’improvvisazione eterodiretta – termine complesso costruito a partire dall’opposizione composizione-improvvisazione; contesti questi che vengono turbati dalla sua natura ibrida, ma che ne restano il presupposto esperienziale-inferenziale (“capisco questo perché somiglia a quest’altro che so”; Gaita 1991, p. 35) – riesca a illuminare con particolare efficacia il carattere artificiale, socialmente costruito, frutto di una complessa contrattazione collettiva del senso delle pratiche di performance musicale. È proprio nell’accordo sul senso, un senso non già dato, ma che – come nel Cézanne di Merleau-Ponty (1945) – viene mostrato, sfocato, nel suo farsi, che le entità coinvolte diventano soggetti: capaci di decodificare i segni che li circondano, di organizzare la realtà, di diventare soggetti di una nuova comunità. Programmaticamente *game*, gioco di ruoli, l’improvvisazione eterodiretta mette a nudo le regole musicali-sociali che altrove, pur presenti, risultano occultate.

Questa forma di organizzazione della performance, per quanto particolare, mi sembra restituisca insomma un’immagine di “buon senso” della soggettività, e specialmente della soggettività in contesto creativo-artistico; un’immagine che potremmo sintetizzare con il titolo di un saggio di David Borgo (2002)⁶⁰ che sottrae queste pratiche alla retorica dell’improvvisazione – e della creazione artistica tout court – come luogo di una soggettività solitaria e sbrigliata: *Negotiating Freedom*.

Come sur-categoria musicale, l’improvvisazione eterodiretta deve ancora essere indagata approfonditamente, cercando innanzitutto di giustificarne l’esistenza e l’applicazione a una così grande varietà di fenomeni. Una prima sistematizzazione teorica non potrà non prevedere le seguenti operazioni:

L’esplorazione dei termini generati dall’opposizione composizione-improvvisazione, nel tentativo di collegarli a fatti musicali precisi (generi, tecniche compositive ecc.);

Una mappatura delle pratiche ascrivibili alla improv-

Cobra

QUERRILLA SYSTEMS Squad Leader + 2 Spotters

TACTICS

- 1. Initiate
- 2. Trade
- 3. Hold
- 4. Capture
- 5. Switch/Crossfade

to next downbeat

OPERATIONS (Squad Leader ONLY)

- ① DIVISI Memory drone, squad leader tactics, and systems control
- ② INTERCUT Locus Unit return to same sound
- ③ FENCING Unit with alternates
- ④ UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats
- SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified
- Unit members may cut at any time
- ⑤ End of DIVISI superimposition

SOME LOCUS HAND CUES

- thumb = stop
- back & forth = trade
- hand = rhythm
- one = intercut
- finger = pip
- cut = change
- hand = drone

MOUTH yellow

- POOL
- RUNNER
- SUBSTITUTE
- SUBSTITUTE CROSSFADE

NOSE white

- DUOS
- TRADES
- EVENTS 1, 2 OR 3
- BUDDIES

EYE orange

- CARTOON TRADES
- ORDERED CARTOON TRADES with guests

EAR blue

- G = G M Δ
- M = M G Δ
- VOLUME Δ

HEAD red

- SOUND MEMORY 1
- SOUND MEMORY 2
- SOUND MEMORY 3

PALM black

- CUT
- CODA
- HOLD & FADE

John Zorn, NYC © October 9, 1984

Fig. 10 – Riproduzione dello *score* di *Cobra*⁵⁸ su modello di quello allegato alla prima pubblicazione su disco del *game piece* zorniano (John Zorn © Oct 9 1984 NYC)⁵⁹.

visazione eterodiretta (con particolare attenzione alla distinzione dalle pratiche di improvvisazione collettiva) e la ricostruzione di una loro possibile genealogia (già abbozzata, per es., relativamente alle proprie formulazioni, da Morris e Zorn);

La costruzione di una tipologia delle forme improvvise e di improvvisazione eterodiretta in particolare, che tenga conto delle seguenti dimensioni: (a) Interazioni (come è strutturato l’ensemble? Sono previsti *feedback* dei performer al *conductor*? Il *conductor* è coinvolto nella performance anche in qualità di musicista?⁶¹ Qual è il ruolo del pubblico?); (b) Componente improvvisativa (su cosa si concentra l’improvvisazione; cosa esattamente è *improvvisato*? Che grado di libertà è assegnata ai performer; quanto sono cogenti le istruzioni del *conductor*?); (c) Istruzioni (come sono codificate? Come vengono veicolate? Attraverso gesti, istruzioni verbali, supporti di qualche tipo?); (d) Preparazione (come viene insegnata l’improvvisazione eterodiretta?).

Note

1 Gilles Deleuze e Felix Guattari (1991) riprendono il termine joyceano per sintetizzare la capacità dell’arte di *comporre con il caos* e di *comporre il caos*: di ritagliare cioè le proprie pertinenze da esso, dandone evidenza sensibile, ma di trasformarlo in altro, conferendogli coerenza, ordine, *sensu*. Guattari (1992) lo riprende, fin dal titolo, in quella che è la sua ultima opera, ultima riflessione sulla nozione di soggettività, entità trasversale e polifonica, anti-dicotomica, a un tempo auto-organizzatrice e relazionale.

2 Marino 2009a, 2009b, 2010, 2011.

3 *Free Jazz*, 2006, youtu.be/lkOsTkrczII, consultato il 10 marzo 2013.

4 Salvatore, 2000, p. 66, nota 51.

- 5 Cobussen (1994) parla di *comprovisation*.
- 6 Introducendo le particolarità del “laboratorio permanente” dei Mothers of Invention di Zappa, Salvatore traccia un parallelo con la “analogica concezione creativa” di Sun Ra, Art Ensemble of Chicago e “molti post-cageani (tra cui lo stesso Cage...) della musica “còlta” contemporanea” (2000, p. 15), specificando che “*uno degli aspetti tecnici* di queste poetiche, quello della «conducted improvisation» (o improvvisazione eterodiretta [...]), sarebbe stato ripreso e portato ad alti vertici espressivi e strutturali dal jazzista e direttore d'orchestra Butch Morris, che ne ha fatto l'idea cardine della sua carriera” (ivi, p. 17, nota 7; corsivo mio). Per una sur-categoria comprendente una serie fenomeni affini ma comunque distinguibili, a fronte di una più generica e quindi corretta “improvvisazione organizzata”, ho preferito mantenere l'espressione marcata “improvvisazione eterodiretta” coniata da Salvatore, e da lui utilizzata in riferimento alla *conducted improvisation*, proprio per sottolineare la componente eteronoma e la natura asimmetrica delle relazioni all'interno di queste pratiche.
- 7 Ovviamente, la IE non si esaurisce nei soli fatti musicali, ma è una categoria applicabile a ogni pratica performativa (teatro, danza ecc.).
- 8 Lombardi 1981.
- 9 Marino 2009b.
- 10 La rassegna qui presentata è puramente esemplificativa.
- 11 Le forme di improvvisazione organizzata sono generalmente marginali nelle grandi trattazioni sull'improvvisazione (Bailey 1993, Caporaletti 2005), quando non ignorate (Nettl et al. 2001).
- 12 Charles Moffett, Jackie Hairston, Sun Ra, Zappa, Lukas Foss con il suo Improvisation Chamber Ensemble, Leonard Bernstein con il suo *Two Improvisations for Orchestra*, Earle Brown, Alan Silva e Doudou Ndiaye Rose; l'elenco è ricavato incrociando Graubard, Morris 1995 e *Lawrence D. “Butch” Morris – Conduction* ®, sezione “Profile”, conduction.us/main.html.
- 13 Salvatore (2000, p. 15) parla di “orchestrazioni come azioni”.
- 14 “Conduzione” nel senso del fenomeno fisico che comporta “trasporto di elettricità o di calore attraverso un corpo, senza spostamento di materia”; in inglese il termine che designa la direzione orchestrale è *conducting*.
- 15 Come si legge in *Lawrence D. “Butch” Morris – Conduction* ®, sezione “Profile”, conduction.us/main.html, un altro importante riferimento di Morris è la storia della direzione orchestrale scritta da Elliot Galkin (1988).
- 16 *Butch Morris Conduction #188*, 2009, youtu.be/Thq_6OyEQXM, consultato il 10 marzo 2013; *Lawrence D. “Butch” Morris – Conduction* ®, sezione “Profile”, conduction.us/main.html, consultato in ottobre 2011.
- 17 L'improvvisazione non idiomatica, che non vuole cioè rimandare ad alcun linguaggio musicale, elaborata da Derek Bailey a partire dalla metà degli anni Sessanta.
- 18 Anche Zorn indica, con molta precisione, le fonti di ispirazione dei suoi *game piece*: Earle Brown (*Available Forms*, 1961), Mauricio Kagel (*Improvisation Ajoutée*, 1961-62; *Der Schall*, 1968), Stockhausen (*Plus-Minus*, 1963; *Kurzwellen*, 1968), Cornelius Cardew, John Cage, Christian Wolff “e i compositori-improvvisatori affiliati al gruppo MEV (Musica Elettronica Viva) come Frederic Rzewski, Alvin Curran e Richard Teitelbaum” (Brackett 2010; trad. mia).
- 19 John Zorn, *Cobra*, HatHut, hat ART 2034, 1987.
- 20 *On the Edge. Improvisation: Its Nature and Practice in Music – Part I*, scritto e narrato da Derek Bailey, prodotto e diretto da Jeremy Marre, trasmesso il 2 febbraio 1992, Channel 4 TV, Regno Unito, youtu.be/MXkAr4w4cY, consultato il 10 marzo 2013.
- 21 In questo paragrafo ho ripreso alcune considerazioni già in Marino 2011, pp. 28-32.
- 22 Opposizione classica, ma sempre più discussa: nei termini di una sua sostanziale attenuazione se non neutralizzazione (per es., Bailey 1983, pp. 180-181, e Sloboda 1985, pp. 221-237; Walter Thompson parla di *live composition*, cfr. *Soundpainting The Art of Live Composition*, www.soundpainting.com) Zappa considera i suoi soli di chitarra improvvisati (*instant composition*) o di una radicalizzazione che ne renda gli estremi irriducibili l'uno all'altro (per Caporaletti 2005, composizione e improvvisazione non individuano un continuum).
- 23 Interessante il confronto con quello che Stefani (1985, p. 107), in riferimento al Teatro Musicale di Mauricio Kagel, chiama “comporre il comporre”.
- 24 La IE non trova posto nelle grandi trattazioni sulla direzione orchestrale come Galkin 1988, Cavallini 1998, Spitzer et al. 2001.
- 25 Concerto per strumento solo in contesto non improvvisativo, laddove questo preveda momenti improvvisativi; concerto per strumento solo in contesto improvvisativo (per es., nella *free improvisation* di Bailey); turnazione del momento solistico in contesto non improvvisativo (per es., assolo nel rock, assolo all'interno dell'orchestra o della big band); turnazione del momento solistico in contesto improvvisativo (per es., nella jam session); sovrapposizione di più momenti solistici in contesto improvvisativo (per es., improvvisazione collettiva).
- 26 Come, per es., in *Cobra*, quando il *prompter* suggerisce l'attivazione di un duo o di un trio. O nelle *stratégie musicale* di Iannis Xenakis, ispirate alla teoria dei giochi e ascrivibili alla IE; in *Duel* (1959), un'orchestra di 56 elementi viene divisa in due unità contrapposte, che si “danno battaglia” (Xenakis 1963; Harley 2004, p. 25).
- 27 Sull'improvvisazione collettiva e sulla differenza tra accompagnamento e solismo, cfr. Nettl et al. 2001.
- 28 Cfr. Fabbri 2009, p. 380.
- 29 Fanno eccezione, per es., le performance di Silvio Mix di cui parla Lombardi (1981), di Zappa al Garrick Theatre (Salvatore 2000), gli happening di Fluxus, o quelli di Rzewsky ed Esposito raccontati da Stefani (1985, pp. 122-124), basati proprio sul coinvolgimento e l'assegnazione di compiti musicali e performativi agli spettatori.
- 30 C'è tutta un'epica dell'errore nel free jazz, basti pensare a Ornette Coleman (che Charles Mingus accusava di “suonare sbagliato”) o a Thelonious Monk, per non citare che gli esempi più celebri.
- 31 Di cui fa largo impiego, per es., Sparti 2010.
- 32 Sloboda 1985.
- 33 Esistono manuali per imparare a improvvisare o, più correttamente, nella terminologia di Caporaletti (2005), *estemporizzare*.
- 34 Caporaletti 2005.
- 35 Cfr. Fabbri 2009.
- 36 Cfr. anche il caso di estesia “spinta” analizzato da Mangano (2007).
- 37 Come invece fa Zappa quando coinvolge il pubblico durante i concerti o durante le sue apparizioni televisive.
- 38 Stefani (1985, p. 120-121) osserva come il Gruppo di

Improvvisazione Nuova Consonanza, che intende “riunire in un unico atto creatore composizione e interpretazione”, faccia “assistere il pubblico al processo di produzione della musica, anziché limitarsi a fornirgli il prodotto finito”, ma senza renderlo partecipe delle regole che vi stanno dietro.

39 Tuona Morris: “there is only the conductor, and the conductor needs your attention 100 percent of the time” (in Graubard, Morris 1995).

40 Nell’opposizione tra composizione come pratica visiva e improvvisazione come pratica audiotattile secondo Caporaletti (2005).

41 Si veda il caso, vicino alla performance “pura”, del *soundpainting* di Thompson.

42 Ho qui piegato alle mie esigenze quanto in Tarasti 2002, pp. 217-239.

43 Per spiegare il particolare status di autonomia e prestigio del disco nella storia del jazz e del jazz improvvisato, Caporaletti (2005) parla di “codifica neoauratica”.

44 Zorn in Brackett 2010, da una storica intervista con Edward Strickland: “[The game pieces] shouldn’t be put on tape. Looking back on the records I’ve made, I don’t feel I made a mistake, but these situations weren’t made for record – you had to be there”.

45 A proposito delle prassi zorniane di “sabotaggio” dei contesti di riferimento dei musicisti (e degli ascoltatori), Cobussen (1994, 2002) parla esplicitamente di decostruzione.

46 Zorn in Brackett 2010, da una storica intervista con Cole Gagne.

47 La IE di Morris appare un processo più “maieutico”. Va anche notato come forme di IE siano largamente impiegate in contesti educazionali, rieducazionali, riabilitativi e musicoterapici.

48 In questo paragrafo ho ripreso considerazioni già in Marino 2011. Anche Stefani (1985, pp. 113-122) ricollega alcune performance improvvisative allo psicodramma di Vinko Globokar, “catalogo delle reazioni che possiamo prescrivere a un interprete”.

49 Cobussen, Frisk, Weijland (2009) parlano di “ecologia dell’improvvisazione”; Morris descrive la *conduction* come *art of envioning* (Lawrence D. “Butch” Morris – *Conduction* ®, sezione “Profile”, conduction.us/main.html).

50 In questo la IE cerca di opporsi alla precoce sclerotizzazione subita dalla *free improvisation*, presto diventata un genere vero e proprio, con le sue convenzioni e i suoi cliché.

51 Lawrence D. “Butch” Morris – *Conduction* ®, sezione “Profile”, conduction.us/main.html, consultato in ottobre 2011.

52 Già Cardew (1971) parlava di una “etica dell’improvvisazione”; cfr. il titolo di Butch Morris, *Current Trends in Racism in Modern America*, Sound Aspects, SAS 4010, 1986.

53 The geographic exchange of musics [...] has enriched this community [i.e. improvisers] and holds it steadfast in its mission to be the medium with an appetite for expressing the moment. It is this Collective Imagination that is presenting the new challenge to technology and tradition with the hope of helping in the humanitarian need to broaden the language of communication. Here and now we have the possibility of helping to open new doors of employment to a community that has patiently awaited its turn to pave the way to the New Tradition, a product equal to the challenge” (Morris in Graubard, Morris 1995).

54 In questo paragrafo ho ripreso considerazioni già in Marino 2011.

55 Similmente alle *contraintes* dell’OuLiPo. Va notato come Tarasti (2002) consideri l’autocreazione del codice come uno degli specifici dell’improvvisazione.

56 Concezione portata alle estreme conseguenze proprio da Zorn a inizio carriera, con il suo *Theatre of Musical Optics*: un teatro musicale (fortemente ispirato a quello di Kagel) minimale, miniaturizzato e *muto*.

57 Ecclatante l’uso dei musicisti “come strumenti” nella xenocronia di Zappa, tecnica di sincronizzazione *ex post* di parti suonate da musicisti diversi, in tempi e luoghi diversi, senza alcun riferimento originario le une con le altre, sviluppata a partire dalla fine degli anni Settanta.

58 *Cobra Notes from David Slusser*, www.4-33.com/scores/cobra/cobra-notes.html, consultato il 10 marzo 2013.

59 John Zorn, *Cobra*, HatHut, hat ART 2034, 1987.

60 Il contributo di Borgo non si occupa però di improvvisazione eterodiretta.

61 È questo il caso, per es., di molte performance di Zappa, e di Zorn al di fuori dei *game piece*.

Bibliografia

- Adorno, T.W., 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi 1971.
- Bailey, D., 1993, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Cambridge MA, Da Capo Press.
- Borgo, D., 2002, “Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music”, in “Black Music Research Journal”, vol. 22, n. 2, pp. 165-188.
- Brackett, J., 2010, “Some Notes on John Zorn’s *Cobra*”, in “American Music”, vol. 28, n. 1, pp. 44-75.
- Caporaletti, V., 2005, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM.
- Cardew, C., 1971, *Treatise Handbook*, London, Peters Edition.
- Cavallini, I., 1998, *Il direttore d’orchestra. Genesi e storia di un’arte*, Venezia, Marsilio.
- Cobussen, M., 1994, “Deconstructie in de hedendaagse muziek”, in “Rumor Reader”, n. 3.
- Cobussen, M., 2002, *Deconstruction in Music*, PhD Dissertation, Rotterdam.
- Cobussen, M., Frisk, H., Weijland, B., 2009, *The Field of Musical Improvisation*, in “Konturen”, vol. 2.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1991, *Qu’est-ce Que la Philosophie?*, Paris, Minuit; trad. it. *Che cos’è la filosofia?*, Torino, Einaudi 1996.
- Eco, U., 1962, *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1983, “Postille a *Il nome della rosa*”, in “Alfabeta”, n. 49.
- Fabbri, P., 2009, “All’impronta: per una semiotica dell’estemporaneo”, in L. Spaziantè, M.P. Pozzato, a cura, *Parole nell’aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, Pisa, ETS, pp. 375-382.
- Franco, M., 2005, “Composizione istantanea? No: improvvisazione – Riflessioni sulla creazione musicale estemporanea”, in “Musica/Realtà”, n. 78.
- Gaita, D., 1991, *Il pensiero del cuore. Musica, simbolo, inconscio*, Milano, Bompiani.

- Galkin, E., 1988, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York, Pendragon.
- Graubard, A., Morris, B., 1995, "Liner Notes", in B. Morris, *Testament: a Conduction Collection*, New York, New World Records.
- Guattari, F., 1992, *Chaosmose*, Paris, Galilée; trad. it. *Caosmosi*, Genova, Costa & Nolan 1996.
- Harley, J., 2004, *Xenakis: His life in Music*, New York-London, Routledge.
- Klein, J., 1956, *The Study of Groups*, London, Routledge & Kegan Paul; trad. it. *Sociologia dei gruppi*, Torino, Einaudi 1968.
- Lombardi, D., 1981, "Futurism and Musical Notes", in "Artforum", n. 19.
- Lussault, M., 2012, "Le conflit dans la structuration spatiale", lezione tenuta il 21 marzo 2012 presso l'Università degli Studi di Torino, nell'ambito del ciclo di seminari dottorali "Incontri sul senso - Semiotica della protesta" (di prossima pubblicazione sulla rivista "Lexia").
- Mangano, D., 2007, "Azioni e distensioni. Ipotesi sul corpo e il tempo nel jazz", in P. Calefato, G. Marrone, R. Rutelli, a cura, *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, serie speciale di "E/C", n. 1, pp. 121-132.
- Marino, G., 2009a, "Luigi Russolo: frammenti di un discorso rumoroso", in "Sentireascoltare", www.sentireascoltare.com.
- Marino, G., 2009b, "Michael Vetter & Palermo Intuitive Musik Ensemble", in "AmnesiaVivace", n. 29, www.amnesiavivace.it.
- Marino, G., 2010, "Musichaosmos/Conduction", in "BeOBJECTive", n. 3, pp. 56-57.
- Marino, G., 2011, «zornology.com: mapping john zorn on the web». Progetto di reference site storico-critico su John Zorn, compositore e performer prismatico, tesi di laurea magistrale in Informatica per la Comunicazione del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Scienze della Formazione, A.A. 2010-2011.
- Merleau-Ponty, M., 1945, "Le doute de Cézanne", in "Fontaine", vol. 8, n. 47; trad. it. "Il dubbio di Cézanne", in *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore 1962.
- Nettl, B., et al., 2001, "Improvisation", in S. Sadie, J. Tyrell J., L. Macy, a cura, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan Publishers.
- Salvatore, G., a cura, 2000, *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*, Roma, Castelvecchi.
- Sloboda, J., A., 1985, *The Musical Mind: the Cognitive Psychology of Music*, New York, Clarendon-Oxford University Press; trad. it. *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, Il Mulino 1988.
- Sparti, D., 2010, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologna, Il Mulino.
- Spitzer, J., et al., 2001, "Conducting", in S. Sadie, J. Tyrell J., L. Macy, a cura, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan Publishers.
- Stefani, G., 1985, *Capire la musica*, Milano, Bompiani.
- Tarasti, E., 2002, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.; tra. it. *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, Milano, Ricordi-LIM 2010.
- Watson, B., 2004, *Derek Bailey & the Story of Free Improvisation*, New York-London, Verso.
- Xenakis, I., 1963, "Musiques Formelles", in "Revue Musicale", nn. 253-254.

Sitografia

- Cobra Notes from David Slusser*, www.4-33.com/scores/cobra/cobra-notes.html, consultato il 10 marzo 2013.
- Lawrence D. "Butch" Morris – Conduction®, sezione "Profile", conduction.us/main.html, consultato in ottobre 2011.
- Soundpainting The Art of Live Composition*, www.soundpainting.com/, consultato il 10 marzo 2013.

E|C

Il ruolo dell'ideologia nella definizione del soggetto: gli Italiani secondo Indro Montanelli

Jenny Ponzio

E.: Ma... quale domani per l'Italia, secondo lei, Montanelli?

M.: Debbo proprio dirglielo?

E.: Provi a dirmelo.

M.: Per l'Italia nessuno. Perché un Paese che ignora il proprio ieri, di cui non sa assolutamente nulla e non si cura di sapere nulla, non può avere un domani. Io mi ricordo una definizione dell'Italia che mi dette, in tempi lontanissimi, un mio maestro [...], Ugo Ojetti: "Ma tu non hai ancora capito che l'Italia è un Paese di contemporanei, senza antenati né posteri perché senza memoria". Io avevo 25-26 anni, la presi per una *boutade*, per una battuta, un paradosso. Mi sono accorto che aveva assolutamente ragione. Questo è un Paese che [...] ha una storia straordinaria, ma non la studia, non la sa. È un paese assolutamente ignaro di se stesso. Se tu mi dici cosa sarà il domani per gli Italiani, forse sarà un domani brillantissimo. Per gli Italiani, non per l'Italia. Perché gli Italiani sono i meglio qualificati a entrare in un calderone multinazionale, perché non hanno resistenze nazionali. Intanto [...] hanno dei mestieri in cui sono insuperabili. Noi in Europa saremo senza dubbio i migliori sarti, i migliori calzolari, i migliori direttori d'albergo, i migliori cuochi. Non c'è il minimo dubbio, [...] voglio dirlo senza intonazioni spregiative, nei mestieri "servili" noi siamo imbattibili, assolutamente imbattibili. Ma non lo siamo soltanto in quelli. L'individualità italiana si può benissimo affermare in tutti i campi anche scientifici. Io sono sicuro che gli scienziati italiani, i medici italiani, gli specialisti italiani, i chimici, i fisici italiani, quando avranno a disposizione dei gabinetti europei veramente attrezzati brilleranno. Gli Italiani. L'Italia no. L'Italia non ci sarà. Non c'è. Perché gli Italiani che vanno in Germania diventeranno Tedeschi.

E.: Perché gli Italiani sono anche molto elastici...

M.: Molto elastici. [...] Gli Italiani non sono gli Ebrei, che da 2000 anni difendono la loro entità. Da 2000 anni vengono sparpagliati in tutto il mondo, perseguitati eccetera, e loro rimangono Ebrei. Gli Italiani no. Alla seconda generazione sono assimilati, dovunque vadano, sono assimilati.

E.: Ma questo è un difetto?

M.: No... è un difetto... è un difetto ed è anche una virtù. È una qualità. Voglio dire: per l'Italia non vedo un futuro, per gli Italiani ne vedo uno brillante (Intervista di Alain Elkann a Indro Montanelli¹).