

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 composition. It is in this context that Western 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 written composition. From this opposition also derives the usual definition of improvisation as "instant composing".

However, if we broaden the concepts of 'writing' and 'composition' beyond the pentagram, we soon realize that in any (solo or group) improvisation there is always a degree 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. On the other hand, it has 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; however, the great amount of those materials transforms improvisations into a kind of 'writing': into texts to be performed and imitated.

The notion of "instant composing" also seems to suggest a chronometric concept of the present as a moment inside a line connecting the past with the future. But all good music is a gesture that establishes its own time, its duration, its rhythm. Improvisation establishes its time thanks to its capacity to make its own singular 'voice' heard. Singularity as such, has no cause, no antecedents, and hence it is surprising in itself. The present, without past and future, is the time of this surprise. It is a time very different from that of traditional Western written composition. The main difference between improvisation and Western modern composition is to be found in their relation with time, while it does not concern necessarily the notation on the pentagram or the musical 'materials' as such: indeed, in improvisation a wonder can arise also using old or written (even on the pentagram) musical 'materials'.

§ 1 – DELL’IMPROVVISAZIONE E DI UNA CERTA SCRITTURA

Con la parola “improvvisazione” oggi spesso s’intende ciò che in musica avviene in modo *imprevisto*, o meglio *inudito*¹, 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 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) – anche se 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”, spesso 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. Nell’area “contemporanea” ovvero “sperimentale” c’è stato anche chi, come Terry Riley, ha contrastato il pregiudizio ‘avanguardistico’ verso elementi ritmici e melodici ‘ripetitivi’ propri del *jazz* ‘modale’ (Miles Davis, John Coltrane) e di musiche “etniche”, accogliendoli come elementi decisivi per l’improvvisazione⁵.

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 che vorrei evitare.

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 201, pp. 54-62; G. Guacero, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali*, Aracne, Roma 2013.

⁵ Terry Riley (come La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass) ha iniziato a suonare nell’area del *jazz*. Cfr. K. Potter, *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, in particolare su Riley: pp. 92-150. Cfr. anche W. Mertens, *American Minimal Music*, Kahn & Averill, London 1983, pp. 44-45. Quel pregiudizio si vede ancor meglio considerando la differenza fra le “avanguardie” europee e la “musica sperimentale”: cfr. M. Nyman, *La musica sperimentale. Prefazione di Brian Eno (Sperimental music. Cage*

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'opera⁶. 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, l'insistenza sui 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), 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 normalità⁷ 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'eseguibilità (come accade p. es. con partiture di Brian Ferneyhough); è diventato sempre più raro trovare un compositore in grado di eseguire le proprie partiture.

Ma anche nella musica contemporanea si era 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: una certa "indeterminazione", ossia una rinuncia a determinare il risultato. Essa è stata rivendicata e praticata anche con altri nomi (p. es. "forma momentanea o aleatoria, o

and beyond: 1974), ShaKe, Milano 201. Tale pregiudizio è stato formulato nel modo più perentorio nei testi di Th. W. Adorno. Proprio perché Adorno offre pensieri sull'"industria culturale" anche altrimenti rilevanti, esso va messo allo scoperto: 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. 119-122; D. Goldoni, *Liberazione della vita*, in "Itinera" n. 10 (2015) pp. 342-343. <http://riviste.unimi.it/in-dex.php/itinera/article/view/6668/6601>.

⁶ 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>.

⁷ 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 da parte di un pubblico. Potremmo pensare una simile tripartizione per una performance *live* di John Coltrane – o di Pauline Oliveros?

mobile, o aperta”⁸), non senza equivoci e in poetiche diverse, liberando la musica dalla scrittura, p. es.: da Franco Evangelisti dal *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*; nella improvvisazione ‘intuitiva’ di Karlheinz Stockhausen per *Aus den Sieben Tagen*; nella pratica d’improvvisazione di Cornelius Cardew e AMM; in MEV; in *New Phonic Art*; nel *Gruppo Romano Free Jazz...* È stata praticata in modo parziale, con partiture aperte ovvero come “apertura dell’opera”, richiedenti l’integrazione da parte degli esecutori, p. es. dagli americani John Cage, Earle Brown, Christian Wolff...; dagli europei Bruno Maderna, Sylvano Bussotti, Luigi Nono...⁹

§ 2 – UNA ‘DIALETTICA’ INTERNA?

Fra le diverse poetiche, 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 essi coesistevano con metodi compositivi occidentali (p. es. *Stimmung* del 1968 usa anche tecniche seriali) ed erano 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

⁸ Cfr. Franco Evangelisti, *Dal Silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma 1991, p. 64 e segg.; La poetica dell’indeterminazione è propriamente di J. Cage: cfr. *Silenzio*, tr. it. di G. Carlotti, Shake, Città di Castello 2010, p. 46 sgg. In una accezione più larga, che comprende anche musiche con un certo grado di determinazione, come in Terry Riley, si veda anche M. Nyman, *La musica sperimentale*, cit., pp. 163 sgg., 169-172.

⁹ Si veda p. es. Cornelius Cardew, *Towards an Ethic of Improvisation*, in Cardew, *Treatise Handbook*, Peters, London 1971. KH. Stockhausen, K., 1987: Intervista con Richard Dufallo dell’8 aprile 1987 a Kürten, in *Trackings: composers speak with Richard Dufallo*, New York, 1989, pp. 203-220. Più in generale sull’improvvisazione in quegli anni: G. Schiaffini, *E non chiamatelo jazz*, cit.; G. Guacero, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali*, cit. Si vedano anche 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 M. Nyman, *La musica sperimentale*, cit.

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

¹¹ Cfr. M. Nyman, *Musica sperimentale*, cit. Cfr. anche D. Goldoni, *Silenzio*, in “Il Pensiero”, vol. LVI, 1.

¹² D. Bailey, *Improvisation*, cit.

di suoni nuovi sulla chitarra ha avuto l'esito proprio di una '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 radicalizzato 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 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. Così 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.

La posizione di Stockhausen esemplifica anche un altro aspetto la dialettica interna alla figura occidentale dell'artista di 'avanguardia': la capacità di produrre la distruzione di un cliché, mantenendo la figura ottocentesca dell'autore del gesto. E persino nell'area della 'libera improvvisazione' diversi musicisti hanno avuto motivo di lamentare la non equa spartizione dei 'diritti d'autore' di pubblicazioni di registrazioni¹⁵.

Di fatto, nel jazz una componente autoriale, occidentale, dell'artista, era ben presente già in Louis Armstrong¹⁶. 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 discografiche¹⁷.

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 razzismo¹⁸. La musica improvvisata americana di Charles Mingus, Max Roach, AACM,

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 mi ha rilasciato il 25.03.2017 (Dolo, VE).

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)», *Ivi*, p. 25.

¹⁵ L. Smith, *Note sulla natura della musica*, Nistri-Lischi, Pisa 1981, pp. 28.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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; P. Steinbeck, *Message to our Folks. The Art Ensemble of Chicago*, The University of Chicago Press, Chicago 2017.

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 di istanze liberatorie nell'improvvisazione sembra impallidita se non esaurita.

§ 3 – ESAURIMENTO E/O EQUIVOCO? UN'ALTRA SCRITTURA RIASSORBE L'IMPROVVISAZIONE...

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 redditizio¹⁹. 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 usare l'improvvisazione hanno caratteri in comune con la composizione: ciò che viene registrato è, per la maggior parte, materiale vocale o strumentale pensato e selezionato in precedenza; spesso è elaborato in post-produzione; 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 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 secondo criteri di valutazione in parte differenti.

¹⁹ 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>.

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. Nel mondo degli 'appassionati' 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 epico che si addice all'aura romantica che l'industria musicale ha costruito intorno a questi eroi²⁰.

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, i cambi rapidissimi di 'idea' e materiale musicale sono diventate *dichés*: 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 cornice 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. Tale forma assomiglia a quella '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.

Esibizioni autoreferenziali, se non narcisistiche, sono frequenti in diversi cosiddetti "progetti": 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. 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 nelle pieghe del mercato musicale. 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 tipo di pratica musicale non si trovano 'date' ovvero ingaggi; mentre, al contrario, un gruppo, di solito, vive grazie ad essi: altrimenti, ciascuno se li 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.

²⁰ Vincenzo Caporaletti parla opportunamente di "codifica neoauratica" (CNA). Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit.

Anche quando c'è un *leader* è decisivo che il gruppo viva per un certo tempo con gli stessi componenti: il loro contributo è comunque indispensabile, poiché nessuno di esso è solo un esecutore. Nei migliori gruppi di improvvisatori i musicisti eseguono musiche che essi stessi contribuiscono a inventare²¹.

Oggi è piuttosto raro trovare musicisti che siano disposti a rischiare scegliendo di dare voce alla propria, intima necessità. Non sto dicendo che, nel mondo musicale occidentale, non vi siano singoli improvvisatori e gruppi d'improvvisazione di grande interesse, ma che il contesto generale non è particolarmente favorevole, e che ciò che passa il mercato spesso non va in quella direzione.

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, luoghi da abitare, 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 sociali di consumo: il primo (più o meno standard o *smooth*) nei settori più *smart*; il *noise* e dintorni nella variegata area giovanile.

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. Purtroppo, in diversi casi sono 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 musicale²². 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 è 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 addomesticate, 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 festival più noti e meglio finanziati²³. Questa vastissima e variegata 'scrittura' dà alla musica il suo senso principale, *fa* il suo 'messaggio': anche di quella che ha una componente improvvisativa.

²¹ L. Smith, *Note sulla natura della musica*, cit., pp. 28, 36.

²² Diversamente valutativa (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 "nano-temporalità 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.

²³ 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, fa i quali anche D. Goldoni, *Che cosa è un medium?*

Per tutte queste ragioni, l'opposizione moderna e occidentale fra scrittura e improvvisazione, così come la presunta prerogativa di quest'ultima nel produrre l'imprevisto, deve essere ripensata.

§ 4 – 'COMPORRE' IMPROVVISANDO/ 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 presente 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 quei materiali²⁴. Se si guarda ai materiali, la differenza fra lavoro compositivo e improvvisazione è una questione di gradi e di misura. Per esempio, per Evan Parker²⁵ 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 improvvisando'. 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*. Il disco storico è una composizione mediante postproduzione, tagliando-incollando nastri di registrazioni di musica improvvisata negli studi della Columbia²⁷. Ma già le scelte di strutture stabili in gruppi che suonano dal vivo (materiale tematico, l'organico e la scelta dei musicisti stessi) implicano una scelta 'compositiva' in senso ampio.

Mal a differenza fra lavoro compositivo e improvvisazione è una questione di gradi e di misura solo se si guarda ai 'materiali': questo è *un* modo di guardare (e ascoltare), che è reso possibile dalla possibilità di registrarli, trascriverli e analizzarli anche astraendo dal contesto temporale. È un modo di considerare la musica come 'opera', eventualmente anche in frammenti o elementi, fermati su un supporto, potenzialmente ripetibili.

Guardare all'improvvisazione e ascoltarla in questo modo restano uno sguardo e un ascolto orientati prevalentemente dall'idea occidentale moderna della 'composizione' come qualcosa di ripetibile.

²⁴ Si veda la nota 14.

²⁵ 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.

²⁶ *Ibidem*.

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

La differenza fra composizione e improvvisazione non consiste né solo nella presenza o assenza di scrittura sul pentagramma, né solo nei materiali astratti dal contesto, ma nella relazione con il tempo.

§ 5 – SULLA COMPLETEZZA E SULLA COERENZA. TEMPO DELLA COMPOSIZIONE E TEMPO DELL'IMPROVVISAZIONE

Che la musica abbia un valore superiore solo se già completa prima dell'esecuzione è un giudizio 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, riprendendolo 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 sembra dover circoscrivere il raggio dell'illuminazione entro confini di essa. Quell'idea (già sempre in parte disattesa dalla pratica interpretativa che considera le "opere complete" o di un certo periodo della produzione di un "autore") è stata attaccata in molti modi da pratiche artistiche, poetiche, teorie estetiche e filosofie novecentesche. Essa resiste per ragioni intrinseche al fare e anche per il fatto che tradizioni antiche, rinnovate nelle concezioni rinascimentali, sono state metabolizzate dall'idea tardo-moderna dell'"arte" (al singolare) e dell'"artista" come unico, originale autore²⁸. Oggi l'idea dell'opera è mantenuta in vita anche da un potere istituzionale (accademie, conservatori, teatri d'opera, musei, case editrici, case discografiche) e 'neoistituzionale'²⁹ (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 consequenziale, 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 suono 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.

²⁸ Cfr. D. Goldoni, *Arte come un gesto: singolare e condiviso*, cit.

²⁹ 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.

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 riconoscere come quello 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.

§ 6 – *INSTANT COMPOSITION? IL PRESENTE*

Critici e musicologi, pensando a quel momento felice, parlano di composizione "in tempo reale" o anche di "rapid" o "instant composing"³⁰. 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 sono istanti musicali che risuonano così intimamente da estenderne il tempo e fermarsi nell'animo e nella memoria come un suono indelebile.

Diventano il "presente", come ha detto Cornelius Cardew in *Towards an Ethic of Improvisation*³¹:

In music, we try to eliminate time psychologically to work in time in such a way that it loses its hold on us, relaxes its pressure. Quoting Wittgenstein again: "If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present".

Il presente musicale non è il tempo cronometrico *nel quale* qualcosa d'inatteso accade³². Esso 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 né misure esterne.

Direi, con Wittgenstein, che esso è un *gesto*³³.

La frase musicale per me è un gesto (*eine Gebärde*). Si insinua nella mia vita e io me ne approprio³⁴.

³⁰ 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.

³¹ Cornelius Cardew, *Towards an Ethic of Improvisation*, cit. La citazione e la traduzione sono dai pensieri datati 8.7.16 in qualche edizione, che Cardew non nomina, dei *Tagebücher 1914-16*.

³² 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 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).

³³ D. Goldoni, *Arte come un gesto: singolare e condiviso*, cit.

³⁴ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Surhkamp, Frankfurt a. M. 1980, tr. it. di M. Ranchetti, Milano, Adelphi 1967, p. 138.

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 gesto³⁵.

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 gesto³⁶.

L'imprevedibilità di cui qui parla Wittgenstein non è connessa con un'idea di *novità* rispetto a una regolarità ricorrente, come nel moderno concetto di nuovo e innovazione, ma è propria del "presente" del gesto che, poiché è incalcolabile, non può essere propriamente *spiegato*, perciò non può neppure essere calcolato e riprodotto. Così accade in una conversazione e così in un'improvvisazione, anche se le parole che si usano sono note e anche se il materiale musicale non è nuovo: sono incalcolabili e non riproducibili.

Che il gesto musicale non possa essere spiegato non toglie che esso offra comprensione di molti aspetti della musica. Mostra aspetti simili, la cui riconoscibilità permette di intenderlo come musica, eventualmente anche come una *certa* musica (genere, compositore, performer...). Ma queste somiglianze non sono condizioni sufficienti per produrre il presente musicale. Anzi, esse appaiono come tali, eventualmente come antecedenti, retrospettivamente: il momento musicale felice li appropria (o respinge) come un'eco della memoria che va a ritroso nel tempo. La singolarità del presente *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 esso 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 riprendendola, rigirandola, o sugli armonici esplorandoli in vari modi – allora le tecniche della produzione della musica 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.

§ 7 – 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 anche 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

³⁵ 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.

³⁶ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, cit., p. 138.

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, della radio, etc. Questo carattere del suono istituisce socialità. 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? Perché e di 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. Infatti poiché, in quanto è la mia, non è nel tempo, non ha antecedenti che ne condizionano, diminuiscano l'originarietà. La voce, in quanto è singolare, è un gesto senza significato³⁷ ma sta all'origine di significati decisivi, poiché attesta l'aspetto originario dell'esistenza.

Grazie alla sua originarietà, comunica anche prima di parlare, fra l'infante e la madre o i genitori e anche dopo, senza parlare: chiama, invita, è gioiosa o calma, accorata, si lamenta, è stizzita, sdegnata, minacciosa. Indica sentimenti e disposizioni emotive ed etiche. Grazie alla sua originarietà, può rivelare anche l'ambiente intorno: imitando il soffio del vento, il fruscio del fogliame, dell'acqua, o può stridere come vetro su vetro. Può far ascoltare qualcosa di comune fra l'umano e l'animale.

§ 8 – MUSICA

Anche la musica, come la voce, mostra disposizioni etiche e sentimenti. Perciò Platone le dava un rilievo politico decisivo³⁸.

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 il suono è non-intenzionale, stocastico, ambientale, non umano, macchinico, il fatto che sia presentato come musica lo riconduce a un gesto umanamente "accessibile" (nel senso di Wittgenstein). L'organizzazione del suono è musica quando 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.

³⁷ Cfr. anche G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 1982; G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id. *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53; V. Cuomo, *Le parole della voce, lineamenti di una filosofia della phoné*, Edisud, Salerno 1998, p. 38 e segg. G. Agamben, *Che cos'è la filosofia*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 11 e segg.

³⁸ 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.

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'attitudine³⁹, un *ethos*. In questo si sperimenta la potenza della musica di muovere e 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 universalità⁴⁰. 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.

§ 9 - TROVARE LA PROPRIA VOCE

Parte decisiva del lavoro 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 fanno una voce. Il suono giusto per un saxofono o per una tromba dipende dalla singola poetica. L'eventuale analisi viene dopo. 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 dentro o accanto a 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 sorprendente. Anche quando si ripete.

³⁹ In una conversazione su questo argomento, nell'ambito del Jazz-Fest MusiCaFoscari di Venezia del dicembre 2016, il musicista Michael Riessler ha suggerito la parola tedesca '*Haltung*'.

⁴⁰ 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.

È notevole il fatto che 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)⁴¹.

Improvvisazione e composizione: sono due modi molto diversi, per la loro relazione con il tempo, di produrre la meraviglia?

§ 10 – METTERE PER LEVARE, RIPETERE PER MERAVIGLIARE

Perché una voce singolare si faccia ascoltare occorre scavare intorno, levare ciò che ostruisce⁴². 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 la mente e le aspettative (nel senso indicato da Cage) per poter ascoltare.

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.

Nelle improvvisazioni di *In C*, *Olson III* o *Rainbow in curved air* di Terry Riley⁴³ il materiale scritto, introdotto e usato per tempi lunghi, ha lo scopo di trasformare l'ascolto. 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 è il suono che conduce la musica: nell'ascoltatore come nei *performers*⁴⁴. In questi casi, la sorpresa accade, nella sua singolarità, nell'ascoltatore.

Quando ciò accade, si conferma ulteriormente che la differenza fra una musica prescritta e una improvvisata non è soprattutto nel materiale impiegato. 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 anche in un'improvvisazione. Resta la differenza fra ciò che è predeterminato, perciò anticipabile, iterabile (la composizione in senso occidentale moderno) e ciò che resta aperto, nel presente, al compimento. Ma così è sempre anche il reale presente nella vita: suggerisce, indica, ma non determina totalmente.

Per improvvisare 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:

⁴¹ L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, cit., p. 138.

⁴² Cage. J. Cage, *Silenzio*, tr. it. di G. Carlotti, Shake, Milano 2010, p. 49.

⁴³ Cfr. K. Potter, *Four Musical Minimalists*, cit., pp. 92-150; W. Mertens, *American Minimal Music*, cit., pp. 44-45; F. Capitoni, *In C, OPERA APERTA*, Arcana, Roma 2016, p. es. pp. 15-18.

⁴⁴ Cfr. D. Goldoni, *Silenzio*, cit.

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

Ciò che rende il proverbio di nuovo parlante è la voce – anche interna – che lo dice nell'immanenza del presente.

Anche nell'improvvisazione musicale (così capita anche parlando con le persone) può accadere che una voce sia così singolare, così 'personale', che ogni volta, anche quando si ripete, è come se non la si avesse ancora ascoltata e 'compresa' abbastanza.