

SORPRENDENTE

di Daniele Goldoni

Abstract

The music notation on the pentagram, the great diffusion of printed scores, and the division between composer, performer and audience, are the main aspects of the modern Western way of creating and enjoying music. It is in this context that musical improvisation – which flourished in the Twentieth century through jazz, free jazz, free improvisation and contemporary music – was and is promoted, appreciated and studied. Therefore, the most common conception of improvisation opposes it to the performance of a written score. From this opposition also derives the usual definition of improvisation as "instant composing".

Nowadays the improvisation practices developed in the above-mentioned context are showing some signs of aging, partially due to the limits of that conception, and partially to the ways in which the music industry interprets and uses it. That opposition between composition and improvisation is inadequate. If we broaden the concepts of 'writing' and composition beyond the pentagram, we soon realise that in any (solo or group) improvisation there is always a degrees of composition and 'writing', often directly achieved through one's instrument or voice. The term "instant composing" suggests an underestimation of the long-term work required for an improviser to create his own material, and so fostered the myth of the 'genius' improviser. The industry of reproductions and transcripts, as well as jazz schools, have thrived – and continue to thrive – on this myth. But the great amount of available recordings and reproductions transforms improvisations into oral texts to be performed and imitated; or generates, by way of contrast, a search for originality: often not out of necessity, but as an end to itself and especially a mean to attain market success.

The notion of "instant composing" also seems to suggest a chronometric concept of the moment. But all good music is a gesture that establishes its moment, its duration, its rhythm and time. Improvisation, as well as composition, establishes the 'right' or 'opportune' moment, thanks to its capacity to make its own voice heard. A musical voice persuades the public to lend an ear when it attains that uniqueness that is proper to every human voice. Singularity as such has no cause, no antecedents, and hence it is surprising in itself. A musician becomes an improviser only if he/she has attained a voice of his/her own.

However, the surprise does not only lie in a sudden, unsuspected musical production by the performer. There is music where the compositional act is decisive, yet also serves the purpose and has the effect of changing the mode of listening over the course of the performance: in these cases, the sudden moment of wonder happens, in its uniqueness, is produced in the listener.

§ 1 – DELL’IMPROVVISAZIONE E DI UNA CERTA SCRITTURA

Con la parola “improvvisazione” usualmente s’intende ciò che in musica avviene in modo *imprevisto*, o meglio inudito¹, non solo per l’ascoltatore, ma come effetto di un’azione non predeterminata degli esecutori.

Nella musica occidentale (delimitazione dai confini molto porosi che uso solo indicativamente, così come faccio con le seguenti schematiche osservazioni sui generi musicali) si trovano pratiche d’improvvisazione nelle musiche folkloriche, nel *blues*, nel *jazz*, nel *rock*, nel *free jazz*, nella *free improvisation*, nella musica “contemporanea”.

Nelle musiche folkloriche il materiale è di natura orale (o audiotattile²), anche formulaica, e viene eseguito con libertà interpretativa. Nel *blues* il tema musicale, spesso connesso con un testo, è sviluppato con una modulazione armonicamente definita. Nel *rock* l’improvvisazione avviene con soli durante il pezzo, modulando nell’ambito di un’armonia tonale. Nel *jazz*, come si è venuto configurando per piccoli gruppi soprattutto dagli anni Venti alla fine dei Cinquanta, il tema introduce una sequenza armonica su cui i solisti improvvisano per diversi *choruses*. Il modello è il classico tema-sviluppo. Questo modello resta, almeno formalmente, anche dopo la fine degli anni Cinquanta, ma la concezione armonica inizia a cambiare, allontanandosi dall’armonia funzionale a favore di strutture simmetriche (a partire soprattutto da *Giant Steps* di John Coltrane) o usando scale che sono state chiamate “modali” (Miles Davis, John Coltrane) – in verità hanno poco a che fare con i ‘modi’ di altre musiche più antiche, come per esempio i *maqam* mediorientali, eredi lontani della musica greca antica –. Negli anni Sessanta il *free jazz* ha voluto liberarsi dai *cliché* precedenti per quanto riguarda l’armonia, la frase musicale, il suono e il timbro dello strumento, o anche il ritmo. Per la *free improvisation* esemplare è stata la ricerca pratica e teorica di Derek Bailey, che condannava ogni improvvisazione “idiomatica”³.

In quegli anni Sessanta e Settanta l’improvvisazione è stata cercata e praticata nella musica “contemporanea” con le stesse intenzioni radicali di evitare il già sentito. Il campo della *free improvisation* e dell’improvvisazione della musica contemporanea erano (e sono tuttora in quanto resta di esse) ampiamente intersecati. Straordinari improvvisatori frequentavano (e frequentano) l’una e l’altra⁴. La differenza di campo e di genere a volte è impercettibile. La *free improvisation* ha imparato dalla contemporanea molta sensibilità timbrica e quel respiro che può venire dalla rinuncia allo *swing* o a una pulsazione periodica; mentre nell’improvvisazione della “contemporanea” c’è chi ha riconosciuto e abbandonato il pregiudizio ‘avanguardistico’ verso elementi ritmici ripetitivi e ‘danzanti’ che appartenevano piuttosto al *jazz* o al *rock* o a generi *pop*⁵. John Cage, La Monte Young,

¹ Preferisco ‘inudito’ al sinonimo ‘inaudito’, usato con un’intenzione simile da D. Sparti, *Suoni inauditi*, Il Mulino, Bologna 2005, poiché questa seconda parola si è caricata nell’uso comune di un tono enfatico, anche negativo: vorrei evitare questa accezione.

² Per il modello teorico delle musiche audiotattili cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale* LIM, Lucca, 2005; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili* LIM, Lucca, 2014. Caporaletti distingue fra “estemporizzazione” e “improvvisazione” in senso proprio.

³ D. Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Moorland, Ashbourne, Derbyshire 1980, trad. it. *Improvvisazione. Sua natura e pratica nella musica*, ETS, Pisa 2010.

⁴ Cfr. G. Schiaffini, *E non chiamatelo jazz*, Auditorium, Casanova e Chianura Edizioni Milano 2011; G. Guacero, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali*, Aracne, Roma 2013.

⁵ Quel pregiudizio, presente in musicisti delle ‘avanguardie’, è formulato nel modo più perentorio nei testi di Th. W. Adorno. Ho rilevato quella natura di pregiudizio in D. Goldoni, *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (curatori), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma 2005, p. 311 e segg. e in particolare pp. 328-332; D. Goldoni, John Cage. *Che cosa è contemporaneo?* in V. Cuomo, L. V. Distaso (curatori), *La ricerca di John Cage*, Mimesis, Milano 2013, pp. 119-

Terry Riley, Cornelius Cardew hanno aperto vie, poi percorse anche da chi ha messo in comunicazione la musica contemporanea con *jazz*, *rock*, *pop* (si ascolti per esempio il repertorio del gruppo *Bang on a Can*)⁶. Quelle vie conducono in una terra vasta già molto esplorata, ma in parte ancora da imparare ad abitare.

La convergenza di parte della contemporanea e del *jazz* di avanguardia verso l'improvvisazione suggerisce che il senso prevalente che allora si è dato, e ancora si dà, in Occidente a questa parola viene da un bisogno di liberare la musica dalla costrizione di eseguire una partitura. Non che sia impossibile determinare la musica anche solo per via 'orale'. Le tradizioni popolari, la canzone, mostrano come le tradizioni non scritte formino e vincolino le prassi esecutive. Ma l'improvvisazione musicale del Novecento si è misurata con un fenomeno unico nel mondo: la determinazione della musica per mezzo della scrittura su pentagramma e, diffusamente soprattutto dall'Ottocento in poi, a mezzo stampa.

Così si rispondeva alla richiesta di un crescente pubblico borghese di ascoltatori e praticanti. Presupposto di quel fenomeno era l'ideale dell'artista 'geniale', 'originale' e 'unico' 'creatore' dell'opera⁷. Quell'ideale è stato – e resta – il fondamento metafisico delle rivendicazioni morale, giuridica, economica dell'autorialità del compositore. La combinazione storica di questi elementi – l'estensione di un pubblico e la formazione di un mercato significativo, la insistenza dei principi di originalità e di autorialità – ha prosperato nel Novecento e vive ancora nel secolo attuale, alimentata e istituzionalizzata dalle industrie musicali. Nei due secoli scorsi la specializzazione della scrittura autoriale è cresciuta insieme con la divisione dei ruoli fra il compositore (il vero creatore, l'artista, sia come singolo sia come gruppo musicale), l'esecutore (che è artista solo in seconda battuta e non *di regola* ma solo se interprete *d'eccezione*) e il pubblico (ricettore passivo).

Questa divisione è diventata la normalità⁸ e si è accentuata: ricerche di compositori del secondo dopoguerra, volte ad analizzare e usare il suono in modi inesplorati in passato, ha potuto suggerire scritture molto complesse, a volte al limite dell'eseguitività (come accade p. es. con partiture di Brian Ferneyhough). Ed è diventato sempre più raro trovare un compositore in grado di eseguire le proprie partiture. Ma anche nella musica contemporanea si è sentita la necessità di liberare l'esecutore, in parte o totalmente, dalla scrittura. Nel secondo dopoguerra queste pratiche sono state declinate, in USA e in Europa, in poetiche molto diverse, con qualcosa di somigliante. Simile è stata una richiesta d'integrazione della composizione da parte degli esecutori: p. es. in musiche di John Cage, Earle Brown, Terry Riley, Pauline Oliveros; Bruno Maderna, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Sylvano Bussotti...; in musiche di Luigi Nono degli anni Ottanta. Somigliante è stato l'esercizio dell'improvvisazione in modo decisamente più autonomo

122; D. Goldoni, *Liberazione della vita*, in "Itinera" n. 10 (2015) pp. 342-343. <http://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/6668/6601>.

⁶ Quel pregiudizio si vede ancor meglio considerando la differenza fra avanguardia e "musica sperimentale": cfr. M. Nyman, *La musica sperimentale. Prefazione di Brian Eno (Sperimental music. Cage and beyond: 1974)*, ShaKe, Milano 2011.

⁷ Paradigmatici di quel concetto, abbracciato con entusiasmo nel Romanticismo e nell'Ottocento in diverse declinazioni (p. es. da A. Schopenhauer e F. Nietzsche), sono stati i §§ 46-47 della *Kritik der Urteilskraft* (1790) di Immanuel Kant. Sull'*invenzione* dell'originalità mi sono espresso in D. Goldoni, *Arte come un gesto: singolare e condiviso*, in "Venezia Arti", vol. 25, Dicembre 2016, p. 37 e segg. <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/veneziana-arte/2016/25/arte-come-un-gesto-singolare-e-condiviso>.

⁸ Essa è talmente scontata che ha influenzato – non saprei quanto consapevolmente – la semiologia musicale anche quanto pretende di essere "generale": non mi sembra casuale che la distinzione di livelli fra "poietico", "neutro" ed "estesico" da parte di J.-J. Nattiez (*Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1996) ricordi i momenti del compositore (poietico), del testo (neutro) e della ricezione. Potremmo pensare una simile tripartizione per una performance *live* di John Coltrane?

dalla scrittura: p. es. in *Nuova Consonanza*; nella musica di *Aus den Sieben Tagen* e nel gruppo d'improvvisazione di Karlheinz Stockhausen; nella musica di Cornelius Cardew e *AMM*.

§ 2 – UNA ‘DIALETTICA’ INTERNA?

L'improvvisazione era teorizzata e praticata in contesti poetici anche molto diversi, che non possono essere adeguatamente distinti in questa sede⁹. Ora scelgo di ricordare la posizione di Stockhausen, che ha cercato nell'improvvisazione una musica fuori dai *cliché* nel momento non ripetuto e irripetibile di una “intuizione”, e quella di Derek Bailey. Ecco come Stockhausen ricorda le sessioni di *Aus Den Sieben Tagen*, concepito nel maggio 1968, eseguito in quell'anno e in quelli immediatamente successivi:

Con il termine ‘intuitivo’ ho voluto nominare un genere di musica che ho fatto assieme a quattro o cinque musicisti, che erano spesso in viaggio con me suonando la mia musica [...] una volta abbiamo improvvisato insieme: ho detto loro di non suonare mai *cliché* ritmici, o melodie, o frasi armoniche che già esistessero, per realizzare una ‘musica senza nome’, cioè senza relazione alcuna con la musica che già esisteva [...] Esistono sette dischi, intitolati *Aus den Sieben Tagen*, che abbiamo inciso in sette giorni¹⁰.

Nel pensiero e nella pratica di Stockhausen di allora il fascino per la meditazione e l'illuminazione ‘orientale’ coesisteva con il divieto di ripetere: un principio pienamente interno al concetto occidentale dell'opera d'arte ‘originale’, radicalizzato dalle neoavanguardie. Il fascino dell'Oriente, gli stimoli che venivano da Cage, sono decisivi per capire quella fase della musica di Stockhausen, tuttavia coesistono con metodi compositivi occidentali (p. es. *Stimmung* del 1968 usa anche tecniche seriali) e sono complessivamente secondari rispetto al principio occidentale di creatività e autorialità artistica – proprio delle avanguardie della contemporanea – impersonato esemplarmente da Stockhausen stesso¹¹. Anche Derek Bailey aveva un pensiero sull'improvvisazione contro i *cliché*, che identificava come modi d'improvvisazione “idiomatica”¹². Paradossalmente, la sua ricerca di suoni nuovi sulla chitarra ha avuto l'esito proprio di una molteplice composizione con e sullo strumento, la cui voce è diventata riconoscibile (persino imitabile): dunque, involontariamente, idiomatica¹³.

Le ambivalenze di queste posizioni di Stockhausen e di Bailey mi sembrano significative di una dinamica interna a quello stesso principio metafisico di originalità creativa che faceva da fondamento all'autorialità del compositore: il suo perseguimento si è radicalizzata fino al punto che la ‘creatività’ non tollera di essere fermata su un supporto (cartaceo o analogico) ma deve poter fluire in ogni momento, ovvero – per esprimerlo nel modo migliore, con un riferimento alle regole – articolando da sé, al momento, le norme

⁹ Cfr. p. es. le precisazioni critiche al concetto di “opera aperta” e le distinzioni fra le diverse pratiche e poetiche in A. I. De Benedictis, *Opera aperta: teoria e prassi*, http://www.academia.edu/1056507/Opera_aperta_teorica_e_prassi. Cfr. anche e soprattutto M. Nyman, *La musica sperimentale*, cit.

¹⁰ Intervista a K. Stockhausen su “Musica Jazz”, 61, 3 marzo 2005.

¹¹ Cfr. M. Nyman, *Musica sperimentale*, cit. Cfr. anche D. Goldoni, *Silenzio*, prossimamente pubblicato nel numero *Bianco* di “Il Pensiero”.

¹² D. Bailey, *Improvisation*, cit.

¹³ Questo, che direi un punto cieco della teoria “non idiomatica” di Derek Bailey, è stato un motivo di separazione di Evan Parker dalla *Company*, secondo quanto questi ha detto in un'intervista che ci ha dato il 25.03.2017 (Dolo, VE).

del proprio agire¹⁴. Così le figure del compositore e dell'esecutore potevano e possono identificarsi: gli improvvisatori erano e sono compositori che 'scrivono' anche direttamente sul proprio strumento il materiale che usano nell'improvvisazione nel momento. Nel frattempo, nella musica elettroacustica il controllo sul suono si spostava dalla partitura su pentagramma all'uso diretto, *live*, dello strumento elettronico, decidendo al momento, come è stato fatto dallo stesso Stockhausen e altri, e si continua a fare anche molto più diffusamente e facilmente nella 'musica elettronica' di oggi. Anche la divisione fra produzione e ricezione tendeva a sfumare. Nella *performance* e nella musica *site specific* il contributo del pubblico e dell'ambiente, in vari modi, erano (e sono) previsti come parti essenziali dell'evento.

Le posizioni di Stockhausen e di Derek Bailey esemplificano anche per un altro aspetto la dialettica interna alla figura occidentale dell'artista: la sua capacità di raccogliere ed egemonizzare l'improvvisazione che viene da altre origini, per esempio dal *jazz*, dalla cui pratica Bailey e altri esecutori-improvvisatori venivano o con cui erano familiari (p. es. Michel Portal, Giancarlo Schiaffini...). C'è una ragione: nel *jazz* la componente autoriale, occidentale, dell'artista, era ben presente già in Louis Armstrong¹⁵. I grandi improvvisatori del *jazz* statunitense, da Louis Armstrong a Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, nonostante eventuali difficoltà dovute a marginalizzazione razziale o/e sociale, si inserivano nel mondo occidentale dell'artista, sia perché in esso sembravano impersonare il modello di originalità e unicità, sia per i modi in cui la loro musica era prodotta e diffusa: negli studi di registrazione, nei concerti e dalle case discografiche¹⁶.

Quello era un aspetto, certo non il solo. Nell'improvvisazione afroamericana degli anni Cinquanta-Sessanta è stata potente la rivendicazione di una voce collettiva silenziata dal razzismo¹⁷. La musica improvvisata americana di Charles Mingus, Max Roach, AACM, della *New Thing* era fortemente innervata di un'istanza politica di liberazione, antirazziale e politica in senso anche più ampio. Allora la musica era una componente decisiva di un movimento internazionale anti-imperialista, anti-capitalista, con una forte istanza democratica e un'importante componente pacifista. La spinta anti-gerarchica era forte e aveva attaccato a fondo anche il principio autoriale e la relativa divisione dei ruoli. L'esperienza più radicale degli improvvisatori metteva in discussione, con ragioni importanti, anche il senso di registrare e ascoltare in registrazione un'improvvisazione: ciò che è registrato non è più un'improvvisazione. In questo modo l'industria e il mercato discografici restavano sotto tiro.

Oggi quella convergenza nell'improvvisazione da varie spinte liberatorie sembra molto impallidita se non esaurita.

¹⁴ Cfr. A. Bertinetto, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (curatore), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca 2014, p. 17. Bertinetto sviluppa un'idea di Luigi Pareyson definendo l'improvvisazione «un processo formativo di auto-organizzazione normativa esposto a una situazione di costante emergenza (nell'interessante duplice senso che questo termine assume in italiano)», in *Ivi*, p. 25.

¹⁵ Cfr. T. Gioia, *The Imperfect Art*, Oxford University Press, Oxford 1988, tr. it. di F. Paracchini, *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*, Excelsior 1881, Milano 2007.

¹⁶ Ho accennato all'atteggiamento complesso di John Coltrane verso l'originalità in D. Goldoni, *Liberazione della vita*, cit., pp. 333 e segg., 346 e segg.

¹⁷ G. Lewis, *Improvised Music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives*, in D. Fischlin, A. Heble, *The Other Side of Nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue*, Wesleyan University Press, Middletown 2004.

§ 3 – È FINITA?

L'artista autore, originale e unico, continua a essere un paradigma. Anzi non lo è mai stato come oggi, quando si considera, e deve essere di fatto, 'imprenditore di se stesso'. L'autorialità è un principio intoccabile, poiché è la condizione economica e giuridica del mercato musicale redditizio¹⁸. Essa si coniuga in modo nuovo con il permanere della tradizione ottocentesca del concerto: momento rituale in cui resta una traccia di sacre rappresentazioni moderne e antiche. Gli improvvisatori più noti e pagati sono quelli che (quasi sempre grazie a meriti musicali effettivi) si sono conquistati una fetta di mercato nell'industria musicale discografica. La maggior parte di ciò si ascolta della loro musica è in riproduzione, 'scritto' su supporto analogico o digitale, spesso preso dal computer. Questi modi di fare musica con l'improvvisazione ha un aspetto decisivo di composizione: sia perché ciò che viene registrato è, per la maggior parte, materiale vocale o strumentale pensato e selezionato in precedenza, spesso elaborato in post-produzione; sia perché la registrazione ha l'effetto su chi ascolta di diventare un *testo*. Così l'ascolto *live* di un musicista improvvisatore che si è conosciuto per la prima volta in registrazione ha diversi possibili effetti.

Il primo è la sorpresa, spesso molto bella, di sentire il suono nell'ambiente e di vedere chi suona. Questa esperienza è insostituibile: la differenza fra ascolto registrato e dal vivo ha qualcosa di non misurabile. La differenza non riguarda specificamente l'improvvisazione ma ogni esecuzione dal vivo, poiché in essa c'è il musicista in persona, c'è il tempo della performance che, a differenza della musica registrata, è irreversibile e irripetibile. C'è lo spazio che risuona in modo ogni volta in questo modo singolare. Nella buona improvvisazione c'è, in più, l'attenzione per ciò che, impreveduto, sta per accadere momento per momento. Infatti può accadere che l'improvvisatore suoni abbastanza diversamente da quello che se ne ascolta in una registrazione. Per esempio, c'era una grande differenza fra i pezzi registrati su disco da John Coltrane, con un tempo limitato dalla capienza del supporto, e le sue esecuzioni dal vivo, che esploravano per lunghi minuti il materiale di un solo pezzo, secondo una necessità poetica. In simili casi ciò che si ascolta dal vivo dà un nuovo senso, decisivo, a quello che si è udito in registrazione, che resta un testo da apprezzare con criteri in parte differenti. Ma, dopo l'ascolto di molto materiale registrato da un performer, può accadere anche che ciò che si ascolta dal vivo sia percepito come un commento, una chiosa alle registrazioni che già si conoscono e che hanno 'fatto testo'. Questo oggi accade abbastanza spesso sia nei concerti *live* sia nei festival più popolari. Una ragione è che i musicisti sono indotti, più o meno consapevolmente, a ripetere e sottolineare quei tratti che sono piaciuti al pubblico, che ormai li identificano e li rendono richiesti. Così gli 'improvvisatori' diventano esecutori virtuosi del proprio lavoro compositivo.

La cosa è percepibile ma sembra che non se ne vogliano trarre le conseguenze. Nel mondo degli 'appassionati' (purtroppo anche di molti critici musicali di *jazz* (italiani?) che, non avendo pratica attiva della musica, sono sostanzialmente degli ascoltatori) dopo un concerto si possono sentire commenti che rievocano (o negano) la grandezza del tal musicista, citando noti e rari dischi o cd... È lo stesso tipo di commento che si può sentir fare per un compositore o per un 'virtuoso' della musica classica, con in più un certo tono

¹⁸ Le considerazioni di Gilles Deleuze sulla necessità di abbattere il principio di autorialità arrivavano un po' tardi ma con un'utile focalizzazione sulla resistenza prodotta dalle industrie culturali: cfr. G. Deleuze "Les 'nouveaux philosophes'", Supplément au n°24, mai 1977, de la revue bimestrielle "Minuit". <http://www.generationonline.org/p/fpdeleuze9.htm>

epico che si addice all'aura romantica che l'industria musicale ha costruito intorno a questi eroi¹⁹.

Oggi anche quei modi, inventati negli anni Sessanta, di suonare 'fuori' e 'liberi' dalle regole classiche sono diventati troppo spesso prevedibili. Le trasgressioni timbriche, ritmiche, armoniche delle regole tradizionali sono diventate *clichés*: subito riconoscibili. Questa normalizzazione è stata indotta anche dai modi in cui l'industria musicale governa l'ascolto della musica improvvisata, per mezzo della tradizionale divisione fra musicista e pubblico e della forma del concerto: della durata di circa un'ora e mezza – tempo approssimativamente imitato dal cd che viene venduto dopo il concerto e prepara gli ascoltatori ai prossimi appuntamenti dal vivo. Queste condizioni escludono dall'inizio possibilità di ascolto degli anni in cui fioriva la sperimentazione musicale: quando, per esempio, Terry Riley suonava per una notte intera senza separarsi dallo spazio dagli ascoltatori. La forma del concerto di un'ora e mezza suggerisce che si facciano diversi 'pezzi', che in ciascuno siano riconoscibili un inizio e una fine, che ci sia un momento d'intensificazione verso un climax, dopo di che si andrà a concludere. Questa forma suggerisce anche nei concerti di musica *free* di cominciare con un materiale tematico, anche semplice, che viene ripreso alla fine. In mezzo c'è l'improvvisazione. Questa forma assomiglia a quella classica, romantica, 'espressiva', tema-sviluppo, almeno in astratto: il tema serve come segnale d'inizio e fine per il pubblico e per i musicisti stessi, anche quando (spesso) le improvvisazioni sono esibizioni di bravura strumentale che poco hanno a che fare con il materiale tematico introdotto. Queste esibizioni autoreferenziali, se non narcisistiche, sono frequenti anche in diversi cosiddetti "progetti": in questi si mettono insieme eccellenti performers per qualche data, con poche prove, così poi ciascuno fa il suo solito assolo, senza particolare relazione con il tema proposto (e pretesto). La preparazione strumentale è spesso oggi eccellente come non è mai stata prima, grazie alle scuole e al materiale disponibile. Ma raramente ad essa corrisponde altrettanta necessità poetica.

Chi fa sperimentazione fuori da queste regole vive negli interstizi del mercato e della società. In particolare, è difficilissimo mantenere un ensemble che faccia improvvisazione tendenzialmente libera, cioè non condizionata dai tempi e dal pubblico. Questa potrebbe essere fatta in modo che, se si segue la necessità del momento, in essa un 'pezzo' può durare pochi secondi o continuare molto a lungo, o può non finire con un 'finale'... Ma per questo non si trovano 'date'; mentre un gruppo vive con le 'date': altrimenti, ciascuno se le cerca per sé e non ha più tempo per l'insieme. La cosa è grave, poiché un vero progetto musicale che dia un ruolo all'improvvisazione d'insieme, oltre la dimensione del solista, ha bisogno di un gruppo stabile per diverso tempo. Senza gruppo, può esserci solo il progetto del singolo 'autore' o *leader*. Ma anche in questo caso, che è il più comune, è importante che il vero progetto viva per un certo tempo con gli stessi componenti: il loro contributo è comunque indispensabile, poiché nessuno di esso è solo un esecutore di musica scritta. Nei migliori gruppi di improvvisatori i musicisti eseguono musiche che essi stessi contribuiscono a inventare. Oggi è piuttosto raro trovare musicisti che siano disposti a rischiare scegliendo di dare voce alla propria, intima necessità. Non sto dicendo che non vi siano improvvisatori e gruppi di grande interesse, ma che il contesto generale non è particolarmente favorevole e che ciò che passa il mercato spesso non va in quella direzione²⁰.

¹⁹ Vincenzo Caporaletti parla opportunamente di "codifica neoauratica" (CNA). Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit.

²⁰ Fortunatamente ci sono molte eccezioni positive nella ricerca musicale, nel jazz e oltre: p. es. Steve Coleman, John Zorn, Tim Berne, Anthony Braxton, George Lewis, Steve Lehman, John Hollenbeck, Uri Caine, Evan Parker, *Bang on a Can...* solo per citarne alcune; in Italia, fra altre, la ricerca di *XY Quartet*: www.nicolafazzini.com/j/it/xy-quartet-it.html.

Quanto alla politica nel suo significato profondo e nobile, ossia alla capacità che la musica ha di creare relazioni fra persone e con gli ambienti, sembra che ogni domanda e pensiero al riguardo siano scomparsi dal mondo musicale. Il *jazz* e persino lo sdoganamento del 'rumore' sono diventati di moda nei diversi segmenti di consumo: il primo (più o meno standard o *smooth*) fra i professionisti o aspiranti imprenditori di se stessi nei settori più *smart* e *glamour*, il *noise* e dintorni nella variegata area giovanile, adolescenziale e anche universitaria. La disponibilità di strumenti elettronici e di *softwares* musicali di facile uso è una risorsa preziosissima per chi s'impegna davvero nella ricerca musicale. Essa ha effetti inaggrabili e incalcolabili sul destino della musica. Nella maggior parte dei casi sono però effetti inutili, se non fastidiosi, nelle mani di maggioranze lasciate sole con la rete e le mode, quando non ci si curi di offrire loro occasioni di libero collegamento con il pensiero musicale²¹. C'è, al proposito, un'omissione culturale, se non istituzionale, che corrisponde a una colpevole mancanza di distinzione fra ciò che è popolare e ciò che è volgare: il popolare non è mai volgare, mentre volgare è lasciare credere che ciò che difficile e 'elevato', in quanto richiede esercizio, sia facile e immediato.

Se questa è la situazione, perché si continua a improvvisare nei club, nei festival? Perché si continua a *dire* che lo si fa? C'è un impatto della musica dal vivo che resta felice e intatto ogni volta che l'ambiente ne risuona. Ma se il musicista non ha una voce così singolare che non ci stanca mai di ascoltarla (p. es. come accadeva con Miles Davis, Chet Baker, John Coltrane, Steve Lacy, Thelonius Monk...), o se non ha fatto un lavoro compositivo consistente, chi ha ascoltato molto di questa musica riconosce presto molti luoghi comuni e rischia di annoiarsi proprio del virtuosismo. Si potrebbe dire che *la ribellione al pentagramma è stata assorbita da una trasformazione della scrittura*. Quella che oggi domina 'scrive' con i *media* della produzione, della riproduzione e della comunicazione: le voci, gli strumenti musicali acustici ed elettronici, gli studi di registrazione, l'ingegneria del suono, internet e i vari siti da cui si ascolta o scarica musica, i luoghi di ascolto come i club, i teatri, i festival²². Questa vastissima e variegata 'scrittura' dà alla musica il suo senso principale, *fa* il suo 'messaggio': anche di quella che ha una componente improvvisativa. Per tutte queste ragioni, la relazione fra scrittura e ciò che si ritiene insostituibile e proprio dell'improvvisazione, del suo carattere sorprendente, deve essere ripensata.

(Io stesso, finora in questo testo, ho usato la parola 'improvvisazione' nel modo più comune, mantenendone i confini piuttosto larghi e secondo l'accezione che la differenzia dall'esecuzione di una partitura o di una musica predeterminata. Continuerò a mantenere anche questa accezione, anche se essa probabilmente diventerà meno importante, mano a mano che mi avvicinerò a un altro ordine di considerazioni riguardo a che cosa significhi ascoltare qualcosa di sorprendente).

²¹ Diversamente avalutativa (o perplessa, o ironica?) sembra l'osservazione di Giovanni Morelli, che vedeva già nel *Glitch*, e soprattutto nell'attuale uso diffuso dell'elettronica, la produzione di "nanotemporalità e tempi lunghi eterni", e in questo la realizzazione di una profezia di Messiaen. G. Morelli, *Estinzione e proroghe della temporalità*, in L. Michielon (curatrice), *La chiave del tempo invisibile*, Mimesis, Milano 2011, pp. 113-127.

²² Questa nozione ampliata di scrittura, che include i *media*, era indicata da Jacques Derrida in *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972, p. 392. La nozione di *medium* va estesa oltre i 'nuovi media', a comprendere anche i luoghi di produzione, di esposizione, di consumo. Cfr. i diversi contributi in V. Cuomo (a cura di), *Medium. Dispositivi, ambienti, psicotecnologie*, Kaiak Edizioni, Youcanprint, Tricase 2015.

§ 4 – COMPORRE PER IMPROVVISARE / IMPROVVISARE PER COMPORRE

Alcuni equivoci hanno accompagnato e tuttora accompagnano il concetto d'improvvisazione. Ho già ricordato che i grandi solisti improvvisatori hanno avuto la capacità di farsi ascoltare solo grazie a un grande lavoro compositivo, anche grazie all'uso diretto dello strumento, con cui hanno costruito quel materiale complesso, fatto di scelte timbriche, ritmiche, melodiche, armoniche, che può essere variamente combinato in una performance *live*. L' 'improvvisazione' consiste nella capacità di usare questo materiale con libertà, obbedendo a una sensibilità per il contesto e per il momento opportuno. Ogni poetica di un buon improvvisatore è irriducibile alla somma o alla combinatoria dei materiali preparati, grazie alla sua capacità di immaginare e fare gesti per somiglianza e/o contrasto anche con altra musica e/o elementi non musicali. Ogni poetica, insieme con un'alta sensibilità per il contesto e per il momento, esprime le possibilità e i limiti in cui l'improvvisazione articola da sé, al momento, le norme del proprio agire²³. In un certo senso, la differenza fra lavoro compositivo e improvvisazione è una questione di gradi e di misura.

Per esempio, per Evan Parker²⁴ comporre è “mettere insieme”, e questo avviene per lui con il metodo dell'improvvisazione. Ha ‘composto’ molto materiale sul suo saxofono soprano: i multifonici, la respirazione circolare, una certa invenzione delle scale. Tutti questi materiali sono mezzi per ottenere un certo risultato poetico dal vivo. Questo modo di fare musica potrebbe essere detto ‘comporre per improvvisare’²⁵.

Ne risulta una musica che ha un carattere singolare, non può esser confusa con altre, e tuttavia è ogni volta diversa. Evan Parker ha anche parlato dell'importanza del ‘dettaglio’. Questo si può applicare alla sua musica. Essa, negli aspetti macro-acustici, è persino prevedibile, ma la ricerca del suono nelle sue differenze è molto attenta al dettaglio²⁶.

Un esempio d'improvvisazione per la composizione è la musica di *Bitches Brew*. Non intendo qui tanto il disco storico, che è una composizione mediante postproduzione, tagliando-incollando nastri di registrazioni di musica improvvisata negli studi della Columbia²⁷. Intendo piuttosto il *concetto* di quella musica, che si realizzava anche nelle performances *live*. La loro regia e direzione da parte di Miles Davis era possibile perché le sue scelte compositive, che formavano le strutture stabili dell'esecuzione (ossia i temi, l'armonia, la poliritmia, l'organico e la scelta dei musicisti stessi), potevano funzionare solo grazie alle personali capacità improvvisative dei *performers*, ciascuno dei quali aveva una voce abbastanza forte da ‘cantare’ con le altre, mantenendo però il proprio carattere singolare.

§ 5 – SINGOLARE/PLURALE

L'improvvisazione, quando c'è, ha il potere di richiamare chi la fa e chi la ascolta alla presenza momentanea perché il *performer* comunica il suo stato d'animo, e anche per il suo aspetto rischioso, avventuroso: che farà ora? Come se la caverà? Sarà capace di darci

²³ Si veda la nota 14.

²⁴ Cfr. l'intervista a John Eyles, pubblicata in *All about Jazz*, 9 Marzo 2003: <http://evanparker.com/interviews.php>. I concetti sono stati confermati anche in un'intervista che ci ha dato il 25.03.2017 a Dolo, VE.

²⁵ Ho indicato un altro esempio di composizione per l'improvvisazione nella musica di Steve Lehman: D. Goldoni, *Liberazione della vita*, cit., pp. 340-341.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. E. Merlin, V. Rizzardi, *Bitches Brew. Genesi del capolavoro di Miles Davis*, Il Saggiatore, Milano 2009.

piacere, gioia? Ma l'avventura è diversa nelle diverse situazioni: di chi improvvisa in solo liberamente; o in solo all'interno di una musica in parte già decisa; o in una situazione aperta d'interazione di gruppo. In tutti e tre i casi è diverso se c'è un pubblico o non è previsto. Come ho già ricordato, la presenza di un pubblico, soprattutto se non familiare con la pratica improvvisativa o/e in un luogo di ascolto non specificamente dedicato, condiziona il performer a offrire qualcosa di riconoscibile secondo consuetudine (inizio, struttura, climax, conclusione).

In questo tipo di contesto, chi improvvisa in solo 'liberamente' ha la posizione più vicina quella del compositore, poiché il materiale che viene alla mente è il proprio, già provato, e, se c'è un pubblico non particolarmente disposto a sperimentare, il performer sceglie quello che è già piaciuto. Al limite, per l'ascoltatore può essere impossibile distinguere se ciò che viene eseguito sia un'improvvisazione o un'esecuzione di una partitura mentale (allo stesso modo, per chi andava a trovare Hölderlin nella 'torre' e gli chiedeva una poesia, che quello scriveva al momento per l'ospite, era impossibile capire quanto lavoro compositivo essa avesse richiesto). La differenza, quando c'è, può essere impercettibile dall'ascoltatore oppure apparire con evidenza. Altre volte si manifesta anche solo in minime frazioni di secondo: una pausa, un cambiamento di dinamica o di timbro; un accento, un anticipo, un ritardo; un'esitazione e forse anche un inciampo, un 'errore' che segnano uno scarto nel flusso. Essa avviene per l'urgenza di rispondere a un cambiamento nel contesto: a come l'ambiente restituisce il suono; alle reazioni di chi ascolta; alla reazione del *proprio* ascolto: improvvisamente si sente che non c'è più voglia di seguire quella strada! Può essere la risposta a un improvviso vuoto di memoria: forse proprio un mutamento del desiderio l'ha provocato...

Questi elementi sono presenti anche dell'improvvisazione solistica all'interno di una musica in parte già strutturata: per esempio nelle esecuzioni di 'standard' del jazz. L'esistenza di un'armonia e *choruses* prestabiliti da un lato alleggerisce, poiché diminuisce l'urgenza di produrre (comporre) una musica che si regga per logica interna, come avviene per chi suona da solo; dall'altro, vincola a costruire materiali melodici compatibili con la modulazione armonica: così gli improvvisatori finiscono per trovarne alcuni di propri, che abbastanza spesso ripetono. Ma per quanto un pezzo e i solisti siano noti, *l'interplay* è sempre in qualche misura imprevedibile, e ciò costituisce un motivo d'interesse per questa situazione musicale, che è la più comunemente praticata.

La possibilità dell'*interplay* è amplificata quando s'improvvisa in modo effettivamente libero, e non si subisce o teme la censura di un pubblico. Non c'è alcuna partitura, non c'è convenzione, non c'è regola, neppure d'inizio, durata o fine. È permesso a ciascuno di introdurre i materiali musicali che ritenga opportuni, quando lo desidera, sia quando c'è silenzio, sia quando altri suonano o cantano. Lo scopo è la nascita di una musica che nessuno avrebbe potuto pensare da solo²⁸.

Si è discusso (e si discute ancora, avendone voglia) se debba valere almeno una regola che vale per le conversazioni, cioè ascoltarsi e fare in modo che si possano sentire le parole che si dicono – analogamente: ascoltarsi e fare in modo che il contributo delle varie voci si possa udire nell'insieme. Il motivo per cui quella regola può essere (ed è stata) contestata è che l'intenzione a integrare gli interventi secondo uno spirito dialogico può suggerire di trovare 'interlocuzioni' secondo criteri di gusto consolidati. Insomma: tende ad 'aggiustare' un risultato secondo il già sentito e approvato; oppure suggerisce di intervenire con un'"espressione" soggettiva. Questi argomenti verso la forma dialogica sono simili a quello che Cage usava contro l'improvvisazione: in essa prevarrebbe la soggettività del

²⁸ Cfr. l'intervista a K. Stockhausen su "Musica Jazz", 61, 3 marzo 2005.

musicista, con tutte le sue preferenze²⁹. Se in una ‘libera’ improvvisazione qualcuno suona qualcosa senza ascoltare gli altri, è facile che nell’insieme avvenga qualcosa di non convenzionale. La cosa ha un’analogia con l’uso della scrittura automatica dei surrealisti, ma la musica senza parole non ha significati, perciò non ha i vincoli di comprensibilità di una conversazione. Un insieme di voci che non si ascoltano *può* risultare un suono musicalmente interessante: apre sul suono una finestra da cui i contorni dell’‘umano’ sembrano confondersi... Però, direi, bisogna essere molto bravi a far sì che la cosa si sostenga: altrimenti si finisce nella noia. Qualche ascolto dell’insieme, e piuttosto esperto, è pur necessario!

Questo tipo di pratiche plurali, in cui l’improvvisazione ha il suo ruolo più essenziale, è sempre più rara per le ragioni dette sopra. Anche in essa, tuttavia, il precedente lavoro di riflessione musicale (‘compositivo’) si fa valere proprio nella capacità di condotta, singolare o/e plurale, dell’esperimento, al fine del raggiungimento di un ascolto intenso del suono.

§ 6 – NON OPPOSIZIONE FRA COMPOSIZIONE E IMPROVVISAZIONE

In tutti i modi dell’improvvisazione ricordati – comporre per l’improvvisazione, improvvisare per la composizione, in libero solo, in un gruppo jazz di tipo standard, in libera improvvisazione di gruppo, con o senza pubblico – la divisione fra comporre e improvvisare è di gradi e di modi, secondo le poetiche e gli scopi specifici, ma non c’è quell’opposizione che la moderna pratica occidentale della scrittura musicale ha imposto. Essa ha usato la musica come se si potesse cantare o suonare solo quello che è stato scritto – il più delle volte da qualcun altro. È come se si avesse il diritto di parlare solo leggendo un testo – quasi sempre scritto da un altro.

Forse l’analogia con qualcosa che sembra oggi assurdo, improponibile, fa pur venire alla mente qualcosa: un testo sacro che viene letto ad alta voce dai fedeli. Ma in quel caso ci si appella a un’autorità extraumana. Il fatto che qualcosa del genere sia accaduto per la poesia e per la musica nel mondo borghese laico, dopo le grandi rivoluzioni politiche, e che proprio e soprattutto nella musica continui a resistere nell’attuale mondo globale, dà da pensare. Non riguarda soltanto la consegna di parole poetiche e musica a testi che restano a dire e a cantare per tutti, perché li si condivide e da essi si impari. Questo accade fin dall’antichità. Ma la poesia non ha mai tolto valore all’uso della parola nella vita quotidiana; anzi essa anche di questa parola si nutre. Né la scrittura della musica impedisce, da sé, la sua pratica oltre la scrittura. Dà da pensare il fatto che la musica – a differenza di quanto avviene per la parola quotidiana, che mantiene il suo valore – sia stata considerata veramente tale solo in quanto composta. Questo ha significato togliere valore agli usi della voce e dello strumento per il piacere di usarli. Toglie valore alla pratica musicale come pratica umana non necessariamente professionale. Infine, toglie il valore di quest’uso anche a un professionista che voglia cantare o suonare secondo il suo desiderio presente (infatti molti bravi esecutori che escono dai conservatori si trovano in grande imbarazzo quando si chiede loro di usare voce o strumento liberamente). Non sto dicendo che si possa cantare, suonare, parlare allo stesso modo se si è studiato, ascoltato, letto, oppure non lo si è fatto. Chi parla liberamente, in una conversazione o anche con se stesso, porta con sé molte letture fatte che vivono nelle sue parole, anche quando non sono

²⁹ Pauline Oliveros, in una conversazione avvenuta a Venezia nel gennaio 2012, nell’ambito di una performance di suoi pezzi eseguita dall’*Elettrofoscari Ensemble* all’Auditorium Santa Margherita, ha testimoniato che Cage aveva infine cambiato idea sull’improvvisazione: probabilmente ascoltando quelle di Pauline.

chiaramente ricordate. Rispettivamente, chi scrive improvvisa, sia che lasci senza correzione quello che scrive di getto sia che lo corregga. Oggi non potremmo pensare un mondo in cui si scrive se non in relazione con un mondo in cui si parli anche senza leggere nello stesso tempo, rispettivamente, chi parla liberamente anche solitamente legge e scrive. I due momenti sono reciprocamente necessari. Analogamente, un mondo musicale in cui si fanno composizioni si nutre di molti usi 'improvvisati' della voce o degli strumenti. Il compositore improvvisa: Schönberg notava che la composizione è un'improvvisazione rallentata³⁰. Ma nella recente tradizione occidentale queste improvvisazioni sono solo *faccenda privata* del compositore, così come lo restano gli abbozzi degli scrittori. Salvo quando, dopo la loro morte, se ne faccia un monumento. È probabilmente opportuno che la maggior parte di quello che s'improvvisa in musica resti privato. Ma è una risorsa poter sperimentare l'improvvisazione anche in laboratori aperti, in performances *live*, pubbliche. È una grande risorsa anche per la composizione. Lo sanno i solisti e i gruppi stabili in cui gli esecutori-improvvisatori sono anche i compositori delle proprie musiche: eseguire e improvvisare la propria musica dà di essa un ascolto più profondo, ne mostra possibilità e limiti. Perciò può comportare mutamenti nella concezione compositiva: basta ricordare i percorsi dei gruppi di Miles Davis e di John Coltrane negli anni Sessanta.

§ 7 – SULLA COMPLETEZZA E SULLA COERENZA

Che la musica abbia un valore superiore solo se scritta prima dell'esecuzione è un pregiudizio che si mantiene insieme con l'ideale dell'arte come opera compiuta. I modelli possono essere la scultura, il poema, il trattato, il racconto, il dipinto... Ciascuno di questi tipi di opera, una volta finito, può essere considerato, esplorato, contemplato: da diversi punti di vista e in diversi dettagli, o letto e riletto di nuovo andando dall'inizio alla fine, riprendendo in qualsiasi punto... L'opera è finita, ma continua ad agire nelle sue ricezioni, che non hanno un termine e limiti prescritti. Il tempo dell'opera continua in esse e ha un certo carattere che potrei dire circolare o a spirale: nel senso che è possibile riprenderne la fruizione da un punto precedente. Può accadere che una ripresa illumini in modo nuovo il percorso.

L'idea dell'opera compiuta circoscrive il raggio dell'illuminazione entro confini di essa. Quell'idea (già sempre clamorosamente disattesa dalla pratica interpretativa che considera le "opere complete" o di un certo periodo della produzione dell'"autore") è stata attaccata in molti modi da pratiche artistiche, poetiche, teorie estetiche e filosofie novecentesche. Essa resiste per tradizioni antiche, rinnovate nelle concezioni rinascimentali e, soprattutto, tardo-moderne dell'"artista" e dell'"arte" (al singolare)³¹. Oggi l'idea dell'opera è mantenuta in vita anche dal potere istituzionale (accademie, conservatori, teatri d'opera, musei, case editrici, case discografiche) e 'neoistituzionale'³² (sistema delle gallerie d'arte, case d'asta, industria della musica dal vivo, edizioni on-line, con la comunicazione *social*). Per esempio, nel campo musicale tutto ciò che si può scaricare o ascoltare dal computer (Youtube, Spotify, Soundcloud etc.) ha il carattere di opera compiuta: anche se è stata improvvisata, è consegnata come un testo finito.

Il prevalere del modello induce un errore di valutazione quando si consideri l'improvvisazione. Questa non va valutata con lo stesso criterio che si usa per un'opera compiuta. L'improvvisazione non ha lo scopo di costruire un'opera assolutamente

³⁰ A. Schönberg, *Stile e pensiero*, a cura di A. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 257.

³¹ Cfr. D. Goldoni, *Arte come un gesto: singolare e condiviso*, cit.

³² Cfr. P. J. Di Maggio P. J., W. Powell, *The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields* in "American Sociological Review" 1993 (48), 147-60.

conseguenziale, frase per frase e in ogni momento, come se fosse un unico arco *completo* che va da un inizio stabilito a una fine prevista. Questo non significa che non sia richiesta alcuna coerenza. La completezza non è la stessa cosa che la coerenza. La coerenza va pensata in altro modo. Il materiale introdotto ha un suo tono, un suo timbro, un suo carattere che può essere esplorato in vari modi, da varie angolature, o ricordato e ripreso anche per contrasto o in uscite inesplorate. Ogni materiale introdotto è carico di memoria musicale precedente, e ciò istituisce un campo di ascolto a più profondità, dove diverse porte possono essere dischiuse. Durante un'improvvisazione felice accade che si apra qualche porta, qualche connessione con la memoria musicale che disegna anche una possibilità imprevista, un'apertura. Quando questo accade, l'improvvisazione è riuscita. La coerenza poetica si realizza quando il suono – o, per esprimermi metaforicamente, lo spazio, il paesaggio, il clima o lo 'spirito' – verso cui quella porta apre si fa in qualche modo conoscere come lo stesso che il musicista va cercando. Non è necessario che tutto ciò che è stato suonato abbia avuto la stessa qualità: il momento felice produce l'energia perché vi sia ancora desiderio di musica.

§ 8 – *INSTANT COMPOSITION?*

Critici e musicologi, pensando a quel momento felice, parlano di composizione “in tempo reale” o anche di “*rapid*” o “*instant composing*” o “tempo reale”³³. Ma che cosa s'intende per “istante”? L'istante musicale non è un'unità di misura temporale cronometrica. Ci sono istanti cronometrici musicali che scorrono via senza che ci si faccia caso e che siano ricordati, incapaci di attirare l'attenzione e conservare la memoria. Invece ci istanti musicali che risuonano così intimamente da estenderne il tempo e fermarsi nell'animo e nella memoria come un suono indelebile. L'istante musicale non è il tempo cronometrico *nel quale* qualcosa d'inatteso accade³⁴. L'istante musicale è *istituito* da ciò che è udito e ascoltato come se fosse ‘per la prima volta’, *per se stesso* (e anche qualcosa che si è già udito può essere ascoltato di nuovo per se stesso). In quanto è udito per se stesso, esso non ha cause. Direi, con Wittgenstein, che esso è un *gesto*³⁵.

La frase musicale per me è un gesto (*eine Gebärde*). Si insinua nella mia vita e io me ne approprio³⁶.

³³ Cfr. *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1972, p. 404; B. Nettl, *Thoughts on Improvisation: A comparative Approach*, “The musical Quarterly”, 60/1, 1974, pp. 1-19; Ph. Alperson, *A Topography of Improvisation*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 68/3, 2010, pp. 278- 279; G. Schiaffini, *E non chiamatelo jazz*, Auditorium (Casanova e Chianura Edizioni), Milano 2011, p. 63 sgg.

³⁴ Si considerino, per un'affinità con quanto dico, le idee di Karlheinz Stockhausen sul “momento” (al di là dell'uso più determinato che egli ha ne fatto per la propria pratica compositiva) come unità formale riconoscibile grazie a un carattere individuale e unico: K. Stockhausen, *Momentform: Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, p. 203. Così osserva Ivanka Stoianova: «A l'intérieur des *Momentformen*, l'instant (*Augenblick*) n'est pas un petit bout d'une ligne de temps, le moment n'est pas une particule d'une durée mesurable et mesurée [...] La concentration sur le présent – sur chaque maintenant – opère en quelque sorte des coupes verticales qui pénètrent complètement la représentation horizontale du temps [...] Tout moment est un centre en soi [...]» (I. Stoianova, *Découvertes formelles et structures du temps*, in L. Michielon (curatrice), *La chiave invisibile*, cit., pp. 186-189).

³⁵ D. Goldoni, *Arte come un gesto: singolare e condiviso*, cit.

³⁶ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Surhkamp, Frankfurt a. M. 1980, tr. it. di M. Ranchetti, Milano, Adelphi 1967, p. 138.

L'espressione consiste per noi nell'imprevedibilità (*Unberechenbarkeit*). Se sapessi perfettamente come uno storcerà il volto, come si muoverà, non esisterebbe nessuna espressione del volto, nessun gesto³⁷.

Il gesto, poiché è incalcolabile, non può essere propriamente *spiegato*.

Se un tema, una frase ti dice improvvisamente qualcosa, non è necessario che tu sia in grado di spiegarlo. Semplicemente, d'un tratto ti è divenuto accessibile anche questo gesto³⁸.

Che il gesto musicale non possa essere spiegato non toglie che esso offra comprensione di molti aspetti della musica. Mostra suoi simili, la cui riconoscibilità permette di intenderlo come musica, eventualmente anche come una *certa* musica (genere, compositore, performer...). Ma questi simili non sono condizioni sufficienti per produrre l'istante musicale. Anzi, essi appaiono come suoi simili, anche predecessori, retrospettivamente: il momento musicale felice li appropria (o respinge) come un'eco della memoria che va a ritroso nel tempo. La singolarità del momento felice *istituisce il tempo del suo ascolto*.

In quanto è singolare, esso non ha norme esterne che ne vincolino la durata. Se il suo ascolto da parte del compositore/improvvisatore decide che l'istante udito debba essere esteso – come accade in certa musica di Scelsi, di La Monte Young, di Pauline Oliveros, o nella ricerca che Coltrane faceva su una frase ripetendola, rigirandola, o sugli armonici esplorandoli in vari modi – allora le tecniche della produzione devono solo obbedire. *Ogni gesto musicale che si fa ascoltare istituisce il proprio tempo necessario e opportuno*. Detta le regole della propria 'retorica'.

Da qui si comprende quanto sia riduttiva l'abituale opposizione fra composizione e improvvisazione come differenza fra un'opera che richiede un certo tempo e un'invenzione musicale estemporanea. Quest'opposizione si basa sull'assunzione paradigmatica del modello temporale tecnico-poietico della produzione fisica di un oggetto: l'opera come oggetto. Essa richiede un certo tempo per essere fatta. Se si concepisce il momento, l'istante, solo in senso cronologico, non si comprende più come esso possa essere decisivo per la musica.

L'istante può decidere solo se è quello di una *voce* musicale capace di farsi ascoltare.

§ 9 – VOCE

La voce è per l'esistenza umana l'espressione della prima persona. Nessuno ha la mia voce. Quando sento la mia voce alla terza persona, essa è registrata: è diversa da quella che sento risuonare nel mio corpo, dalla pancia al torace e fino alla testa. Il timbro della mia voce è solo mio, per me. Essa è tuttavia la mia voce per gli altri, diversamente che per me. Il suono che odo è per molti tratti comuni la stessa cosa che odono gli altri: l'*attacco*, il *volume*, il *ritmo*, e *in una certa misura, il timbro*, sono immediatamente riconosciuti in modo condiviso. Riconosciamo la voce degli altri, il timbro di un violino etc. Su questa immediata condivisione si basano i segnali acustici, i discorsi a un pubblico, l'esistenza della musica,

³⁷ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, cit., p. 138.

³⁸ L. Wittgenstein, *Zettel*, Blackwell, Oxford 1981, tr. it. *Zettel*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1986, p. 158. Cfr. anche D. Goldoni, *Wittgenstein: frase musicale e scrittura filosofica*, "aut aut", n. 331, pp. 137-159.

della radio, etc. Questo carattere del suono istituisce socialità³⁹. Il timbro della mia voce però resta sempre e solo il mio. Esso marca la singolarità della prima persona in modo che non è mai scambiabile con le altre.

Su questo si basano anche regole istitutive delle relazioni sociali fra singoli, come il vincolo attuato dalla dichiarazione nel matrimonio, nel giuramento, nella testimonianza, nella confessione. In che cosa la voce singolare è istitutiva? Di che cosa garantisce nella promessa, nel giuramento, nella testimonianza, nella confessione? La mia voce può istituire un vincolo che sfugge al tempo, come quella verità che è invocata in questi casi – può promettere, giurare, testimoniare, confessare – perché attesta ciò che per me è immemorabile, originario, fuori del tempo. Infatti non posso ricordare un tempo in cui non abbia avuto la voce o immaginare un tempo in cui non l'avrò: ricordo e immaginazione usano la mia voce interna. Promettendo, testimoniando, confessando, giurando, la mia voce chiama a garante di ciò che dico la singolarità non negoziabile, non sostituibile, incondizionata: questa non è nel tempo, non ha cause né effetti. La voce, in quanto è singolare, è un gesto senza significato⁴⁰ ma sta all'origine dei significati, poiché attesta l'aspetto originario dell'esistenza. Mostra l'ambiente intorno, imita il soffio del vento, il fruscio del fogliame. Mostra anche parentela dell'umano con l'animale. Può ripetere il suono come una macchina. Può stridere, come vetro su vetro o metallo su metallo. Comunica, in quanto gesto, anche senza parlare e prima di parlare: fra l'infante e la madre o i genitori. Chiama, invita; è gioiosa o calma, o accorata, o si lamenta; o è stizzita, o sdegnata, o minacciosa. Indica sentimenti e disposizioni emotive ed etiche.

§ 10 – MUSICA

Anche la musica, come la voce, mostra disposizioni etiche e sentimenti. Perciò Platone le dava un rilievo politico decisivo⁴¹. La musica non è solo suono. Se è 'suono organizzato' (secondo Edgar Varèse) è da capire che cosa s'intenda per organizzazione (l'introduzione del caso (Cage) e della stocastica (Xenakis) legittimano la domanda). Anche quando è non-intenzionale, stocastico, ambientale, non umano, macchinico, il fatto che il suono sia presentato come musica lo riconduce a un gesto umanamente accessibile (nel senso di Wittgenstein). L'organizzazione del suono è il modo in cui si rivolge all'ascolto come voce. La voce della musica non chiama questo o quello per nome. Chiama senza nominare, senza discriminare anticipatamente. Per così dire, dà del 'tu' a ciascuno che si trovi a portata di ascolto. Condensa nel suono, in un suo modo proprio e differente dalla parola, aspetti analoghi alle funzioni emotiva, conativa e fatica della voce discorsiva. Comunica, ma non nel modo in cui si dà un'informazione, come può fare un discorso; non come una parola che chiede o ingiunge qualcosa. Suggestisce, offre, tende a produrre direttamente un'attitudine⁴², un *ethos*. In questo si sperimenta la potenza della musica di muovere e

³⁹ Simile condivisione è comune all'olfatto, ma esso è meno rilevante nelle nostre società, quindi meno concettualizzato. Sensi come il tatto o il gusto danno contenuti diversi per ciascuno, e così il vedere: secondo il "punto di vista", tranne che per i segnali visivi artificiali e molto mirati, o dispositivi vincolanti come gli schermi. In genere, poi se ne *parla* per avere un riscontro di aver visto, sentito, gustato la stessa cosa.

⁴⁰ Cfr. anche G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id. *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53; G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982; G. Agamben, *Che cos'è la filosofia*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 11 e segg.; V. Cuomo, *Le parole della voce, lineamenti di una filosofia della phoné*, Edisud Salerno 1998, p. 38 e segg.

⁴¹ Platone, *Repubblica* 395 d, 401 d - e, *Leggi* 653 a - 654 a, 655 d e segg. Cfr. anche G. Agamben, *Che cos'è la filosofia*, cit., p. 137 e segg.

⁴² Nella lingua tedesca la parola *Haltung* è adeguata a dire questo: secondo una conversazione avuta con il musicista Michael Riessler nell'ambito del Jazz-Fest di Venezia, il 04.12.2016.

commuovere, di toccare là dove – come avviene nella voce umana – si è formata l'intimità singolare di ciascuno. Quando una voce, anche strumentale, tocca questa singolarità, allora suona sincera e convincente e quasi racconta senza parole qualcosa della vita, o disegna senza immagini visive spazi e tempi da abitare. Diversamente da quanto può fare il discorso, lo fa senza obbligare, senza impegnare il futuro. Senza universali⁴³. Piuttosto, produce aria, spazio, tempo e possibilità di futuro. Fa luoghi in cui qualcosa dell'umano convive e s'incontra con il non umano senza un confine netto.

§ 11 - TROVARE LA PROPRIA VOCE

Parte decisiva del lavoro compositivo di un improvvisatore solista è trovare la propria voce. Farò qualche esempio che mi è più familiare. Il suono della tromba di Miles Davis è stato sempre singolare in tutti i suoi cambiamenti (tenendo conto anche dell'ingegneria della registrazione): più aperto negli anni Quaranta, più scuro, morbido e rilassato negli anni Cinquanta e inizio Sessanta, più tagliente verso i Settanta e oltre. Il lavoro di Davis sul proprio suono è essenziale nella sua musica. Come si ottiene la propria voce? Credo che non si possa dire. Si potrebbe dire solo se fosse possibile un'analisi della voce capace di ricavarne regole. Ci sono regole che formano un gusto, ma non sono universali. Il suono giusto per un saxofono o per una tromba dipende dalla singola poetica. Posso dire che nella voce di Chet Baker, quando canta e quando suona, c'è l'esposizione di un'umanità che ha voglia di cantare in modo disarmato? Se lo posso dire (indipendentemente da informazioni biografiche), è quella voce che mi dà le parole. Prima di averla ascoltata e di esserne stato toccato non ne so nulla.

Chi è entrato nella porta della musica, all'inizio s'innamora di una voce, un suono. Perché proprio quelli? Chi vi è entrato potrebbe indicare ciò che lo tocca, ma non è una spiegazione. Non mostra cause ma descrive solamente un'esperienza singolare. Forse la sola cosa che si può dire, in più, è che, innamorandosi di una voce o di un suono, si cerca di farli propri, di imitarli. Se si segue con fiducia il proprio desiderio fino fondo, ci si accorge che l'imitazione in parte riesce, in parte no. C'è un ostacolo. Lì si può trovare una carenza di mezzi tecnici; ma, lavorando per migliorarli, si può scoprire che quello che fa ostacolo è una nuova, diversa inclinazione che pure è germogliata da quell'innamoramento. Qui affiora la voce propria.

Questo vale per gli improvvisatori come per i compositori. La voce conquistata in questo modo, poiché è singolare, non ha cause, è sempre nuova. Anche quando si ripete.

§ 12 – METTERE PER LEVARE

Perché una voce singolare si faccia ascoltare occorre scavare intorno, levare ciò che ostruisce⁴⁴. Nell'eccesso attuale di performatività e di materiale musicale (anche grazie alla disponibilità di materiali registrati e di *softwares* che permettono soluzioni rapide, spesso superficiali), è necessario silenziare (silenziare la mente, le aspettative: nel senso di Cage) per poter ascoltare.

⁴³ La ricerca degli universali musicali (cfr. Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, *Tipologie e universali*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2005, volume quinto, p. 351 e segg.) vede tratti comuni a ciò che in occidente chiamiamo con questo nome, ma non il carattere singolare di ogni musica, e neppure rende conto del fatto che la parola 'musica' non ha in altre culture un nome esattamente corrispondente. Cfr. p. es. Simha Arom, *Le ragioni della musica*, LIM, Lucca 2013, p. 6.

⁴⁴ Cage. J. Cage, *Silenzio*, tr. it. di G. Carlotti, Shake, Milano 2010, p. 49.

Levare non è eliminare il materiale musicale, ma togliere modalità che coprono e appesantiscono l'ascolto: renderlo libero e lieve, *levis*. Per mettere in silenzio aspettative distraenti, per favorire un rilassamento e una disposizione non pregiudicante all'ascolto, può essere necessario anche molto materiale musicale. In *In C* o *Rainbow in curved air* di Terry Riley, in *Heart of Tones* di Pauline Oloversos, nei soli di *Interstellar Space* di John Coltrane⁴⁵ il materiale compositivo introdotto e usato per tempi lunghi ha lo scopo di trasformare l'ascolto⁴⁶. L'ascolto formato su aspettative convenzionali, grazie a certe tecniche, viene catturato, incantato, assorbito dal suono fino a dimenticarsi di ciò che immaginava di ascoltare. A quel punto non è più l'io, ma il suono che conduce la musica⁴⁷: nell'ascoltatore come nei *performers*. In questi casi, il momento improvviso della sorpresa accade, nella sua singolarità, nell'ascoltatore. Quando ciò accade, la differenza fra una musica prescritta o improvvisata non è decisiva. Se elementi compositivi, prescrittivi di qualche regola scritta o non scritta, strutturale, solo schematica o anche dettagliata, aiutano a levare ciò che è di troppo e d'ingombro all'ascolto, essi sono comunque benvenuti. Non è neppure necessario essere 'originali' nel senso diventato convenzionale e obbligatorio: fare qualcosa che nessuno ha mai fatto prima. Pensiamo ai proverbi: sono brevi e ripetuti spesso, ma capita che un'esperienza, il tempo che passa, ne rivelino un nuovo senso.

Steve Reich, in *Proverb*, ha messo in musica un pensiero di Wittgenstein:

How small a thought it takes to fill a whole life...

Quest'osservazione sul pensiero vale anche per la musica: qualcosa non è stato ancora abbastanza ascoltato, e finalmente viene udito.

Vale anche per una voce così singolare che resta sorprendente ogni volta che la si ascolta? Per la voce di Miles Davis? Di Chet Baker?...

Nel mezzo di un'argomentazione in cui usa il concetto d'imprevedibilità (*Unvorhersehbarkeit*) per spiegare lo stupore nell'ascolto della musica, Wittgenstein s'interrompe e osserva:

Ma è proprio così? – Un pezzo di musica che conosco (tutto) a memoria posso continuamente ascoltarlo di nuovo, anche suonato da un carillon. I suoi gesti rimarranno sempre gesti per me, anche se in ogni momento so che cosa sta per succedere. Anzi, potrei addirittura rimanere stupito ogni volta. (In un determinato senso)⁴⁸.

⁴⁵ Si legga quanto Steve Reich dichiara sulla sua esperienza dei *workshop* di Coltrane: E. Restagno (curatore), *Reich*, EDT, Torino 1994, p. 69.

⁴⁶ Cfr. F. Capitoni, *In C, OPERA APERTA*, Arcana, Roma 2016, p. es. pp. 15-18.

⁴⁷ Cfr. D. Goldoni, *Silenzio*, cit.

⁴⁸ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, cit., p. 138.