

## Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?

Daniele Goldoni

Si dice che nel 1968 il pianista e compositore Frederic Rzewski incontrò per strada il sassofonista Steve Lacy. Rzewski estrasse il suo registratore portatile e chiese a Lacy di esprimere in quindici secondi la differenza tra composizione e improvvisazione. La risposta fu: "In quindici secondi, la differenza tra composizione e improvvisazione è che nella composizione hai tutto il tempo che vuoi per decidere cosa dire in quindici secondi, mentre nell'improvvisazione hai solo quindici secondi per dire quello che vuoi dire". La risposta durò esattamente quindici secondi.

### 0. Premessa

Se una domanda è: (1) «come si distinguono la composizione musicale dall'improvvisazione?» e un'altra domanda è: (2) «dove è il confine, in musica, fra atto, oggetto, opera?» rispondo:

(1) anzitutto delimito il contesto all'uso che di "composizione" e "improvvisazione" si fa nel mondo "occidentale" a partire dal secondo dopoguerra. Le esperienze di improvvisazione degli anni Sessanta e Settanta negli USA e in Europa hanno prodotto straordinarie invenzioni, sperimentazioni sul materiale e sull'ascolto, pratiche relazionali coraggiose, anche in senso politico. Penso soprattutto all'improvvisazione detta "free", "libera", "radicale". Quelle esperienze hanno avuto grande influenza sulla musica improvvisata, che ha anche ora una vita molto intensa, ma in ambiti ristretti e politicamente emarginati. Una considerazione filosofica, non solo limitatamente "musicologica"<sup>1</sup>, mi sembra necessaria poiché i cambiamenti del mondo occidentale-

<sup>1</sup> Ammesso che un vero limite vi sia.

globale, del sistema dei media, pongono alla musica problemi nuovi che chiedono di chiarire se e come usare oggi quella eredità.

(2) Quelle esperienze di improvvisazione (fra le altre e forse più di altre) suggeriscono che la dicotomia usuale fra “composizione” e “improvvisazione” non è adeguata. Fra esse ci sono confini sottili, o indecidibili perché cambiano secondo il fine secondo cui si intende e pratica l’improvvisazione. Da qui segue che le distinzioni fra *atto*, *oggetto*, *opera* nelle pratiche improvvisative possono anche essere molto difficili, certamente contestuali.

### 1. *Opposizioni fra composizione e improvvisazione*

L’opposizione fra composizione e improvvisazione si trova in testi di musicisti come A. Schönberg quando parla della composizione come «improvvisazione rallentata»<sup>2</sup>, di musicologi come per esempio B. Lortat-Jacob<sup>3</sup>. La parola sembra indicare un genere. Che cosa ne resta escluso? La musica interamente composta prima dell’esecuzione. Anzitutto viene in mente la musica d’arte occidentale con la tendenziale sovrapposizione di composizione e partitura<sup>4</sup>. Per estensione, una musica interamente composta cui si contrappone l’improvvisazione è anche un’istruzione per musica elettronica. Così il significato prevalente della parola “improvvisazione” è privativo: essa nomina tutta la musica *senza* partitura o istruzione per computer. Secondo questo modo privativo, posso immaginare, semplificando, tre schemi di opposizione/relazione:

#### 1.1. *Composizione totale*

Musica classica moderna e contemporanea, musica “leggera”, canzone scritta, musica per film e colonne sonore in genere...

#### 1.2. *Integrazione fra composizione e improvvisazione*

– nella musica contemporanea: molti esempi in cui la partitura lascia l’opera “aperta” a integrazioni decise dagli esecutori;

– nel *jazz*: in tutti i casi (la stragrande maggioranza quantitativa) in cui c’è un tema scritto e l’improvvisazione di gruppo o solistica avviene sulla sequenza di accordi (*choruses*). C’è chi considera perciò il *jazz* un’arte “imperfetta” perché non interamente

<sup>2</sup> Schönberg (2008): 257.

<sup>3</sup> Lortat-Jacob (1987).

<sup>4</sup> Cfr. Caporaletti (2005): 118 ss.

composta. Per alcuni, che giudicano dalla prospettiva della musica “contemporanea”, è un limite: da Adorno a Boulez...; per altri, come Ted Gioia, è un vantaggio<sup>5</sup>.

### 1.3. Libera improvvisazione

Se per improvvisazione intendiamo ciò che non è prescritto, si persegue la “liberazione” da una partitura, nel jazz da un tema scritto o da una sequenza di accordi scritta.

#### 1.3.1 Oltre la questione della partitura

La libera improvvisazione però si è “liberata” anche da quanto era avvertito come prescrizione, pur se non scritta. In questo rientrava tendenzialmente tutto quanto suonava come ripetizione, perché avvertita implicitamente come fattore di prevedibilità, perciò condizionante. La liberazione si rivolgeva contemporaneamente sia contro elementi provenienti dalla armonia funzionale e dalla sua scrittura, come le modulazioni armoniche del *bebop*, sia contro elementi di improvvisazione “formulare”, presente nelle tradizioni afroamericane, p. es. nel *blues* e nella struttura *call-response*. In questa intenzione di radicale liberazione convergevano avanguardie musicali occidentali con quelle di segno, anche sociale e politico, in parte diverso: *black*<sup>6</sup>. L’equivoco, ammesso che fosse tale (e in parte lo era, poiché l’improvvisazione formulare non va giudicata con lo stesso metro con cui si giudicano le intenzioni e gli esiti di una improvvisazione *avantgarde*) aveva ragioni “oggettive”: un clima di rivolta politica negli USA e poi in Europa, maturata nel 1968; la reciproca influenza fra avanguardie di contemporanea e di jazz in un mondo occidentale culturalmente unificato dopo la seconda guerra mondiale; il mercato discografico; l’influenza della registrazione sull’improvvisazione, sulla sua genesi, sulla sua analisi<sup>7</sup>. Infine, l’influenza della registrazione sulle relazioni fra improvvisazione e scrittura. Ogni ripetizione, anche se può avere la sua necessità in una *performance* dal vivo, una volta registrata può essere ascoltata più volte, interiorizzata, e può assumere l’apparenza di un *pattern*. Inoltre può essere trascritta su pentagramma (molta lo è stata) e può perdere, in questo *medium*, parte del suo senso contestuale. Il ruolo, in positivo e in negativo, di modelli esemplari per l’improvvisazione dal vivo è

<sup>5</sup> Cfr. A. Hamilton (2008): 199 ss.; Gioia (1988).

<sup>6</sup> Cfr. la distinzione fra improvvisazione «afrologica» ed «eurologica» poposta da Lewis (1996).

<sup>7</sup> Vincenzo Caporaletti sottolinea giustamente il ruolo decisivo della registrazione per la formazione e la diffusione dell’improvvisazione nel Novecento, e ne mostra il vantaggio in quanto strumento per una analisi dell’improvvisazione (Caporaletti [2005]: 121-135).

molto diverso dal ruolo condizionante o facilitante delle loro trascrizioni: “media” e tempi dell’ascolto acustico e della lettura sono diversi. Ma l’intreccio di ascolto e trascrizione era già molto forte (oggi, da quando la digitalizzazione della registrazione e i programmi di scrittura facilitano la traduzione in partitura di un’improvvisazione, è fortissimo e di questo si vedono i risultati positivi in tecniche strepitose, ma anche negativi in uniformità stilistiche senza contesto e sostanza in tutto il mondo globale dell’improvvisazione<sup>8</sup>). Insomma: la dominanza dell’“opera” musicale compiuta in quanto inscritta in un supporto stabile – carta, vinile, nastro – non era solo un tema polemico ideale: era nei concetti, nel mercato, nelle disposizioni legislative sul diritto d’autore. In questo contesto le pratiche improvvisative si sono ritagliate allora uno spazio molto rilevante rivendicando la libertà da prescrizioni, di riprendersi memoria e prassi in cui mente, corpo e luogo non fossero scissi in divisioni di compiti, utilizzabili da parte dei dispositivi del potere<sup>9</sup>. Ricordo molto schematicamente alcune esperienze e strategie improvvisative:

– nella “musica contemporanea”: il gruppo *Nuova Consonanza*<sup>10</sup>, *Musica elettronica viva*, il gruppo di Karlheinz Stockhausen dal 1968...<sup>11</sup>

– la *free improvisation* di provenienza *jazz* di Ornette Coleman, Don Cherry, John Coltrane, Archie Shepp, Albert Ayler...; la linea *chicagoana* di AACM<sup>12</sup>...

– la *free improvisation* in qualche caso influenzata anche dalla contemporanea o trasversale: Cecil Taylor; Anthony Braxton; *AMM*...

– la *free improvisation* europea: Derek Bailey, Tony Oxley, Evan Parker...<sup>13</sup>; il *Gruppo Romano di Free Jazz*...

L’elenco sarebbe molto più lungo, le distinzioni sono puramente indicative: l’aria che si respirava era comune<sup>14</sup>. Spesso l’improvvisazione era intesa come un’attività collettiva nell’orizzonte di un mutamento sociale e politico. La sconfitta di quelle idee politiche, con il cambiamento avvenuto, dal golpe cileno alla elezione di Reagan e il periodo *thatcheriano* che ancora produce i suoi effetti, ha molto a che fare con un certo esaurimento di quelle pratiche e poetiche, che rischiano di diventare “gusto” (condiviso

<sup>8</sup> Cfr. Caporaletti (2005): 441

<sup>9</sup> Cfr. anche Goldoni (2012): 67.

<sup>10</sup> Cfr. Evangelisti (1991).

<sup>11</sup> Cfr. Stockhausen (1987): 203-220.

<sup>12</sup> Cfr. Jost (1972).

<sup>13</sup> Cfr. Bailey (1980).

<sup>14</sup> Caporaletti (2005) 435 ss.; Schiaffini (2011) 54 ss.; Guaccero (2013): 21 ss.

da un pubblico ristretto) e “stile”. Se esse hanno ancora qualcosa o molto da dire, come penso, non è attraverso la loro semplice riproduzione. I cambiamenti del mondo sono così significativi da chiedere di ripensare criticamente anche il senso di quella opposizione troppo secca fra prescrizione e libertà, di riformulare lo spazio di questa. Ma si può anche constatare che le distinzioni operate partendo da quella opposizione già non corrispondevano alla realtà di quelle pratiche.

#### 1.4. *Improvvisazione libera?*

Stockhausen dava istruzioni precise per improvvisare ed evitare i *cliché*, come prendere materiali dalle musiche di tutto il mondo. Tuttavia il suo gruppo, secondo qualcuno, aveva un suono... “contemporaneo”<sup>15</sup>. Il gruppo *Nuova Consonanza* dava indicazioni di esercizi preparatori su tempo, altezze, timbro, dinamiche, aspetti sintattici, grammaticali, funzioni linguistiche in un periodo specifico etc. Il gruppo era fatto da compositori e le indicazioni erano, per esplicita dichiarazione di Evangelisti, le stesse che la composizione risolve con la notazione, con la differenza che la soluzione nell’improvvisazione sarebbe all’istante<sup>16</sup>. Ma la notazione non è solo un mezzo comunicativo: il *medium* ha implicazioni nel contenuto. Derek Bailey, per essere non idiomatizzato, ha inventato un modo di suonare che lo ha reso immediatamente riconoscibile (e quasi imitabile: si ascolti per es. il modo di Barry Guy di improvvisare sul contrabbasso). Si può dire che in molti casi, paradossalmente, l’improvvisazione vuol essere libera da *cliché* e cerca di non essere “idiomatizzata”, più diventa riconoscibile<sup>17</sup> e finisce per soddisfare il requisito classico della composizione e dell’unicità autoriale, anche se non si sono usati in prevalenza il pentagramma ma lo strumento, il proprio corpo etc. In questo senso, tali improvvisazioni non sono forse vere “composizioni”?

#### 1.5. *Parti scritte e parti improvvisate? Nel jazz...*

Secondo la divisione tradizionale, la “composizione” starebbe nel tema e nel suo sviluppo nel *chorus* (12, 16, 32 misure e simili). Ma già fatto che alcuni temi non sono altro che improvvisazioni “congelate” e trascritte ci dice che il lavoro compositivo non consiste solo nello *scrivere* il tema, ma nell’inventare il tema insieme con l’articolazione dell’improvvisazione. Negli anni Sessanta in Coltrane (*live*) e in Davis (per es. in *Bitches*

<sup>15</sup> Sockhausen (1987).

<sup>16</sup> Evangelisti (1991); Guaccero (2013).

<sup>17</sup> Cfr. anche Guaccero (2013): 60.

*Brew live* e altri casi) troviamo una progressiva semplificazione estrema del tema, che diventa una breve enunciazione dell'idea musicale di quanto seguirà. Tema e improvvisazione non si lasciano separare: c'è un solo pensiero musicale, coerente quanto lo è una composizione scritta.

#### 1.6. *In tempo reale?*

Si dice che l'improvvisazione è una composizione in "tempo reale", "nel momento", "estemporaneamente" o, secondo Nettl, in tempo "rapido"<sup>18</sup>. Le improvvisazioni di un gruppo di Stockhausen, di Nuova Consonanza, di Parker, Davis, Coltrane, Bailey ecc. non sono istantanee, ma si costituiscono in un lungo processo poetico di invenzione, selezione dal materiale della tradizione e altro ancora. Spesso si tiene conto di un ascoltatore cui rivolgersi. Ciò che accade in tempo "reale", "nel momento", ha un senso musicale solo se è funzionale a una poetica. Ecco una motivazione dei vantaggi dell'improvvisazione, data da Miles Davis:

Non potrete mai scrivere per orchestra quello che facemmo in *Bitches Brew*... Quelle registrazioni furono improvvisazioni... Ogni volta che cambia il tempo, cambia l'umore sulle cose, e così un musicista suonerà sempre in modo differente, specialmente se non ha niente da leggere davanti. L'atteggiamento di un musicista è la musica che suona...<sup>19</sup>

In questo caso, l'improvvisazione viene preparata e in parte determinata dalla scelte degli strumenti e dei musicisti (poiché sono improvvisatori con la loro poetica è una scelta compositiva), da indicazioni scritte in partitura, poi gesti musicali convenzionali come brevi frasi suonate da Davis. Il tutto viene suonato e registrato. La registrazione viene selezionata e rimontata in postproduzione: così sono usciti *In a Silent Way*, *Bitches Brew* e *Panthalassa*<sup>20</sup>. In questo caso abbiamo una improvvisazione *per* la composizione. Ma altrettanto si può dire che il tutto è una composizione *per* l'improvvisazione e *per mezzo* dell'improvvisazione. Ma allora che cosa è "improvvisazione"? Che cosa è il "tempo reale"? Chiedo la pazienza di ampliare il contesto.

<sup>18</sup> Cfr. Alperson (2010); *Harvard Dictionary of Music* (1972): 404; Hagberg (che ne prende le distanze) (2000); Schiaffini (2011): 63 ss.; Nettl (1974).

<sup>19</sup> Davis (1989): 316.

<sup>20</sup> Merlin, Rizzardi (2009). Discografia: Davis (1969); (1969-1997): *In a Silent Way* nella postproduzione di Bill Laswell.

## 2. Scritture, libri e musiche

La partitura non è solo un mezzo di comunicazione delle idee musicali del compositore, ma è uno strumento per *pensare e immaginare* musicalmente. Il *medium* suggerisce condizioni e limiti per una poetica. Se non ci si rende conto di questo condizionamento, una poetica nata in quel *medium* appare senza condizioni, assoluta, perciò diventa ideologica. T. W. Adorno ha raccontato un esempio limite in *Schwierigkeiten. I. Beim Komponieren*<sup>21</sup>. Confessava di non riuscire a seguire con l'orecchio interno una partitura "seriale" (credo fosse di Goeyvaerts) eseguita a Darmstadt. L'autore gli avrebbe fatto osservare una nota su una pagina che corrispondeva a una pausa qualche pagina dopo... L'esempio è significativo di un tipo di musica che non potrebbe essere "pensata" se non con l'aiuto – o il danno, in quel caso – di quella scrittura. Che cos'è dunque una composizione nel moderno mondo musicale occidentale? Qualcosa che è scritto e può essere letto (anche a mente), eseguito infinite volte restando "essenzialmente" lo stesso – che il testo della partitura sia l'"essenziale" di una musica non è di per sé vero: è il presupposto di questo modo di pensare e fare musica! Possiamo trovare un'utile analogia con la scrittura di un testo verbale: una poesia, un racconto, un libro. Anche queste opere possono essere lette silenziosamente, recitate potenzialmente infinite volte, e restano fissate. La analogia può proseguire considerando le somiglianze fra la scrittura alfabetico-fonetica occidentale e la scrittura su pentagramma. In entrambe si scrive e legge da sinistra a destra. Nella scrittura alfabetico-fonetica sono segnati il ritmo, il timbro, l'andamento delle altezze, la dinamica mediante i grafemi che indicano le sillabe, gli accenti, i segni di interpunzione, la struttura logica del periodo, ciò che la semantica suggerisce. Si potrebbe considerare ogni testo in scrittura alfabetico-fonetica (anche il presente) come una partitura per voce parlante: esterna e interna (il "pensiero"). La registrazione ha ereditato la ripetibilità della scrittura: anch'essa è scrittura mediante traccia su disco, nastro, memoria digitale, memoria di ciascun ascoltatore. La registrazione di una parola che legge fa traccia nella mente di chi ascolta.

### 2.1. Reversibile, irreversibile, libri e discorsi...

Nel libro, nell'opera scritta o registrata, l'inizio e la fine sono, in un certo senso, contemporanei (solo in parte, poiché possono non esserlo la ricezione e l'interpretazione). La biblioteca, l'archivio sono idealmente eterni. Invece una improvvisazione *dal vivo* è

<sup>21</sup> Adorno (1964): 269.

irreversibile<sup>22</sup>. Musicisti di contemporanea come per es. Elliot Carter, Pierre Boulez e filosofi come Theodor Wiesengrund Adorno, Stanley Cavell, Eric Hobsbawm, hanno sostenuto il primato della composizione rispetto all'improvvisazione<sup>23</sup> per il vantaggio che questa offre di poter riflettere al lungo sul materiale, eliminare ridondanze e incoerenze, *cliché* che gli improvvisatori introducono involontariamente. Argomenti analoghi a quelli con cui si può sostenere che il discorso scritto è costruito meglio del parlare comune. Giusto, per certi scopi. Ma dire che la musica migliore in assoluto è quella interamente composta è come dire che il linguaggio migliore è quello dei libri: al limite, che si parla bene solo leggendo. Ciò può apparire paradossale, ma ha il suo modello reale – tutt'altro che estinto – nel libro sacro e nella sua relazione prescrittiva verso l'oralità. La secolarizzazione occidentale illuminata (anche dalla invenzione della stampa) ne ha spostato il valore sul discorso "letterato". Oggi però nessuno sostiene ragionevolmente che il libero parlare sia solo una versione approssimativa e carente del libro: è un altro uso del linguaggio, nel contesto storico, polisemico di ciò che si chiama "libertà".

### 2.3. *Musica e linguaggio*

La musica ha a che fare con la società e la libertà – parola molto ambigua ma per ora difficilmente sostituibile – non meno del linguaggio. Linguaggio e musica non sono solo strutture grammaticali, ma modi di comprensione del mondo. L'idea che la musica (senza testo verbale) non avrebbe implicazioni di senso e di mondo è un errore correlato con l'interpretazione (diffusa) del senso del mondo in quanto "riferimento". In questa accezione, è chiaro che la musica non "dice" qualcosa di/su qualcosa, come invece fa una proposizione, in una semantica di derivazione fregeana. Il modello referenziale non induce solo a negare alla musica significatività: può persino indurre ad attribuirgliela in modo paradossale. Jankélévitch ha parlato dell'«ineffabile» della musica, Adorno della sua capacità di dare un «giudizio», un «contenuto», del suo «voler dire» e «sforzo verso il nome», anche se non fatto «espressamente»<sup>24</sup>. Osservo: perché mai dovremmo preoccuparci di dire che la musica è «ineffabile», se non parla? Non è come dire che il

<sup>22</sup> Una certa reversibilità avviene quando l'improvvisazione è registrata: Caporaletti (2005): 127 ss.

<sup>23</sup> Hamilton (2008): 199 ss.

<sup>24</sup> Jankélévitch (1961): 61 ss. Gli argomenti di Jankélévitch assomigliano a quelli di Adorno (Adorno [1956/57]: 252-254 ss.) evocando temi di teologia negativa.

cinema è impalpabile? Che senso ha dire «giudizio» dove non c'è parola? (meglio sarebbe dire per es. «presa di posizione», che può starci con la musica poiché con essa ci si costruiscono luoghi di ascolto, “posizioni”...). Quei modi di dire inducono un crampo mentale: fanno pensare all'esistenza di un significato della musica così come avviene nella referenza, che però non può essere detto e pensato linguisticamente. Al meglio, fanno pensare alla musica – e alle arti non verbali – come simboli o metafore di un significato verbale: in questo modo le subordina<sup>25</sup>. Già R. Jakobson mostrava che il riferimento è solo un aspetto del linguaggio, insieme ad altre «funzioni»<sup>26</sup>. A maggior ragione lo ha mostrato J. Derrida. Se mi chiedo come il linguaggio mi parli di qualcosa o mi faccia venire in mente qualcosa, non ho risposte semplici. Le cose vengono in primo piano per molte vie, per tracce anche inconsapevoli.

Le pratiche verbali e non verbali producono relazioni di mondo. Arti e filosofia producono una speciale consapevolezza – non solo mentale ma anche somatica<sup>27</sup> – di queste pratiche, dei cambiamenti storici politici, economici, urbani, tecnologici e indotti dai *media* in genere. Arti e filosofia producono adattamento o/e reazione, dispongono *eticamente* verso i giochi del mondo. La musica lo fa in diverse modalità: intrattenimento, commento, cerimonia, intenzione artistica... È significativa e richiama “significati” perché ha la possibilità di produrre situazioni individuali e plurali, di invitare, invogliare, muovere, commuovere, fare allegria. La sua parentela con il linguaggio non è di discendenza: persino il linguaggio diventa quello che è anche per suoi aspetti simili alla musica, come ha osservato Wittgenstein<sup>28</sup>.

#### 2.4. *Mimesis*

Questo è, a linee generali, il contesto in cui si può riconoscere una possibile somiglianza della musica con la voce umana, con ritmi e azioni umane, e un possibile rinvio a situazioni emotive ed etiche cui questi rimandano. Chiamerei questo *mimesis*, non nel senso del copiare qualcosa che c'è già interamente, piuttosto nel senso di rappresentare qualcosa, di farlo venire ed esistere in presenza (*poiesis*). All'inizio della *Poetica* Aristotele dice che i musicisti e i danzatori «imitano» attitudini etiche, sentimenti, azio-

<sup>25</sup> Goldoni (2005): 311-13, 324 ss.

<sup>26</sup> Jakobson (1958).

<sup>27</sup> Cfr. Shusterman (2008) e (2012), Dreon (2012), Goldoni (2012).

<sup>28</sup> Cfr. Goldoni (2006).

ni<sup>29</sup>. Come può un danzatore “imitare” un’attitudine etica, se non perché c’è nella vita umana qualcosa di comune a musica, etica, discorso? Nella voce che commuove, invita, ordina, affligge ecc. viene prima il “contenuto” o la sua modulazione? Essa “esprime” un’emozione o invece il tono emotivo è effetto della voce? Il tentativo di trovare una causa prima arriva troppo tardi. Solo i contesti indicano antecedenti relativi – *quel* ricordo di voce, *quella* memoria strumentale, *quei* gesti di affetto – ma la domanda *in generale* non ha senso. La voce (anche dello strumento) è inseparabile dall’affettività, è l’affettività stessa. Fra voce che parla, voce che canta, voce degli strumenti ci sono slittamenti “mimetici” più che nette separazioni. Così anche fra gesti, movimenti, ritmi della vita e ritmi e dinamiche musicali. Il *bebop* è energia e spesso anche rabbia. Sax e trombe *bop* e *hard bop* “imitano” il contesto urbano del secondo dopoguerra. *Jazz* e *rock* hanno mostrato stili di vita. La musica ha effetti sociali e politici anche più diretti dei discorsi, poiché lavora sulla risonanza delle varie parti del corpo e sul ritmo bypassando le argomentazioni, come sapeva Platone: per questo la musica era per lui materia di essenziale decisione filosofica.

#### 2.5. *Situazioni emotive, etiche*

Il fatto che le implicazioni etiche ed emotive della musica sfuggano in parte alla descrizione verbale non impedisce che se ne possa parlare. Anzi, in genere se ne parla parecchio. Ho letto testi che cercano di trovare il rinvio della musica a specifiche emozioni. Per es. *Filosofia della musica* di Peter Kivy. La sua ripresa dell’idea che il maggiore sia allegro e il minore triste mi sembra imbarazzante. Ah, ma devo aver frainteso: ovviamente Kivy limita il modello a un contesto culturale. Ma allora che senso ha parlare di emozioni per se stesse?<sup>30</sup> Tutt’altra cosa è riconoscere che culture musicali come quella greca, la occidentale medievale, l’ottomana e l’araba – per fare qualche esempio – hanno connesso dimensioni emotive ai diversi “modi” e *maqām* che corrispondono a disposizioni etiche. In musica (e anche nelle arti) le emozioni non sono da considerare come isolate, materia di psicologia, ma hanno senso e rango all’interno di disposizioni etiche. Sono materia musicale e filosofica. Così ragionava Platone e così ragionavano, più o meno, quelle tradizioni. Chiediamoci allora, piuttosto, perché tutto questo poi non è più stato praticato, e in Occidente i modi sono stati sostituiti dall’amo-

<sup>29</sup> Aristotele, *Poetica*: 47 a 28.

<sup>30</sup> Kivy (2002): 97 ss. (Kivy [2007]: 118 s.). Critiche si trovano in Bertinetto (2012) e Goldoni (2012): 64 n. 15.

nia funzionale, dalla tonalità allargata, dall'atonalità, dalla serie... Le domande pertinenti per il presente argomento allora diventano: quali etiche sono implicate e prodotte dall'improvvisazione nel nostro tempo? Quale tipo di improvvisazione? Quella del *bop*, ancora in parte interna all'armonia funzionale, o quella "modale", o quelle "libere"? Spesso le implicazioni etiche sono state anche dichiarate dalle avanguardie: dallo *zen* di Cage al *deep listening* di Pauline Oliveros, a *Fluxus*; dalle istanze sociali e politiche della *New Thing* alle pratiche di *askesis* di Coltrane, alla liberazione dalla paura dell'imprevisto in Steve Lacy<sup>31</sup>.

## 2.6. *In che senso la musica ha "voce"*

Sopra ho parlato della connessione fra voce parlante e voce musicale. Era un primo livello. Ora penso a un ulteriore livello. Anche la musica, come la filosofia e ogni arte, nasce nel desiderio, e questo si attacca subito alla musica che ha fatto innamorare. Ciò che si ama non stanca, anzi chiede ripetizione. Così si copia quella musica, si cerca di farla propria ascoltandola più volte, di rifarla se si hanno i mezzi. Gli amanti, si sa, sono esagerati: si va *ex agger*, oltre l'argine che è il modello esistente. Ecco come nasce il nuovo: seguendo una traccia per amore e volendo condividerla con gli amici (sono e diventano "amici" in questo). Così si va dove non si era mai stati, verso quel libero spazio grazie al quale la vita umana è *possibile*. La ripetizione amorosa rende felice quello spazio libero e fa innamorare della vita stessa. Nata da una *vocatio*, la musica risponde chiamando a sua volta. In questo senso è "voce", *vox* che chiama all'innamoramento per la vita.

Posso immaginare che questa affermazione lascerà insoddisfatti quelli che cercano regole e criteri per capire come funziona la musica, come può essere una buona improvvisazione. Si possano indicare molti aspetti da considerare per *non* fare cose stupide o noiose. A ciò soprattutto servono criteri di pertinenza, complessità, coerenza, molto mestiere. È pur vero che ogni distruzione è anche una costruzione: se escludo qualcosa, qualcos'altro mi viene incontro. Ma ogni elenco di criteri (come "parametri" o altro) è, in arte e in filosofia, credibile retroattivamente: a partire da esempi riusciti<sup>32</sup>. Ed

<sup>31</sup> Weiss (2006).

<sup>32</sup> Un'interessante «tassonomia della poietica musicale» per l'improvvisazione è in Guaccero (2013), 49 ss. Osservo: potrebbe essere ricavata altrimenti che a posteriori da ciò che è sembrato interessante? Sull'utilità della registrazione al riguardo cfr. Lewis (1996); Caporaletti (2005): 134-135.

è a partire da questi esempi che diventa utile per suggerire usi analoghi. Tuttavia la forza persuasiva di un gesto musicale di “improvvisazione” non può risiedere *soltanto* in un modello precedente. È sempre speciale: come lo è un innamoramento, anche collettivo<sup>33</sup>. La sua “voce” non è descrivibile solo in termini di parametri o simili. Neppure è solo metafora della voce umana. Piuttosto, la voce musicale aiuta a ripensare ciò che si chiama “voce” anche comunemente. La musica ottiene la *sua* voce con la sua capacità di *chiamare* attenzione. Analogamente, nel parlare si conquista una voce se si sa cosa dire, a chi parlare e come, e così costruire un luogo di incontro, ascolto e risposta. Poeti, filosofi hanno avuto questa voce, ma anche chiunque nella vita può conquistarsela, lavorandoci. La musica ha voce solo nella misura in cui riesce a costruire relazioni di ascolto. In questo senso Billie Holiday o Miles Davis o... Morton Feldman hanno avuto una voce, e Steve Lacy può dire in quindici secondi quello che vuol dire, perché ha da dire e sa come dirlo (il resto può ben essere abilità di scrittura di scuola, che forse desta anche ammirazione, ma non lascia traccia).

### 2.7. Voce e “tempo reale”, “momento”, composizione “rapida”

I quindici secondi di Lacy riconducono al tempo “rapido” dell’improvvisazione. Che significano “rapido” o “tempo “reale”? Quanto lungo è il “momento” che suggerisce i cambi e le decisioni in *The Tuning Meditation* di Pauline Oliveros? Vincenzo Caporaletti ha usato l’espressione «audiotattile» per indicare il tempo non cronometrico dell’improvvisazione<sup>34</sup>. Credo che l’interpretazione che suggerisco<sup>35</sup> sia compatibile con quella indicazione. Perché si può camminare a lungo con lo stesso ritmo se si ha una meta, ma non quando si passeggia? Perché il corpo suggerisce usualmente movimenti non periodici? Perché di solito non si parla, non si gesticola, non si “pensa” con lo stesso metro? (anche la recitazione di un testo con metro uguale si prende le sue libertà espressive e ritmiche). Se la voce che parla tien conto, per farsi ascoltare (anche da se stessi), di pause di riflessione, di sospensioni che invitano ad attenzione e a farsi forza per affrontare qualcosa di importante, se il materiale del linguaggio è così vasto da non

<sup>33</sup> Da qui l’equivoco della creatività assoluta o della presunta genialità: l’esempio non è completamente deducibile dagli antecedenti. In realtà c’è un lavoro che solo ciascuno o un insieme di persone può comprendere facendolo, non descrivibile completamente perché non è sostanzialmente verbale né concettuale. Una critica della retorica della creatività e della genialità è in Goldoni (2012) e (2013b).

<sup>34</sup> Caporaletti (2000) e (2005): 100 ss.

<sup>35</sup> Cfr. anche Goldoni (2012).

permettere di prevedere in tutto il ritmo di un discorso fatto nella vita quotidiana o anche in una conversazione “colta”, perché non dovrebbe avere questi caratteri anche la conversazione musicale che si fa con sé e con gli altri?<sup>36</sup> Se il flusso interno dei pensieri, del sentire, i suggerimenti del corpo non sono necessariamente periodici, perché dovrebbe esserlo la musica? Prendere un tempo periodico con il corpo, in connessione con una musica, può portare a dimenticare la mente per un po’: come accade in certe danze. Invece, essere attenti a quello che accade comporta accettare il cambiamento anche a-periodico, spesso non prevedibile, di corpi e pensieri che vengono e vanno. Il suono non ha la separazione (immaginata per effetto “fonocentrico” del linguaggio) fra interno ed esterno, perciò la musica ha i mezzi per raccogliere in sé, anche contemporaneamente, sia la focalizzazione sul corpo e sui suoi movimenti più o meno esterni, con la danza o un *tactus* periodico, sia l’attenzione a ciò che accade in sé, agli altri, nell’ambiente con ritmi differenti. La musica può raccogliere questi aspetti anche in una sola *performance*, come accade in molta improvvisazione solistica che si svolge su un *tactus* regolare. Ma se il corpo e l’ambiente suggeriscono mutamenti impreveduti, perché oggi, quando il materiale musicale, sonoro, visuale, in generale dell’esperienza, è diventato così vario e vasto, dovremmo stupirci se si sente il bisogno di praticare musiche che lasciano spazi aperti nel tempo – rispettivamente, perché credere di dover sempre evitare ciò che anche si ripete, ma sempre diversamente?<sup>37</sup> Il cosiddetto imprevisto è semplicemente ciò che l’attenzione sa cogliere nella situazione presente (compreso il decorso musicale di una *performance*) nel suo mutamento piccolo o grande: le potenzialità, le direzioni suggerite. Certo, questo imprevisto si presenta e chiede di essere affrontato in tempo “rapido” o “reale”, ma non è questo che lo rende *musicalmente* “rapido” o “reale”. La sua rapidità non ha né natura cronometrica né psicologica, ma è poetica: sta nella capacità della sua voce di chiamare attenzione. Solo questa dà le condizioni per il “momento”, che deve essere “opportuno”, al di fuori dalla noiosa routine delle trasgressioni. Da qui viene il *ritmo*, che non è da confondere con il metro: un ritmo analizzabile a posteriori ma non prevedibile. Senza voce non c’è ritmo (cosa che, fra l’altro, mette in discussione la tradizionale nozione di “oralità”)<sup>38</sup>.

Nelle avanguardie dell’improvvisazione “libera” leggo l’intenzione di presentare con la musica lo spazio libero della vita nella sua impermanenza (*fluxus!*). Il distacco musicale

<sup>36</sup> Hagberg (1998); Sparti (2005).

<sup>37</sup> Cfr. anche Caporaletti (2005): 102.

<sup>38</sup> Cfr. Benveniste (1951); Meschonnic (2000).

dalle abitudini è amoroso, anche quando usa mezzi “duri”<sup>39</sup>. È una pratica simile a quelle di certa poesia, dell’antica tragedia, della filosofia antica, di meditazione. Non tutta la musica si assume e deve assumersi questo compito. Sempre aiuta a dare una voce e un ritmo all’esistenza, anche quando è funzionale a riti, cerimonie, o è intrattentimento senza intenzioni artistiche. Il buon umore può disporre bene anche verso cose più impegnative.

### 2.8. Un procedimento compositivo che dà risalto a voce e ritmo

Il concetto di momento “opportuno” mi conduce dalla poetica della voce alla retorica della composizione. Il concetto moderno di composizione musicale, nella sua derivazione da Tinctoris<sup>40</sup>, è più ristretto di quanto sia stata pensata anticamente, in ambito retorico, la *compositio*. Cicerone e Quintiliano<sup>41</sup> le attribuiscono il compito di realizzare e comunicare l’*inventio* persuadendo. I confini fra scrittura e oralità non erano così netti come è poi accaduto con la stampa modernamente, al punto che Macrobio finiva per identificare generi e stili – patetico, moderato, mite – non con parti, materia o toni del discorso, ma direttamente con le persone degli oratori<sup>42</sup>.

L’improvvisazione di cui stiamo parlando è un procedimento compositivo che realizza una *inventio* – un’idea, un’intuizione musicale – in mezzi persuasivi. Una valutazione di essa è più simile a quella con cui si giudica una buona capacità di parlare in modo opportuno, secondo gli interlocutori e il contesto, piuttosto che a quella che riguarda un libro o un’opera musicale compiuta. L’opportunità e il contesto mi dice anche se c’è un *pattern* oppure no. Per esempio, se leggo su pentagramma la trascrizione di un’improvvisazione e noto una ripetizione, potrei non sapere ancora se sia un *pattern*: non so ancora nulla della sua pronuncia, del suo timbro, della sua necessità a dare voce a quel pezzo. Per es. potrei leggere la trascrizione del solo di Miles Davis in *Petits Machins (Little Stuff)* e notare molte ripetizioni, in particolare della sequenza Ab-G-F. Ma se lo ascolto, capisco che stanno al posto giusto: giusto per quella voce<sup>43</sup>. L’improvvisazione dal vivo è un procedimento compositivo che ridà alla musica quella parte di voce e di ritmo che la tradizione occidentale della composizione scritta le aveva tolto. In questo

<sup>39</sup> Una concezione affine si legge non solo in Hölderlin o in Nietzsche, ma anche in Dufourt (2007): 369-375.

<sup>40</sup> Caporaletti (2005): 99 ss., 118-119.

<sup>41</sup> Cicero, *Ad Herennium*: 4, 18; Quintilianus, *Institutio Oratoria*: IX, 4.

<sup>42</sup> Macrobius, *I Saturnali*: 5, 1, 16.

<sup>43</sup> Carr (1982): 339-341.

contrasto essa dà risalto alla voce e al ritmo musicali in quanto tali, e al momento opportuno.

### 3. *Perché improvvisare oggi? Fra narcisismo e liberazione*

Perché improvvisare oggi? I segni sono ambivalenti. Si introduce l'improvvisazione nelle materie dei conservatori. Ci sono effetti di lungo periodo della dominanza globale della cultura USA, che hanno vinto anche la guerra mediatica ed esportato modelli musicali, compreso quello che Wynton Marsalis ha chiamato «musica classica americana», il *jazz*. La diffusione dell'improvvisazione in questi contesti ha anche aspetti di normalizzazione. Ci sono anche effetti di interazione fra tecnologie: fra lo scarico da *web* di ogni musica e l'uso di programmi musicali per computer relativamente semplici da usare (campionatori e archivi di *patterns*) anche per chi non ha una preparazione musicale tradizionale. Così continua e si trasforma un processo di emulazione diffusa, iniziato in Europa nel dopoguerra con la fascinazione per il *jazz* e i suoi stili di vita (e i suoi strumenti), per il *rock* e i costumi giovanili connessi (e le chitarre elettriche), per *funky*, *fusion* (e tastiere e sintetizzatori). Prima e al di là dei corsi di improvvisazione nei conservatori, sta accendendo qualcosa di analogo a quello che accade in rete con *mail*, *blog*, *social networks* e il cosiddetto *web 2.0* e oltre: c'è in musica una tendenza analoga a quella di riprendersi parola e immagine in rete da parte dei singoli e dei gruppi. È una tendenza della società, e infatti anche psicologi, sociologi, *managers*, teorici dell'organizzazione guardano all'improvvisazione con interesse<sup>44</sup>. Il fenomeno è ambiguo e interessante: come le lettere al direttore dei quotidiani che segnalavano un passaggio nel pubblico dalla lettura alla scrittura<sup>45</sup>. Oggi il protagonismo di... chiunque è tecnologicamente possibile, non però musicalmente e politicamente: la forte capacità della musica di fare comunità bypassando i discorsi la rende anche terra di conquista da parte di comportamenti sociali e gusti (anche politicamente ed economicamente diretti) che possono essere veri ostacoli per proposte più libere e responsabili.

Anche la liberazione è ambigua. Il modello "testo compiuto" diventa sempre più recessivo per effetti di tv e *web*, *mail*, telefoni mobili, dispositivi fotografici e video, ed è

<sup>44</sup> Cfr. in generale: Alperson (2010): 278-279. In relazione alla psicologia cognitiva, cfr. Johnson-Laird (2002): 415-442. In relazione agli aspetti sociali si veda Fischlin, Heble (2004); Pétard (2010). In relazione all'organizzazione e all'economia cfr. Barrett (1998); Van Eikels (2010); Sicca (2013). Su improvvisazione, arte, media: Bormann, Brandstetter, Matzke (2010).

<sup>45</sup> Benjamin (1935-36): 232.

sempre meno chiaro cosa sia un “mestiere”. Nel bene e spesso nel male, emerge un tipo umano che ritiene di poter mostrare qualcosa di interessante esibendo senza riflessione materiali presi da qualunque programma tv o link di *web* o autoprodotti. Però questo è il mondo in cui viviamo, è qui che esercitiamo le parole e l'improvvisazione musicale. In questa situazione a maggior ragione è necessario assumersi la responsabilità “inventiva” e “compositiva” di fare scelte (controprova: anche molta improvvisazione che si legittima per discendenza da modelli di successo in passato più o meno recente è noiosa e autoreferenziale quanto molta musica contemporanea).

#### 4. *Cambiamenti*

John Cage negli anni 40-50 ha colto la necessità di togliere i limiti al suono. Le sue idee interpretavano forme di vita che non potevano più essere raccontate (come nell'epoca borghese del Settecento o dell'Ottocento) come un arco che parte da un inizio ben individuato (una felice o sfortunata nascita) fino a un culmine (successo, sconfitta), per giungere alla meritata o immeritata conclusione. La vita nelle grandi città americane del secondo dopoguerra (poi nelle nostre) era allora, ed è sempre più ora, un abitare in cui il senso dell'inizio dipende dal corso successivo, sempre più esposto a occasionalità, spesso casualità. La conclusione sfuma nell'indeterminato. Il tempo non scorre come inizio e fine, ma ci si sta in mezzo: come in mezzo ai suoni del traffico. Tutto è vita come tutto è suono, musica: dipende da come lo si prende. Ciò è stato recepito molto lentamente e più o meno chiaramente, anche dalla musica di “massa”, anche al di qua di ciò che Cage aveva colto con grande lucidità<sup>46</sup>. Il suono è molto più liberato, rispetto al secondo dopoguerra: possiamo ascoltare quasi qualsiasi suono anche nella musica di sottofondo di un bar o negozio, purché ci sia una pulsazione regolare e anticipabile mentalmente.

Perché questo attaccamento alla pulsazione regolare? Credo: per compensare il fatto che la vita è ritmicamente sconnessa. Bus, metro, ufficio, officina, computer, telefono, computer, mail: tutto è troppo... *in real time*. E soprattutto non c'è risposta alla domanda: come si annoda il presente con il futuro e con il passato? Qui c'è la massima sconnessione e il massimo di domanda per la musica. Superato il muro del suono, non c'è ancora un muro del tempo su cui lavorare?

<sup>46</sup> Goldoni (2013a).

Le pause di tensione, i silenzi drammatici, le rarefazioni, frequentati dalla musica “contemporanea”, sono stati neutralizzati nelle colonne sonore di qualunque film, serial, soprattutto thrillers e polizieschi: inglobati nello zapping. Non si lavora sul tempo neppure interrompendo o togliendo una pulsazione periodica. L’interruzione fa parte del paesaggio, come ne fa parte ogni suono. I pezzi musicali *pop* finiscono improvvisamente, le basi nei bar con pulsazioni costanti non hanno inizio né fine perciò possono iniziare e finire in qualsiasi momento. Analogamente, la nostra vita è piena di interruzioni: con gli interruttori, le immagini ai finestrini dei mezzi di trasporto, le porte che si aprono e chiudono in fretta, i messaggi al telefonino, lo zapping in tv, gli affetti che iniziano e finiscono. A differenza del secondo dopoguerra, il tempo urbano è progressivamente sostituito dal tempo indotto dalla digitalizzazione: l’esterno è sempre più l’effetto del ritmo psicofisico del dispositivo della connessione. Omo-metria e interruzione oggi appartengono allo stesso “ritmo”, interiorizzato come mai è accaduto prima. Personalmente, trovo attraente la possibilità di eseguire e ascoltare in musica tempi contemporaneamente diversi, poiché ridanno profondità e realtà all’ascolto, come se fossero germi di mondi differenti. Il risultato nell’improvvisazione non è la rapidità, al contrario è un’attenzione che *rallenta* e focalizza sulla vita il ritmo anche troppo in “*real time*” della vita attuale.

Nell’improvvisazione *avantgarde* più vicina alla musica “contemporanea” la ricerca di una differenza simultanea di tempi riguarda la disgregazione del tempo musicale della musica classica: disgregazione che accompagna la perdita di credibilità delle forme tradizionali della narrazione. Non è però un caso che l’attacco all’unicità del metro sia avvenuto più o meno contemporaneamente da parte del serialismo (Stockhausen, p. es. con *Gruppen*), di Cage, delle avanguardie di provenienza *jazz*: il 1968 è stato trasversale. Questa via *avantgarde* non ha però avuto influenze profonde sulla musica più “popolare”. Diversa è stata l’influenza anche sulla musica più popolare della poliritmia di origine africana. Essa è già nella natura profonda del *jazz*, fin dagli inizi<sup>47</sup>. Da essa sono nate anche musiche con metri contemporaneamente differenti, come in *Lonely Woman* di Ornette Coleman<sup>48</sup>; come in *Interstellar Overdrive* (London 1966-67) dei Pink Floyd; come in *Bitches Brew*, di Miles Davis, erroneamente considerato *jazz-rock* o *funky* (nel senso che ha preso successivamente) o *fusion*. In *Pharaoh’s Dance* la pulsazione regolare

<sup>47</sup> Caporaletti (2000) e (2005). Devo parte di queste considerazioni finali anche alla conversazione con il musicista Giorgio Signoretti.

<sup>48</sup> Coleman (1959) e (1987).

*rock* con basso tastiera e batteria è come un palco (quasi) fermo che regge movimenti di danza di tempi e segni differenti (c'è anche il *free*) (un germe non era già in *Nefertiti*<sup>49</sup>). È una via che però si è chiusa prestissimo, in coincidenza con la fine di una stagione politica. Le successive *funky* e *fusion* hanno scelto *un* metro e un modello di virtuosismo compiaciuto e di popolarità ammiccante. La libertà è stata regolamentata e l'improvvisazione disinnescata. Così si è chiusa anche la capacità di fare fermentare materiali di ascolto 'di massa'. Una concezione plurale del tempo mi sembra oggi a maggior ragione necessaria, dopo la normalizzazione della *fusion*: usando anche l'eredità della *free improvisation* nella misura in cui permette un uso quasi inesauribile di materiali (anche popolari) senza necessariamente condannare la eventuale presenza di tempi periodici – condanna che a volte ha prodotto *cliché* dalle improvvisazioni "libere" degli anni '60<sup>50</sup>.

Un altro esempio attuale di ricerca, non *free*, che non disprezza la presenza di una pulsazione ma lavora sull'imprevedibilità dell'accento, è la musica di Steve Lehman, specialmente in *Octet*. Non c'è mai un solo modo per avere una voce. Il campo sociale (e politico) di ascolto si è però ristretto, producendo, anche contro i desideri dei protagonisti, generi e "nicchie", e proprio mentre la rete ha messo in crisi le case discografiche, cosa che spinge i musicisti verso il *live*. Le pratiche improvvisative si diffondono a tutti i livelli, anche di qualità. C'è l'urgenza di avere una voce in un mondo che sembra darla facilmente a ciascuno nel momento in cui la rende politicamente e esistenzialmente irrilevante. Sembra ci sia ancora parecchia di strada da fare per trovare, fra musicisti, musicologi e filosofi, una analisi e una intenzione condivisa, pur nelle infinite differenze di poetiche e mezzi possibili. Il presente testo è perciò una richiesta in questo senso, a chi legge.

#### Bibliografia

Adorno, Th. W., 1956/57: *Fragment über Musik und Sprache*, in Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, vol. 16, 1998, p. 252 ss.

Adorno, Th. W., 1964: *Schwierigkeiten. I Beim Komponieren*, in Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, vol. 17, 1998, p. 253 ss.

<sup>49</sup> Davis (1967).

<sup>50</sup> Cfr. Jost (1972): 9; Guaccero (2013): 60, 254.

- Alperson, Ph., 2010: *A Topography of Improvisation*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 68/3, pp. 278-279.
- Aristotele: *Poetica*. Trad. it. di G. Paduano, Laterza, Bari, 1998.
- Bailey, D., 1980: *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Moorland, Ashbourne, Derbyshire. Trad. it. *Improvvisazione. Sua natura e pratica nella musica*, ETS, Pisa, 2010.
- Barrett, F. J.: 1998: *Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations: Implications for Organizational Learning*, "Organization Science", 9/5, September-October, pp. 505-622.
- Benjamin, W., 1935-36: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fünfte Fassung, in *Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*, Band 16, Suhrkamp, Berlin 2012, pp. 207-250.
- Benveniste, 1951 : *La notion de 'rythme' dans son expression linguistique*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, pp. 327-335.
- Bertinetto, A. (2012): *Il pensiero dei suoni*, Bruno Mondadori, Milano.
- Bormann, H-F., Brandstetter, G., Matzke A. (a cura di), 2010: *Improvisieren. Paradoxien des Unvorsehbaren. Kunst - Medien - Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld.
- Caporaletti, V., 2000: *La definizione dello swing*, Ideasuoni edizioni, Teramo.
- Caporaletti, V., 2005: *I processi improvvisativi della musica. Un approccio globale*. Quaderni di M/R 54 LIM, Lucca.
- Carr, J., 1982: *MILES DAVIS. A critical biography*. Trad. it. *MILES DAVIS. Una biografia critica*, Arcana Editrice, Milano, 1982.
- Cicero, T.: *Ad Herennium*. Trad. it. *La retorica a Gaio Erennio*, Mondadori, Milano, 1992.
- Davis, M., 1989: *MILES. THE AUTOBIOGRAPHY*. Trad. it. Davis, M., Q. Troupe, *Miles. L'autobiografia di un mito del jazz*, Rizzoli, Milano, 1990.
- Dreon, R., 2012: *Abiti, tecniche corporee e stili di vita*, in Dreon, R, Goldoni, D., Shusterman, R. *Stili di vita*, Mimesis, Milano, pp. 41-58.
- Dufourt, H., 2007: *Mathesis et subjectivité. Des conditions historiques de possibilité de la musique occidentale*, MF, Paris.
- Evangelisti, F., 1991: *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma.
- Fischlin, D., Heble, A., 2004: *The Other Side of Nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Gioia, T., 1988: *The Imperfect Art*, Oxford University Press. Trad. it. *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*, Excelsior 1881, Milano 2007.
- Goldoni, D., 2005: *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*, in AA. VV., *Adorno e Heidegger*, Donzelli, Roma, pp. 307 ss.

- Goldoni, D., 2006: *Wittgenstein. Frase musicale e scrittura filosofica*, "aut aut", pp. 137-159.
- Goldoni, D., 2012: *Improvvisare*, in Dreon, R., Goldoni, D., Shusterman, R., *Stili di vita*, Mimesis, Milano, pp. 59 ss.
- Goldoni, D., 2013a: *John Cage. Che cosa è contemporaneo?* In Cuomo, V., Distaso, L. V., *La ricerca di John Cage*, Mimesis, Milano 2013, pp. 101-122.
- Goldoni, D., 2013b: *Estetizzazione dell'economia*, in D'Angelo et al. (a cura di), *Costellazioni estetiche*, Guerini e Associati, Milano, pp. 206-215.
- Guacero, G., 2013: *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali*, Aracne, Roma.
- Hagberg, G., 1998: *The Aesthetics of Jazz Improvisation*, in Kelly, M. (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, 1998, pp. 479-482.
- Hagberg, H., 2000: *Foreword: Improvisation in the Arts*, "The journal of Aesthetics and Art Criticism", 58/2, pp. 95-97.
- Hamilton, A., 2008: *Aesthetic & Music*, Continuum, Cambridge.
- Harvard Dictionary of Music*, 1972: second edition, Cambridge.
- Jakobson, R., 1958: *Closing Statements: Linguistic and Poetics*, in Sebeok Th. (a cura di), *Style in language* New York-London, 1960. Trad. it. *Linguistica e poetica in Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 181-218.
- Jankélévitch, W., 1961: *La musique et l'ineffable*, A. Colin, Paris. Trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano, 1988.
- Johnson-Laird, Ph., 2002: *How jazz Musician Improvise*, "Music Perception", 19/3, pp. 415-442.
- Jost, E., 1972: *Free Jazz*, Universal, Graz. Trad. it. *Free Jazz*, L'EPOS, Milano, 2006.
- Kivy, P., 2002: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford - New York. Trad. it. di A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007.
- Lewis, G., 1996: *Improvised Music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives*, in Fischlin D., Heble, A. (a cura di): *The Other Side of Nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue*, Wesleyan University Press, Middletown, 2004, pp. 131-162.
- Lortat-Jacob, B., 1987: *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf.
- Macrobius, A. T.: *I Saturnali*, UTET, Torino, 1987.
- Merlin, E., Rizzardi, V., 2009: *Bitches Brew. Genesi del capolavoro di Miles Davis*, il Saggiatore, Milano.
- Meschonnic, H., 2000: *Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia*, "Studi di estetica", 21, pp. 11-30.

- Nettl, B., 1974: *Thoughts on Improvisation: A comparative Approach*, "The musical Quarterly", 60/1, pp. 1-19.
- Pétard, A., 2010: *L'improvvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale*. L'Harmattan, Paris.
- Quintilianus, M. F.: *Institutio Oratoria*. Trad. it. *Istituzioni oratorie*, Einaudi, Torino, 2001.
- Schiaffini, G., 2011: *E non chiamatelo jazz*, Auditorium, Casanova e Chianura Edizioni, Milano.
- Schönberg, A., 2008: *Stile e pensiero*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- M. Sicca, L. M. (a cura di), 2013: *I linguaggi dell'organizzazione*, Editoriale Scientifica, Napoli.
- Sparti, D., 2005: *Suoni inauditi*, Il Mulino, Bologna.
- Shusterman, R., 2012: *Stile somatico*, in Dreon, R., Goldoni, D., Shusterman, R., *Stili di vita*, Mimesis, Milano, pp. 15-40.
- Shusterman, R., 2008: *Body Consciousness. A philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge. Trad. it. *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, Marinotti, Milano, 2013.
- Stockhausen, K., 1987: *Intervista con Richard Dufallo dell'8 aprile 1987 a Kürten*, in *Trackings: composers speak with Richard Dufallo*, New York, 1989, pp. 203-220.
- Van Eikels, K., 2010: *Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens*, in Bormann, H.-F., Brandstetter, G., Matzke, A. (a cura di), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorsehbaren. Kunst - Medien - Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 125-160.
- Weiss, J., 2006: *Steve Lacy. Conversations*, Duke University Press, Durham NC.

#### Discografia

- Coleman, O. 1959: *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic Records LP1317
- Coleman, O. 1987: *The 1987 Hamburg Concert*, Domino Records 981214 ©&©2011
- Davis, M., 1967: *Nefertiti*, Columbia CS9594.
- Davis, M., 1969: *Bitches Brew*, Columbia GP26.
- Davis, M., 1969-1997: *Panthalassa*.