



Musicafoscari Ensemble suona per il Convegno internazionale di Studi Contemplativi. Università di Padova, San Gaetano, 21 giugno 2024

Fra gli occhi, le orecchie e il cuore

Daniele Goldoni
Università Ca' Foscari Venezia

Film muti

Abbiamo partecipato come gruppo musicale universitario (Musicafoscari Ensemble) allo Short Film Festival facendo la musica per film muti, da Chaplin (*The Professor*) a Buster Keaton (*In One Week* (2024), *Cops* (2025)).

Ci sono molti modi di fare la musica per un film muto. L'effetto comico o drammatico è spesso realizzato dal cinema muto con movimenti inattesi, goffi, paradossali, immobilità stupefatte, cambi di tempi, lenti o veloci o catastrofici. Questi mezzi tradizionalmente hanno suggerito l'uso di materiali musicali parodistici e imitativi. In un film come *Cops*, dove ci sono fughe e inseguimenti, *gags*, è difficile evitare quei *cliché*.

Così è stato anche per noi. Il trombone ha dato voce e suono al passeggero e alle curve brusche dell'auto, il violino ha dato il pianto al truffatore, il clacson all'abbaiare del cane, l'insieme di strumenti più rumoroso ha fatto lo scoppio della bomba, i ritmi veloci hanno scandito le fughe, e così via. Ma abbiamo anche cercato di rovesciare la prospettiva, di bilanciare in parte suono e immagine (l'immagine visiva ha nel muto specialmente predominanza narrativa) rendendo i gesti filmici e le *gags* materiale visivo della musica stessa. Suono e immagine diventano una cosa sola, e la musica non è 'solo' il commento ('didascalico', come si dice a volte con sottovalutazione) di una immagine in movimento autonoma. Musica e immagine sono due aspetti della stessa cosa. La faccia e la voce del poliziotto in auto sono il trombone, la faccia e la voce del truffatore che finge di piangere sono il violino che piange disperato e falso. Lo scoppio della bomba e il disperdersi è l'andare in pezzi dei suoni...¹

¹ Si veda il link: <https://www.youtube.com/watch?v=r9hkpjsjnRQ>. L'ensemble suona dal minuto 43.

Siamo un gruppo di improvvisazione libera

Siamo un gruppo di improvvisazione 'libera'. Farcì guidare da un testo visuale, completamente strutturato e pieno di gesti e situazioni non verbali significanti, è stato nello stesso tempo vincolante e musicalmente fecondo. Ci ha fatto inventare dei suoni che non sempre erano nel nostro repertorio e che possiamo usare anche nell'improvvisazione.

Che cosa intendiamo con 'libera improvvisazione'?

La libertà non ha una accezione assoluta. Ci sono dei vincoli, per esempio l'uso di certi strumenti, le loro possibilità e anche le loro tradizioni (le 'prassi esecutive') dalle quali ci si può discostare, fino a un certo punto, usando diversamente le altezze, le articolazioni melodiche, l'armonia e persino il timbro (per esempio con le cosiddette 'tecniche estese', cioè un uso non tradizionale degli strumenti).

Sono vincoli anche le abilità e gli ascolti fatti, l'esperienza e i 'gusti' degli improvvisatori. Condizioni sono anche il luogo, la natura del pubblico, la sua risposta durante la performance: questa risposta fa parte, in qualche modo, del gioco della improvvisazione.

Inoltre, secondo l'intenzione che si ha, si possono prendere, prima della performance, accordi di massima, che possono semplicemente indicare un ordine di momenti - per esempio in un certo momento fare dei cluster, in un altro dei droni, in un altro suonare molto 'free', fare un climax, ecc.

Si possono ridurre gli accordi precedenti al minimo, come è avvenuto in queste due situazioni recenti.

In agosto 2025 sono stato invitato a fare un esempio di improvvisazione durante una *Summer School* di filosofia a San Cesario di Lecce. Il posto è una fabbrica di birra del primo Novecento, ora usata per attività culturali. Saremo in tre: il direttore della compagnia teatrale *Astragali* e attore, un saxofonista e polistrumentista con grande esperienza nell'improvvisazione jazz e free ed io.

Non abbiamo mai suonato insieme. È una bella sera limpida. Un'ora prima della performance, che avverrà all'aperto sotto una torre e una ciminiera della fabbrica, con le sedie per il pubblico davanti al palco, il saxofonista si presenta con un contralto, un clarinetto arabo in sol e uno strumento dell'Asia centrale fatto di canne di bambù che, sfiorate, si toccano e fanno un delicato crepitio. Io ho una tromba, un bocchino di saxofono che posso applicare alla tromba per farne suoni da clarinetto basso, un'armonica cromatica. L'attore dice: «scriverò al computer delle parole che verranno proiettate sullo schermo». Facciamo un *sound check* perché saremo amplificati. Io e il saxofonista e l'attore ci diciamo: «ci ascoltiamo e suoniamo». E così facciamo: seguiamo il suono che viene da chi comincia e interagiamo. L'ascolto reciproco ci guida per 45'. Intuiamo quando è il momento di finire e lo facciamo insieme, senza un accordo precedente.

Quando si ascolta in modo 'profondo' (Pauline Oliveros ha coniato il termine *deep listening* (cf. il discorso, disponibile in video su Youtube, *The Difference Between Hearing and Listening*), il suono stesso, che nella sua presenza reale è sempre diverso da come si ricordava e sempre 'nuovo', suggerisce le vie da tentare. Adesso, a San Cesario, tutto avviene fluidamente secondo l'intensità dell'ascolto e del silenzio interiore del musicista e quello esterno.

Due anni fa una studentessa di violoncello del conservatorio di Venezia viene nel nostro gruppo di improvvisazione. Dice che non sa improvvisare, ma vuole provare. Le diciamo che ha solo da lasciarsi trasportare dall'ascolto del suono, anche facendo note lunghe o piccoli interventi, quando si sente a suo agio. In quel momento siamo in sette: due soprani, un violino, una chitarra elettrica, una tastiera, un saxofono contralto, io e un altro con le trombe e le sordine. Cominciamo con note lunghe su intervalli ampi, in modo da non vincolare a una tonalità. Facciamo dei suoni lunghi, aperti. Poi cambiamo lentamente, senza

un'intesa esplicita precedente, solo ascoltandoci. Dopo un po' la violoncellista entra timidamente con note lunghe, poi capisce il gioco e comincia a variare. Lo facciamo anche noi, con variazioni nelle altezze, nelle dinamiche e nel ritmo, e ne esce un bel momento musicale. Allora dice con meraviglia e gioia: «ma siamo tutti connessi!». Da allora fa parte del nostro gruppo.

In questa seconda situazione ci siamo dati un limite: non introdurre inizialmente materiali musicali condizionanti, come un ritmo o un accordo. È lo stesso limite che Evangelisti (1991, 70) dava ai musicisti di *Nuova Consonanza*, e se ne comprende la ragione: è consigliabile evitare di introdurre un materiale sonoro troppo

condizionante, al fine che ciascuno abbia la possibilità di inserirsi e di condurre, a sua volta, la musica dove sente, intuisce e desidera che possa andare. Ma non ne abbiamo fatto un divieto. Infatti, in seguito l'improvvisazione ha avuto momenti melodici che eventualmente richiamavano, per un momento, anche musica già sentita.

L'improvvisazione è un'opera comune. In questo modo non si eliminano del tutto le precondizioni, ma si crea una situazione in cui le abilità vocali e strumentali, gli ascolti fatti, la cultura, i gusti, sono decisivi per il livello della performance. Ma altrettanto e ancor più decisivo è permettere che ciascun musicista possa esprimere, più di quello che 'sa', chi è.

Un'idea e una pratica filosofica della musica

Il progetto Musicafoscari, iniziato nel 2010, ha inteso proporre queste pratiche musicali di improvvisazione agli studenti di ogni disciplina, con laboratori condotti da maestri dell'improvvisazione e restituzioni in concerti, nella convinzione che esse producano una esperienza che va al di là della musica professionale. Quello che pratichiamo non richiede necessariamente un particolare virtuosismo, ma una buona conoscenza musicale e soprattutto onestà intellettuale, responsabilità nelle relazioni e del risultato comune. Ciascuno è ugualmente indispensabile, pur avendo molta libertà.

È un'idea filosofica della musica, esistenziale, e politica in senso antico (per abitanti di una *polis*), dove etica, estetica, e esistenza non sono separabili. Come non lo erano per Platone, per i Pitagorici, per molta della musica medievale europea 'sacra' e non; per molte musiche popolari o 'etniche', che sono collegate in qualche misura e modo con una attestazione e celebrazione di qualche aspetto di una forma di vita.

Si può osservare che il gioco che avviene nella musica è simile a quello che accade in molti giochi collettivi, in cui

il corpo e il sentire sono coinvolti simultaneamente. Ciò che è proprio della musica è che il suono viene a occupare il luogo in cui ci sono i pensieri, i quali, come dice l'etimologia di 'pensare', spesso *pesano* con il loro giudizi, timori, doveri, speranze in un futuro inconoscibile. Nella musica il corpo e l'orecchio sono occupati e governati dalle vibrazioni e dal ritmo che si sentono dalle gambe alla pancia al torace alla testa, e tutto questo influenza anche il respiro e il cuore. Può calmarli, eccitarli, far muovere o far stare in silenzio e quiete in ascolto.

Questa potenza del suono e della musica l'ha fatta scegliere anche per favorire stati meditativi, di 'svuotamento' della mente, e predisporre a un livello di consapevolezza più intenso e profondo. Come è stato fatto, in modi diversi, nella musica polifonica medievale europea, bizantina, e si fa in certa musica del Medio e dell'Estremo Oriente e in Africa... e ancora si fa in Occidente nella musica corale e d'organo in funzioni religiose.

Questa potenza 'immersiva' della musica è stata evidenziata (fra altri) da Marius Schneider e praticata,

(fra altri) da John Cage (lettore di Meister Eckhart e di Daisetz Suzuki), da Pauline Oliveros, da Giacinto Scelsi, da Terry Riley, e sperimentata nella accezione 'psichedelica' anche nel rock, praticata nella musica contemporanea, specialmente dalla quadrifonia alla spazializzazione multicanale del suono.

Che cosa condividono le nostre pratiche di improvvisazione con tutto questo?

Bisogna sgombrare il campo da qualche perdurante pregiudizio occidentale e novecentesco sulla improvvisazione.

Le forme novecentesche occidentali di improvvisazione più note sono nel jazz, nel rock, nel 'progressive', nella *free improvisation*, nella musica 'contemporanea'.

La *free improvisation* nasce e cresce fra gli anni Cinquanta e Sessanta in contesti provenienti dal jazz - in USA: per esempio, Lennie Tristano, Cecil Taylor, l'*Art Ensemble of Chicago*; AACM...; in UK: Derek Bailey e la *Company*. Dal rock: *Henry Cow*, *Pink Floyd*. Avviene anche in contesti di sperimentazione nella musica contemporanea: Cornelius Cardew e *AMM*, Franco Evangelisti con *Nuova Consonanza*, *Musica Elettronica Viva*, Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar...

Le differenze fra le varie esperienze sono grandi. Nel jazz e nel rock l'improvvisazione aveva ed ha di solito come vincoli (oltre alle tradizioni degli strumenti e delle voci) una modulazione armonica, una serie di accordi o un 'modo'. Nel contesto che viene dal jazz è diventato noto, quasi come un sinonimo di 'free', soprattutto il criterio dovuto a Derek Bailey di evitare l'improvvisazione 'idomatica', ossia quella che usa stili già facilmente identificabili (per esempio 'alla Charlie Parker') come *idiomi*, con relativi *patterns* (Bailey 1980). Tale uso è diffuso anche dalla disponibilità delle trascrizioni degli assoli registrati di eccellenti solisti, per chi studia jazz nelle scuole e nei conservatori.

Nel contesto che viene dalla classica-contemporanea, è diventato noto il criterio, suggerito da Franco Evangelisti per

Nuova Consonanza e sopra ricordato, di «escludere... che il materiale altezze-durate possa essere tonale rispondendo a determinati usi linguistici» (Evangelisti 1991, 70).

Questi criteri hanno generato sperimentazioni e invenzioni musicali straordinarie negli anni Sessanta e Settanta. Ma successivamente talvolta hanno trasformato le giuste precauzioni, volte a non condizionare gli improvvisatori, in regole rigide e divieti e nuovi cliché: come l'uso eccessivo delle tecniche estese a danno dell'esito musicale, un abuso delle dissonanze o di interruzioni continue delle idee musicali nascenti. Ho visto qualche *conduction* fatta in questo modo: non si poteva apprezzare bene l'idea del musicista e alla fine era difficile capire cosa e chi si avesse ascoltato.

L'equivoco, a mio parere, nasce da una proiezione sulla improvvisazione del modello (dominante almeno dall'Ottocento) della composizione musicale artistica come qualcosa che deve essere 'originale', cioè *decisamente diversa* da ogni antecedente.

I Futuristi attribuivano alla improvvisazione una capacità di fare cose nuove e sorprendenti piuttosto che alla composizione (Bartocchini Mantia 1921). La loro idea era che l'improvvisazione musicale, essendo per il suo concetto 'imprevista' e imprevedibile, sarà sempre diversa da ogni antecedente.

In realtà, non funziona proprio così, e abbiamo esperienza di molta cosiddetta 'improvvisazione' abbastanza prevedibile... E forse non è un caso che i futuristi non abbiano mantenuto la promessa (mentre Russolo ha fatto ottime cose con altro criterio). Tuttavia, l'idea è dura a morire, ed è tuttora ampiamente sostenuta. Il fatto è che la composizione è andata avanti nella sperimentazione, influenzando anche gli improvvisatori degli anni Cinquanta-Sessanta, mentre l'improvvisazione è entrata in parte nella composizione (nella cosiddetta 'opera aperta'): al punto che - se il criterio è la valutazione dell'idioma - non è sempre facile distinguere, nelle registrazioni, che cosa sia composto e che cosa improvvisato.

Fra composizione e improvvisazione resta comunque una differenza oltre che una parentela stretta. Non collocherei la differenza nell'‘idioma’.

Può esserci nella improvvisazione, anche in quella che non è vincolata a sequenze di accordi o modi, un aspetto compositivo con aspetti di pianificazione, di previsione. L'improvvisazione, praticata come concerto nei contesti abituali dei club o anche quelli della musica classica, sa di dover rispondere ad aspettative del pubblico, che tende a cercare di riconoscere qualcosa come una 'logica' delle fasi e un filo conduttore dell'intera performance. Questo è un aspetto compositivo. Evangelisti richiedeva agli improvvisatori di esser anche già dei compositori. Essere compositore implica la conoscenza dei materiali e una capacità strategica, che è necessaria, in qualche misura, in ogni performance improvvisativa.

Nel nostro laboratorio di improvvisazione pratichiamo sia la composizione che un esercizio di *conduction* a turno: in questo modo ciascun musicista diventa consapevole delle potenzialità di ciascuno e di come poter contribuire a 'comporre' il materiale complessivo.

Ma l'improvvisazione ha anche un altro fattore: il presente. Questo non ha a che fare con il 'linguaggio', i mezzi, il materiale usato, se non nella misura in cui richiede di non essere schiacciato dal tempo della pianificazione. Anzi, le performances improvvisate devono essere finalizzate a liberarlo.

Cornelius Cardew, in *Towards an Ethic for Improvisation*, ha scritto:

Nella musica, cerchiamo di eliminare psicologicamente il tempo [sic] per lavorare nel tempo in modo tale che perda la sua presa su di noi, allenti la sua pressione. Citando

ancora Wittgenstein: "Se per eternità non si intende durata temporale infinita ma atemporalità, allora vive eternamente chi vive nel presente". (Cardew 1965, XIX)

Il presente di cui parlano Cardew e Wittgenstein non è un istante nella immaginaria linea del tempo. Pensare il presente come un punto nella linea del tempo lo identifica con una brevissima durata della coscienza e il suo contenuto - quando dico a me stesso: 'ora' - in una relazione di differenza con il mutamento interno ed esterno. Ma il presente di cui parlano Cardew e Wittgenstein è altro (cf. Goldoni 2023). È la coscienza stessa. La memoria e la percezione si sovrappongono e fondono nel vuoto silenzioso che non ha né passato né futuro. Ma è viva e può aumentare di intensità.

In musica, Cardew considera questo presente come una condizione e, insieme, un risultato dell'improvvisazione. Il presente non è statico ma dinamico nel suo modo proprio.

L'immersione e la vividezza della presenza aumenta se l'attenzione si libera da attese pregiudicate, ma si lascia condurre dal suono stesso (cfr. Goldoni 2018). Nella improvvisazione non c'è altro nella coscienza che il suono e i gesti che si fanno insieme con esso, e la risposta del luogo. Il 'mio' suono è della stessa sostanza di quello degli altri. Fra interno ed esterno non c'è barriera. C'è una differenza locale: qui, là, a destra, più in fondo... Io *sono* quel suono e tutti *siamo* quel suono. Posso dirmi 'io' diverso dagli altri nel momento in cui decido di cambiare qualcosa. E poi continuamente ritorno a essere una sola cosa con il suono che ricevo insieme a quello che faccio.

Più l'attenzione si concentra sulla musica e dimentica l'io, più il presente diventa intenso. Come l'Uroboro, si nutre di se stesso.

Presenza, improvvisazione, liberazione²

Siamo in dodici nella stanza. In questo momento non c'è nessun altro. C'è silenzio, calma, nessuna fretta, nessuna preoccupazione di essere approvati da un pubblico. Il pubblico siamo noi.

Uno ha il saxofono contralto; un altro una chitarra elettrica. Due musiciste hanno un violino, un altro la viola, un altro ha un contrabbasso. Due cantano. Un altro solitamente suona la batteria, ma in questo caso canterà. Uno ha una tromba; io ho un flicorno. Ci mettiamo d'accordo per fare un Re centrale, nient'altro che un Re centrale, e di oscillare intorno a questo Re centrale aumentando o diminuendo lievemente le altezze, al massimo fino al semitono sopra o sotto. Non abbiamo limiti di tempo.

All'inizio il suono è timido, impacciato: ci sembra strano, inadeguato che ciascuno faccia questa sola nota, avendo tutti questi strumenti con le loro possibilità. Ma, gradualmente, qualcosa comincia ad accadere. C'è attenzione. Ci si accorge del modo in cui le frequenze delle voci umane si incastrano con quelli degli strumenti. In questo Re centrale i 'parziali' di tutte le voci formano, insieme, un timbro inaspettato. Il suono diventa spesso, complesso. Una lieve divergenza fra le altezze emesse dagli strumenti e dalla voce produce battimenti. La velocità della pulsazione dei battimenti può essere governata dal controllo della divergenza di altezza. Il suono ha pulsazioni interne.

Sembrava molto facile, banale e anche un poco stupido suonare un Re: chi non lo sa fare? L'abbiamo ascoltato questo suono preciso all'inizio, quando abbiamo cominciato, e l'avevamo in testa ancor prima di farlo, ma dov'è finito ora? C'è ancora quel suono, ma è lo stesso? L'indicazione di fare un Re in quelle precise condizioni è

alle spalle. L'abbiamo eseguita, la ricordiamo ma essa non aiuta più a capire quello che sta accadendo.

Chi fa una nota tenuta a lungo senza pause, da sola e senza altre note accanto, dopo un po' non la sente più nello stesso modo. Non si percepisce più la relatività della sua altezza rispetto alla 'scala' (o al modo) che si aveva in mente, poiché le altre altezze, con le loro 'note', restano fuori dal fuoco dell'ascolto. L'introduzione di un 'semitono' o un intervallo anche minore possono essere percepiti come una grande differenza. Si risveglia un'attenzione per minime differenze di altezze. Quel Re è diventato una matassa di vibrazioni sonore che scorre, s'intesse per piani diversi, a diverse velocità, ma anche in parte granulosa, segnata da molti piccoli e meno piccoli eventi. Così come in una colata lavica si vedono qua e là scintille e dappertutto striature, venature di fiamma nelle fessure della roccia incandescente, il suono del Re centrale fa una massa sonora che resta costante e va a insediarsi stabilmente come margine udibile dell'ascolto, mentre il fuoco più intenso e preciso dell'attenzione è catturato dai continui cambiamenti interni al suono.

Si può trovare la meraviglia anche in un materiale semplice che, non ascoltato attentamente ma secondo le più usate convenzioni, potrebbe sembrare banale. Si può fare questa esperienza ascoltando *The Heart of Tones* di Pauline Oliveros, ovvero *Quattro pezzi su una nota sola*, *Mantram*, *Pranam I e II* di Giacinto Scelsi, fino al più recente *Mur* di Vahid Hosseini.

Così non ci è sembrata una diminuzione di intensità e di qualità improvvisativa scegliere questo modo di introdurre il nostro concerto per il pubblico della *International Society for Contemplative Research*

² Ho già pubblicato la seguente descrizione di una reale performance, con una più completa analisi, in Goldoni 2017.

organizzato dall'Università di Padova nell'Auditorium di San Gaetano il 21 giugno 2024.³

Inquadrando il QR code si possono ascoltare, cliccando su Padova 2024, *Detuning Meditation, A Rainbow in Curved Air, Night Train, Improvisation*.



Ora propongo una osservazione che mi sembra decisiva per dissipare molti equivoci sul valore dell'improvvisazione 'libera', o meglio, direi: *l'improvvisazione che libera*.

Finché si valuta l'improvvisazione con gli stessi criteri con cui si valuta una composizione, si considera la musica come un intero che procede per un certo periodo di tempo, si valuta il suo svolgimento entro un periodo di tempo determinato: ci sono un inizio e una fine, diciamo una 'conclusione'. Questo accade anche quando si ascolta una registrazione di una improvvisazione, soprattutto se pubblicata (e prima 'corretta') in un circuito direttamente o indirettamente commerciale. Un 'disco' o la sua traccia digitale ha un *titolo* (l'unità concettuale) e una sequenza pensata. Tutto questo funziona benissimo, e ha prodotto capolavori assoluti e indimenticabili. Lì si ascolta e riascolta, lì si impara a memoria...

Ma c'è anche un altro fattore nell'improvvisazione, come dicevo sopra, che è compresente con la evoluzione del suono *nel tempo* ma ha un altro 'luogo' rispetto al tempo della evoluzione, ed è tuttavia il suo cuore. Questo fattore è quello che il musicista percepisce del suono presente, dei suggerimenti che ne trae, e cosa decide di farne mentre improvvisa. *Linterplay* che avviene ha un

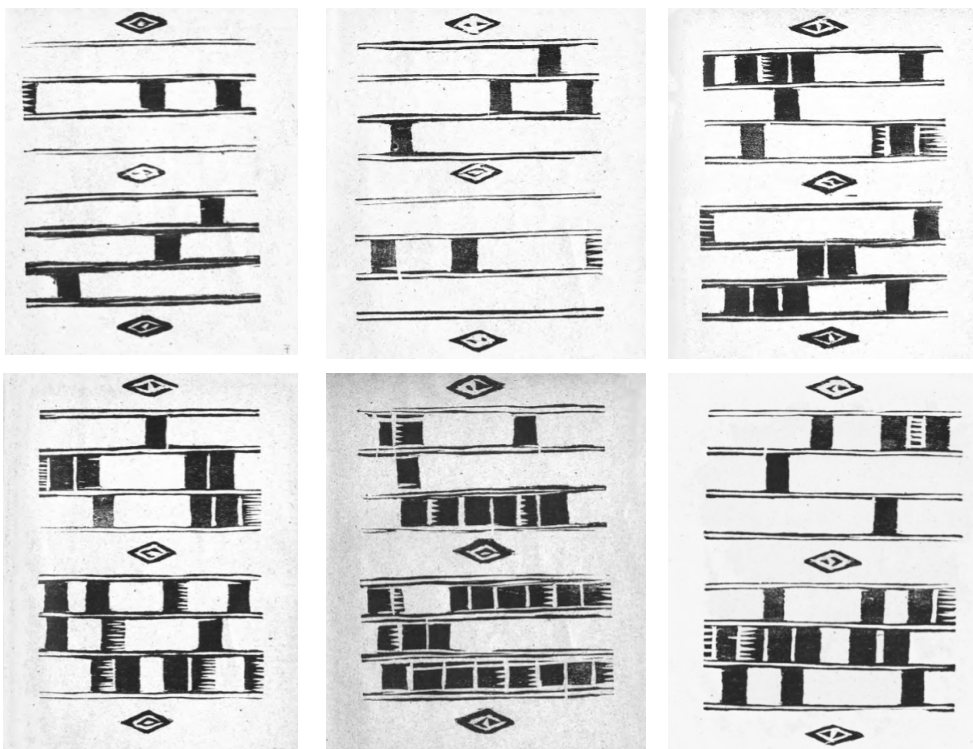
valore *generativo* assoluto (non si torna indietro e non ce n'è un altro) ed è anche un valore assoluto musicale nel presente.

L'alternativa fra idiomático e non idiomático, al riguardo, ha un senso relativo, di grado.

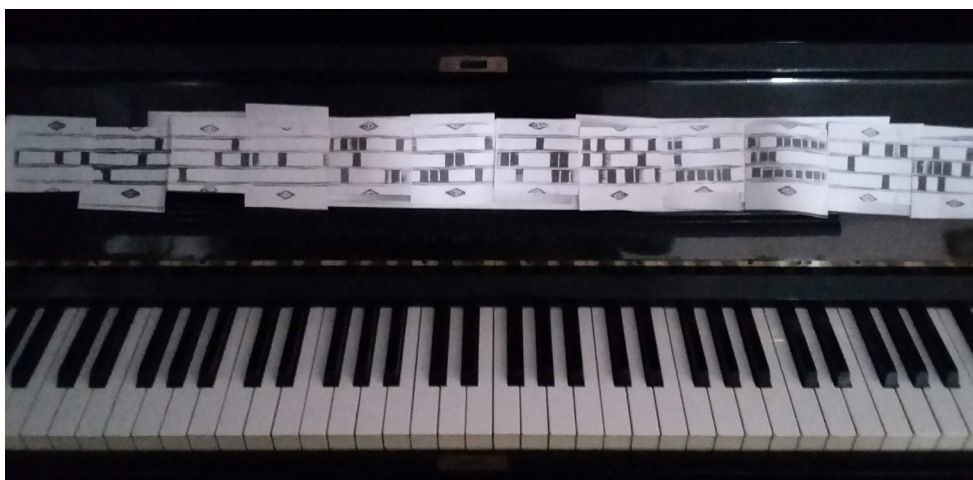
Anche la convenzione di assistere a una performance, scegliere il luogo, il giorno e l'ora, la disposizione, i musicisti o/e gli strumenti, appartiene a un 'linguaggio' (e infatti si prepara anche parlandone), è 'idiomatica'. Il punto è quanta decisione si lasci. Nelle pratiche più libere - e liberatorie dalla pressione dell'immagine che si sente obbligati a restituire - si tende a ridurre al minimo le condizioni necessarie. Ma anche dove ci sono sequenze di accordi, come nel jazz, o dove la costante è ridotta a un 'modo', l'improvvisazione produce musica meravigliosa (per esempio in *Kind of Blue!*). Il pattern per piano o *keyboard* di *A Rainbow in Curved Air* è la 'casa' sicura dove si abita con altri tranquillamente, in cui ci si può dimenticare dell'ego e delle sue ansie e da cui si può uscire e in cui può rientrare quando vuole. *Linterplay* in tutti i 'generi' è sempre originale e *rivela chi* è la persona che canta o suona.

Non è forse abbastanza osservato - e però è molto significativo - che Derek Bailey, noto come teorico del non-idiomatico, alla fine del suo libro *Improvisation* ammetta che forse «non è fondamentale» non essere idiomáticos, e questo si accorda con ciò che egli anche dice: che ciò che gli improvvisatori amano soprattutto è suonare con altri improvvisatori (Bailey 1993, 105, 141). Emerge finalmente il cuore dell'improvvisazione: vivere intimamente al sicuro, senza pensieri, la relazione con gli altri e con il luogo, e *figurarla* musicalmente come esistenza reale e sempre possibile.

³ Ho già pubblicato descrizioni del nostro concerto a Padova, San Gaetano, nel 2024, delle interpretazioni di *Contemplazioni* di Arturo Martini e delle *Città Invisibili* di Italo Calvino in Goldoni 2025, 52-9.



Arturo Martini, *Contemplazioni*, 1-6



Pagine del libro di A. Martini, *Contemplazioni*, messe di seguito come se fossero una partitura con tre altezze

Indeterminazione e traduzioni

John Cage contrappose, per un certo tempo, lo sperimentalismo e l'indeterminazione all'improvvisazione perché la riteneva esibizione dell'io. L'indeterminazione produce invece una situazione in cui non è possibile determinare che musica ne verrà, e così l'io è 'giocato' a sua volta.

Se riferita a un certo protagonismo nella improvvisazione jazz di quegli anni - dovuto anche a una competizione necessaria per sopravvivere per i jazzisti, soprattutto afroamericani - l'opinione di Cage aveva una parte di verità. Poi Cage riabilitò l'improvvisazione, secondo quello che ci ha detto Pauline Oliveros durante un seminario a Ca' Foscari nel 2012.

Fra indeterminatezza e improvvisazione si tratta di

gradi e mezzi differenti. Persino la «notazione musicale tradizionale» su pentagramma e fogli è rimasta ancora in parte un mezzo mnemonico per una prassi che non resta completamente determinata. E questo riconoscimento ha indotto compositori contemporanei a 'scrivere' con notazioni che richiamano la memoria di prove di composizione-improvvisazione di insieme: così ci ha ricordato Giancarlo Schiaffini a proposito della partitura di *Donau*, di e con Luigi Nono, in un seminario.⁴

Insomma, anche l'improvvisazione più 'libera' muove da condizioni sonore e musicali date, che sono le memorie dei musicisti, gli strumenti, il luogo, la destinazione. Quel contesto è un 'testo' che si 'legge' o rilegge, si 'riscrive', un po' a memoria, un po' nella dimenticanza.

Martini, *Contemplazioni*

Quando il medium di partenza è non musicale, c'è da fare una traduzione. Nella pratica di questa 'traduzione' la differenza fra improvvisare e comporre sfuma o diventa non molto importante. Ogni 'traduzione', lascia fra il testo e la musica uno spazio di gioco limitato ma con confini non determinati. Ritorno dunque sul tema, già affrontato nella invenzione della musica per i film muti, ma in un contesto più ampio.

Abbiamo fatto una 'traduzione' in musica del libro di Arturo Martini *Contemplazioni*. È un testo del 1918, di

sole immagini. Ogni pagina ha sei righe, tre sopra e tre sotto, come nelle pagine 1-6, e nelle successive.

Le pagine si potrebbero leggere come trigrammi sovrapposti e in successione e il tutto come una partitura.

Ma immaginare una esecuzione di questa 'partitura' ci è sembrato inadeguato. Costringerebbe a usare solo tre altezze, o tre fasce di altezze ripetute.

Se, d'altra parte, usassimo i quadrati neri come 'scatole', contenitori di altezze e timbri differenti, similmente a *Projection* di Morton Feldman.

⁴ Tenuto al conservatorio Benedetto Marcello di Venezia il 6 novembre 2024.

Projection 4 di Morton Feldman

Ci allontaneremmo molto dal testo di Martini, che ha la costante del nero sul bianco (con qualche striatura). Ho provato a farlo al computer, ma ascoltandolo non restituiva nulla del libro. Ma noi volevamo 'tradurre' il testo, non farne un pretesto. Lo stile di *Contemplazioni* e il materiale del segno grafico (fatto a mano su una matrice di legno) fanno parte del testo e non si possono ignorare. Il quadrato nero richiama a qualcosa di sobrio, elementare e uguale. Si sfoglia il libro e si vede una pagina alla volta, e ciascuna è un'immagine per una meditazione.

Martini al tempo di questo libro era scampato al

carcere militare e alla morte per la 'spagnola'. Non però alla consapevolezza di tanta inutilità. Dopo Caporetto, ma non solo.

Se un asceta del Tibet prendesse una forma... e come una sola nota di pianoforte, cioè senza contrasti, la battesse con vario ritmo, questo dovrebbe diventare il più grande evangelo del mondo, cioè oltre la parola umana; infinito, spazio, tempo.

[...] Son convinto che è una preghiera e che se ne parlerà fra due o tre secoli. (Scarpa 1968, 145-6, 155)

Aspirazione alla chiarezza intellettuale

Ogni pagina somiglia a una scultura fatta levando:

Sentire attraverso la mia angoscia di vent'anni di lavoro, che la povertà della scultura esiste e che ciò diventi un fatto intellettuale presente non deve essere una scoperta.

Le altre arti hanno le quattro stagioni. La scultura ne ha una sola: la potatura invernale. (67)

Così prima io e Massimo Menotti nel 2019 al pianoforte al Teatro Ca' Foscari di Santa Marta, poi con Massimo e Eugenio Cereser nel 2023 al pianoforte, abbiamo deciso l'esecuzione di *Contemplazioni* pagina dopo pagina, come

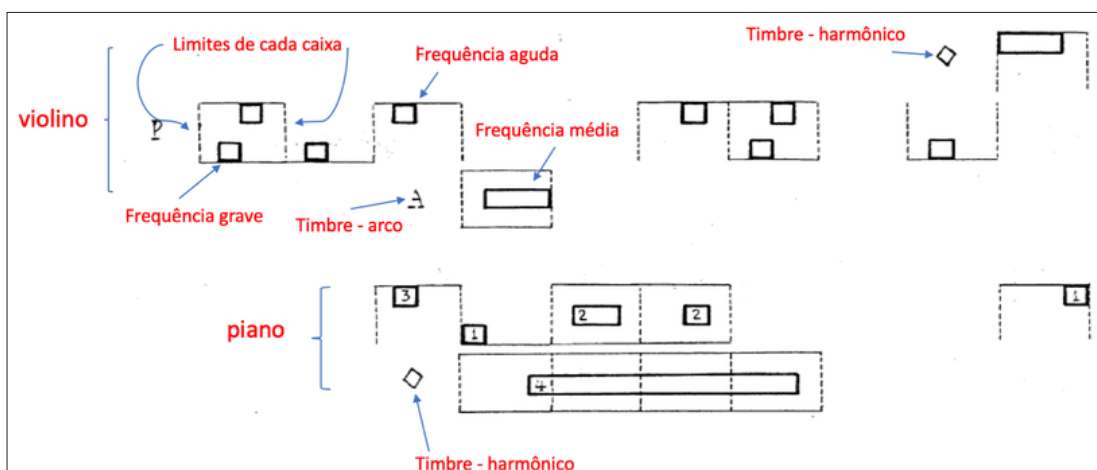
fosse una serie di immagini scolpite con il nero della matrice di legno sul bianco.

D'accordo con il curatore della mostra su Martini al Museo Bailo di Treviso, Nico Stringa, e con il direttore di Asolo Musica, Federico Pupo che ha promosso l'evento musicale, lo abbiamo chiamato *Il silenzio scolpito*.⁵

L'audio dei concerti di Venezia (pagine 1-16) e di Treviso (esecuzione completa) è ascoltabile inquadrando il QR code.



⁵ Una esecuzione di *Contemplazioni* è stata riproposta una settimana dopo, il 26 maggio, con altra interpretazione e altro titolo, *Suonare libri*, da Roberto Durante, Vittorio Demarin, Riccardo Miotto, con sintetizzatori, animazione video, intervento visivo.



Projection 4,
Morton-Feldman

Tradurre per capire, per comporre, per improvvisare

Quanta poesia è nata dalle traduzioni di altra poesia, quanto pensiero dalla traduzione di altro pensiero, e da un tentativo di *descrizione* di uno 'stato' di cose!

Traducendo, capiamo meglio il 'linguaggio', il mezzo, il 'gioco' che stiamo usando e le sue possibilità. Traducendo, il gesto musicale sta contro una immagine diversa, in uno spazio aperto eppure delimitato. Su quello sfondo, il mezzo che uso si taglia con più nettezza, e i suoi confini diventano spazi, strade. In generale, suonare una 'cosa' non immediatamente sonora obbliga il musicista a trovare

risorse al di fuori del proprio repertorio. Anzi, quanto più la cosa ne è lontana, tanto più grande è l'ardimento.

Improvvisare, tradurre, può avere come risultato una composizione. Ma è vero anche l'inverso.

Dopo traduzioni provate e 'ragionate' a lungo abbiamo trovato altre risorse musicali, e abbiamo improvvisato diversamente da prima e meglio. Se ogni composizione è una improvvisazione rallentata, come diceva Arnold Schönberg, ogni composizione è anche una lenta preparazione di molte improvvisazioni.

Come una città

Cardew, estendendo l'immagine che Wittgenstein dà del linguaggio come una vecchia città piena di strade e di

zone diverse, con percorsi in cui ci si potrebbe perdere o non sapere più come ci si sia arrivati, diceva:

Entrando in una città per la prima volta, la vedi in un particolare momento del giorno e dell'anno, in particolari condizioni meteorologiche e di luce. Ne vedi la superficie e puoi formarti solo idee teoriche su come questa superficie è stata modellata. Rimani lì nel corso degli anni vedi la luce cambiare in un milione di modi, vedi l'interno delle case e dopo aver visto l'interno di una casa l'esterno non sarà più lo stesso. Conosci gli abitanti, forse ne sposi uno, alla fine sei un abitante, un nativo tu stesso. Sei diventato parte della città. Se la città è attaccata, vai a difenderla; se è sotto assedio, senti la fame: tu sei la

città. Quando suoni la musica, tu sei la musica. [...] Alle parole "tu sei la musica!" accade qualcosa di inaspettato... Questo genere di cose accade nell'improvvisazione. Due cose che corrono contemporaneamente in modo casuale si sincronizzano improvvisamente in modo autonomo e ti lanciano con forza in una nuova fase.

Noi abbiamo fatto qualcosa di analogo, traducendo *Le città invisibili* di Calvino in musica e, reciprocamente, facendoci abitanti della nostra musica.

Le città invisibili

Nell'anno di celebrazioni del settimo centenario della morte di Marco Polo Ca' Foscari ci ha proposto di fare la musica per *Le città invisibili* di Calvino. Di fronte alle molte interpretazioni musicali avvenute ed esistenti, abbiamo fatto anzitutto un lavoro di interpretazione del testo di Calvino, per coglierne i nodi teorici e poetici fondamentali che ne sottendono i capitoli nella sua regia del testo: che alterna, accosta, mescola e riprende i temi delle città e, a prima vista, può apparire disorientante, ma in realtà progredisce verso una conclusione. Abbiamo focalizzato il tema dell'"errore" di voler realizzare e assicurare il desiderio (di cui la città è meta e risultato) in codificazioni, produzioni, saperi (le 'mappe'), conservazioni, volontà di

controllo che conducono all'occlusione del desiderio e allo spegnimento della vita. L'impero di Kahn è nulla, pura dispersione. E però anche dal nulla, un pezzo di legno, e sotto la terra che ha sepolto le città, c'è segno di vita (*Argia*). E dal disorientamento, dalla frammentazione, viene qualcosa di meraviglioso, anche se per poco tempo. Questa attitudine assomiglia molto alla pratica dell'indeterminazione e dell'improvvisazione: succede anche quando si cammina in una città e improvvisamente si vede qualcosa che non si era mai osservato prima. E la città 'perfetta', anche per Calvino, è questa. Ed è anche negli occhi, le mani e le gambe dei suoi abitanti o gentili e attenti visitatori.⁶

Suoniamo e suoneremo Venezia

E Venezia è così, e per questo essa è la città invisibile e indicibile che Marco non nomina mai, ma affiora un po' per volta come un baluginio nelle altre città di Calvino.

Abbiamo lavorato per un anno, spesso provando diverse volte le città scelte, poi ci siamo uniti con Daniele Roccatò e tre musicisti del gruppo di improvvisazione di

⁶ Il progetto è descritto nel sito www.danielegoldoni.com.



Musicafoscari Ensemble con Daniele Roccato e musicisti di Santa Cecilia eseguono *Le città invisibili* di Calvino a Venezia, Auditorium Santa Margherita, 1° dicembre 1924

Santa Cecilia, per i concerti del 1° dicembre a Venezia e del 21 dicembre 2024 a Santa Cecilia.⁷

Abbiamo intenzione di fare performance musicali itineranti sostando e suonando in alcuni luoghi di Venezia: suonare la città per rivendicare il suo diritto a mantenere

il suo volto, il suo corpo fatto non solo da pietra e terra e acqua ma anche e soprattutto dagli abitanti, dalle loro attività, dal loro lavoro, per difenderli dal clamore pubblicitario e smisuratamente turistico, dalla distruzione sociale e urbanistica in atto.

⁷ Nel sito www.danielegoldoni.com si possono leggere, vedere e ascoltare il progetto, e materiali preparatori e i due concerti di Venezia e Roma.