

## L'IMPROVVISAZIONE, LE PRASSI ESTETICHE E UN PARADOSSO ONTOLOGICO

di Vincenzo Caporaletti

### Abstract

*This study, based on the conceptual framework of the Theory of Audiotactile Music proposed by Vincenzo Caporaletti, focuses on the relationship between work and performance in the audiotactile aesthetic dimension of improvisation. The problem becomes crucial in improvisation on a jazz piece built on the harmonic structure of another work (contrafact). Starting from the observation that the relationship between the work and the performance is problematic in jazz if it embraces an inadequate ontology, as the structuralist-Platonist ontology based on the distinction type / token, and then assuming that the solution of the ontological questions it is not possible before the hermeneutic understanding of aesthetic practices, it is shown that the relationship type / token is not sufficient to distinguish the “work concept” in Western art music by the improvisational practices of audiotactile musics (jazz, rock, pop, world music).*

### IL PARADOSSO ONTOLOGICO

In un recente articolo<sup>1</sup> Alessandro Bertinetto ha proposto un «rompicapo ontologico», con riferimento all'improvvisazione musicale e al concetto di opera. In particolare, interrogandosi sulla pratica jazzistica della “contraffattura”,<sup>2</sup> ne tratteggia il paradosso:

<sup>1</sup> A. BERTINETTO, *Improvvisazione e contraffatti. Circa il primato della prassi in ontologia della musica*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, anno VI, special issue, 2013, pp.101-132.

<sup>2</sup> Con l'avvento della tradizione moderna del jazz, dagli anni Quaranta del secolo scorso, e con l'egemonia della struttura tema-improvvisazioni come veicolo privilegiato della prassi creativa, si intensifica un fenomeno di trasposizione testuale del tutto particolare: la tecnica del *contrafact*. Per una puntuale contestualizzazione storico-stilistica di questa prassi, bisogna considerare la mutazione della focalizzazione creativa dalla metà degli anni trenta del secolo scorso, dal modello performativo basato sull'arrangiamento scritto, nello stile delle big band, all'interattiva fucina creativa delle jam session improvvisate; un processo che aveva preso forma soprattutto nell'ambiente musicale di Kansas City per poi estendersi a New York. Dal punto di vista compositivo, si tratta di un espediente basato sull'utilizzo di strutture metrico-armoniche di brani celebri della tradizione della canzone americana e del musical cui sono sovrapposte nuove melodie, realizzando creazioni originali a pieno titolo (ad esempio da *Tiger Rag* si produsse una nutrita serie di *contrafact*: *Django Rag* di Django Reinhardt, *Before My Time* di Duke Ellington o *Sittin' In* di Roy Eldridge, solo per citarne alcuni). La pratica si originò principalmente per aggirare la normativa sul diritto d'autore in musica, che individua e tutela come precipua attestazione dell'opera dell'ingegno la linearità melodica, ma non la strutturazione armonica o la dimensione timbrica o ritmico-energetica. L'introduzione della formulazione *melodic contrafact* nella letteratura scientifica si deve a J. PATRICK, *Charlie Parker and Harmonic Sources of Bebop Composition: Thoughts on the Repertory of New Jazz in the 1940s*, in “Journal of Jazz Studies”, vol. 2, n. 2 (Gennaio), 1975, pp. 3-23. L'analogia proposta nella formulazione anglofona con i *contrafacta* della lauda medievale o del corale luterano è però solo superficiale, poiché in questi casi ci si riferisce alla sostituzione del testo poetico relativo ad un contesto melodico preesistente. Questa pratica jazzistica era già stata descritta come “parafrasi” nel 1954 da A. HODEIR, *Uomini e problemi del Jazz*, Longanesi, Milano, II ediz. 1980, p. 122, e individuata da F. TIRRO, *The Silent Theme Tradition in Jazz*, “The Musical Quarterly”, vol. 53, n. 3 (Luglio), 1967, pp. 313-334, attraverso la categoria di “silent theme tradition” nel primo saggio dedicato al jazz apparso su una rivista scientifica di musicologia.

Improvvisando su una contraffattura – cioè un brano basato sulla progressione accordale di un brano preesistente – come succede spesso nella pratica jazzistica dell'improvvisazione su standard, il performer sembrerebbe eseguire allo stesso tempo due diverse opere: la contraffattura e il pezzo originario. Questo è paradossale, se si vuole dare un senso all'idea che ci sia una corrispondenza biunivoca ed esclusiva tra l'opera e le sue esecuzioni [...]<sup>3</sup>

La soluzione del rompicapo proposta dall'autore sta nel riconoscere che esso «sorge se si abbraccia una ontologia inadeguata al caso specifico, come l'ontologia strutturalista-platonista basata sulla distinzione *type/token*».<sup>4</sup> Conseguentemente, decidere se l'improvvisazione su «*Ornithology* o *How High the Moon* [la contraffattura di Charlie Parker e l'originale, N.d.A.] siano la stessa opera o due opere diverse dipende da come vengono adoperate artisticamente e da come vengono recepite esteticamente».<sup>5</sup> In questo caso si parte dall'assunto per cui «non si può semplicemente presupporre che la soluzione delle questioni ontologiche sia possibile e necessaria prima della comprensione ermeneutica della prassi estetica».<sup>6</sup>

Ora, questa asserzione mi vede perfettamente d'accordo: è anzi il presupposto ideologico della Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA)<sup>7</sup> da me elaborata. In questa infrastruttura teoretica, infatti, identifico tre diversi modelli concettuali relativi ad altrettante estetiche "locali": diadico, oralistico e audiotattile, ai quali corrispondono altrettanti modi di esistenza di proprietà, oggetti, relazioni non necessariamente tra loro congruenti.<sup>8</sup> Questa primazia

---

<sup>3</sup> A. BERTINETTO, *Improvvisazione e contraffatti*, cit., p. 102.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>7</sup> Per questo modello teorico cfr. almeno 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.

<sup>8</sup> Non è possibile in questa sede illustrare adeguatamente questi tre modelli, per i quali rimando, in particolare a V. CAPORALETTI, *Neo-Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns*, in G. Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate Publishers, Aldershot, 2015, pp. 233-252. Basterà qui solo accennare che un paradigma centrale attraverso la quale vengono interpretate le opere musicali (in particolare, strumentali) della tradizione classico-romantica, modernista è quello che io chiamo schema concettuale diadico. Esso ci permette di vedere l'opera musicale come una polarità, ossia una diade intesa come forma simbolica che si instaura nella dialettica tra la composizione e l'interpretazione, tra il testo immutabile della partitura e le sue esecuzioni: l'immagine estetica dell'opera è proprio all'interno di questa tensione magnetica. Questo atteggiamento, che deriva dalla ontologia specifica di opere musicali di tradizione scritta occidentale, è ben noto (è quello che si suole ricondurre al modello *type/token*). Un altro schema concettuale, che io chiamo oralistico, è emerso nella tradizione etnomusicologica e antropologica di studi di culture orali. In quelle culture, infatti, il concetto di *opus*, come teorizzato dall'estetica tardo-moderna (kantiana, baumgartneriana), non esiste, né il concetto occidentale di autorialità, che è dato dalla coesistenza di un autore e di un testo artistico oggettivato. In esse il testo performativo – il canto, la danza, intese come "unità di concettualizzazione musicale", come le definisce Bruno Netti – si configurano all'interno di una tradizione che non si è originata e sviluppata cristallizzandosi in testi codificati notazionalmente o registrati fonicamente, bensì attraverso performance fenomenologicamente evanescenti (in questo senso si parla di culture orali). È questo il senso in cui ci si può riferire ad una "tradizione interpretativa" e non ad "opere". Specificando, inoltre, la categoria di oralità dalla prospettiva di un concetto fondante della TMA, ossia il complesso di conseguenze cognitive e percettive che derivano dalla fonofissazione, che riconduco alla nozione di codifica neo-auratica (CNA), si introducono nell'analisi delle pratiche, espressioni e prodotti culturali musicali orali le rilevanti conseguenze cognitive e assiologico/estetiche che derivano dalla distinzione tra una costituzione testuale/performativa fluttuante, evanescente e inoggettivabile, e, dall'altra, fonofissata, cristallizzata, determinata, individuando, in rapporto alla natura del testo, le opposizioni durevole/evanescente (relativa, nei termini di L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968, alla materia dell'espressione) e cristallizzato/fluttuante (riferita alla forma dell'espressione). Ciò ci conduce al modello audiotattile. Questo è generato dalla particolare costruzione della realtà istituita da una specifica forma di razionalità psico-corporea che riformula e riconfigura il carico teorico della teoria musicale occidentale, di

ermeneutica – e aggiungerei antropologico-musicale – sull’ontologia fondamentale non è che una consapevole attuazione della rilevanza del concetto di “orizzonte di comprensione” che, partendo da Heidegger per giungere soprattutto a Gadamer,<sup>9</sup> si esplica elettivamente nella dialogicità interculturale. L’ontologia va allora commisurata con la storia e l’antropologia, rifrangendosi in differenziate ontologie o in “ontologie applicate”.<sup>10</sup>

La questione che invece vorrei porre riguarda la tenuta euristica di un aspetto argomentativo di non poco conto nella discussione di Bertinetto, ossia se la relazione *type/token* sia condizione necessaria e sufficiente per identificare la linea di demarcazione tra l’ontologia della composizione/opera, e della fedeltà al dettato computazionale della partitura, rispetto all’esperienza improvvisativa. Nell’articolare il suo discorso contro la primazia dell’ontologia fondamentale a favore di una diffrazione ontologica incardinata nell’estetico (come già detto, del tutto condivisibile), il filosofo pone un discrimine ermeneutico che credo vada criticamente integrato proprio per conferire maggiore solidità all’impalcatura argomentativa. Infatti, per stabilire una differenza categoriale tra prassi scritta d’arte occidentale e quella che definisco audiotattile, in cui si afferma l’improvvisazione, Bertinetto si riferisce a «costrutti ontologici contrapposti e inconciliabili: il modello (articolabile [...] mediante la distinzione *type/token*) della musica composta, pre-scritta, identificabile, ripetibile e pagata mediante royalties e il modello (incompatibile con la distinzione *type/token*) dell’improvvisazione». <sup>11</sup>

Nella TMA ho posto, non a caso, per diversificare e caratterizzare tassonomicamente gli orizzonti cognitivi, l’accento sugli schemi di precomprensione (in particolare riferiti alla coppia oppositiva musica scritta/improvvisazione: il modello concettuale visivo/diadico e l’audiotattile), anziché sul “tecnico” dispositivo noetico della ontologia strutturalista-platonista incentrato sulla coppia *type/token*. Infatti, siamo proprio sicuri che questa opposizione di ascendenza platonista-strutturalista instauri un criterio distintivo tra le prassi della *Werktreue* nella musica d’arte occidentale – con la concezione dell’opera che ne deriva – e i processi improvvisativi? O questa idea è suscettibile di una riformulazione, o almeno di un aggiustamento, in base ad un approfondimento proprio delle pratiche costitutive delle estetiche locali? (o, se si vuole, dall’ontologia applicata?).

In altri e più espliciti termini, intendo qui sostenere che la posizione del criterio *type/token* come discrimine tra concezione dell’opera nella musica d’arte occidentale e pratica improvvisativa è infirmata dall’articolazione concettuale che la TMA pone all’interno della nozione di processo improvvisativo, quando la scinde nelle due sottocategorie di estemporizzazione e improvvisazione. Ma individuiamo con precisione i termini della problematica.

---

impronta cartesiana e razionalista. Ho chiamato questo medium cognitivo psico-corporeo, sulla scia di una prospettiva cognitivo-antropologica, *principio audiotattile*. Questo importante istanza mediale, come già accennato, è affiancata, nella società elettronica e informatizzata, da un’ulteriore medium cognitivo, basato sugli effetti della consapevolezza della fonofissazione: la *codifica neo-auratica* (CNA). Ora la sintesi di PAT e CNA induce una concezione dell’opera che assimila per quanto riguarda la *sintesi creativa* performativa il criterio del medium oralistico (attraverso la mediazione corporea del PAT) e per quanto concerne la *codifica* del testo la oggettivazione testuale propria del modello diadico (anche se con la mediazione della registrazione sonora, anziché della partitura).

<sup>9</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, Mondadori, Milano, 2006; H.G. GADAMER, *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano, 1983.

<sup>10</sup> Cfr. A. MESKIN, *The Ontology of Comics. Introduction*, in A. Meskin, R.T. Cook, *The Art of Comics, A Philosophical Approach*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2012, pp. 31-46. Vedi anche R. PUIVET, *Philosophie du rock*, PUF, Paris, 2010, pp. 18-20. Non discuterò in questa sede la spinosa relazione tra le ontologie applicate e le infrastrutture estetiche, rimandando in proposito alle osservazioni di A. BERTINETTO, *Improvvisazione e contraffatti*, cit., p. 120, del tutto condivisibili.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 123.

### INTERPRETAZIONE/ESTEMPORIZZAZIONE/IMPROVVISAZIONE

Se è vero che le domande sono più importanti delle risposte, allora vale osservare che chiedersi quale opera sia istanziata, nel caso di un'improvvisazione su contraffatto – se l'originale o la derivata – è questione indotta dal modello concettuale diadico-visivo. Ne è la prospettiva di indagine, e il problema stesso delineato nell'opposizione noetica.<sup>12</sup> È una variante della coppia oppositiva costituita da composizione (di cui l'interpretazione musicale è la istanziazione espressiva, la fase sonorizzante, l'altra faccia della medaglia–*opus*) e improvvisazione. Ma l'improvvisazione, in altri modelli concettuali e rispettive prassi estetiche – ad esempio nel modello audiotattile –, non si pone come antitesi *soltanto* della composizione.

La concezione dell'opera musicale nel modello diadico, per definizione, consta di un testo annotato e, seguendo Goodman, della «classe di esecuzioni congruenti»:<sup>13</sup> l'interpretazione venendosi così a determinare come *token* di un *type*. Invece, nella dimensione audiotattile la rilevanza e la focalizzazione estetica trasla dall'attitudine cognitiva simbolica-astrattiva-visiva, di cui la notazione è metafora e la partitura il referente, alla proiezione nel tempo del principio audiotattile, alla vettorialità formante che si origina dalla razionalità corporea. Il gesto qui prevale sul testo. Il testo annotato (ad esempio nel jazz), proprio in funzione di questa dipendenza dalla formatività corporea non assume un ruolo autoritativo, non configurandosi come messaggio autoriale che impone una fedeltà assoluta nella propria istanziazione; inoltre, in molti casi (nelle culture orali) il testo prefissato, pre-composto nemmeno dispone di consistenza oggettivata (è una pura immagine mnemonica). E allora, la istanziazione di un testo che non è pre-determinato tramite codifica, per mezzo di combinatorialità di unità discrete – o che lo è, ma non dispone del carattere di inderogabilità – e che invece si fa nel suo farsi, come macro-testo non segmentabile/segmentato, anche sfuggendo al pieno controllo della soggettività agente, come può definirsi? Questo processo creativo *ex tempore*, lo chiamo *estemporizzazione*.

Nel quadro della mia rappresentazione dei processi improvvisativi nella musica questa nozione identifica una classe di pratiche di creazione in tempo reale che si differenziano dall'*improvvisazione* propriamente detta (da questo punto di vista, quindi, i processi improvvisativi, o meglio, le *procedure di creazione in tempo reale*, comprendono sia criteri

---

<sup>12</sup> Tra l'altro, nella formulazione della questione vi è il problema di cosa si intenda per “progressione armonica”. Nell'utilizzare questo concetto senza problematizzarlo, si assume involontariamente una posizione essenzialista in prospettiva “visiva”, o, se si vuole, nell'ottica connessa al modello cognitivo inerente alla teoria musicale occidentale (che è, ovviamente, solo *uno* degli orizzonti di comprensione e formalizzazione del sonoro). In realtà la stessa progressione armonica è intesa in due modi differenti nelle due ontologie, visiva e audiotattile. Nella prima è, appunto, una “progressione armonica”, il sostrato su cui si innervano le mozioni melodiche, la dimensione musicale verticale, l'asse della simultaneità, che dialettizza con l'orizzontalità ritmo-diastematica. Nella cognitività audiotattile orientata poieticamente, invece, in cui vige come norma estetica locale un'intenzionalità appropriativa anziché riproduttiva del testo, la struttura armonica è qualcosa di più, in quanto è l'elemento saliente nel rapporto creativo che si instaura tra brano e performer nella estemporizzazione prima (ad esempio nella esposizione del tema, del brano che prelude all'improvvisazione) e poi nella stessa improvvisazione. Questa struttura permane, con l'intelaiatura ritmo-metrica, anche dopo che si è svolta l'estemporizzazione, e assume un particolare rilievo nel definire l'identità del brano. La progressione di *I Got Rhythm*, per consenso antropologico nella jazz community, identifica “I Got Rhythm”, ancor più della sua melodia. Di conseguenza, anche la definizione e la concettualizzazione di contraffattura come «improvvisazione sulla struttura armonica di un altro brano» deve tenere conto di queste connotazioni semantiche del tutto specifiche in prospettiva culturale. Per un approfondimento di questi aspetti, cfr. V. CAPORALETTI, *Jelly Roll Morton, la 'Old Quadrille' e 'Tiger Rag'. Una revisione storiografica*, LIM, Lucca, 2011, p. 20 sg; ID., *Il Concerto per due violini di J.S. Bach nelle incisioni del trio Reinhardt, South, Grappelli. Una edizione critica*, LIM, Lucca, 2016, p. 55 sg.

<sup>13</sup> N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2003, p. 182

*estemporizzativi* sia *improvvisativi*). Per brevità, e a titolo citazionale, ne fornisco di seguito una breve descrizione, sempre rimandando per approfondimento ai testi di referenza<sup>14</sup> e alle dettagliate argomentazioni ivi svolte.

L'*estemporizzazione* è un processo creativo in tempo reale che può in linea generale rappresentarsi come diretta istanziazione sonora di un'unità di concettualizzazione musicale – di un modello, di consistenza immaginativa – attraverso il filtro della psicosomatica formatività audiotattile; l'enunciato reale che ne deriva si costituisce, di conseguenza, come *testo*.<sup>15</sup> In altri termini, la si può intendere come una tipologia di prassi *ex tempore* – che è oggettivamente, sul piano *etic*, creata all'istante, quindi, a rigore “improvvisata” – che dà luogo ad un testo identificabile, ad un brano specifico e delimitato, e non ad un intenzionale e culturalmente riconosciuto processo variazionale o elaborativo. Le occorrenze sono molteplici: dagli esiti delle pratiche vocali nelle culture tradizionali alla stessa esposizione melodica in un brano jazz o pop,<sup>16</sup> alla parafrasi del tema nel jazz, alle strategie di correzione *in itinere* di sfasamenti nella condotta metrica o intonazionale, ecc.

Dal punto di vista formale tale testo può o meno essere scevro di elaborazioni contestuali sistematiche e intenzionali. Solo nel caso si introducesse nuovo materiale, come proiezione del *mélòs* individuale, sulla base di criteri di originalità creativa, autonomia estetica e contemplazione disinteressata da parte dell'audience – introducendo, cioè, in un contesto formativo oralistico i criteri dell'estetica moderna occidentale – si darebbe luogo alla vera e propria condotta improvvisata. Anche se privo di uno specifico tasso di improvvisazione, nel senso variazionale-elaborativo, questo enunciato testuale (brano musicale, ma anche poetico, drammaturgico, ecc.), per il suo stesso essere reso *ex tempore* e dipendendo da una concettualizzazione non pre-scritta e da memorizzazione,<sup>17</sup> è comunque il risultato di una procedura di creazione in tempo reale, in cui la variante, attraverso la formatività idiosincratica audiotattile, si fa processo intrinseco costitutivo (“variante” intesa in relazione alla stessa unità concettuale che funge da modello).

È in ogni caso importante stabilire che l'*estemporizzazione* non è semplicemente una “variante”<sup>18</sup> espressiva del testo, come l'interpretazione della musica classico/romantica/modernista, proprio in quanto il testo fenomenologico, sulla base di codici culturali, di fatto, non le preesiste, ma si configura appunto in base alla sua stessa azione.<sup>19</sup> L'ambito

---

<sup>14</sup> Cfr. nota 7.

<sup>15</sup> In questo senso, concordo con le posizioni di F. DELLA SETA, *Idea, Testo, Esecuzione*, in T. Affortunato (a cura di), *Musicologia come pretesto. Scritti in onore di Emilia Zanetti*, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma, 2011, pp. 137-146, nella ipostatizzazione, allargamento e fungibilità della nozione di *testo* all'interno di una sistematica generale dei fenomeni musicali.

<sup>16</sup> Vi è una sostanziale differenza tra l'*estemporizzazione* nelle culture tradizionali e nelle musiche audiotattili, di cui non tratterò in questa sede. Cfr. in proposito V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi*, cit., p. 121 sg.

<sup>17</sup> Ciò che la categoria di oralità non coglie è che le stesse modalità cognitive e formative messe in opera dall'istanziamento di un processo di memorizzazione, in regime di cultura orale, sono implementabili dalla lettura di una partitura realizzata con attitudine cognitiva audiotattile (e non *visiva*, come nel modello diadico). L'esempio tipico è dato dai criteri di decrittazione e esecuzione della partitura nel jazz, che avviene secondo il protocollo di *estemporizzazione*.

<sup>18</sup> Bisogna cogliere il senso di “variante”, in questo caso, nella più larga accezione possibile.

<sup>19</sup> Anche l'autore della più semplice canzone pop attende col fiato sospeso il momento dell'ascolto della registrazione del proprio pezzo per conoscere la *vera forma* della propria composizione, che è altra cosa rispetto alla *rivelazione* che discende dall'interpretazione, dalla *Reproduktion* (nel senso dato da Adorno), della composizione di tradizione *culta*. Il processo di costituzione di tale forma, che coinvolge concreti livelli operazionali sintattici del materiale, è conferito propriamente dai processi *estemporizzativi* attraverso la iscrizione della formatività audiotattile dei vari attori musicali nel dispositivo di registrazione (cosa ha veramente cantato il cantante, quali arpeggi avrà suonato il chitarrista, quali rivolti di accordi avrà usato il pianista e con quale articolazione ritmica, la relazione tra tamburo rullante e gran cassa della batteria, ecc., oltre all'interazione senso-motoria fra tutti questi fattori e la loro proiezione nel *design* sonoro in post-produzione). Tutti questi aspetti di elaborazione formale non preesistono alla proiezione *estemporizzativa*, non

elettivo dell'*estemporizzazione* è nella produzione di un enunciato musicale che non ha referente scritto, o con referente scritto da cui sia possibile, per convenzione culturale, distanziarsi performativamente andando ad incidere sulla stessa struttura ritmo-diaستمatica, armonica o modale, ecc. senza perdita dell'identità testuale di unità di concettualizzazione musicale (è il criterio di ripetibilità dell'opera nelle esecuzioni, delle estetiche platoniste) e per sfociare eventualmente in un'intenzionale e culturalmente riconosciuta procedura variazionale-elaborativa.<sup>20</sup> Nei termini della teoria dell'informazione, l'estemporizzazione si può definire, quindi, in base al tasso d'informatività presente nel processo esecutivo, ossia al grado potenziale di scelte possibili. Quest'insieme di possibilità è differente nel grado e nella sostanza (quantità e qualità) rispetto a quello condizionato dall'adesione interpretativa al *control object* compositivo nella musica di tradizione scritta occidentale classico/romantica/modernista.

Va da sé che l'*improvvisazione* propriamente detta – in prima approssimazione, ma qui rimando ancor più alla letteratura sulla TMA – si manifesta attraverso un'elaborazione costruttiva di secondo livello che si distanzia da questo sostrato estemporizzativo, soggetta a convenzioni culturali sia nell'articolazione formale sia negli stessi valori estetici – geneticamente, della modernità occidentale – che la individuano.

Ma vediamo come la dicotomia *type/token* si implementa all'interno dei processi improvvisativi. Nella dinamica creativa delle culture tradizionali orali il *type* è inteso nella epistemologia etnomusicologica innanzitutto come *modello figurale*:<sup>21</sup> una prassi vocale, una danza, un brano strumentale che si apprende per appropriazione mimetica e si conserva nella memoria individuale e collettiva. Come abbiamo visto, nei termini della TMA, la sua istanziazione avviene mediante estemporizzazione, che mantiene lo schema formale architettonico e/o ritmo-diaستمatico del modello, pur definendo una differenza, legata all'idiosincronicità della *forma formante* data dal PAT.<sup>22</sup> In questo senso si deve inquadrare l'esperienza estetica configurata dalla esecuzione, citata da Bertinetto,<sup>23</sup> di *The Star-Spangled Banner* di Jimi Hendrix al Festival di Woodstock [18/08/1969], in relazione all'opera originale e alla concezione dell'opera diadica in generale.

Ma questa rappresentazione, come *modello figurale*, non satura tutte le valenze semantiche della nozione di *type* in (etno)musicologia. Quest'ultimo può configurarsi anche come

---

sono predeterminati, e – nella misura in cui sono dipendenti dall'idiosincronica formatività dei singoli attori (compreso il *sound engineer*) – non predeterminabili (nella fattispecie della registrazione sonora sono attivi i fondamentali processi estetici che definisco *neo-auratici*).

<sup>20</sup> Ricordo che nelle dinamiche creative dell'improvvisazione, come è intesa in ambito jazzistico, è cruciale la presenza di criteri afferenti alle concezioni dell'estetica moderna occidentale, cui ho sopra accennato, in un peculiare connubio con le specificità formative del PAT. Pertanto, i casi di processi variazionali in repertori e pratiche di culture tradizionali rientrerebbero nella categoria dell'estemporizzazione e non dell'improvvisazione.

<sup>21</sup> Cfr. B. LORTAT-JACOB, *Improvisation: le modèle et ses réalisations*, in B. Lortat-Jacob (a cura di) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, 1987, pp. 45-59.

<sup>22</sup> Ma differente, in che senso? Si passa da una differenza commisurata in senso oggettivo, relativa all'artefatto estetico obiettivato, ad una differenza in funzione soggettiva, data dal PAT, dei valori audiotattili, di tipo processuale, che ad uno scrutinio visivo, in base ai parametri ritmo-diaستمatici rendicontabili in notazione non si rivelano. È il caso dei tre breaks di Charlie Parker in *A Night in Tunisia* registrati il 28 marzo 1946. La sequenza e il collocamento ritmo-metrico dei suoni nei tre breaks è identica: a fare la differenza sono i valori energetico-processuali, che nell'etnoteoria estetica jazzistica sono definiti *drive* e *swing*. Cfr. la discussione in V. CAPORALETTI, *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, 2007, pp. 35-56. La tradizione orale della cultura folclorica produce ma non persegue la differenza come valore estetico, mentre l'estetica audiotattile, che si appropria del concetto di opera, non solo produce come nel folclore la differenza soggettiva, ma, in più, la persegue intenzionalmente.

<sup>23</sup> A. BERTINETTO, *Improvvisazione e contraffatti*, cit., p. 116 sg.

*modello generatore*, in funzione di specifiche procedure di creazione musicale in tempo reale: e qui ci si riferisce agli elementi costruttivo-sintattici, ad esempio un modo<sup>24</sup> in un *rāga* o in *Flamenco Sketches* di Miles Davis [inciso il 22/04/1959] o a formule come le *nodas* nella tradizione sarda delle *launeddas*. In questo senso, il *type*, più che una partitura nel senso di Nelson Goodman, funziona come punto focale di correlazioni statistiche. La differenziazione tra modello figurale e generativo individua l'opposizione che Magrini<sup>25</sup> pone nella fenomenologia performativa oralistica tra *oggetti sonori* e *progetti performativi*. Nella letteratura etnomusicologica vi è stata una notevole elaborazione teorica attorno a questo cruciale costrutto.<sup>26</sup>

*Token* è invece, nella fenomenologia audiotattile, l'occorrenza che deriva dall'istanziamento per tramite di estemporizzazione del modello (una attività, come già notato, che avviene in tempo reale: costituendosi, quindi, a rigore, come processo improvvisativo); possiamo definirlo un enunciato reale tributario di un processo estemporizzativo. Nel caso di un modello figurale, il testo performativo risultante può distanziarsi in maniera sorprendente da ciò che il senso comune ritiene una "interpretazione" di un brano. In questi casi la relazione posta dal *type* agisce ancora, sia pure in base a regole diverse da quelle in uso non solo nella *Werktreue* ma nei criteri basilari di decrittazione del codice notazionale. Qui non sono i valori visivi, iscritti e inscrivibili nella partitura, ad essere normativi, ma i valori audiotattili, di tipo energetico, senso-motorio, prosodico soprasedimentale, o dipendenti da una logica che astrae altri parametri (ad esempio semantici nel caso di un canto narrativo) a discapito dei consueti riferimenti dipendenti dalla stringa notazionale, tutelabili con i criteri del diritto d'autore musicale, come la melodia, *in primis*, e la struttura formale metrico-armonica connessa.

Reperti delle tradizioni orali come *Donna lombarda* o *Barbara Allen*, o *James Hatley* delle cosiddette *Child Ballads*, sono ascrivibili a famiglie di canti basati sulla nozione di *type*, che costituisce appunto il criterio noetico per stabilire una tipologia di *Familienähnlichkeit* nel senso wittgensteiniano. Sostituzioni, interpolazioni, elisioni modulari, per non dire di

---

<sup>24</sup> Inteso sia come *tipologia scalare* sia come *tipologia melodico-formulare*: cfr. la discussione in V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi*, cit., pp. 175 sg.; 204 sg.

<sup>25</sup> T. MAGRINI, *Universi Sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino, 2002, p. 113.

<sup>26</sup> Vi è una feconda varietà di determinazioni assunte nella letteratura etnomusicologica dalla nozione di *type*. Nei primi studi di musicologia comparata, già H. ROBERTS, *The Pattern Phenomenon in Primitive Music*, in "Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft", n. 1, 1933, pp. 49-52, si riferiva al concetto di modello definendolo *pattern phenomenon*, per identificare la forma soggiacente presupposta alle variabili realizzazioni di quella che definiva come "musica primitiva". In B. NETTL, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, "The Musical Quarterly", vol. 60, n. 1 (Gennaio 1974), pp. 1-19, il *modello* funziona come quadro di controllo dell'improvvisazione: «[...] each model, be it a tune, a theoretical construct, or a mode with typical melodic turns consists of a series of obligatory musical events which must be observed either absolutely or with some sort of frequency, in order that the model remains intact» (*ivi*, p. 12). Per Bernard Lortat-Jacob, esso può essere assimilato ad un prototipo, «[...] composé d'un nombre d'éléments finis, entièrement mémorisés» (ID., *Improvisation: le modèle et ses réalisations*, cit., p. 46), oppure ad una serie di regole che «[...] permet l'existence de différentes formes» (*ivi*, p. 51). Similmente J. PRESSING, *Cognitive Processes in Improvisation*, in W. Ray Crozier e Antony J. Chapman (a cura di), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Elsevier, Amsterdam, 1984, pp. 345-363, definisce il *referente* come «[...] a set of cognitive, perceptual, or emotional structures (constraints) that guide and aid in the production of musical materials». J. TITON, *Every Day I Have The Blues: Improvisation and Daily Life*, "Southern Folklore Quarterly", n. 42, 1978, pp. 85-98, ha utilizzato la nozione di *preform* e S. SLAWEK, *Sitar Technique in Nibaddha Forms*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1987, quella di *template*, rapportandosi sostanzialmente allo stesso riferimento paradigmatico di "modello", sia pure con leggera differenziazione per quanto attiene alla rigidità dell'ancoraggio strutturale, più cogente nella nozione di *template*, riconducibile a «[...] Indian musical models that serve as a basis for improvisation, especially those of the syntagmatic variety» [*ivi*, p. 364]. Van Der Merwe, nel suo studio sulle origini della popular music, utilizza, invece, il termine *matrix* (ID., *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford University Press, New York, 1989 (2002), p. 93).

trasformazioni modali e ritmico-metriche, pongono un serio problema al criterio platonista-strutturalista *type/token* dell'allografia musicale o al paradigma di Nelson Goodman basato sulla «classe di esecuzioni congruenti» con la partitura. Senza fare riferimento alla musica antica, il problema è analogo a quello delle pratiche storiche dell'opera musicale, in cui interpolazioni e elisioni erano la norma, erodendo il quadro identitario dell'*opus*, prima che si affermasse il regime di *Werktreue* nelle prassi esecutive e nelle edizioni critiche.<sup>27</sup> Ad esempio, l'ouverture del rossiniano *Barbiere di Siviglia* [I rappresentazione 20/02/1816, con titolo *Almaviva o L'inutile precauzione*] ribalta la problematica, visto che è la costanza (di una parte) dell'opera a riferirsi a opere diverse, dal momento che l'ouverture è identica alle sinfonie di altre due opere dello stesso autore: *Aureliano in Palmira* [I rappresentazione 26/12/1813] e *Elisabetta regina d'Inghilterra* [I rappresentazione 04/10/1815]. Non è possibile stabilire, in base al solo ascolto dell'ouverture, a quale opera essa appartenga. Mentre il problema del platonismo è la costanza identitaria dell'opera nonostante esecuzioni differenti, nel caso di Rossini si tratta di identificare opere differenti nonostante l'identità (di parti) delle opere.

Nel caso in cui il *type* è invece un modello generatore, e se si agisce in regime di estetica moderna occidentale, si aprono le porte alla dimensione improvvisativa vera e propria, votata alla ricerca del nuovo e alla mobilità della norma estetica (principi attivi nelle musiche audiotattili che dispongono dei criteri del PAT e della CNA,<sup>28</sup> e *non* per le musiche soltanto fondate sul PAT, come le attestazioni storicizzate e patrimonializzate delle culture tradizionali orali). Ovviamente in certi orizzonti di precomprensione (nella cultura del jazz, a grandi linee) accanto a specifici modelli generativi, è norma comune che un modello figurale possa senz'altro costituirsi come *type* per elaborazione di II livello del materiale, e quindi divenire induttore ontologico dell'improvvisazione (io la definisco dimensione improvvisativa “di tipo A”,<sup>29</sup> come regola, nel jazz, in quella dimensione formativa che Laurent Cugny indica come *pratique commune*).<sup>30</sup>

### RELAZIONI TRA SCHEMI E ESEMPLARI NEL MODELLO AUDIOTATTILE

Venendo, quindi, al nocciolo della nostra argomentazione, non è il criterio *type/token* in sé a costituirsi come cuneo diacritico tra le diverse pratiche e concezioni della musica e dell'opera, tra la tradizione scritta d'arte occidentale e la musica improvvisata, ma la *forma della relazione* che viene ad instaurarsi tra *type* e *token*, tra schema e esemplare. Questa relazione è culturalmente variabile: nello schema diadico è prefissata, codificata in modo vincolante nelle sue proprietà estetiche riconosciute culturalmente, come, ad esempio, nella musica strumentale tedesca classico-romantico-modernista, soggetta al criterio di fedeltà alla partitura. Invece, nelle esperienze guidate dal modello cognitivo audiotattile, la relazione si fa più fluida, lasca e “da scoprire” nel suo farsi stesso: un conto è un dato mnestico, un altro la concreta istanziazione una volta processato quel dato dal medium psico-fisico del PAT.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> La questione dell'identità dell'*opus* nel melodramma è stata affrontata in questa prospettiva da P. Petrobelli; cfr. ID., *Music in the Theatre. Essays on Verdi and other Composers*, Princeton University Press, Princeton, 1994.

<sup>28</sup> In questa sede non mi diffonderò sulle cause di questa attivazione estetica, che considero connessa alla mediazione cognitiva, che definisco neo-auratica (CNA), della fonofissazione. Cfr. V. CAPORALETTI, *I processi improvvisativi*, cit., p. 121 sg.

<sup>29</sup> Cfr. V. CAPORALETTI, *Ghost Notes. Issues of Inaudible Improvisations*, in R. Rasch (ed.), *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in the Eighteenth and Nineteenth Century*, Turnhout–Belgium, Brepols Publishers, pp. 345-373 (p. 363).

<sup>30</sup> L. CUGNY, *Analiser le jazz*, Outre Mesure, Paris, 2009, p. 24 sg.

<sup>31</sup> “Da scoprire” per lo stesso performer, che non sa esattamente cosa concretamente produrrà anche se conosce esattamente quello che vuole fare. È la fonofissazione che si attiva nei processi di CNA a sciogliere



Nei termini di Luigi Pareyson, è la più icastica attuazione «di un tal “fare” che, mentre fa, inventa il “modo di fare”»,<sup>32</sup> come *forma formante* nell'estemporizzazione audiotattile.

A ben vedere non vi è una gradazione di “precisione”, per usare un'immagine dell'epistemologo Alexandre Koirè,<sup>33</sup> o di “determinazione”, ammesso che queste qualificazioni siano valide in assoluto e non dipendenti esse stesse dalle ontologie applicate, bensì la opposizione tra una concezione astrattiva, di derivazione cartesiana, e una fondata sulla razionalità corporea, che impone i propri presupposti cognitivi e le modalità operative.

Se volessimo descrivere questa diversa funzionalità istanziatrice, dovremmo riferirci preliminarmente, in funzione comparativa, ai criteri epistemologici fondanti i modelli visivo e audiotattile. Sappiamo che nel caso dello schema visivo, della musica strumentale classico-romantica-modernista, l'opera viene istanziata attraverso un criterio di fedeltà alla codifica notazionale. Goodman ha chiarito con la *Teoria della notazione*, nel dettaglio, i modi di questa implementazione della computazione notazionale.<sup>34</sup> Qui ci interessa soprattutto il fatto che questa codifica sia grammaticalizzata, ossia basata sulla combinatoria di unità discrete (le note, in sostanza) secondo determinate sintassi. La ricodifica del *token* seguirà in funzione reversibile il protocollo segmentante nel ricostituire una totalità, che assume un valore sonico (ovviamente questo processo “interpretativo” è di qualità del tutto differente dalla semplice somma delle particole “riaggregate”).

Ma cosa accade nel modello audiotattile, in un contesto improvvisativo? Come si articola qui la relazione *type/token*? Nessuna improvvisazione si genera *ex nihilo*, ma vi è sempre improvvisazione “su” qualcosa. In questo caso non abbiamo a che fare con l'attitudine astrattiva del codice che ricombina unità minimali discretizzate (attraverso cui è stata frammentata l'idea compositiva nella composizione scritta). Qui la formatività corporea, attraverso il principio audiotattile, individua delle nebulose testuali frattalmemente autosomiglianti rispetto alla “densità” epistemologica della datità organica psicosomatica che le istanzia. Non è in gioco un'attitudine mentalistica che astrae concetti, ma un fare – nel senso del vichiano *verum factum ipsum* – che coordina dei “segni”, direbbe Lévi-Strauss,<sup>35</sup> dei micro-testi caratterizzati da densità non segmentata.

Questo vale anche per il processo estemporizzativo. Un canto memorizzato, la forma di un song, sia nella cultura folclorica sia in ambito jazzistico, o *The Star-Spangled Banner* hendrixiano, non sono culturalmente assunti dal performer in funzione di una loro disarticolazione grammaticale, quale deriverebbe da una trascrizione, da ri-assemblare successivamente nell'esecuzione con i criteri della teoria musicale occidentale. Sono appresi, invece, come *type* del tutto specifici caratterizzati da densità, sul modello dei segni iconici, di cui appropriarsi creativamente.<sup>36</sup> La loro istanziazione in funzione improvvisativa nei *token* coglierà, di queste nebulose testuali in cui si configura il *type*, alcune coordinate di volta in volta legate a pertinenze diverse. Rendendo, così, salienti alcuni tratti, che possono

---

questo nodo, cristallizzando in una forma statica un processo performativo/creativo e determinando a posteriori le coordinate dell'intenzionalità. Nel margine che si instaura tra intenzionalità formativa del performer e risultato cristallizzato della fonofissazione credo si configurino le condizioni dell'opera «si fa da sé», secondo l'intuizione di Luigi Pareyson (ID., *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 1988 (1954), p. 78)

<sup>32</sup> *Ivi*, p.18.

<sup>33</sup> A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino, 1992.

<sup>34</sup> N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit., p.113 sg.

<sup>35</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962, p. 28.

<sup>36</sup> Questo è un delicato problema pedagogico-didattico che devono affrontare soprattutto gli studenti di jazz nei corsi conservatoriali. Da quando questa musica è entrata nel novero delle discipline accademiche, si è evidenziato il problema del carico teorico visivo che tali ordinamenti somministrano agli studenti, che può rivelarsi problematico per l'integrità dei codici stilistici quando non bilanciato da una consapevolezza delle funzionalità creative e delle specificità culturali audiotattili.

andare dal profilo melodico alla sostanza semantico-narrativa di un canto tradizionale, da un complesso scalare modale fino alla *Stimmung*, al *mood*, all'atmosfera evocata di una jazz ballad – senza alcun concreto riferimento ritmo-diastematico o armonico – nelle rarefatte creazioni interattive in tempo reale di un gruppo contemporaneo post-bop. Anche una “atmosfera” può fungere da *type*, nella logica audiotattile, caratterizzata dalla funzione appropriativa del PAT e dalle determinazioni semantiche contestuali, e non dalla *Reproduktion* da parte di una somaticità sussunta in un allogeno ordine visivo-astrattivo, cui aderire in nome del principio efficientistico di prestazione.

È abbastanza frequente, in un concerto jazz live, riconoscere un brano in una intricata e complessa interazione improvvisativa, solo da un lacerto tematico<sup>37</sup> o una referenza della struttura formale o testurale dell'opera originaria. In questo caso, se si invoca il cardine delle ontologie platoniste (o, per questo aspetto, nominaliste, alla Nelson Goodman) della ripetibilità dell'opus nelle sue istanziazioni senza diffrazione centrifuga di identità, si vedrà facilmente come nell'ambiente cognitivo audiotattile ciò sia addirittura sancito dal titolo del brano e dai credits autoriali nella copertina del CD, anche in esecuzioni cui il modello diadico difficilmente conferirebbe il crisma della conservazione identitaria. In termini wittgensteiniani, cambiano solamente le regole del gioco.

Quindi, nel momento in cui Bertinetto afferma che è «la dimensione valutativa connessa al funzionamento della pratica» a farci capire, per tramite di un'attitudine speculativa «estetico-ermeneutica [...] e non ontologico-metafisica»,<sup>38</sup> se si sta improvvisando su *How High the Moon* o su *Ornithology*, intende dire, nei nostri termini, che è la funzione del *type* istanziato mediante i dispositivi di creazione in tempo reale dell'estemporizzazione a guidare la percezione e categorizzazione della susseguente improvvisazione, all'interno del modello cognitivo e delle conseguenti prassi estetiche inaugurate dallo schema concettuale audiotattile.

---

<sup>37</sup> In proposito, occorrerebbe più cautela nel sostenere che «l'assolo di *Ornithology* [può] essere usato perfettamente come assolo di *How High the Moon* e viceversa» (A. BERTINETTO, *Improvvisazione e contraffatti*, cit., p. 112). In linea di principio questa asserzione è senz'altro vera; vale però ricordare come non solo la progressione armonica si costituisca come referente di una improvvisazione, ma anche gli aspetti lineari-melodici del tema, nella condotta improvvisata motivico-tematica. In questo senso, il «criterion of performance-identification», invocato da L.B. BROWN (Id., *Jazz*, in T. Gracick e A. Kania (a cura di), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, 2011, pp. 426-436 (p.430), sarebbe il modello di analisi condotto in H. MARTIN, *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, Scarecrow Press, Lanham & London, 2001.

<sup>38</sup> A. BERTINETTO, *Improvvisazione e contraffatti*, cit., p. 122.