



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School**

**Dottorato di ricerca  
in Filosofia  
Ciclo 26  
Anno di discussione 2014**

***Che Cos'è l'Improvvisazione Musicale?***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: M-FIL/04  
Tesi di Dottorato di Gianni Zen, matricola 955795**

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. Carlo Natali**

**Tutore del Dottorando**

**Prof. Daniele Goldoni**

*Ai miei genitori, perché devo loro chi sono  
Ad Anna e a Dora, perché con loro non ci si può improvvisare*

## Indice generale

|   |     |
|---|-----|
| Introduzione.....   | i   |
| Metodologia.....  | v   |
| 1 Il concetto di “improvvisazione”.....   | v   |
| 2 L'improvvisazione ama nascondersi.....  | xv  |
| 3 Il vincolo pragmatico.....  | xix |
| I Prima teoria ontologica: nominalismo.....   | 1   |
| 4 Alperson (via Goodman) offre la tesi che la produzione musicale sia in due tempi..... | 1   |
| 5 Goodman ha avuto l'idea filosofica di separare composizioni e performance.....        | 3   |
| 6 La teoria dell'interdipendenza di Alperson e le obiezioni di Spade.....               | 11  |
| 7 L'improvvisazione è un medio tra performance e composizione?.....                     | 15  |
| 8 L'improvvisazione è una composizione.....   | 18  |
| 9 La pars construens di Alperson.....   | 25  |
| II Seconda teoria ontologica: platonismo.....   | 31  |
| 10 L'ontologia type/token e il platonismo musicale.....                                 | 31  |
| III Ontologie contestualiste.....   | 65  |
| 11 Un'opera è definita dalle proprietà che ha?.....                                     | 65  |
| 12 Un'ontologia pluralista: Stephen Davies.....   | 73  |
| 13 Strutture e sovrastrutture.....  | 80  |
| IV Ontologie dell'improvvisazione.....  | 85  |
| 14 L'improvvisazione nella musica “classica”.....                                       | 85  |
| 15 Le opere nel jazz e l'improvvisazione.....   | 90  |
| 16 L'improvvisazione come opera d'arte (oggetto di apprezzamento).....                  | 95  |
| 17 Benson: tutto ciò che è processo è improvvisato.....                                 | 106 |
| V Performance e registrazione.....  | 108 |
| 18 Che cos'è una performance?.....  | 108 |
| 19 La musica registrata.....  | 115 |
| VI I predicati psicologici.....   | 131 |
| 20 Processi mentali.....  | 131 |
| 21 Creazione scoperta e improvvisazione.....  | 132 |
| 22 La creatività.....   | 137 |
| 23 L'originalità.....   | 147 |
| 24 L'improvvisazione è spontanea?.....  | 148 |
| VII Mezzi e materiali.....  | 158 |
| 25 L'improvvisazione tra l'oralità e la scrittura.....                                  | 158 |
| 26 L'analogia tra l'idioma verbale e l'idioma improvvisativo.....                       | 164 |
| 27 Formule, cliché, modelli e materiali di riempimento.....                             | 166 |
| 28 La cornice e il trampolino.....  | 170 |
| VIII Espressione e intenzioni.....  | 173 |
| 29 L'improvvisazione e l'espressione.....   | 173 |
| 30 Il processo alle intenzioni.....   | 189 |
| IX Caratteristiche estetiche.....   | 198 |
| 31 “Una” definizione di jazz e cinque parametri.....                                    | 198 |
| 32 La famiglia delle improvvisazioni e la sua aria.....                                 | 213 |
| 33 La ripetitività e l'ascolto.....   | 226 |
| 34 Le proprietà estetiche dell'improvvisazione.....                                     | 231 |
| X Il valore dell'improvvisazione.....   | 239 |
| 35 L'improvvisazione nella storia del jazz e del rock.....                              | 239 |
| 36 L'improvvisazione radicale.....  | 250 |
| 37 La presenza e la buona vita.....   | 258 |
| 38 Improvvisare assieme.....  | 261 |

|  |     |
|--|-----|
| Conclusione: l'improvvisazione oggi..... | 265 |
| Bibliografia.....                        | 270 |
| Discografia.....                         | 297 |

# Introduzione

La musica è importante per la filosofia. La filosofia non riguarda solo quello che facciamo con le parole, ma anche quello che facciamo e basta. La musica, tutta la musica, è “una formulazione non verbale delle filosofie della bellezza e dell'etica” (Small 1998b, 1)<sup>1</sup>.

Questa tesi tratta l'improvvisazione musicale. Che cosa c'entra l'improvvisazione musicale con la filosofia? Non so rispondere meglio che dicendo: l'improvvisazione musicale restituisce in modo non verbale un'idea precisa, profonda, complessa e “piacevole” di come possiamo *vivere meglio*. L'improvvisazione ci chiama a prendere coscienza di come avviene oggi la produzione musicale e il suo ascolto, di come la nostra identità e la nostra personalità sono costruite da quelle, di come la struttura sociale condiziona ed è, insieme, condizionata dalla musica.

In questo scorcio di ventunesimo secolo, in un paese del G8 come l'Italia, la musica che si ascolta in larga misura, *live* e registrata, è, tranne rari e brillanti casi, quasi sempre non-improvvisata. L'analisi musicologica, in lingua inglese e italiana, si concentra quasi esclusivamente su musica composta e annotata su carta da un autore già morto. La critica giornalistica sopravvive quasi solo nelle pubblicazioni devote alla *pop music*, in cui la nozione di improvvisazione è diventata problematica a causa del lavoro in studio di registrazione. L'improvvisazione quindi lancia una sfida culturale ad ampio raggio: non rivendica la propria posizione da un punto di forza culturale, ma lo fa a partire da una certa subalternità a processi compositivi non-improvvisati.

L'improvvisazione ha un valore perché ci mostra tutta la contingenza di come stiamo *vivendo* la musica e i suoi sistemi oggi. E ci mostra che la musica è un modo per vivere meglio con noi stessi e con gli altri.

Questo è il fondamento della mia indagine. Ma non lo postulo in via di principio, ci arrivo attraverso l'articolazione di un percorso.

Il percorso prevede di schivare due secche in cui è incappata la filosofia dell'improvvisazione. Se prendiamo il corpus di scritti che riguardano l'improvvisazione, tanto filosofici quanto musicologici e critici, in pochissimi casi ne ricaviamo delle idee sul suo valore. Nella maggior parte dei casi invece abbiamo a che fare con una letteratura che fa dell'improvvisazione musicale una questione 1. metafisica e 2. psicologica. Questo grande volume di scritti rispondono alla domanda della mia tesi, “che cos'è l'improvvisazione musicale?”, in due maniere che reputo fuorvianti, se non talvolta sterili.

---

<sup>1</sup> Nella citazione, Small si riferisce solamente alla musica Africana.

La metafisica muove da un assunto particolare: per capire cos'è l'improvvisazione musicale, bisogna capire cos'ha di diverso dalla composizione e dall'esecuzione. La tesi, più o meno condivisa dai filosofi metafisici che fanno parte della tradizione analitica angloamericana, è che l'improvvisazione musicale sia la composizione *nello stesso momento* della performance. Mi domando: e perché dovrebbero essere momenti distinti? È ovvio che la metafisica considera una produzione musicale tipicamente occidentale, tipicamente ottocentesca. Pertanto, la metafisica analitica contraddice ciò che dice di essere, poiché mostra di essere essenzialmente legata all'esperienza di produzione musicale della *nostra* cultura. La metafisica risponde alla domanda di cosa sia l'improvvisazione musicale solo perché, ritengo, negli ambienti in cui è coltivata ci si è trovati di fronte a generi musicali che non corrispondevano più all'ideale di musica che un tempo era tradizionale, quella viennese e ottocentesca.<sup>2</sup> Il jazz, il rock, il soul, il blues, il gospel, ecc. sono il prodotto di, e producono, nel momento in cui sono nati e ancora oggi, un vero e proprio amalgama culturale. Inoltre, anche nello stesso ambito “eurocolto”, l'improvvisazione segnala una reazione nei confronti di un concetto di composizione totale proposto da Schönberg e dai suoi seguaci. La critica filosofica e metafisica si sono poste il problema di cosa fosse l'improvvisazione musicale perché si sentivano attaccate alle spalle da qualcosa di “fraudolento”.

La psicologia invece risponde alla domanda: “che cos'è l'improvvisazione musicale?” trasformandola in: “cosa occorre alla personalità per improvvisare (in musica o anche in altri ambiti)?”. Così, nella letteratura psicologica, assistiamo a una pleora di concetti – spontaneità, creatività, originalità, genio, ecc. – che o sono romanticamente enfatici, o sono meno esplicitivi per la psicologia di quanto lo siano per i nostri pregiudizi culturali. Fa eccezione la psicologia cognitiva, la quale dà un'euristica non tanto di come funziona la mente che improvvisa, quanto di cosa computa per improvvisare (Johnson-Laird 1991; 1998; 2002).

Quindi il mio percorso vede l'articolazione di due tesi negative e una positiva.

La prima tesi negativa: l'improvvisazione non produce “opere” intese come entità astratte, durevoli, ripetibili. Questo concetto di opera è il risultato di un modo di comporre solo occidentale, solo ottocentesco. La filosofia della musica assume questo concetto di composizione come seconda natura, verso cui tutti gli altri modi di composizione sarebbero derivati. L'improvvisazione serve a dire: la gerarchia tra i diversi modi compositivi è una petizione in principio nei confronti della tradizione “eurocolta” che è, proprio essa, la maggior responsabile per aver confinato l'improvvisazione in un angolo della storia musicale occidentale. Articolo la mia tesi negativa nelle sezioni I-V.

---

<sup>2</sup> *Soprattutto* viennese e ottocentesca; ma anche esempi di musica francese, italiana, russa e angloamericana vanno nella stessa direzione del paradigma viennese ottocentesco.

La seconda tesi negativa: se esprimiamo sentenze come “l'improvvisatore è spontaneo (originale, creativo, ecc.)” non stiamo riflettendo abbastanza su cosa vuol dire “spontaneità” (e “creatività” e “originalità”). Non che tali concetti siano un mero *flatus vocis*. Ma siccome non abbiamo, in fondo, un'idea chiara di essi, probabilmente stiamo parlando più di noi che descrivendo realmente il processo di improvvisazione. Ci dicono una cosa importante: che la nostra ideologia artistica è ancora nutrita da presupposti romantici. Il mio blando “attacco” alla psicologia si trova tra le sezioni VI-VIII.

La terza tesi è positiva: l'improvvisazione è valutata mediante l'adozione di criteri estetici legati alla sua capacità (o incapacità) di mobilitare l'attenzione degli ascoltatori. In quanto l'improvvisazione è un *processo*, le si richiede di avere una caratteristica fatica peculiare; essa *deve* riuscire a interessare, a sorprendere, a scorrere con “energia” e a trasportarci in questo flusso. La storia dell'emancipazione dell'improvvisazione nel XX secolo narra proprio la sua conquista di attenzione: per gli ascoltatori, per le masse, per l'industria culturale e per la critica musicale. Nella corrente il nostro *impegno* di ascoltatori, o di produttori talvolta, si configura “presenza mentale”: essendo presenti a noi stessi, possiamo migliorarci come uomini, e cercare di costruire, grazie al medium musicale, delle relazioni sociali sincere e profonde. Espongo queste mie posizioni nelle sezioni IX e X.

Prima di cominciare, nella prossima sezione do qualche indicazione “metodologica” rispetto al mio lavoro. E voglio fare ora due precisazioni: la prima, è che ho cercato di uniformare la lingua della tesi, stendendola tutta in italiano, sebbene la bibliografia sia in larga parte anglofona. È una scelta arbitraria, ma preferisco rendere comprensibile e veloce la lettura. Pertanto, ogni traduzione di opere indicate in bibliografia in lingua straniera, è mia, e mi prendo la responsabilità laddove la traduzione non dovesse rispettare il senso dell'originale. La seconda precisazione è che, nel corso della tesi, farò riferimento a più di qualche musicista o compositore. Tuttavia, nonostante questa tesi si rivolga a lettori probabilmente edotti in filosofia e forse meno in musicologia, non indico per tali musicisti alcun dato biografico. È una consuetudine della storiografia del jazz e del pop che i musicisti vengano indicati in modo informale, spesso col nome di battesimo piuttosto che col cognome. Ma la mia “negligenza” trova una giustificazione quando constatiamo che, con Google e Wikipedia a portata di mano, ogni riferimento biografico può essere ridondante.

## **Ringraziamenti**

La stesura di questa tesi si aggancia a una circostanza del tutto particolare, almeno nel mondo dell'accademia. Contemporaneamente alla mia iscrizione al Dottorato, a Ca' Foscari veniva istituito un progetto di ricerca musicale, chiamato ElettroFoscari. In una fase preliminare del laboratorio l'elettricità del suono era l'obiettivo di programma: ricordo un'esibizione *live* con i laptop e musiche di

Reich e Beglarian. Dopo questa fase preliminare, il laboratorio ha virato rotta, e si è concentrato attorno ad un altro aspetto della vita musicale: quello appunto dell'improvvisazione. Il nome "elettrico" è rimasto, ma posso assicurare che si sposava bene con la *Stimmung* del gruppo. La cosa "eccitante" del laboratorio era che gli studenti (più un professore, Daniele Goldoni, e un dottorando, il sottoscritto) avevano l'opportunità di fare ricerca non "in scrivania", bensì "sul campo".

Un ringraziamento speciale va quindi al prof. Daniele Goldoni, che oltre a essere il tutor di questa tesi, è anche un ottimo *headliner* alla tromba. Con lui ho avuto non solo un rapporto accademico, ma il privilegio di una sincera amicizia. Ed è sull'amicizia che si basa l'improvvisazione.

Ringrazio tutti i compagni di quest'avventura: Raul, Pier, Marco C., Carlo, Marco S., Luca, Jacopo, Massimiliano, Davide e tutti gli altri musicisti che sono passati almeno una volta per suonare assieme. Certe volte abbiamo suonato e ci siamo arrabbiati, certe volte abbiamo suonato e ci siamo annoiati, certe volte abbiamo suonato male, certe volte abbiamo suonato bene...ma la maggior parte delle volte abbiamo suonato e ci siamo divertiti.

Poi ringrazio chi si è adoperato per realizzare concretamente il progetto Elettrofoscari: Chiara, Martina, Cristiano, la dr.ssa Gusso.

Durante i nostri seminari intervenivano noti musicisti italiani e stranieri, portavoce dei diversi linguaggi legati al variegato mondo dell'improvvisazione. Essi venivano a suonare assieme e a raccontarci come nasceva e come si sviluppava il loro universo improvvisativo. A chi mi ha fatto riflettere, e mi ha insegnato cos'è l'improvvisazione sullo strumento, va la mia gratitudine: soprattutto a Walter Prati, a Mirio Cosottini, a Luigi Ceccarelli, a Marco Colonna, con i quali ho poi intessuto un dialogo a mezzo email. Poi ricordo (in ordine sparso, dimenticandomene sicuramente qualcuno) Marco Visconti-Prasca, Daniele Roccato, Pauline Oliveros, Giancarlo Schiaffini, Nicola Fazzini, Piero Bittolo Bon, Giovanni Mancuso, Giovanni De Zorzi, Travis Just, Arrigo Cappelletti, Andrea Massaria, Alessio Pisani, Elia Casu, Marco Cappelli, Mauro Sambo, Steve Lehman, George Lewis.

Un'ulteriore riconoscenza a chi mi ha dato una mano a scrivere e a correggere questa tesi: a Roberto e a Davide, per la loro pazienza; a Filippo Focosi per le discussioni virtuali.



# Metodologia

## 1 Il concetto di “improvvisazione”

Il concetto di improvvisazione musicale è oggetto di studio da relativamente poco tempo. Dagli anni '70 circa questo concetto ha aperto un dibattito molto partecipato. Tale dibattito interessa la musicologia, comprese le sue varie declinazioni etnologiche, il giornalismo musicale più o meno scientifico, la filosofia della musica.

Forse c'è più attenzione alla musica improvvisata da parte della critica musicale o filosofica di quanto la musica improvvisata rappresenti una categoria imprescindibile per i musicisti, per il pubblico o per il mercato musicale. Questo mero dato di fatto fa già sorgere un interrogativo: perché tanta attenzione all'improvvisazione musicale, se solo una porzione delle musiche che si ascoltano oggi in occidente su Spotify, in radio, nei dischi e nei concerti è improvvisata (Fischlin e Heble 2004, 18), e se solo una parte ancora più piccola di esse è consapevole di esserlo, cioè è interessata alla categoria “improvvisazione” per la propria identità?

Non sto dicendo che la musica oggi non faccia ampio uso dell'improvvisazione.<sup>3</sup> Le domande sono piuttosto queste: preferiamo la musica improvvisata oppure la musica composta? Ascoltiamo più volentieri una registrazione di musica improvvisata o un'opera musicale che manifesta “il declino dell'improvvisazione nella musica d'arte occidentale” (Moore 1992)? È un problema filosofico la sottostima dell'improvvisazione rispetto alla composizione?

Ci troviamo in una situazione sbilanciata tra l'interesse filosofico per il concetto dell'improvvisazione e l'uso pratico, nella produzione e nella ricezione.

La risposta che do è duplice: 1. anche se la prassi musicale è poco attenta alla disquisizione teorica, non è detto che questa sia meno importante per quella. Anche se il musicista non sa se quello che suona è improvvisato o meno, non è detto che la critica (musicologica e filosofica) non possa chiedersi se il musicista sta suonando *improvvisando*, e come valutarlo; 2. alla musicologia e alla filosofia della musica interessa il concetto di improvvisazione anche se è un problema pressoché minore. Tanta attenzione all'improvvisazione è giustificata dal fatto che questo concetto si estende anche al di là della musica, e anzi in questo ambito sembra essere correlato ad altri usi e applicazioni più o meno precisi e più o meno quotidiani. Il concetto di improvvisazione si impiega non solo nella

---

<sup>3</sup> Per una panoramica della musica contemporanea improvvisata si può vedere: Dahlhaus (1979), de la Motte (1979) e Nanz (2011) per la musica eurocolta; Kloptek (2002, 106-201) per la musica di derivazione jazz, pop e rock.

musica, ma anche in altri ambiti: nell'economia, nell'organizzazione aziendale (Azaïs et al. 2010, 228), nella strategia militare, nella cucina, nell'analisi conversazionale, in come guidiamo per strada ecc. Di molte cose diverse diciamo che sono, talvolta, improvvisate. Il concetto di improvvisazione è impiegato non solo in musica, ma anche in un vasto plesso di saperi e pratiche.

Chi si occupa di improvvisazione musicale quindi si occupa di un concetto esteso. Perciò costui deve anche guardarsi attorno: dove e come si usa il concetto altrove. Ed è meglio guardarsi attorno adottando ottiche epistemologiche adeguate.

La questione dell'improvvisazione è, in questo scritto, una questione eminentemente musicale, ma dal punto di vista della filosofia. Le questioni filosofiche dell'improvvisazione musicali sono 1. metafisiche; 2. psicologiche; 3. estetiche ed etiche – queste ultime due non le accorpo a caso.

Questa è la sfida, e non stupisce che la sfida sia allettante per quelli che partecipano al dibattito sull'improvvisazione. Come scrivevo nell'introduzione, io darò due tesi negative per l'ontologia e la psicologia, e una positiva per il *valore* dell'improvvisazione. Il *valore* è un termine che ha anch'esso un significato complesso. Indica non solo la formulazione di un giudizio – estetico, in questo caso, trattandosi di arte – ma anche la *valutazione* etica e sociale dell'improvvisazione. Alla domanda del titolo “che cos'è l'improvvisazione musicale?” gli argomenti delle mie risposte negano 1. che sia un concetto astratto, 2. che sia un processo puramente mentale/intenzionale e afferma invece 3. che sia un qualcosa che si fa per esercitare le facoltà estetiche e etico-morali.

## **1.1 L'improvvisazione musicale e quella non musicale**

D'altra parte il filosofo della musica deve comunque tener fermo l'ambito della sua ricerca. Quindi il concetto su cui si concentra non è il mero concetto di improvvisazione, ma il concetto di improvvisazione *musicale*. Se il filosofo della musica allarga il suo sguardo, ottiene qualcosa di utile per il suo tipo di improvvisazione? Si deve fare cioè alcune domande di metodo. La prima questione: in cosa o come differisce l'improvvisazione musicale da altri tipi di improvvisazione in altri contesti culturali e in altre prassi artistiche? La domanda è meno ingenua di quanto sembra in prima battuta.

Quando parliamo di improvvisazione secondo il senso comune, secondo l'organizzazione aziendale, nella commedia dell'arte, nel *gamelan*, in una partita di calcio, ecc. stiamo usando lo stesso concetto in modi diversi o stiamo usando concetti diversi allo stesso modo? Come si può intuire, per me la questione dell'uso impegna a definire il concetto ben più di quanto faccia la metafisica: se il concetto viene usato in modi diversi allora si può ritenere che si usino concetti diversi; allo stesso modo, se il concetto viene usato sempre allo stesso modo allora si può pensare che il concetto sia un universale.

Sembra triviale impostare la questione in questa maniera. Infatti, l'obiezione più semplice e più decisiva che mi potrebbe essere rivolta è che non c'è nessun bisogno di impegnarsi metafisicamente per definire un concetto. Ma la seccatura è che, come vedremo, la filosofia di oggi – un oggi che certe volte somiglia al medioevo – registra anche queste esigenze, le quali meritano una risposta.

La mia tesi è che il concetto di “improvvisazione musicale” sia legato alla pratica musicale in cui si compie. Quindi esso è contestualmente e pragmaticamente *diverso* da altri concetti di improvvisazione. Per usare termini in voga, sostengo una forma di relativismo contestualista e respingo il realismo essenzialista e universalista.<sup>4</sup>

Questa tesi si articola in tre punti: 1. l'uso del concetto è specifico per ciascun contesto e pratica; ogni contesto e ogni pratica hanno le loro proprie regole di funzionamento, quindi si può dire cosa sia l'improvvisazione solo relativamente a quel contesto e a quella pratica (Sparshott 1994, 35-49; Day 2000, 101; Davies 2007; Goehr 2007); 2. un'ontologia unificante e essenzialista fallisce poiché in ogni contesto si fa un uso *diverso* del concetto di improvvisazione. In altri ambiti, non solo musicali, l'uso dell'improvvisazione è diverso – ad esempio nella musica occidentale l'improvvisazione ha un rapporto stretto con la scrittura notazionale o l'uso di formule, mentre nell'organizzazione aziendale ha più la sfumatura di *problem-solving*. In ogni tipo di musica poi l'improvvisazione è un concetto specifico; sicché, definire metafisicamente il concetto, è un'impresa che comincia da un falso presupposto (Bachir-Loopuyt et al. 2010, 6; Tallotte 2010); 3. pertanto, anche epistemologicamente, avremo tanti concetti di improvvisazione *musicale* quanti sono gli specifici contesti musicali. Il pianista Cecil Taylor, ad esempio, si lamenta che nella musica classica molti improvvisatori non sappiano improvvisare poiché manca loro l'uso del concetto o è stato sostituito da altre pratiche: “Ti devi inventare una serie di giochi per oscurare il fatto che essenzialmente ciò che stai facendo è chiedere ai musicisti di «improvvisare»” (in Wilmer 1977, 25).

## 1.2 L'aria di famiglia delle improvvisazioni

La mia tesi non vuole negare però che i diversi usi mantengano delle continuità. Il mio riferimento filosofico su questo punto è il pensiero di Wittgenstein (il cosiddetto “secondo” Wittgenstein): an-

---

4 Mantengo una dovuta cautela nell'abbracciare posizioni di questo tipo. Non ho intenzione di dichiarare una fede, soprattutto nei confronti del relativismo che passa sotto il nome di nominalismo. Per me vale quello che Wittgenstein dice a proposito: “Non analizziamo un fenomeno (per esempio, il pensare) ma un concetto (per esempio, quello del pensare), e dunque l'applicazione di una parola. Così può sembrare che ciò che stiamo facendo sia nominalismo. I nominalisti commettono l'errore di interpretare tutte le parole come *nomi*, e in questo modo non descrivono realmente il loro impiego, ma danno, per così dire, una cambiale in bianco per una tale descrizione” (Wittgenstein 2009, § 383).

Un altro pensatore che mi ha aiutato in questa idea è un grande interprete di Wittgenstein, Stanley Cavell. Cavell scrive: “I problemi dei compositori, pittori, poeti, romanzieri, scultori, architetti...sono interni alle procedure di ciascuno e niente di abbastanza generale da essere applicato a tutti può essere interessante per qualcuno di loro” (1976, 180).

che se nell'uso della stessa parola non ci si riferisce allo stesso oggetto dalle stesse proprietà, c'è comunque una rete di "somialtanze di famiglia" tra gli usi diversi (Wittgenstein 2009, § 66, 67; Perissinotto 2003, 88 e segg.). Wittgenstein ritiene che il concetto sia come corda intrecciata dai suoi usi diversi. Ogni uso è una fibra relativamente indipendente. E il medesimo termine indica cose diverse, ma relativamente simili. È un fatto di povertà linguistica, più che di povertà ontologica.

Il caso del termine "improvvisazione" ricorda la discussione sul termine "gioco", o quella sul termine "numero" annotate da Wittgenstein. Wittgenstein scrive:

– Non dire: «*Deve* esserci qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero "giuochi"» – ma *guarda* se ci sia qualcosa di comune a tutti. – Infatti, se li osservi, non vedrai certamente qualche cosa che sia comune a *tutti*, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie. (2009 § 66, 46)

Perché chiamiamo una certa cosa "numero"? Forse perché ha una – diretta – parentela con qualcosa che finora si è chiamato numero; e in questo modo, possiamo dire, acquisisce una parentela indiretta con altre cose che chiamiamo anche *così*. Ed estendiamo il nostro concetto di numero così come, nel tessere un filo, intrecciamo fibra con fibra. [...] Se però qualcuno dicesse: «Dunque c'è qualcosa di comune a tutte queste formazioni, – vale a dire la disgiunzione di tutte queste comunanze» – io ti risponderei: qui ti limiti a giocare con una parola. (2009 § 67, 47)

Wittgenstein sta invitando a non cercare il significato del concetto in un astratto, in un regno platonico, bensì a cercarlo nel modo in cui adoperiamo il concetto. Il fatto è che l'uso del concetto determina non essenzialmente, ma *grammaticalmente* la natura del concetto stesso.

### 1.3 Gli usi e gli abusi del concetto di improvvisazione

Quali sono gli usi del termine "improvvisazione"? Prendiamo degli esempi che appartengono alla dossografia e al linguaggio ordinario. Il primo esempio: spesso diciamo che quando uno fallisce clamorosamente si è lasciato andare all'improvvisazione. Con questo termine allora indichiamo il contrario della perizia, dell'accuratezza, della pianificazione esatta. L'improvvisazione sta dalla parte della grossolanità, della cialtroneria e di una certa anarchia procedurale. Diciamo che certe cose non si possono improvvisare, intendendo con ciò: "lasciate al caso".

Saremo d'accordo nel dire che questo uso non è abbastanza riflettuto: è un uso triviale. È una sorta di vaga nozione effettiva nella nostra pratica discorsiva. Il suo uso però solleva un problema reale: quando qualcuno improvvisa, infatti, da un punto di vista esterno alla sua coscienza e alle sue intenzioni si può arrivare a credere che egli stia buttando sul piatto delle cose a caso. I nessi tra le azioni di qualcun altro non sono facilmente rilevabili; e può anche darsi che non ce ne siano pro-

prio. È vero che designiamo questo nostro difetto naturale di osservazione, o questa mancanza, “improvvisazione”. Con ciò stiamo chiaramente attribuendo un segno valutativo al nostro concetto: poiché l’improvvisazione è qualcosa di incomprensibile, è qualcosa in sé di negativo.

Un secondo esempio, preso dal linguaggio ordinario – e non è raro trovare questa concezione dell’improvvisazione anche in una certa letteratura scientifica –, è questo. Spesso parliamo di improvvisazione con un’accezione enfatica: l’improvvisazione viene osannata eccessivamente come una sorta di “estasi” creativa, uno stato alterato di coscienza ispirato direttamente dalle Muse. È evidente che il modello per questo tipo di improvvisazione è la creazione artistica. Cioè attribuiamo ai processi produttivi “improvvisativi” delle qualità che apparterrebbero di diritto solo alla sfera dell’arte – l’intuizione, il furore, l’ispirazione. E al contempo esaltiamo l’esito di questo processo – la sua bellezza – paragonandolo al risultato dell’arte, vale a dire *l’opera d’arte*. Ci sorprendiamo delle buone azioni e del bel risultato compiuti o ottenuti da qualcuno ed esclamiamo: “e per giunta sta improvvisando!”. La stessa cosa vale per l’improvvisatore, che in qualunque campo egli operi – sia egli un idraulico, un cuoco, uno stratega militare –, viene adulato come un artista o come un genio. Mi pare legittimo intravedere in questa figura l’eredità del “genio” di stampo kantiano e romantico. L’improvvisazione è una categoria di valore ogniqualvolta l’autore proietta un’ombra di autorità su ciò che fa in modo apparentemente “sovranaturale” (Pressing 1998; Bachir-Loopuyt et al. 2010, 12; Roueff 2010).

Insomma, è abbastanza ovvio considerare questo uso di “improvvisazione” (ancora molto triviale, sebbene sia entrato nel linguaggio comune a forza di secoli di riflessione teorica) come estremamente valutativo (in senso positivo). È comunque legittimo chiedersi perché per il senso comune un certo metodo produttivo basato sull’intuizione, cioè il metodo dell’improvvisatore-genio, debba essere considerato qualcosa di positivo in sé. Credo che questa domanda sia da porre anche prima della questione se esista *realmente* questo tipo di processo psicologico-produttivo.<sup>5</sup> Perché anche se non esistesse, l’alta valutazione di questo concetto di improvvisazione sta rivelando qualcosa di più: un certo presupposto antropologico-culturale. Oggi chi *crea* (il rinvio è al creatore supremo, Dio) qualcosa di buono più velocemente o con meno “ingredienti” sta dando ancora più valore alla sua opera. Questa concezione religiosa si contamina di una visione filosofica moderna e romantica, che recupera le funzioni della divinità nella figura prometeica del “genio”. Secondo questa concezione enfatica il genio deve partire con poco e arrivare a creare tanto. Il processo della creazione deve avvenire intuitivamente per il genio e deve superare fisiche limitate (Peters 2009, 10-12).

Oltre a questi due brevi accenni a pseudo-concetti valutativi e ordinari di improvvisazione – il pri-

---

5 Vedi il capitolo sulla creatività.

mo negativo e il secondo enfatico –, per il senso comune diciamo che improvvisiamo quando ad esempio dobbiamo prendere una strada diversa da quella abituale per tornare a casa alla sera, oppure quando dobbiamo imbastire un pranzo per un ospite inatteso, o quando dobbiamo eseguire nuovi movimenti nello sport che pratichiamo. In quest'accezione sembra possibile rinvenire un elemento comune: il riferimento all'imprevisto, all'inaspettato, alla novità. Qui sembra scomparire il peso valutativo, a scapito di un peso descrittivo maggiore. Non ci stiamo impegnando a dire che questa improvvisazione è buona o cattiva, ma che ha qualcosa di nuovo.

Ma questo uso pone alcuni problemi filosofici: ci si potrebbe domandare, “cosa non c'è di imprevedibile nella vita?” e quindi vedere la vita stessa come un esercizio di improvvisazione (Rothenberg 2001, 1-24; Goldoni 2012, 59-60). Il tempo passa, le cose capitano, e noi cambiamo i nostri schemi mentali e i corsi e gli scopi d'azione di conseguenza. E siccome le cose accadono non secondo il nostro volere o secondo i nostri piani, ma per qualche misterioso disegno divino, o per qualche forza di cui noi non siamo i motori, o senza un perché, diciamo che capitano all'improvviso. E all'improvviso siamo chiamati ad aggiustare il tiro. L'improvvisatrice Pauline Oliveros dà questa definizione di improvvisazione:

In quest'universo – e forse in molti altri – le forme di vita, materia ed energia stanno costantemente interagendo per favorire il flusso o il movimento da un momento all'altro. Questa è l'improvvisazione. (Oliveros 2004, 50)

È un'immagine molto bella, molto poetica: l'*allure* metafisica di questa immagine vuole naturalizzare e rendere familiare il concetto di improvvisazione: “panta rei os potamòs”.

Quando ho chiesto a dei maestri di improvvisazione musicale se essa fosse diversa dall'improvvisazione nella vita, la maggior parte di loro mi ha risposto di no – Luigi Ceccarelli per esempio dice che è “esattamente la stessa cosa” – ma comunque evidenziando le specificità degli aspetti “sintattici” (Marco Colonna), regolativi (Paolo Sanna) o pratici (Cosottini).

Credo sia corretto fare così. Il concetto di improvvisazione come inaspettato o come divenire va bene come vago inquadramento non solo per l'uso ordinario, ma anche del fenomeno dell'improvvisazione musicale, nonché per discipline come il management. Per l'analisi specifica, approfondita, però sembra essere troppo blando.

Nel corso della tesi, vedremo che tutti questi usi triviali (improvvisazione come “cialtronaggine”, come buona creatività, come reazione all'imprevisto) sono spesso impliciti nelle accezioni dei vari modi di improvvisare. Soffia un'aria di famiglia tra di essi.

### 1.3.1 L'uso dell'improvvisazione nella musica

Ci chiediamo ora come inquadrare il concetto di improvvisazione nelle arti e nella musica in particolare. Ecco, vediamo che in campo artistico il termine ha un peso pratico specifico (Alperson 2010, 273). Qui l'improvvisazione non ha nessun contenuto valutativo intrinseco, né una vaghezza tale per cui tutto diventa improvvisato; anzi nelle arti l'improvvisazione è il nome di un aspetto eminentemente pratico e contestuale. Nella musica l'improvvisazione denota un *certo modo di fare musica*. Questo modo di fare è specifico per ciascuna pratica o contesto musicali.

In prima battuta sembra che questo modo di fare abbia sempre in comune una mancanza: di scrittura, di opere, di spiegazione razionale, ecc. (Bachir-Loopuyt et al. 2010, 6). Come tutte le definizioni di segno negativo però non dice nulla. L'assenza di scrittura, l'assenza di un piano, l'assenza di riproduzione di un certo materiale non sono tre condizioni necessarie dell'improvvisazione, perché, come vedremo, possiamo trovare non solo dei controesempi, ma anche dei ragionamenti che definiscono l'improvvisazione in presenza di esse, e anche insieme.

L'atto di denotare una certa opera d'arte o una musica come improvvisata, inoltre, non comporta una presa di posizione sul fatto che queste opere abbiano un certo qual valore o meno. Dicendo che un attore o un musicista stanno improvvisando non significa dire che quello che fanno è bello o brutto, piacevole o fastidioso, riuscito o inconcludente, ecc.; si sta solo dicendo che stanno producendo qualcosa in un certo modo, secondo un qualche tipo di processo produttivo. Lo storico Eric Hobsbawm scrive:

non c'è nessun merito speciale nell'improvvisazione...per l'ascoltatore è musicalmente irrilevante che ciò che ascolta sia improvvisato oppure scritto. Se non lo sapesse non potrebbe dire in generale la differenza. (citato da Hamilton 2007a, 201)

William Parker è d'accordo. Scrive:

Mi è stato chiesto molte volte se la musica che suoniamo è composta o improvvisata. Non sono veramente interessato a questa questione, per me l'improvvisazione è una forma di composizione. Ogni volta che improvvisiamo stiamo componendo spontaneamente.” (in Fischlin e Heble 2004, 28)

Butch Morris, dal punto di vista del conduttore, rincara:

Chi se ne importa se la musica che stai ascoltando è improvvisata o notata? Certamente non io. Ci sono abbastanza problemi che ostacolano il godimento musicale oltre a quello di stratificare le condizioni della musica, della produzione musicale o la pura gioia di essa. (Morris 2007, 169)

Certo accade talvolta che a teatro il pubblico seduto in platea si scambii anche delle *valutazioni* sul fatto che la recitazione o la musica sono improvvisate: di solito queste valutazioni si sorprendono della virtuosità dell'artista come se questa sgorgasse nell'immediato, come quando esclamiamo che "e per giunta improvvisa!". Ma queste *valutazioni* non sottolineano un aspetto tecnico, piuttosto restano conformi ad un uso pseudo-critico triviale, ordinario.

Inoltre, non sto affatto sostenendo che un uso concettuale eminentemente pratico non possa anche essere valutato. Tutto il contrario. Penso che applicare pragmaticamente il concetto di improvvisazione comporti *automaticamente* la questione di quali siano i giusti criteri non solo estetici per la valutazione dell'improvvisazione artistica o musicale: esistono improvvisazioni più o meno riuscite, indovinate, espressive, acute, virtuose, stranianti, sorprendenti, ecc.

Un'altra cosa degna di nota: riconoscere se una certa pratica è improvvisata o meno sembra coinvolgere un punto di vista esterno alla coscienza che improvvisa (Prati 2010, 15). L'artista solista può decidere di improvvisare una certa creazione. In un gruppo, i musicisti, o gli attori, possono accordarsi e inserire dei passaggi improvvisati nelle loro performance, oppure stipulare prima che tutta la performance sia improvvisata. In questo caso riconoscere l'improvvisazione, in prima persona, sembra essere a-problematico, nonostante le pratiche in gioco possono variare molto. La *rilevazione* dell'improvvisazione deve dunque implicare un riconoscimento delle intenzioni mentali o collettive di chi sta improvvisando (Roueff 2010; Kania 2011, 395). In terza persona la rilevazione dell'improvvisazione è un problema serio.

L'ultimo punto: non basta che ci sia una vaga connotazione secondo l'escursione temporale per sostenere che nell'uso quotidiano avalutativo e puramente descrittivo ci sia una corrispondenza perfetta con il concetto di improvvisazione nelle arti. Anzi questa sovrapposizione delle due accezioni sulla base del vago accenno avalutativo alla subitaneità e all'istantaneità ha scompigliato le carte in modo quasi irrimediabile nella filosofia della musica. Sicché anche in questa letteratura le cose sono spesso confuse. Invece non dovrebbero esserlo. Il concetto di improvvisazione nelle arti e nella musica deve essere usato in modo molto preciso; in modo specifico e contestuale.

#### **1.4 Quanti tipi di improvvisazioni nelle arti? “Confessioni” preliminari**

Fin qui spero di essere abbastanza chiaro sulla tesi che il concetto di improvvisazione si usa non in un solo modo per tutte le arti, ma per *ogni singolo* modo di fare arte, a seconda delle pratiche, dei contesti, dei tempi e dei luoghi. Ogni diversa pratica improvvisata ha le sue leggi, i suoi valori, le sue intenzioni; il concetto non può che avere un significato dipendente dal contesto. Wittgenstein direbbe: “non pensare che cosa hanno in comune le improvvisazioni artistiche; guarda se quella o



quell'altra sono improvvisazioni!”

Quindi, non so dire con certezza cosa c'è in comune tra l'improvvisazione nel raga e quella nella musica barocca. Bisogna, credo, vedere nello specifico questi tipi di improvvisazione.<sup>6</sup> Diffido da chiunque voglia fare essenzialismo e dare una definizione valida per tutte le pratiche. Si vedono invece le pratiche concrete e si traccia un bilancio.

Rispetto a ciò, mi sento in dovere di fare una confessione preliminare, che potrebbe aiutare a chiarire il discorso quando non lo sia. La confessione che devo fare è che sono – come tutti, implicitamente o meno – riduzionista. Il punto di vista analitico che adottato è viziato dalla musica che ho ascoltato. Questa constatazione è banale, eppure credo sia rilevante.

Ho incontrato l'improvvisazione dapprima come un “abbellimento” di un genere musicale: era quel momento in cui il solista (di solito il chitarrista, il bassista, il tastierista elettrico o il batterista) cominciava un solo all'interno di un pezzo rock o heavy metal. Ascoltavo ad esempio Pink Floyd, Led Zeppelin, Doors, Frank Zappa, Jimi Hendrix, Metallica. Questa improvvisazione, spesso prevista a menadito dai solisti, si inserisce in un tipo di composizione *pop* prodotta oralmente. Successivamente i miei gusti musicali sono cambiati, ho cominciato ad ascoltare musica jazz, senza predilezione per un sottogenere, uno stile, un'epoca o un musicista del jazz in particolare: qui l'improvvisazione è chiaramente più un momento strutturale del pezzo che la decorazione pirotecnica su di un riff schematico come nel rock – mi sia consentita per il momento un po' di grossolanità. Ho cominciato ad ascoltare i dischi di Miles Davis, Charlie Parker, Thelonious Monk, Wes Montgomery, Sonny Rollins, Pat Metheny... Dal jazz alla musica in cui l'improvvisazione è la caratteristica precipua del pezzo musicale, come nel *free jazz* nella *free improvisation* e perfino in certa musica contemporanea colta – da Ornette Coleman a Karlheinz Stockhausen, dall'Art Ensemble of Chicago a Terry Riley – il passo è stato breve.

Per me, per la mia esperienza, parlare di improvvisazione è far riferimento soprattutto a queste pratiche musicali, soprattutto legate a contesti *popular*. Quest'ammissione è utile per schivare l'obiezione che sarà sempre possibile muovere a una tesi sulla filosofia dell'improvvisazione; spesso, infatti, non si trova un'ammissione altrettanto preliminare, da parte della filosofia dell'improvvisazione, riguardo a quale musica si faccia riferimento. Così capita che nel bel mezzo di un ragionamento astratto, l'autore fa un inaspettato riferimento al jazz o al rock; il punto di vista euro-afroamericano-centrico non era però mai stato messo in discussione. Io lo ammetto: parto riduzionista, queste sono le musiche cui penso.

---

6 Bailey (2010) va a vedere nello specifico molte prassi diverse nel mondo. Nanz si pone la stessa questione “tassonomica”, a partire dall'ottica data dalla *free improvisation* (Nanz 2011, 9-10). Kania scrive: “non ci può essere una risposta semplice alla questione di cosa rende una performance un'improvvisazione” (2011, 396).

Penso infatti che il riduzionismo è un “male necessario” quando si affrontano concetti molto “aper-ti” come quello dell'improvvisazione. La filosofia che vi ragiona sopra non può fare a meno, credo, di ignorare che ci sono pratiche e tradizioni musicali lontane da quelle che vengono prese in carico; nel mio caso lontane dall'occidente. Ma la filosofia, ripeto, non può costruire un discorso buono per tutte le pratiche del mondo. Vedremo infatti che la definizione filosofica-musicale più frequente di improvvisazione muove da una partizione del campo musicale in composizione e performance: è chiaramente una partizione della musica occidentale, la quale si può applicare solo con molte forzature, se non per niente, ad altre esperienze musicali non occidentali (vedi Nettl 1974; 1998; 2009; Small 1998b, 45-46).

Anche l'interesse per il *concerto* di improvvisazione, mi sembra, è una conseguenza del modo di ragionare occidentale (Braxton 1985, 6-7; Nettl 1998, 9-10; Sutton 1998; Monson 1996, 192 e segg.). Per altre culture, infatti, non mi sembrerebbe strano che siano più importanti altri aspetti pratici: ad esempio, un esame dei modi emotivi legati all'improvvisazione – vedi l'improvvisazione carnatica o araba.<sup>7</sup>

Io credo ci sia un legame molto stretto tra l'interesse filosofico concettuale e la musica soprattutto jazz (in parte minore anche il rock). Sono due filoni di produzione culturale che condividono le origini negli Stati Uniti e in Europa. Laddove infatti la prassi musicale veniva sconvolta da musiche di matrice popolare, con chiare ibridazioni culturali dall'Africa e da altre culture, ci si è cominciati a chiedere “cos'è questa musica?”. Il jazz, che ha rilanciato in occidente l'improvvisazione come prassi, ha imposto l'interrogativo sul concetto di improvvisazione all'attenzione della critica musicale e filosofica. Forse, nelle culture in cui l'improvvisazione è la prassi tradizionale da secoli, questo interrogativo non è così pressante. Ha senso ovviamente chiedersi cos'è l'improvvisazione anche per tutte le culture che ne fanno uso, in una qualche misura; al contempo, però ha senso anche chiedersi con quali categorie analitiche si sta rispondendo.

Ritengo che questa sia un'obiezione molto seria, non liquidabile. Ciononostante il gioco vale la candela. Dire che l'analisi dipende da una pre-comprensione culturale di una piccola parte della pratica musicale di una piccola parte di mondo è un conto; dire che questa dipendenza è così viziosa da ostacolare un'euristica valida per altre musiche, oltre a quelle considerate riduzionisticamente, è un altro conto. E credo che sia un conto sbagliato. Guardiamo se le varie improvvisazioni nella musica hanno un'aria di famiglia, prima di escludere a priori, con il pensiero, questa possibilità. Derek Bailey, con il suo celebre testo, è il maestro indiscusso di questa pratica critica. Bailey muove

---

<sup>7</sup> Ribadisco che il mio interesse per il concetto di improvvisazione non risiede tanto nella sua determinazione metafisica o ontologica, nemmeno nella sua determinazione psicologica, quanto nel recupero di un'attenzione alla pratica critica e apprezzativa etico-estetica.

dal suo punto di vista di improvvisatore radicale, ma da questo ha compiuto una ricognizione dei vari modi culturali di improvvisare, quelli che in gergo si chiamerebbero “generi” musicali (Bailey 2010). Per ogni prassi ci sono vari ideali regolativi, consuetudini, valori estetici; Bailey, dal suo singolo punto di vista, mostra come molti di queste differenze sono comprensibili.

## **2 L'improvvisazione ama nascondersi**

Dicevo che per quanto riguarda il suo uso nell'arte in generale, e nella musica in particolare, il concetto di improvvisazione individua un tipo di pratica produttiva (vedi anche Coursil 2008, 58); non è un uso valutativo o verdittivo. Il mio debito rispetto all'idea che l'improvvisazione sia un tipo di pratica musicale, specifica e diversa in ciascun contesto d'uso, è verso il magistrale lavoro di Derek Bailey (2010).

Ora però vorrei esaminare il caso in cui noi manchiamo l'applicazione del termine improvvisazione nelle arti. Infatti può accadere di non accorgerci che le cose sono improvvisate da parte degli esecutori-performer (Hamilton 2007a, 201; 2007b, 206 e segg.). Ad esempio anche gli ascoltatori più avvezzi si possono sbagliare e credere che la musica che stanno ascoltando sia “composta” più che improvvisata; poi, guardando la partitura o parlando coi musicisti, scoprono che la musica era *in realtà* improvvisata. Spesso le cose appaiono fatte per routine, o per procedure, o conformemente a qualche istruzione, o per addestramento, più che per “improvvisazione”; ma guardandole più da vicino scopriamo che sono proprio improvvisate. La stessa cosa vale ovviamente viceversa. Questo fatto, che può capitare veramente a tutti gli osservatori/ascoltatori esterni che non sono coinvolti nei processi di produzione, rivela almeno tre cose:

1. la rilevazione dei modi di produzione delle performance non implica necessariamente un'assunzione sul valore delle performance stesse. Se siamo incerti su come le cose vengono fatte, non abbiamo bisogno di saperlo con certezza per saltare a conclusioni di valore. Ma se vi ci saltiamo, conoscere a posteriori i metodi produttivi può esigere di per sé la revisione del nostro giudizio “estetico”: se una cosa ci è piaciuta o ci ha annoiato, e se ora sappiamo che era fatta secondo un set procedurale predefinito o secondo improvvisazione, possiamo ritrattare la nostra valutazione (Dutton 1979; Cannone 2013). Uno che ascolta per la prima volta un disco dell'Art Ensemble of Chicago o *Atlas Eclipticalis* (1961-2) di John Cage, o *Erwartung* (1909) di Schönberg potrebbe avere la stessa reazione di sbigottimento o di tensione. Ma se in seguito costui viene a conoscere i processi produttivi di come le cose sono fatte, è plausibile pensare che la sua reazione cambi per le tre incisioni. Questo punto è estremamente delicato: infatti se non fosse così come ho detto, si dovrebbe postula-

re che le osservazioni estetiche sulla musica debbano essere riservate ai soli ascoltatori informati dei fatti, i critici cioè. È altrettanto vero, tuttavia, che conoscere il processo produttivo (come conoscere un mucchio di altre cose) aiuta, vincolandolo, il giudizio estetico. Ad esempio, sapere che una certa performance è stata improvvisata implica l'adozione di certi criteri estetici adeguati, come quelli che valutano il processo più del prodotto (Alperson 1984, 23-24; Levinson 2011, 377-379; Bartel 2011, 396);

2. il fatto che ci sbagliamo credendo che una certa cosa sia improvvisata, quando invece non lo è, e viceversa che sia composta quando è improvvisata, dovrebbe farci cominciare a sospettare che tra cose composte e cose improvvisate non sussiste “differenza ontologica” di tipo rigido, che vede da una parte la composizione e dall'altra l'improvvisazione come cosa totalmente diversa. Mi rendo conto che questo non è assolutamente un argomento decisivo: l'opinione su una cosa non vuol dire nulla della cosa in sé. Ma dovrebbe quantomeno mettere la pulce nell'orecchio;

3. non bastano sempre un paio di occhi e un paio di orecchie, per quanto ben allenati, a scorgere dietro al risultato, cioè a quella cosa che viene chiamata “composizione”, i metodi che sono stati impiegati per farla. Non che sia impossibile farlo; alcune performance sono talmente limpide che anche ai più sordi e ai più ciechi appare subito che sono improvvisate. Ad esempio il fatto che un musicista suoni senza avere uno spartito sul leggio, con la testa reclinata all'indietro e gli occhi chiusi – mi vengono in mente i soli dei chitarristi nel rock anni '70 come Jimmy Page dei Led Zepelin, Jimi Hendrix o Buck Dharma dei Blue Öyster Cult – può costituire un forte indizio di improvvisazione. Un altro esempio lampante è il jazz più tradizionale. Anche se non conosciamo il tema, al quale segue l'improvvisazione, e non sappiamo che in questo tipo di jazz *l'improvvisazione segue il tema*, potrebbe essere molto facile accorgersi che il tema ha una fluidità e una precisione ben maggiore dell'improvvisazione. Accade anche che possiamo distinguere quando avviene un'improvvisazione grazie all'abitudine di ascolto e alla comparazione tra casi: ascoltiamo molte musiche improvvisate, ci creiamo una classe mentale di musiche improvvisate e siamo in grado di includervi nuovi casi che si avvicinano per qualche rispetto. Così potremmo imparare che nel jazz in 32 misure l'improvvisazione segue il chorus di esposizione tematica; potremmo imparare che nella forma sonata c'è uno spazio dedicato alla *cadenza* improvvisata, ecc. Ma ci sono casi molto più difficili (Sutton 1998, 73 e segg.; Kiefer 2011); io stesso dopo anni di ascolto non so dire con precisione quando finisce la composizione e comincia l'improvvisazione in certi momenti musicali: penso ad esempio a lavori come *Fontessa* del Modern Jazz Quartet (1956), il *Padova Concert* di Terry Riley (1992), *Waka/Jawaka* di Frank Zappa (1989), *Artificial Light* (2003) di Steve Lehman, o ricordo la performance del gruppo 12+1 guidato da Anthony Braxton alla Biennale di Venezia del 2012.

## 2.1 L'improvvisazione non è un concetto estetico

Questo terzo punto mi dà l'opportunità di commentare una caratteristica dell'adozione del concetto di "improvvisazione" nelle arti. L'uso artistico del termine "improvvisazione" non è di tipo estetico o percettivo (Hamilton 2007a, 201; Kiefer 2011, 36; Lehmann e Kopiez 2010). Cioè non è tramite l'esercizio del gusto o della sensibilità che arriviamo a determinare se una tale musica è improvvisata o se un tale artista improvvisa. Colgo questo senso di "termine estetico" da Sibley (1959; 1963; Broiles 1964; Kivy 1968): secondo Sibley i termini estetici come "delicato", "sgargiante" ecc. sia nelle arti che nella vita di tutti i giorni sono impiegati in riferimento a caratteristiche non-estetiche oggettive e percepibili<sup>8</sup> senza che queste funzionino da condizioni sufficienti per i termini estetici impiegati. Ad esempio secondo Sibley potremmo dire che un dipinto o uno scorcio montano sono delicati quando sono segnati da linee sinuose, non segmentate, e da colori tenui. Ma queste caratteristiche non sono sufficienti<sup>9</sup> a determinare l'uso di "delicato": uno potrebbe descriverli anche come "insipidi", "noiosi", ecc., in ogni caso deve impiegare la propria sensibilità o il proprio gusto per la scelta del termine adatto.

Il caso dell'improvvisazione nell'arte non è di questo tipo: non ci sono *condizioni né formali né sufficienti* a determinare quando qualcosa è improvvisato o qualcuno improvvisa. La percezione non è la sola facoltà coinvolta nell'individuazione dell'improvvisazione. Né deve sopravvenire il gusto estetico per applicare il termine. Per dire che uno improvvisa in musica non bastano caratteristiche percepibili, udibili o visibili come "il non seguire una partitura" (poiché uno potrebbe aver imparato un pezzo a memoria, come fanno alcuni solisti di musica classica), "produrre suoni emergenti dalla sezione ritmica o dal suono complessivo" (poiché uno potrebbe aver preparato il solo in numerose prove prima della performance udita e vista), "produrre suoni dissonanti o non in tonalità" (che è un principio estetico comune a molte musiche non improvvisate, non è solo l'esito dell'improvvisare libero insieme ad altri), "incorrere in errori armonici o imprecisioni di pronuncia" (perché potrebbe essere il caso di un musicista tecnicamente poco dotato), ecc. Hamilton (2007a, 202) sostiene che l'improvvisazione si *ricosce* anche da un *improvised feel*: dalla sensazione che ci sia

---

8 Sibley ovviamente assume che non ci sia differenza tra oggettività e percezione, cioè che tutte le percezioni corrette sullo stesso oggetto debbano rilevare le stesse caratteristiche.

9 Penso che sarebbe più cauto dire che se non ci sono non significa che non ci possono essere. È più cauto dire che finora non abbiamo trovato caratteristiche sufficienti tali per cui l'applicazione di un termine estetico sia necessariamente giustificata. Ad esempio Goodman, nel discutere le caratteristiche che aiutano a distinguere un quadro vero da una copia, dice che anche se non siamo in grado di percepirle a occhio nudo ciò non costituisce una prova che queste non ci siano (ad esempio le riscontriamo con strumenti come il microscopio o analizzatori chimici) (Goodman 2008, 91-101). È vero che Goodman collassa la nozione di "estetico" su quella di "percepibile", mentre Sibley tiene separati i due ambiti; ma è altrettanto vero che Sibley pecca per eccessivo dogmatismo nel ritenere le percezioni sempre oggettive; non discute l'incremento di esse con l'educazione o la tecnica; e non ammette che ulteriori sviluppi scientifici (ad esempio questo è un obiettivo della neuroestetica) possano legare per *sufficienza* la percezione all'impiego di termini estetici.

più rischio e energia nell'improvvisazione. Talvolta questa sensazione percettiva riesce nell'intento, ma talaltra non sa decidere, talaltra ancora si sbaglia. Questo suggerisce che il *feel* sia solo tipico; non è necessario né sufficiente. Il gusto e la sensibilità non sono implicati nell'identificazione dell'improvvisazione.

La percezione e il giudizio di gusto sembrano piuttosto coinvolti nell'adozione della "improvvisazione" nel linguaggio ordinario, sia in senso positivo che negativo. Nel linguaggio comune prendiamo spesso i concetti dal linguaggio dell'arte, ma prendiamo anche l'acqua sporca assieme al bambino; cioè il nostro gioco linguistico è una *valutazione*, così come crediamo che l'arte sia di fatto *valutata (solo) esteticamente*.

Mi pare che il senso comune faccia corto circuito dell'uso estetico di "improvvisazione". Come scrivevo poco sopra, il caso dell'uso del concetto improvvisazione è particolarmente delicato perché, nonostante non sia un concetto estetico ma artistico-pratico, dire che qualcosa è improvvisato equivale a richiedere necessariamente e sufficientemente l'adozione di criteri estetico/valutativi specifici. Il che fa giungere in errore facendo credere che il concetto di improvvisazione sia di per sé un concetto valutativo; non è così.

Ho richiamato la teoria di Sibley anche perché il concetto di improvvisazione nella musica e nell'arte ricorda un altro tipo di concetti analizzati da lui (1958, 424-431): quello dei concetti ordinari e defettibili. Usando il lessico dei pensatori neo-wittgensteiniani li chiameremmo concetti "aperti" (Weitz 1956). Per questo tipo di concetti

non possono essere fornite condizioni *necessarie*, ma per essi ci sono un numero di caratteristiche rilevanti, A, B, C, D, E, tali che la presenza di un qualche gruppo o combinazione di queste caratteristiche è *sufficiente* per l'applicazione del concetto. La lista delle caratteristiche rilevanti può essere aperta; cioè, date A, B, C, D, E non escluderemmo la possibile rilevanza di altre caratteristiche non in elenco oltre E. (424) [...]

La vera nozione di concetto defettibile sembra richiedere che un certo gruppo di caratteristiche sia sufficiente in assenza di caratteristiche annullanti o invalidanti. [...] Non solo ci può essere una lista aperta delle condizioni rilevanti; può essere impossibile dare regole che ci dicono di quante caratteristiche o di quale combinazione abbiamo bisogno per un set sufficiente; impossibile ugualmente dare regole che coprano la misura o il grado in cui tali caratteristiche devono essere presenti in queste combinazioni. Davvero dobbiamo abbandonare, in quanto futile, ogni tentativo di descrivere condizioni o formulare regole, e accontentarci di dare solo un resoconto generale del concetto, facendo riferimento a esempi o casi precedenti. (430)

Per esibire la padronanza di uno di questi concetti dobbiamo essere in grado di andare avanti e

applicare la parola correttamente a nuovi casi individuali, almeno a quelli centrali. [...] Trattando questi nuovi casi regole meccaniche e procedure sarebbero inutili; dobbiamo esercitare il nostro giudizio, guidati da un complesso set di esempi e precedenti. (431).

In quest'ultimo brano Sibley parla di “giudizio”. Ma non è il giudizio estetico. Dobbiamo esercitare *facoltà cognitive* (McFee 2005, 381) per tessere il nostro filo concettuale dell'improvvisazione musicale. Sono quindi piuttosto dei giudizi “critici”. Non basta né la percezione, né la sopravvenienza del gusto. Per un concetto aperto, artistico, pratico-contestuale, qual è quello dell'improvvisazione, occorre andare a scavare il modo in cui si fa qualcosa, la sua scaturigine, i suoi legami, le intenzioni, altre proprietà non esibite.

### 3 Il vincolo pragmatico

Ma come si devono applicare le risorse cognitive? In che modo si possono addurre intuizioni, prove o argomenti per dire: “questa è un'improvvisazione, questa no, quest'altra sì, ecc.”? Ne sto facendo una questione di metodo (come del resto fa Kania 2008c). Il principio generale è che il metodo migliore deve affrontare le cose offerte dalla pratica in questione; non è quello che ci aiuta a risolvere una sorta di cruciverba filosofico autoreferenziale. In altre parole: la filosofia deve avere una finalità pratica evidente. Intendo la finalità pratica in primo luogo come comprensione, in secondo luogo come descrizione, in terzo luogo, se può, come correzione della pratica stessa; comprensione, descrizione e correzione sono tre momenti uniti, non disgiunti come scrive Kania a proposito (2008c). Più o meno intendo la finalità pratica come una sorta di maieutica socratica: la teoria aiuta a fare chiarezza e, pertanto, a migliorare.

Quindi sostengo che se dobbiamo impiegare il giudizio critico, per capire quando c'è improvvisazione, allora questo si deve concentrare sull'analisi della prassi, più che sull'analisi di se stesso. L'autoreferenzialità, a mo' di cruciverba, è una pecca filosofica. Il giudizio deve essere eteronomo, non autonomo. Riguardo all'ontologia musicale<sup>10</sup> David Davies ha formulato il principio di vincolo pragmatico; questo principio dice che:

le opere d'arte devono essere entità che recano quel genere di proprietà giustamente attribuite a quelle che vengono chiamate “opere” nella nostra pratica riflessiva, critica e apprezzativa; quelle sono individuate nel modo in cui tali “opere” sono o dovrebbero essere individuate, e hanno le proprietà modali che sono ragionevolmente attribuite alle opere in quella pratica. (David Davies 2004, 18)

---

<sup>10</sup> Il principio di vincolo pragmatico, benché formulato per le opere d'arte in generale, è per Davies comunque orientato fortemente verso l'ontologia della musica, in quanto caso precipuo e maggiormente complicato.

Non è una mera riproposizione delle teorie istituzionali dell'arte come troviamo in Danto o Dickie. Piuttosto è una tesi che ricorda la tradizione pragmatista americana, in una versione specificatamente “artistica”. Infatti, dal principio di vincolo pragmatico non ricaviamo una definizione metafisica di cosa sia l'opera d'arte, ma ne ricaviamo che la metafisica è subordinata alla pratica.

Ora, il principio del vincolo pragmatico ci può essere utile fatte salve tre precisazioni: 1. La pratica artistica riflessiva è un plesso di cose, non è solo la critica: anche come si producono le opere d'arte è un modo per valutarle;<sup>11</sup> 2. L'improvvisazione non ragiona in termini di “opere”, poiché queste, come vedremo, sono legate a una certa tradizione musicale; possiamo comunque sostituire, nel principio, le “opere” con le “improvvisazioni”; 3. la metafisica e l'ontologia non solo non galleggiano in un regno staccato dalla pratica, anzi il loro legame con essa è di tipo subalterno.<sup>12</sup> Questo è ancora troppo vago, me ne rendo conto. Infatti: cosa vuol dire “pratica”?

Davies spiega che la metafisica non deve sottostare ad una nozione astratta di “pratica”, come se questa fosse un altro concetto metafisico. La pratica anzi ha un potere normativo sulla metafisica e sull'ontologia solo in seguito ad una sorta di “stipulazione sociale”: solo le pratiche considerate accettabili dopo la riflessione *razionale* devono dare un valore di verità alle affermazioni metafisico/ontologiche (Davies 2004, 20; 2009a, 162).

L'argomento è il seguente: poiché le opere entrano nelle pratiche produttive e critiche, per sapere cosa siano le opere occorre conoscere quali siano gli scopi e i valori delle pratiche, e a questi come si legano i valori e gli scopi di quelle opere che entrano in gioco nelle pratiche stesse (Bertinetto 2013c). Metafisica e ontologia non sono intuizioni *sub specie aeternitatis*. Sono vincolate alle pratiche, perché lavorano con i suoi elementi. Le proprietà che le opere *devono* o *possono* avere, nel nostro caso le musiche improvvisate, non sono determinabili aprioristicamente. Devono essere de-

---

11 Sto forzando David Davies a includere la pratica produttiva come un tipo di pratica apprezzativa e valutativa. Ciò perché non vorrei si equivocasse sul fatto che occorra esprimere *verbalmente* i valori con cui un'opera viene valutata. Spesso, infatti, le stesse scelte che concorrono a creare l'opera sono già determinanti per sapere cosa valutare di essa; la produzione è spesso già una valutazione latente. “Nei termini del solo jazz, l'analisi è ascoltare il più accuratamente possibile ciò che viene suonato e provare a riprodurlo” (Konitz in Hamilton 2007b, 138). Oppure, si può individuare un'opera d'arte, apprezzarla e assegnarle valore come tale non solamente esprimendo la cosa in un giudizio critico; la si può anche imitare, rielaborare, e la rielaborazione è già una valutazione ciò che è significativo dell'originale; la storia delle arti è piena di casi emblematici: l'*Olympia* di Manet, *Psycho* di Gus Van Sant, i *Rhythm'n Changes* basati su *I got Rhythm* di Gershwin. Un altro esempio è l'uso sapiente da parte degli artisti del serbatoio di codici, stilemi, formule radicati nella tradizione: può darsi che un compositore scelga di comporre musica in modo maggiore e con tempo veloce affinché questa, per tali caratteristiche, venga valutata come “gaia, allegra”. La tradizione dà parametri di valutazione in modo implicito con gli esempi, la storia, l'istruzione. La formulazione di criteri di valutazione espliciti, quelli che dovrebbe dare la critica, è una sottoclasse pratica raggiungibile con uno sforzo intenso di concettualizzazione. (Wolterstorff 1994, 103-129)

12 Una curiosità: Stravinsky si è scagliato contro una teoria di subordinazione dell'ontologia artistica alla pratica, com'è il principio di vincolo pragmatico, e che lui imputa – per i suoi tempi in cui la filosofia non era ancora scissa tra “analitici” e “continentali” – al marxismo. Scrive: “L'arte non è e non può essere una superstruttura fondata sulle basi della produzione secondo i desideri dei marxisti. L'arte è una realtà ontologica” (citato in Carles e Comolli 1973, 283).



terminabili sulla base di quello che è rilevante nella pratica e nel contesto di produzione/ricezione. Quali proprietà e in quale misura sono possedute dall'improvvisazione non è una questione risolvibile in linea di principio, occorre valutare; la risposta che si trova in queste pagine, così come ho dichiarato, ha come sfondo la pratica della musica improvvisata occidentale, che spazia dal jazz al rock, dalla musica contemporanea alla *free improvisation*. Le proprietà che mi interessano della musica improvvisata, e i relativi predicati, sono quelle che io ricavo da queste pratiche, jazz e rock. Sono proprietà e predicati che potrebbero trovare delle conflittualità con proprietà e predicati ricavabili da altre pratiche (Sparti 2010, 83 e segg.).

Kania (2008c, 429-432) obietta a Davies di essere troppo controintuitivo. Davies infatti parla di proprietà attuali, modali e di modi di identificazione; ma non parla di intuizioni ontologiche rispetto alle arti che secondo Kania comunque abbiamo pre-teoreticamente. Ad esempio Kania dice che *sappiamo* che la pittura dà vita a quadri, i quali hanno una certa locazione spazio-temporale; *sappiamo* che la scultura dà vita a opere che si vendono, ecc. Sono cose ontologiche, queste, che sappiamo intuitivamente, senza riflessione razionale, secondo Kania. Tuttavia credo che Kania si contraddica e dia un'ulteriore conferma al principio di vincolo pragmatico di Davies. È infatti solo nella nostra nozione di pratica artistica occidentale moderna e contemporanea, che esistono queste “intuizioni”: ma non sono intuizioni “ontologiche”, sono evidentemente pratiche, legate al modo in cui si fa e si recepisce l'arte qui e ora. Davies sostiene che tali intuizioni devono essere vagliate ed eventualmente corrette dalla riflessione teoretica appartenente alla pratica apprezzativa, e non che debbano essere escluse a priori.

### 3.1 Un esempio: *il bebop*

Per rendere più chiaro questo discorso, faccio l'esempio del *bebop*. Nel *bebop* c'è un campo di tensione tra critiche diverse, coscienze, ricezione. Nel *bebop* i criteri di valutazione, stabiliti dai musicisti e dalla critica, sono dati da:

la capacità di suonare ad alta velocità (*to keep the pace*), la durata dell'assolo, l'altezza della nota. E vi era una gerarchia simbolica sancita da chi riusciva a prevalere sugli altri (*outplay them*). La gloria, incentrata sull'esaltazione di un *exploit*, è la forma di riconoscimento eroico-performativo. (Sparti 2010, 85)

Nel *bebop* l'atonalità “pura”, l'atonalità di per sé, non è un valore accettato dai musicisti e dalla critica (ad esempio è esclusa dalla “grammatica” per generare le frasi improvvisate *bop*, vedi Johnson-Laird 1991, 305 e segg.). I musicisti e i critici possono considerare l'atonalità un passaggio per le note di una scala, o per le note dell'accordo: le *blue notes*, ad esempio sono le alterazioni in diesis o

bemolle della terza o della settima dell'accordo di settima di dominante; in pratica la sovrapposizione della pentatonica minore africana sulla scala maggiore europea. Ma se l'atonalità diventa più che un mero passaggio, la *performance* è da considerarsi malriuscita, zeppa di errori. A meno che l'intenzione implicita o esplicita del musicista non sia quella di ridefinire i criteri teorici di ricezione e valutazione (Heble 2000). In questo caso la sanzione è d'obbligo, salvo poi venire ritrattata dalla storiografia. Una torsione di questo tipo, in cui l'artista fa qualcosa di apparentemente incomprensibile e “brutto”, è l'episodio del piatto lanciato contro Charlie Parker da Papa Joe Jones. Un altro è quello del pubblico che fischia Coltrane il 21.3.1960 all'Olympia a Parigi (Sparti 2010, 83; DeVito 2012, 111-117). Coltrane, dopo la celebrazione critica delle sue *cortine di suono*, era spesso accusato di non saper suonare o di suonare *anti-jazz*. L'accusa torna spesso per Braxton e per Ornette Coleman. Un altro episodio, alla nascita del *bebop*, è quello

Adottando una certa ottica “progressista”, possiamo tracciare la rotta che ha portato il *bop* verso il *free*. Questo è uno dei temi preferiti della critica jazz: il cammino che porta dal jazz hot al free è, storicamente, un *progresso*. Questo progresso però deve tener conto delle intenzioni dei musicisti e degli ostacoli posti dalla ricezione e dalla critica. Sicché, come vedremo, anche l'intenzione di suonare *outside*, giocando su parametri non tonali come la pronuncia, non è così lineare e progressista come si può facilmente credere. Una ricostruzione progressista della storia del jazz, che considera il solo punto di vista formale e non trova l'appoggio né di una pratica critica non compromessa con l'idea di progresso, né dell'autocoscienza dei produttori, è altamente discutibile. Così non c'è una e una sola “linea” che va da Parker (Belgrad 1998, 182 e segg.), attraversa Coltrane (che è stato molto di più di un bopper: vedi Jost 1994, 17-34, 84-104; Porter 1985), Konitz (anche se non è da considerarsi un *bopper*, ha avuto molta influenza sul *bop* e sul *free* – vedi Hamilton 2007b, 37) e arriva a Mingus (Jost 1994, 35 e segg.), Dolphy (Schiaffini 2011, 38), Sun Ra (Lock 2004, 13-74), ecc. fino al *free*.

Così come bisogna mettere in discussione anche l'idea di progresso, allo stesso modo bisogna fare con il criterio regolativo dell'imitazione. La critica è impegnata volentieri a individuare le reciproche influenze e somiglianze tra i musicisti (Wilmer 1977). Ad esempio “Charles Lloyd è un Coltrane bianco”. Mentre, a ben vedere nei criteri regolativi della pratica, l'imitazione è solitamente presentata come un valore negativo. I musicisti, protagonisti del *bebop* o del *cool* (Hamilton 2007b, 84 e segg.), sono terrorizzati dall'idea di essere accomunati a qualcun altro. Ma se devono spiegare come hanno imparato a suonare, spesso invocano il principio mimetico (Berliner 1994; Monson 1996).

È singolare questa paura/rimozione dell'imitazione da parte della coscienza dei *boppers*. In altri

contesti invece, come nella musica per percussioni Tāyampaka di Kerala (India) o nella musica di Java, è necessario (auto)-presentarsi come “prosecutori di una tradizione”, “abili imitatori di uno stile tradizionale” e così via (Groesbeck 1999; Sutton 1998, 87). Ad esempio Bailey dichiara:

[...] (la musica carnatica del) l'India del Sud, con la cultura che ha prodotto, relativamente indisturbata, una musica legata molto strettamente alla tradizione, con un atteggiamento conservatore [...] (mentre) la musica indostana [...] è meno limitata dalle convenzioni ereditate, anche se un marcato rispetto per la tradizione è una parte importante di tutta la musica indiana. Uno degli effetti di tale divisione è la maggior accentuazione sull'improvvisazione che si può riscontrare nella musica indostana rispetto alla carnatica. E il tipo di atteggiamento che si è soliti associare con l'improvvisazione – sperimentale, tollerante verso i cambiamenti, interessato allo sviluppo – si trova molto più facilmente nella musica del nord che in quella del sud. In pratica, però, il ruolo dell'improvvisazione è di importanza centrale in tutta la musica indiana. (Bailey 2010, 21)

Il punto critico dell'adesione alla pratica valutativa, così come era stato enunciato nel “principio di vincolo pragmatico” di David Davies, sta in come si può accettare tale pratica se propone visioni anche molto divergenti, ma tutte ugualmente razionali. Il conflitto tra la critica e gli artisti appare evidente ogniqualvolta si afferma un movimento artistico d'avanguardia. Per il jazz questo è successo ad esempio quando la critica *mainstream* è passata dal *bebop* al jazz modale e poi al *free*.<sup>13</sup> Questo passo di un'intervista di Don DeMicheal a John Coltrane e a Eric Dolphy, apparsa su *DownBeat* del 12 aprile 1962, è esemplare:

Dolphy ha osservato che i critici dovrebbero consultare i musicisti quando c'è qualcosa che non capiscono. “È un po' inquietante per un musicista”, ha detto, “quando qualcuno scrive qualcosa di negativo su di lui senza chiedergli nulla sul punto. Il musicista si sente quantomeno ferito. Ma non abbastanza ferito da smettere di suonare. Il critico può influenzare un sacco di gente. Se è successo qualcosa di nuovo, qualcosa che nessuno sa che quel musicista sta facendo, dovrebbe parlargliene. Perché a qualcuno potrebbe piacere; potrebbero essere interessati a saperne di più. Qualche volta fa davvero male, perché un musicista non solo ama il proprio lavoro, ma ci si guadagna la vita. [...]

“La cosa migliore che può fare un critico”, afferma Coltrane, “è capire completamente quello di cui sta scrivendo, e poi entrare in scena. Questo è tutto quello che può fare. Io ho visto anche

---

13 Rollins (in Niesenson 2000, 204) si lamenta che la critica contemporanea lo paragoni sempre a quello che è stato. La tentazione di paragonare il jazz di oggi a quello del passato è sempre presente nella critica, e rappresenta uno dei più astiosi problemi della critica musicale. Il raffronto del jazz del terzo millennio con la *golden age* prosegue con le stesse argomentazioni – ragioni estetiche (assenza di forma, di melodia e di armonia; i musicisti d'avanguardia che “non sanno suonare”; l'accusa di “anti-jazz”) e forse anche razziali e culturali (la critica bianca e occidentale contro l'autentica, irritante, musica nera) – che erano state usate come arma di svalutazione più di 50 anni fa. Vedi per esempio le diatribe tra i “moldy figs” (denigratori del *bop*) e i “sour grapes” (entusiasti del *bop*); Carles e Comolli (1973, 2-9; 46-57; 209 e segg.); Gioia (2007, 51 e segg.); vedi anche la polemica del 2014 tra il bassista William Parker e il critico Howard Mandel a mezzo e-mail, facilmente ricostruibile con Google.

critiche favorevoli che rivelavano una mancanza di analisi profonda, il che le rendeva poco più che superficiali. Quello che serve è capire. È tutto quello che puoi fare. Arrivare a capire il meglio possibile la cosa di cui vuoi scrivere. È allora che hai fatto il meglio che potevi. È lo stesso con un musicista che cerca di capire la musica meglio che può. Senza dubbio nessuno di noi ci arriva al cento per cento, né nella critica, né nella musica. Non si arriva a una percentuale neppure vicina a quella, ma dobbiamo tutti provarci.” (DeVito 2012, 136-7)

Ci sono i musicisti che parlano di quello che fanno, i critici che commentano, il pubblico che può avere tutta un'altra percezione dell'opera (Sutton 1998, 73-74; Nicholls 2006; Stecker 2009, 376-9; Bonnerave 2010, 88), e ci potremmo semplicemente chiedere: chi ha ragione?

Una risposta potrebbe distinguere tra “fonti di primo grado” (musicisti) e “fonti di secondo grado” (critici). Ma difficilmente si producono ragioni incontrovertibili per affermare che è meglio dare attenzione alle prime piuttosto che alle seconde. Spesso i musicisti sono auto-indulgenti e i critici troppo negativi; c'è poi per entrambi un rischio di dogmatismo (Farmer in Wilmer 1977, 15-16). I musicisti possono parlare ideologicamente; invece i critici possono essere anche più intimi di loro.

Non ritengo comunque che questo sia un problema: una volta che abbiamo deciso di guardare alle cose e deciso che i discorsi filosofici devono essere consecutivi alla pratica produttiva e alla pratica critica, la conflittualità tra esse fa parte del gioco che stiamo giocando. Perché dovrebbe essere problematico?<sup>14</sup>

Ognuno dice la sua e cerca di far valere i propri argomenti. La filosofia cerca di applicare la descrizione con più parsimonia, semplicità – i principi di parsimonia e del rasoio di Occam sono principi filosofici che hanno un potere su tutta la filosofia della musica –, efficacia. Per capire cos'è un'improvvisazione musicale, quali sono le sue proprietà (metafisica) e di quante altre cose è fatta l'improvvisazione (ontologia) bisogna accettare la differenza d'idee come un fatto. È un confronto, talvolta una sfida, che si basa su criteri di perfettibilità, non di perfezione. Prendiamo ciò che ci sta meglio – o, qualche volta, ciò che ci viene detto essere meglio.

AmMESSO comunque che la descrizione non svela o non si conforma a un'ipotetica struttura ontologica fondamentale. La mia non è una difesa sperticata del relativismo; non mi interessano questi tipi di polemiche intra-filosofiche. Penso che chi crede di difendere delle presunte posizioni realiste contro dei timori relativisti, in realtà dimostra un'ansia ingiustificata: l'ansia che improvvisamente

---

14 Stecker spiega che tra i desiderata di un'ontologia sta sempre il fatto che sia *una, e non più di una*, ontologia. Stecker difende il principio di vincolo pragmatico, ma con una forte riserva: che il principio di vincolo pragmatico non sia quello che dice di essere, cioè un vincolo. Se il principio ammette la divergenza di valutazioni e di critiche, allora entriamo nel regno della *doxa*, e perché dovremmo scegliere per le considerazioni pragmatiche? Infatti, nello studio della musica, il riferimento alla prassi costituisce solo un punto di partenza, un dato; come organizzare il dato, è un compito che spetta alla filosofia. (Stecker 2009)

l'uomo diventi incapace di decidere cosa sia più corretto pensare e sostenere quando si trova di fronte alla realtà. Sicché il filosofo “realista” – che in filosofia della musica si chiama o “nominalista” o “platonista”, tanto per dire come la disputa sugli universali sia attuale – va alla ricerca di criteri “sempreverdi” di validità dei pensieri e delle affermazioni; criteri che devono essere posti ancora prima di entrare nel merito delle cose. Perché dovremmo sapere qual è l'ontologia delle opere d'arte musicali, delle composizioni, delle performance, dell'improvvisazione, prima ancora di conoscere nel merito le stesse opere, composizioni, performance e improvvisazioni?

Come vedremo, l'ontologia va alla ricerca delle proprietà essenziali di queste “entità” pratiche. Ma siccome queste non sono entità, ma attività (Small 1998a; 1998b), non sarebbe meglio cominciare a definirle a partire dalle pratiche stesse? Un gioco definitorio alternativo a quello ontologico potrebbe essere quello di vedere quale valore hanno queste pratiche,<sup>15</sup> soppesare gli effetti che ottengono, capirne le intenzioni, esaminare le risorse di cui si servono in relazione agli scopi, e così via. Tutto ciò non è determinabile in astratto né a priori; per ciascuna di tali “entità/attività”, anche se rimangono sotto lo stesso cappello categoriale, valgono spesso discorsi addirittura opposti. Fanno parte della stessa famiglia, e in famiglia capita che non si vada d'accordo.

---

15 Kennick (1958) ha criticato la presunta indispensabilità della definizione ontologica con il celebre argomento del magazzino: non è necessario avere una definizione in senso filosofico per sapere distinguere tra arte o meno, ma basta avere un'adeguata conoscenza della pratica e del comportamento estetico richiesto.



# I Prima teoria ontologica: nominalismo

## 4 Alperson (via Goodman) offre la tesi che la produzione musicale sia in due tempi

Entriamo nel vivo del dibattito ontologico e metafisico della musica – ma comincio con il dire che metafisica e ontologia sono due cose distinte. Dico questo perché “ontologia della musica” è l'etichetta che viene appiccicata indiscriminatamente a qualsiasi bottiglia della letteratura analitica. Propongo di fare chiarezza: ontologia riguarda “cosa c'è” – cioè opere e performance, spartiti, improvvisazioni, registrazioni, ecc.; la metafisica invece riguarda “la natura di ciò che c'è” e cioè le proprietà dell'opera e quelle della performance. Se ci sono opere e come individuarle è una questione ontologica, come sono fatte le opere è una questione metafisica.<sup>16</sup>

Ontologicamente, occorre approfondire adeguatamente le nozioni di “opera musicale” e di “performance”, o “esecuzione musicale”. “Performance”, in inglese, e “esecuzione”, in italiano, sono traduzioni combacianti, per me. Opera e performance sono due concetti che ci servono per costruire la metafisica “negativa” dell'improvvisazione.

Più sopra dicevo che l'improvvisazione musicale è un concetto pratico, cioè inquadra un certo modo di *fare* musica; e per me questo è un argomento sufficiente per subordinare l'analisi ontologica, o meglio, metafisica, all'analisi delle prassi musicali.

Per costruire la metafisica dell'improvvisazione, mi concentro sull'articolo cardine sul tema, quello di Philip Alperson. Alperson sembra condividere all'esordio l'attenzione verso la pratica: “è probabilmente condiviso da tutti che, improvvisare in musica è, in un certo senso, un modo spontaneo di *fare musica*” (1984, 17; corsivo mio). A parte l'appello alla spontaneità – verso cui mostrerò forti resistenze – mi sembra corretto cominciare così. È un abbrivio metafisico che si focalizza sulla pratica. Dopodiché l'articolo di Alperson prosegue metafisicamente: egli dà una certa definizione di cosa significa fare musica.

Mentre la brutta materia della scultura (es. marmo) può essere modellato in un oggetto ragionevolmente stabile (la statua “David”), che è in grado di persistere e rimanere relativamente identico per osservazioni successive, i materiali della musica sono suoni e silenzi (o suoni intonati e

---

16

Ridley (2003, 208) argomenta contro l'ontologia concernente la musica, adducendo il fatto che si tratta di una *metafisica* mascherata, scissa dall'estetica. Kania (2008a, 32-35) invece è il filosofo che negli ultimi anni ha speso più inchiostro per separare la *Fundamental Ontology* (la metafisica, anche se chiamata ancora ontologia) dalla *Higher-Level Ontology* (l'ontologia vera e propria).

silenzi, come alcuni ritengono), e suoni e silenzi sono transitori. È richiesto il costante intervento dell'agire umano (human agency) affinché esso dia vita ad una serie di suoni musicali e quindi a un'opera musicale, concepita come una serie di suoni pubblicamente udibili, disponibili per la contemplazione da parte degli ascoltatori. La musica deve essere eseguita (performed) e, in questo modo, sembra essere diversa dalle *nonperforming arts* come la pittura o la scultura. (1984, 18)

Alperson dà questa nozione metafisica in negativo della musica che sembra essere congruente con le più comuni intuizioni che possiamo avere. La musica *non è* come scultura, pittura, architettura e altre arti che sostanziano e concretizzano l'opera di creazione in un'opera solida che perdura per un certo lasso di tempo. La musica non dà vita ad un'opera tangibile e durevole. Il suono, ritiene Alperson, è effimero; nasce e muore in relazione all'azione umana che lo produce; somiglia al fuoco che si tiene vivo fin tanto che lo alimentiamo con la legna e soffiato con il mantice.

Eppure, anche se non udiamo più i suoni dopo che l'agente ha smesso di eseguirli – è vero che possiamo ricordarli, o registrarli su un supporto, e non è poco –, nel linguaggio comune ci riferiamo all'*opera musicale*. Diciamo che *Per Elisa* è una sonata per pianoforte, composta da Beethoven nel 1810, in realtà intitolata dal suo autore *Per Teresa*. Che cos'è questa cosa che è giunta a noi dal 1810 con un titolo sbagliato – un periodo abbastanza lungo per dire che è un qualcosa di durevole? Qual è la sua natura?

Questa è la vera questione per la metafisica della musica di matrice analitica. Per il senso comune deve essere qualcosa di diverso dal suono che vibra e svanisce, visto che permane per un tempo molto più lungo.<sup>17</sup> Quindi: ci ritroviamo ad avere i suoni transeunti in una mano, e nell'altra qualcosa di molto più stabile, ma oscuro. Nella prima mano teniamo qualcosa di pertinente all'idea dell'attività; nella seconda invece l'immagine è qualcosa di oggettuale, come una stalattite che si è formata in molti anni dal lavoro della goccia di acqua dura. Alperson scrive che l'azione è quello che indichiamo con *performance* o *esecuzione*; l'opera che ne risulta la chiamiamo *composizione*.<sup>18</sup>

Due tempi di produzione di un brano musicale. “Composizione” di solito si riferisce all'atto creativo di concepire e organizzare le parti o gli elementi che costituiscono il modello o lo

---

17 A meno di non essere un esaltato sostenitore di Goodman, il quale per primo ha proposto al dibattito filosofico tali problemi, ironicamente facendo la fine di una cassandra, ci sono poche chances di non sostenere il senso comune in quest'intuizione. La mia idea è che un certo senso comune per entità come l'opera musicale è dovuto più a ragionamenti storici, contestuali, pragmatici. Non mi azzardo a dire, come i nominalisti, che l'opera non esiste. Insomma vorrei tirare una “rasoiata” (alla Occam) di tutte quelle entità di cui ha senso parlare, ma di cui non ha senso supporre che esistano ontologicamente.

18 Qui rispetto il lessico di Alperson; ma la mia proposta consiste nel rifiuto di identificare la composizione con l'opera. Anzi la composizione, in quanto arte di mettere assieme i suoni, indica tanto un'opera quanto altri modi di mettere assieme i suoni che non hanno persistenza o ripetibilità. La “composizione” ha, nel suo significato, anche una certa sfumatura valutativa: intende dire che i suoni stanno *bene* assieme.



schema del tutto musicale (“la composizione”). L’“esecuzione”, d’altro lato, di solito si riferisce all’attività di esecuzione con cui la composizione è resa in una sequenza di suoni. [...] la composizione è la causa di quello che viene dopo, l’esecuzione.

E l’improvvisazione, che è un *fare musicale spontaneo*, da quale parte sta? Dalla parte della composizione o della performance? Veniamo dunque alla prima tesi metafisica di Alperson sull’improvvisazione:

La distinzione tra composizione e performance, nella prassi musicale convenzionale, conduce a due concezioni tipiche di quell’attività spontanea di fare musicale che chiamiamo “improvvisazione musicale”, entrambe le quali hanno una certa validità. In primo luogo possiamo considerare l’attività dell’improvvisazione come una specie di composizione, una concezione che troviamo implicita nelle definizioni come questa: “improvvisare = comporre (poesia, musica, ecc.) sull’impulso del momento”. In alternativa possiamo considerare l’improvvisazione come un tipo di performance, come troviamo in questa definizione di improvvisazione: “l’arte di eseguire la musica in modo spontaneo, senza l’aiuto di manoscritti, appunti o memoria”.

Dunque la prima tesi metafisica, che chiamo “la tesi dell’improvvisazione in dei due tempi”, si compone dalle seguenti affermazioni: 1. l’attività musicale convenzionale è una medaglia a due facce, composizione (l’opera “stabile”) e performance (evanescente); 2. la composizione è la *causa* della performance (dalla penultima citazione); 3. l’improvvisazione attiene sia al dominio della composizione che a quello della performance.

Proviamo a prendere i 3 punti come se facessero parte di un sillogismo. Se l’improvvisazione appartiene ad entrambe le facce della medaglia, allora è ragionevole sostenere che essa saldi le soluzioni di continuità tra composizione e performance. La natura dell’improvvisazione musicale è tale da sfumare i confini rigidi tra i due momenti della produzione musicale tradizionale. L’improvvisazione non è la scelta di un’alternativa (o l’improvvisazione nella composizione o l’improvvisazione nella performance), ma è una questione di grado. Il rapporto di causa/effetto ottiene un legame bicondizionale. Questo sarà, come vedremo, l’obiettivo argomentativo dell’articolo di Alperson: mostrare l’inconsistenza di una dicotomia forte tra composizione e performance, al posto della quale proporre un modello metafisico alternativo.

## **5 Goodman ha avuto l’idea filosofica di separare composizioni e performance**

Prima di proseguire con l’articolo di Alperson, un excursus: Alperson stesso attribuisce la responsa-

bilità della visione in due tempi della produzione musicale tradizionale alla filosofia di Nelson Goodman. Sebbene il successo dell'opera di Goodman *Languages of Art* abbia nutrito la metafisica dell'arte con problemi genuini e inediti, in pochi sono stati pronti a digerire le risposte del suo autore. La proposta di Goodman è inquadrabile come un tentativo di nominalismo rigoroso.

Goodman pone questo tipo di questioni: cosa vuol dire falsificare un'opera d'arte? Quali relazioni ci sono tra un'opera originale e la sua copia? Un originale è migliore della sua copia?

Per rispondervi, la prima distinzione tracciata da Goodman è quella tra arti autografiche e arti allografiche. Le prime, come la pittura, sono quelle in cui esiste una differenza di status tra un originale e la sua copia. Le seconde, come la musica, sono quelle in cui questa differenza non ha semplicemente senso. Prendendo sempre pittura e musica, la seconda differenza tra esse è che il quadro è terminato con l'ultima pennellata del pittore; la sinfonia invece non finisce con l'ultima nota scritta su spartito dal compositore: una sinfonia finisce letteralmente solo quando finisce una sua esecuzione. Cioè la pittura è un'arte ad uno stadio solo; mentre la musica è a due stadi. Ovviamente non si devono sovrapporre le categorie arte autografica/arte allografica con quelle di arte ad uno stadio/arte a due stadi. Infatti la letteratura è allografica ad uno stadio, mentre l'incisione a stampa è autografica a due stadi.

Con queste due distinzioni in mente, veniamo alla questione della falsificazione. È facilissimo immaginare che un quadro venga contraffatto: avviene quotidianamente che una tela sia venduta come falsa; anche i critici più esperti possono essere tratti d'inganno nell'attribuire la paternità dal modo in cui il pittore meno noto ha copiato dal più celebre. Ma proviamo ad immaginare che qualcuno voglia copiare una sinfonia di Mozart o di Haydn: è un caso logicamente diverso. Una composizione può pretendere di essere di Haydn, magari calcandone lo stile, ma, scrive Goodman, “nella musica diversamente dalla pittura non esistono falsificazioni di un'opera nota” (Goodman 2008, 101; per una discussione critica vedi Webster 1971; Cavell 1976, 189 e segg.). Il manoscritto del compositore non è più autentico della copia a stampa, la quarta replica non è meno autentica della prima. Le esecuzioni variano per accuratezza, ma tutte quelle corrette sono esemplari autentici dell'opera.

Un argomento molto simile a quello dato da Goodman della falsificazione è quello del furto proposto da Peter Kivy (2007a, 243-269). L'esperimento mentale questa volta si concentra sul furto: immaginiamo di svegliarci domani mattina e di leggere sulle prime pagine dei giornali che è stata rubata la *Gioconda* di Leonardo. Fatti di questo tipo appartengono alla cronaca storica. Mentre che reazione avremmo nel leggere che invece della *Gioconda* è stata rubata la *Quinta Sinfonia* di Beethoven? Cosa potrebbe significare questa notizia? Che è stato rubato lo spartito originale? Tutti gli spartiti esistenti al mondo? Tutte le incisioni su cd, video, mp3, ecc.?

Perché la falsificazione o il furto hanno senso per un'opera pittorica autografica, mentre non lo hanno per un'opera musicale allografica? La risposta di Goodman è singolare ed è stata frequentemente accusata di violare requisiti di buon senso per via del suo forte impatto nominalistico. La risposta è la seguente. Un'arte è allografica se è riconducibile ad una notazione. Pertanto, le opere allografiche hanno quella che viene chiamata *identità di compitazione*: cioè la congruenza (*compliance*) esatta tra le sequenze di lettere, spazi e segni di punteggiatura per ogni copia correttamente formata.

Qualsiasi sequenza – anche una falsificazione del manoscritto olografo o di una certa edizione – che corrisponda così come si è detto a una copia corretta è essa stessa corretta, e l'opera originale non è nulla di più di una tale copia corretta. [...] Per identificare un esemplare dell'opera o per produrne un nuovo esemplare basta verificarne la compitazione o compitare correttamente. (Goodman 2008, 104)

Se abbiamo una copia davanti e accertiamo che sia compitata correttamente allora abbiamo tutti i requisiti necessari per l'opera in questione. In altre parole: l'opera musicale, o l'opera allografica in generale, per Goodman corrisponde alla classe di esemplari aventi la stessa identità di compitazione. Un esemplare è un'esecuzione: secondo Goodman neanche le esecuzioni sono autografiche, poiché secondo l'identità di compitazione sono, – anzi *dovrebbero essere*, aggiunta mia –, equivalenti. Goodman ritiene che le proprietà costitutive di un'esecuzione siano quelle indicate in partitura: quindi sostanzialmente altezza e durata; talvolta altre indicazioni come la strumentazione, la dinamica, l'agogica... Oltre a queste indicazioni necessarie e sufficienti affinché un'esecuzione sia considerata esecuzione di quell'opera, ogni esecuzione congruente con la partitura può avere tratti musicali – tempo, timbro, fraseggio, ecc. – molto diversi dalle altre. Allora, precisa Goodman, per determinare la congruenza di un'esecuzione con lo spartito non occorre solo la conoscenza dell'alfabeto notazionale; occorre conoscere quali proprietà di un'esecuzione sono necessarie e sufficienti per la sua identità, cioè quali proprietà, indicate nello spartito, saranno necessarie e sufficienti per ogni esecuzione correttamente formata.

Questo implica che sia stabilita una distinzione fra le proprietà costitutive e quelle contingenti di un'opera (e, nel caso della letteratura, i testi hanno sostituito le esecuzioni orali come oggetti estetici primari). Ovviamente, la notazione non impone ad arbitrio tale distinzione, ma deve generalmente seguire – anche se può correggerle – linee tracciate anteriormente dalla classificazione informale delle esecuzioni in opere, e dalle decisioni pratiche che separano ciò che è prescritto da ciò che è opzionale. La riconducibilità a una notazione dipende da una pratica precedente, che si instaura solo se le opere dell'arte in questione sono comunemente o effimere o non producibili da un solo individuo. (2008, 109)

Goodman ammette che anche le esecuzioni possono essere falsificate in un certo senso: ad esempio gli esecutori contemporanei cercano di copiare il modo in cui potrebbero essere state rese le performance nel passato utilizzando strumenti e vestiti d'epoca, in luoghi da concerto ormai insoliti come chiese o piani nobili, con stili esecutivi antiquati che non prevedono gli abbellimenti cui siamo abituati. È il cosiddetto movimento della *performance autentica* (Stephen Davies 1991; Kivy 1995). Un altro esempio, che faccio io e non Goodman, potrebbe essere la grande diffusione delle *cover band* che vogliono emulare musicalmente e visivamente i loro beniamini rock e pop, richiedendo pertanto, implicitamente, che siano la fedeltà e l'accuratezza i criteri di valutazione della loro attività musicale. Un altro esempio ancora potrebbe essere il movimento dei *young lions* messo in piedi da Wynton Marsalis.

Goodman ritiene che “falsificazioni” del genere siano una questione di realtà storica, più che di proprietà costitutive. Ma questo ragionamento viola il buon senso della pratica, ciò che ho chiamato precedentemente “vincolo pragmatico”: un'esecuzione è corretta per Goodman quando rispetta tutte le indicazioni in partitura, anche se è noiosa, poco espressiva, esteticamente deprecabile; invece un'esecuzione virtuosistica, esplosiva, emozionante, vibrante, che abbia una sola nota sbagliata da quanto indicato in partitura, non è secondo Goodman una performance corretta dell'opera. Goodman stesso non sa come risolvere questa conclusione paradossale della sua tesi:

Ovviamente, non sto dicendo che un'esecuzione corretta (meno compitata) sia corretta secondo altri sensi comuni della parola. È probabile peraltro che il compositore o il musicista protesti con indignazione davanti al rifiuto di accettare un'esecuzione con poche note sbagliate come un esemplare dell'opera; e certamente ha dalla sua parte la pratica corrente. Ma la pratica corrente qui conduce al disastro per la teoria. (2008, 107 nota 13)

Non potremmo fare in modo che il nostro vocabolario teorico si accordi meglio alla pratica e al senso comune, ammettendo un grado limitato di deviazione nelle esecuzioni considerate come esemplari di un'opera? Chi pratica l'arte della musica o della composizione si ribella di solito all'idea che un'esecuzione con una nota sbagliata non sia affatto un'esecuzione dell'opera data; e la consuetudine sicuramente ammette che si possa tollerare un numero imitato di note sbagliate. Ma questo è uno dei casi in cui la consuetudine ci porta subito in mezzo ai guai. Il principio, apparentemente innocuo, secondo il quale le esecuzioni che differiscono per una nota soltanto sono esemplari della medesima opera, rischia di avere come conseguenza – essendo l'identità una proprietà transitiva – che tutte le esecuzioni, quali che siano, sono esecuzioni della medesima opera. Se ammettiamo la minima deviazione, va perduta ogni garanzia di conservazione dell'opera e di conservazione dello spartito; perché, con una serie di errori di una nota, per omissione, addizione, e modificazione, possiamo tranquillamente passare dalla *Quinta sinfonia* di Bee-

## 5.1 Goodman ha sollevato un vespaio di polemiche

Che Goodman sia stato l'iniziatore degli argomenti ontologici è un fatto; ma che pochi l'abbiano seguito è un altro fatto. Le sue tesi hanno ricevuto vari emendamenti (da parte nominalista) oppure totali rifiuti, anche se encomiate per i problemi che hanno posto (da parte platonista o storico-contestualista). Vengo quindi alla presentazione delle obiezioni, passando da quelle di matrice nominalista a quelle platoniste, e infine quelle storico-contestuali (anti-ontologiche). In particolare le obiezioni di ultimo tipo (ma anche le prime) daranno il via al problema dell'essenzialità (o "costitutività") o della contingenza delle proprietà.

Pertanto, anche se questo capitolo rappresenta una piccola deviazione per le tesi sull'improvvisazione, ci può comunque tornare utile. Arriveremo infatti a dire che l'improvvisazione, per

### 5.1.1 Obiezioni nominalistiche

Le correzioni più rilevanti da parte nominalista mi sembrano essere quelle mosse da Stefano Predelli. Predelli ha dedicato due articoli alle teorie di Goodman: il primo critica la visione ristretta che Goodman ha della partitura (Predelli 1999a), il secondo il paradosso goodmaniano della nota sbagliata (Predelli 1999b).

Riguardo alla partitura, Predelli fa notare che Goodman richieda ad essa che sia notazionale. I motivi sono in fondo chiari: la notazione evita le ambiguità, la ridondanza, l'indecifrabilità. Ma Predelli critica l'identificazione della notazione *solo* con i parametri musicali dell'altezza e della durata. Perché, si chiede Predelli, l'indicazione di strumentazione – tipica del platonismo di Levinson, vedremo – ne è esclusa? Sembra che Goodman escluda l'indicazione di strumentazione perché tale indicazione identifica le caratteristiche timbriche del suono, le quali non hanno carattere notazionale; in più, indicando la strumentazione, si violerebbe il principio posto come condizione dell'arte allografica, secondo cui l'identità dell'opera con i suoi esemplari è data solo dall'esatta compitazione, e ogni parametro storico-causale che esula dalla logica è accessorio. Ma secondo Predelli l'indicazione di strumentazione è molto di più che l'indicazione timbrica: se un compositore scrive che certi suoni sono riservati alla produzione con uno strumento come l'oboe, egli sta chiedendo di più che il timbro di tali suoni sia corrispondente a quello dell'oboe; sta chiedendo che tali suoni vengano prodotti proprio con l'oboe e non con altri strumenti dalla timbrica affine. Sicché l'indicazione di strumentazione può essere considerata notazionale: non c'è misura per l'ambiguità o l'indecifrabilità, una volta che si specifica lo strumento musicale.

L'obiezione concernente il paradosso della nota sbagliata (Predelli 1999b) afferma che la distinzione proposta da Goodman tra proprietà costitutive e accessorie della musica non è giustificata. È un'intuizione pre-teoretica. Allora perché dovremmo accettare la sua conclusione fortemente contro-intuitiva, cioè che solo una nota sbagliata guasta l'identificazione dell'esemplare con l'opera? Il paradosso – che non è altro che la versione musicale del paradosso del sorite – consiste appunto in quest'oscillazione della teoria tra conformità e contrasto al senso comune. Predelli sostiene che nella determinazione della conformità di una performance alla partitura entrino in gioco altri fattori che non la compitazione esatta: ad esempio le intenzioni dell'esecutore, il quale se sbaglia una nota sola ha comunque inteso rendere una performance corretta dell'opera, e non di un'altra opera.<sup>19</sup>

Goodman in effetti si mostra ansioso di dare la sua idea di congruenza per un pericolo che in realtà non esiste. Lo dice Goodman nell'esempio riportato sopra: di performance in performance, con una singola nota errata alla volta potremmo passare dalla *Quinta* di Beethoven a *Three Blind Mice*, “*Tre topi ciechi*”. Ma davvero c'è questo rischio? Davvero gli ascoltatori o i performer non saprebbero distinguere tra i due lavori nelle loro pratiche di ascolto e di esecuzione? Essi non saprebbero riconoscere la *Quinta* se il performer, o l'intera orchestra, sbaglia una singola nota, poi due ecc.? O comincerebbero invece a dubitare che al posto della *Quinta*, così come scritto sul programma da concerto, la performance riguarda *Tre topi ciechi*? Il giudizio di Goodman sembra francamente troppo allarmistico.

### 5.1.2 Obiezioni platoniste

Da parte platonista, un motivo di cruccio è proprio lo sfacciato nominalismo di Goodman. Sentiamo gli antichi echi della disputa sugli universali. Vedremo nel dettaglio le posizioni platoniste più avanti, anche perché su certi punti non sono così compatte; comunque, al di là delle sfumature il platonismo musicale continua a incontrare buoni favori nella letteratura. Qui mi limito a qualche osservazione che un platonista di razza, o come si auto-definisce, un “platonista duro” come Peter Kivy rivolge a Goodman. Kivy rimprovera a Goodman di aver cercato di ridurre la questione dell'opera e della sua esecuzione agli oggetti fisici concreti (Kivy 2007a, 243-269). Il lamento del platonista (in altri contesti filosofici si chiama “realista”) contro il nominalista è sempre quello: non è sempre possibile parafrasare l'astratto con dei termini concreti.<sup>20</sup>

Certo abbiamo partiture su carta delle opere, e, aggiunge Kivy, i suoni delle performance sono “oggetti fisici” – anche se temo che un fisico sia piuttosto contrariato nel definire come “oggetto” un'onda sonora. Ma dicendo che l'opera è la *classe* di congruenza, non ci rendiamo le cose più con-

---

<sup>19</sup> La stessa obiezione è avanzata da Davies (2007, 152 e segg.).

<sup>20</sup> La via della parafrasi è quella proposta da Quine (1997).

crete: di quanti individui è formata la classe delle esecuzioni, visto che racchiude anche quelle che devono ancora essere eseguite? Webster – che non è un platonista, ma piuttosto un realista di tipo aristotelico – nota pure che, seguendo Goodman, se un'opera non avesse nessuna esecuzione allora non sarebbe un'opera, cioè sarebbe una classe nulla (Webster 1974).<sup>21</sup>

Inoltre secondo Kivy ci sono proprietà attribuite all'opera che, se questa fosse una classe, non potrebbero invece essere attribuite. Ad esempio la proprietà “terminata nel 1807” appartiene alla *Quinta*; ma se questa fosse una classe di congruenti, nessuno di questi era terminato nel 1807. Altri esempi di questo tipo sono con le proprietà estetiche, come “inespressiva”; lo si può dire di un'esecuzione, non dell'opera in sé.<sup>22</sup> Oppure con ipotesi controfattuali: se una sinfonia, magari tenuta segreta dal suo autore, non ha mai ricevuto un'esecuzione pubblica, è assurdo dire che non esiste.

Ovviamente qui mi sono contenuto nel riportare le critiche platoniste a Goodman. Non intendo giustificarle, sostenerle e farle mie, poiché credo si poggino su un abbaglio teorico piuttosto evidente, cioè la confusione tra concetti mentali assolutamente contestuali e entità ontologiche – ma per le mie osservazioni rimando al paragrafo dedicato al platonismo.

### 5.1.3 Obiezioni storico-contestuali

Le obiezioni storico-contestuali si concentrano sulla distinzione goodmaniana tra proprietà costitutive e proprietà contingenti dell'opera. Solo le proprietà costitutive identificano l'opera per quella che è, cioè la classe di esecuzioni correttamente formate. Ma quali sono tali proprietà costitutive? E quali sono le proprietà contingenti? Mi pare oltretutto che contingenti qui non vuol dire solo che in un modo o nell'altro ci devono comunque essere; ma che ci possono anche non essere e quindi sono proprietà accessorie. Dunque abbiamo: le proprietà costitutive, cioè quelle notazionali come tonalità, altezza e durata da cui ricaviamo melodia, armonia e ritmo; quelle contingenti ma necessarie, come tempo, dinamica, timbro; quelle ancora più contingenti o accessorie come gli abbellimenti e i rumori incidentali (Benson 2003, 86 e segg.; Goehr distingue tra le proprietà notazionalmente contingenti e quelle accidentali, Goehr 2007, 39; Davies 2007, 151-197).

Prevedibilmente, la mossa di chi si appoggia ad argomentazioni storico-culturali è quella di dubitare della distinzione data da Goodman (che ho leggermente aggiornato). Paul Ziff lo fa riferendosi all'esempio del *Trillo del diavolo* di Tartini: qui il trillo, che considereremmo come proprietà accessoria seguendo Goodman, è invece una proprietà essenziale, dettata non dalla partitura, ma dal

---

21 Stephen Davies difende Goodman da questo tipo di obiezioni, con un argomento modale. Secondo Davies, Goodman avrebbe in mente la classe delle possibili performance congruenti alla partitura, e non la classe delle performance attualmente realizzate (Davies 2007, 41).

22 Ma sulle proprietà estetiche, Kivy è contraddittorio. Vedi il paragrafo dedicato a Kivy.

modo di eseguire opere provenienti da quel contesto – cioè la “tradizione performativa” – (Ziff 1971, 514). Lydia Goehr prende le distanze dall'obiezione di Ziff. Infatti, se il problema posto da Ziff riguardo alla sonata di Tartini è che nella sua partitura non c'è indicazione del trillo, o in altre per il vibrato, o per la sincope ecc. e che il trillo del titolo veniva eseguito piuttosto seguendo le convenzioni performative così come venivano tramandate con l'ascolto dal vivo, allora la Goehr liquida tale problema dicendo che basterebbe solo tradurre la partitura di Tartini in un linguaggio notazionale più evoluto come quello tardo ottocentesco, in cui gli abbellimenti si scrivevano tutti (Goehr 2007, 26-30).<sup>23</sup> Ma perfino laddove la notazione è ultra-determinata c'è sempre uno spiraglio di arbitrarietà nel momento della performance, data dal fatto che la notazione è giocoforza vaga.

Tormey (1974) ha asserito che l'arbitrarietà è data dal fatto che il compositore, nella partitura, indica non dei simboli con dei referenti, ma delle regole pratiche da seguire. I caratteri non sono condizioni dell'identità dell'opera, bensì dei desiderata. Sicché seguire le regole della partitura dà dei criteri non-notazionali per l'identità dell'opera, bensì dei criteri eminentemente pratici. L'idea è stata ripresa da Cochrane (2000). Egli sostiene che una partitura esprime delle regole da rispettare obbligatoriamente nella performance (la parte notazionale della partitura), e implica delle regole tacite di interpretazione delle prime, che hanno maggiore variabilità, maggiore convenzionalità; ma anche queste ultime hanno comunque il loro grado di necessità. Le prime sono costitutive dell'identità dell'opera, mentre le seconde distinguono le varie performance tra di loro; se infatti non ci fossero, le performance sarebbero uguali e intercambiabili, quindi sarebbero infine l'opera, secondo la legge di Leibniz sugli indiscernibili (Stephen Davies 2007, 40 e nota 30). Tuttavia, scrive Sharpe (1979), le performance non sono intercambiabili: non si può ipotizzare di avere una performance della stessa opera se il primo movimento di una sinfonia viene suonato dalla *London Symphony*, il secondo dalla *Berliner Philharmoniker* e così via, con stili interpretativi divergenti. Le performance non “stanno per” altre performance, ma per un'opera .

Cochrane afferma che le regole consegnate dal compositore tramite la partitura sono inderogabili, mentre ammette che le convenzioni performative sono dipendenti dalle circostanze storico-culturali. Per un filosofo questa situazione è confusa: da una parte si hanno criteri oggettivi per stabilire se una certa performance X conta come una performance corretta dell'opera Y, dall'altra lo si può fare

---

23 Goodman parla sicuramente di quel tipo di notazione ultra specificato come quello utilizzato dal 1800 in avanti; ma mi sembra troppo ardita l'affermazione della Goehr che la sonata di Tartini, del 1749 circa, non è un'opera musicale perché non risponde ai requisiti della notazionalità individuati da Goodman. Per la stessa ragione la Goehr, come Goodman, non ammette che nemmeno alcune composizioni contemporanee, come quelle aleatorie, siano opere: mi sembra eccessivo, e in generale contrario alla proposta della stessa Goehr. Infatti la notazione non è un criterio sufficiente, da sola, per l'identità dell'opera; la Goehr parla anche di condizioni sociali, economiche, legislative, culturali in senso lato.



solo in riferimento al contesto della comunità storico-culturale.

Il pensiero contestualista e pragmatico reputa le opere musicali e le loro performance non in quanto entità oggettive, bensì attività legate a una pratica in un contesto. Un'opera è un set di stipulazioni, proibizioni e rinvii che sono costruiti solo in un ambiente di convenzioni che ne determinano il significato e il grado di vaghezza. Questa idea è molto utile per discutere il platonismo di Wolterstorff e, in generale, l'improvvisazione. Goehr critica sia il modello notazionale di Goodman, che quello *rule-based* di Tormey/Cochrane, sulla base del fatto che entrambe sono idealizzazioni. Dal punto di vista storico e pragmatico non hanno un gran valore. La sua argomentazione si chiede: nella pratica d'ascolto sapremmo dire se un'esecuzione ha compiuto esattamente una partitura, oppure quale regola ha seguito? Difficilmente l'ascolto riesce a percepire le "regole" (Cavell 1976; Dahlhaus 1979).

Le rimostranze storico-culturali di Goehr verso Goodman riabilitano una visione non edulcorata, non idealizzata della prassi. Goodman, secondo Goehr, ci consegna un ideale di come le cose dovrebbero andare; queste ci si possono avvicinare, ma non possiamo pretendere, come requisito delle condizioni d'identità, qualcosa che non si realizzerà mai nella pratica. Nessuna esecuzione sarà mai fedele per ogni singola nota. Nessuna esecuzione si limita alla sola notazione. C'è una differenza categoriale evidente tra la notazione e il suono.

La Goehr non fa altro che esibire il vincolo pragmatico: la teoria di Goodman è tanto bella quanto asettica. È un laboratorio che non ammette imperfezioni di sorta. Eppure, fuori dall'ambiente asettico, tali imperfezioni esistono. In quanto idealità, la teoria di Goodman non è, secondo Goehr, indifendibile o contraddittoria. È semplicemente lontana dal mondo concreto della produzione e della ricezione artistica; il principio, per me sacrosanto, è che sia meglio fare i conti con questo mondo, piuttosto che costruire vetrini da laboratorio.

## **6 La teoria dell'interdipendenza di Alperson e le obiezioni di Spade**

Ritorniamo all'articolo seminale di Alperson. Alperson prende per buona l'analisi in due tempi della prassi musicale compiuta da Goodman; ma la prende per metterla in discussione:

Ci sono buone ragioni per dire che il compositore è già, in un senso importante, il suo esecutore o performer. Questo è il caso comune in cui un compositore siede al piano, immagina varie formulazioni musicali, suona effettivamente questa o quella formulazione al piano. [...] Il compositore pensa, suona un po', scrive sullo spartito e, alla fine di questo scambio tra costruzione immaginaria e la produzione di suoni udibili pubblicamente, il compositore presumibilmente deci-

de che la composizione è finita. [...] Ci sono molti resoconti di compositori (Mozart e Verdi) che sono capaci di comporre musiche molto complesse nella loro testa, per così dire, senza la necessità di produrre suoni pubblicamente udibili. Tuttavia anche qui possiamo identificare una performance, vale a dire la costruzione immaginaria delle formulazioni musicali nell'orecchio della mente del compositore [...]. (Alperson 1984, 19)

Alperson fa un'affermazione non banale: infatti, sostenere che il compositore compone per prove, errori e conferme, oppure che compone grazie alla propria immaginazione, equivale a sostenere che la composizione non si identifica con l'iscrizione su spartito di tali conferme o di tale immaginazione. Alperson quindi asserisce che la composizione deve necessariamente essere, pubblicamente o mentalmente, udibile. Non è di poco conto: abbiamo visto come Goodman identifichi l'opera musicale con la classe di iscrizioni congruenti alla notazione, e in tale classe le esecuzioni udibili rappresentano una sottoclasse. Questo è ambiguo: porta a pensare che per Goodman anche le copie dello spartito, purché stampate precisamente con tutti i segni uguali al manoscritto, sono esemplificazioni che appartengono alla classe. Goodman non ritiene che l'udibilità sia un requisito necessario per l'opera; Alperson sì, nonostante lasci aperta la possibilità che l'opera sia udibile pubblicamente o immaginariamente.

Alperson inoltre espande la natura dell'opera: Goodman richiede che l'opera sia meramente notazionale, Alperson invece concede che si possa trattare di un abbozzo grafico o uno schema mentale, le cui nature non sono notazionali. Alperson prosegue. Non solo il compositore è già un performer, ma anche il performer è sempre un compositore. Così otteniamo la *teoria dell'interdipendenza* tra composizione e performance nei due sensi reciproci. Vediamo la teoria dell'interdipendenza al completo:

D'altra parte, l'attività performativa sembra coinvolgere necessariamente la composizione. Una performance musicale, pubblica oppure nella mente di un individuo, implica sempre decisioni formali su come un pezzo dovrebbe suonare, p.es. decisioni sulla forma o la composizione del pezzo. Senza dubbio, è vero che il compositore può, per tramite della partitura musicale, fornire istruzioni sull'essenza e sulla struttura del pezzo, ma la notazione musicale standard non specifica molte decisioni circa il tempo, il fraseggio, l'enfasi e i timbri, cose che alla fin fine determinano come un pezzo debba suonare. (Alperson 1984, 19)

Ecco la teoria dell'interdipendenza tra composizione e performance: la composizione è già un'esecuzione, e l'esecuzione è un tipo di composizione.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Butch Morris, che può essere stato a conoscenza dello scritto di Alperson, dichiara che “nella Conduction [il suo particolare metodo produttivo, vedi oltre] l'arte della composizione e l'immediatezza della performance diventano interdipendenti” (Morris 2007, 170).

Tale teoria ha avuto tuttavia i suoi detrattori: è stata accusata da Paul V. Spade di spingere troppo per l'indifferenza tra composizione ed esecuzione (Spade 1991). L'obiezione che avanza Spade è questa: non è sufficiente affermare che la composizione coinvolge un certo tipo di performance e che per converso la performance implica un certo tipo di composizione per dire che esse sono attività interdipendenti. Secondo Spade, invece, si distingue molto bene tra composizione e performance, e ha senso mantenere la distinzione netta, nonostante la composizione implichi un certo tipo di performance e la performance implichi un certo tipo di composizione. Spade scrive che, affinché ci sia interdipendenza tra composizione e performance, occorre che il loro rapporto sia reciproco: la composizione deve richiedere la performance *allo stesso modo* in cui la performance richiede la composizione. Spade fornisce tre argomenti per avanzare la sua obiezione:

1. Non può essere ammissibile che un compositore sia in grado di prevedere come un pezzo suoni con la stessa precisione con cui ne sarebbe capace nell'ascolto vero e proprio; non può prevederlo né con suoni pubblicamente udibili, né con suoni mentali. Perché non può prevederlo? Perché anche se il compositore riesce a comporre con "l'orecchio interno", c'è una grande differenza tra dire che questa immaginazione sia la *performance* del pezzo, e il dire che sia solo un'*immaginazione* della performance del pezzo. L'immaginazione può essere vivida e verosimile; ma è un'altra cosa dall'effettività. La fisicità del suono è diversa, se non per sostanza almeno per grado, dalla capacità di immaginare il suono con la mente, per quanto uno possa essere abile ad usare questa facoltà. Konitz e Hamilton, per esempio, ritengono che per stimolare l'orecchio interno sia necessario canticchiare le melodie (Hamilton 2007b, 108).
2. Spade sostiene che la performance implicata dalla composizione non sia che uno schema molto vago, al contrario delle scelte compositive implicate nella performance, le quali hanno una salienza tale da determinare il suono finale del pezzo. Ad esempio, se il compositore compone per un'orchestra a più voci, sarà impossibile per lui avere un quadro preciso e simultaneo di tutte le voci dell'orchestra. Il compositore siede al piano, prova sulla tastiera la parte che immagina sarà per oboe, poi prova quella assegnata ai violini, la stessa cosa poi per gli ottoni, ecc. ma tutte queste parti, che saranno effettivamente eseguite simultaneamente e con strumenti diversi, vengono provate sempre e solo al piano, una dopo l'altra. Nell'esempio, il colore timbrico che il compositore immagina essere di volta in volta diverso, nella sua performance privata sarà sempre lo stesso. In più, la resa armonica delle diverse parti sarà nella sua performance privata un mero susseguirsi di melodie al pianoforte, non c'è senso verticale ma solo orizzontale. Concludendo: il compositore può usare solo l'imma-

ginazione in mancanza dell'ascolto reale della performance.

3. Spade afferma che il compositore compone per prove, conferme ed errori: suona un po', quanto prova non gli piace, torna indietro, riprova, fissa su spartito, alla luce delle nuove soluzioni cambia quanto aveva scritto molte pagine prima, ecc. Il performer, dal canto suo, non può fare queste cose. Il performer può andare solo avanti; i suoi errori sono irreversibili; "provare" per il performer assume il significato di "prepararsi", non ha il valore della possibilità logica come per il compositore.

Alperson non ha esitato a rispondere alle obiezioni che gli sono state poste da Spade (Alperson 1991). Alla prima obiezione di Spade, cioè quella che fa leva sul fatto che la performance immaginata non può essere considerata una vera performance, Alperson ribatte che l'importante non è che la performance sia solo immaginata o vera, ma che le decisioni a cui conduce la performance immaginata o vera, siano effettive. Il compositore può immaginarsi o sentire pubblicamente la melodia eseguita da un corno francese, questo non è rilevante; ciò che è importante è che scelga effettivamente di costruire la sua composizione nel modo in cui ha immaginato di udire, o udito pubblicamente. Dovessi fare io l'arbitro della contesa, qui comunque darei ragione a Spade, poiché Alperson invoca un principio che fa capo alla composizione per sostenere che non c'è differenza tra performance immaginata o reale. Io supporto Spade nell'osservazione secondo cui la performance mentale non può essere, per grado o sostanza, *come* la performance pubblicamente udibile. L'immaginazione *non* è il mondo fisico. Non è una riproposizione del dualismo mente/corpo, poiché l'immaginazione può non essere solo mentale, come quando ci immaginiamo un certo dolore; piuttosto la differenza è che l'immaginazione è gioco solipsistico, laddove invece il mondo fisico è fatto di relazioni, rimandi, adattamenti a situazioni, a cose e a persone.

Credo invece che Spade sia eccessivamente negativo nella sua seconda obiezione, e, per quanto possa valere, che Alperson abbia possibilità di difesa. Spade faceva notare che un compositore non starebbe eseguendo una performance del suo lavoro, quando questa fosse solo privata o mentale, poiché non riuscirebbe "anatomicamente" a suonare tutte le parti contemporaneamente, e non potrebbe immaginare melodie, timbri o armonie che non conosce per esperienza. Benson (2003, 72) dà ragione a Spade.

Non credo però sia impossibile per un compositore colto e dotato della più fervida immaginazione riuscire a comporre immaginando il suono complessivo di più strumenti dai timbri diversi. Sono processi mentali molto complessi, ma ben descritti dalla letteratura psicologica (vedi Sloboda 1988, 186-187). Basta non credere che le qualità personali di cui un bravo compositore ha bisogno siano

qualcosa di misterioso e sovrannaturale. Non serve nemmeno avere queste qualità personali, da quando sono nati specifici ausili elettronici di *audio modeling*, i quali ricalcano sempre più fedelmente timbri e suoni diversi. Né trovo implausibile che un compositore sia in grado di immaginare suoni inauditi; non è semplice dire che cosa derivi dalla memoria e cosa no, ma accade spesso che un compositore, sentendo un certo suono, lo desideri più acuto, argentino, forte, più sporco ecc. senza avere per questo un riferimento empirico preciso in mente; magari il compositore pesca da ambiti empirici lontani dalla musica, cercando somiglianze con i suoni della natura o dei contesti urbani... ma chissà se il compositore ricorda, cosa ricorda, o semplicemente immagina secondo ciò che gli piace e gli sembra più adatto (Goldoni 2012, 63 e segg.).

Riguardo alla terza obiezione, Alperson concorda con Spade: è vero che tornare indietro, eseguire pezzi nota per nota, risistemare le cose scritte in precedenza secondo coerenza, ecc. è un lusso che il compositore si può permettere, mentre non se lo può il performer. Ma sfumerei la cosa facendo notare che, per inciso, è corretto ammettere che le decisioni compositive prese dal performer non sono frutto solo del momento della performance, ma anche del periodo precedente che non è possibile determinare con precisione. L'esecutore può decidere "compositivamente" anche molto tempo prima della performance. Alcuni tratti esecutivi sono costruiti con pazienza in un tempo medio-lungo: ad esempio il timbro, il tocco e l'attacco sono parametri musicali che possono essere elaborati coscientemente solo dopo una paziente confidenza con il proprio strumento.

Faccio ora una mia valutazione verditiva, riferendomi a ciò che dirò dell'improvvisazione: l'interdipendenza tra composizione e esecuzione non può essere completa e uguale per ciascuna direzione verso cui si muove. Non è così che la prassi musicale occidentale tradizionale (si) pensa. L'improvvisazione, rispetto a questa prassi, appare come un'interferenza, un principio estraneo.

## **7 L'improvvisazione è un medio tra performance e composizione?**

Abbiamo visto che Alperson propone una teoria per cui la composizione è legata alla performance e la performance è legata alla composizione. Nonostante Alperson dica che il legame è dello stesso tipo nelle due direzioni, è, credo, lecito prestare ascolto alle perplessità e sostenere quindi che la performance è legata alla composizione in modo diverso da come la composizione è legata alla performance. In ogni caso, non credo che questo sia un punto veramente rilevante per il seguito, come vengo subito ad argomentare. Ciò che conta è che esista l'interdipendenza; come esista, non conta.

Avendo sostenuto questo, ci chiediamo: in che modo entra l'improvvisazione in questo legame bivalente? Prima vengo ad estrapolare una possibile risposta dal testo di Alperson, il quale sostiene

che composizione e performance sono interdipendenti e che l'improvvisazione è il medio che trasporta la composizione nella performance; in secondo luogo ci metterò del mio per radicalizzarla, sostenendo non solo ciò sostiene Alperson, ma di più: l'improvvisazione è una composizione-per-la-performance, o una performance-di-composizione.

## 7.1 La proposta di Alperson

Alperson dapprima ipotizza che il legame non sia di tipo “interdipendente”, e, come dice il senso comune, che ci sia una cesura netta tra composizione e performance. Allora potremmo dire di avere due possibilità logiche: o l'improvvisazione appartiene alla composizione (ad esempio, come quando si dice “sta componendo sul momento”) o appartiene alla performance (ad esempio, come quando si dice “sta improvvisando ad orecchio”). Ma avendo invece sostenuto che composizione e performance si co-implicano, la terza possibilità logica, quella più accurata, è che l'improvvisazione appartenga simultaneamente alla composizione e alla performance.

Dovremmo comprendere l'improvvisazione in musica come un'attività di produzione musicale spontanea in cui l'improvvisatore in qualche modo pratica simultaneamente le funzioni interdipendenti di composizione e performance in senso lato e stretto di entrambi i termini. (1984, 20)

Simultaneamente, in questo caso, è da intendere in un senso molto forte. Secondo Alperson entrambi i sensi del legame di dipendenza tra composizione e performance, nel momento in cui si realizzano, sono essenzialmente improvvisati. Cioè il modo in cui la composizione implica la performance – la composizione è già una performance, quantomeno privata e mentale– e il modo in cui la performance implica la composizione – la performance esige decisioni compositive – a condizione che tali modi coincidano con il tempo dell'esecuzione, costituiscono l'improvvisazione. L'improvvisazione media tra il tempo lungo della composizione a quello istantaneo dell'evento performativo (vedi anche Lortat-Jacob 2004). La “mediazione” dell'improvvisazione si trova formulata esplicitamente nella definizione che Alperson (1984, 20-21) riprende dal *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Improvvisazione: la creazione di un'opera musicale, o la forma finale di un'opera musicale, mentre viene eseguita. Essa può riguardare l'immediata composizione dell'opera da parte dei suoi esecutori, oppure l'elaborazione o l'arrangiamento di una cornice preesistente, oppure ogni cosa tra i due casi. (Sadie 1980, vol.9, 31)

Questa definizione, secondo Alperson, dà l'idea che l'improvvisazione congiunga simultaneamente, nell'istante cioè, le attività interdipendenti di composizione e esecuzione. Ma Alperson è bravo a notare che tale definizione è comunque problematica: sembra assicurare la continuità tra composi-

zione e performance per contraddirla. Nella definizione del *New Grove* l'aspetto problematico è il fatto che si distingue tra *opera musicale* e *forma finale di un'opera musicale*. Si chiede Alperson: come è possibile creare un'opera musicale mentre viene eseguita senza al contempo creare la forma finale di quest'opera? Esiste una forma intermedia o provvisoria, per così dire, di opera mentre la si esegue?

La risposta è no: la musica accade, è un evento. Ciò che avviene è in parte ciò che si è composto prima e in parte improvvisazione durante la performance. Ciò che si è composto prima lo si è composto per la performance, specificando alcuni elementi e lasciandone indistinti altri per l'improvvisazione.

La distinzione tra *opera musicale* e *forma finale di un'opera musicale* acquista un senso, secondo Alperson, quando notiamo che l'improvvisazione può avere profondità diverse. Essa può esercitarsi su aspetti diversi della composizione e della performance – o meglio: su aspetti diversi del loro legame di interdipendenza –, a seconda dei generi, delle epoche e dei contesti culturali.

In via di principio, si può improvvisare su ogni caratteristica musicale, o su un insieme di caratteristiche in un modo più o meno radicale. In pratica, l'improvvisazione musicale spazia davvero dalle minime variazioni di tempi e dall'abbellimento di consuete frasi o melodie (casi in cui le componenti compositive non sembrano competere) al complesso e esteso sviluppo di un'idea originale come le improvvisazioni in fuga attribuite a Bach e a Beethoven (casi in cui le composizioni sembrano molto evidenti). (Alperson 1984, 20)

Questo discorso rimarca il fatto che a seconda delle pratiche musicali – classificate in generi musicali, dipendenti dalle epoche e dai contesti culturali – si pone l'enfasi su uno dei due momenti canonici dell'attività produttiva musicale. Quindi la coincidenza dei due tempi nell'improvvisazione, che sta come medio tra i due nell'istante in cui avviene l'evento sonoro, è applicato maggiormente *non* verso dove l'epoca e la cultura fa cadere tale enfasi, ma sull'opposto. In un contesto culturale che ha fatto della lunga stesura notazionale preparatoria l'attività principale della produzione, quale spazio sarà riservato all'improvvisazione? Più che altro l'abbellimento, l'infiocatura. Allora l'improvvisazione perde la sua estensione nel dominio della composizione, e trova un angolo angusto tra poche possibilità nel corso della performance. Laddove invece il momento performativo diventa il cardine, come quelle fughe cui sovente si lasciavano andare i grandi compositori per intrattenere un pubblico magari numericamente ridotto e elitario – episodi ben documentati nelle biografie dei vari Beethoven, Verdi e Mozart, spesso aggiunti maliziosamente a dimostrazione della loro "genialità" (Sloboda 1988, 174) – l'improvvisazione diventa estremamente complicata, poiché ha da prendere decisioni realmente compositive in "tempo reale". Per coniare un calembour, *si decide ciò che pri-*

*ma si è deciso di non decidere*. Per esempio, nell'arte della cadenza, benché la cornice armonica sia precisamente prescritta dalle convenzioni performative, bisogna prendere delle decisioni riguardanti la struttura melodica, ritmica, il trattamento armonico con accordi di passaggio, ecc. (Benson 2003, cap. 2).

L'esperienza musicale di massa del terzo millennio sembra legare in modo predominante la musica e lo show. Questa identificazione comincia già con il rock – che è una categoria che mette insieme i Beatles, Jimi Hendrix, i Rolling Stones, gli Who, i Pink Floyd, ecc. –. In un certo senso, per il loro grande impatto performativo, possiamo sostenere che in questi grandi *show live* l'improvvisazione sia la vera, effettiva, resa sonora di un vago principio musicale – un abbozzo melodico o armonico; la memorizzazione di certi pattern, accordi o formule; l'esecuzione di un materiale preparato direttamente sugli strumenti – di solito chitarra, basso elettrico o tastiera elettronica –, ad orecchio; forse, per i musicisti più letterati, anche una certa stesura su spartito.

L'improvvisazione, quindi, può essere sì una composizione nell'atto dell'esecuzione. Ma siccome non è chiaro cosa siano “composizione” e “esecuzione”, una definizione del genere è negativa.

## **8 L'improvvisazione è una composizione**

Ovviamente non ho l'intenzione di argomentare una tesi in positivo, ma solo di avanzare una proposta che affini quella di Alperson. Mi trovo piuttosto disorientato riguardo alle sue affermazioni sull'interdipendenza tra composizione e performance e sulla “mediazione” dell'improvvisazione. Le mie perplessità derivano soprattutto da tre punti:

Il primo è l'apparente semplicità con cui Alperson sembra riuscire a separare i due momenti principali, composizione e performance, per sostenere che essi siano interdipendenti. Quello che mi fa pensare è il presupposto di questa teoria: cioè, appunto che composizione e performance siano separate. Su quali basi si fonda questo presupposto? Abbiamo visto che secondo Alperson i due momenti si distinguono secondo il possesso di proprietà diverse, come la “durata” (l'una cosa rimane stabile nel tempo, l'altra è evanescente ed accade in un certo evento), o l'aver o meno un certo ordine causale (la composizione è la causa della performance). E solo dopo aver posto il dualismo, Alperson lo mitiga, come in una specie di hegelismo. Egli afferma che l'improvvisazione avviene nel momento in cui si esegue una composizione – possiamo dirlo esplicitamente: c'è *sempre* qualcosa (poco o tanto) di improvvisato, visto che ogni performance esige una composizione e viceversa. A questo punto mi chiedo: perché partire dalla scissione di questi momenti? Perché non sostenere che *composizione* e *performance* sono dei nomi imprecisi che ipostatizzano, a partire dalla prati-



ca occidentale standard, diversi aspetti di un lavoro *continuo* di produzione musicale? Una buona ragione per cui Alperson prima afferma qualcosa di troppo rigido, e poi corregge il tiro, è che così facendo mostra di rispondere alle intuizioni di senso comune in modo raffinato. Il principio taciuto è quello che una buona teoria non si deve discostare troppo da esse, non deve essere troppo contro-intuitiva.

Ma le intuizioni di senso comune ci dicono che noi ascoltiamo la musica *sempre* come un processo temporale lineare e irreversibile. Se adottiamo il senso comune come principio epistemico, allora tutto ciò che si può affermare è che esiste *la* musica che sentiamo suonare qui e ora. Una sequenza di suoni sincronici e diacronici raggiungono il nostro apparato uditivo; queste sequenze talvolta si ripetono, e ci fanno sostenere che esse siano una “composizione” o una “opera” o quantomeno qualcosa di stabile (Margulis 2013). Ma l'opera, come oggetto ripetibile, non è un'intuizione di senso comune. Per il senso comune la composizione non è un'attività specifica di produzione musicale scritta, normativa e preliminare. Il senso comune dice “ho scritto questo pezzo” “ho composto questo assolo” ecc. Cosa vuol dire? Non c'è nessuno spartito né notazione di questo pezzo o di questo assolo. Quindi vuol dire semplicemente e banalmente che si sono messi insieme dei suoni secondo un disegno.

Il secondo punto. Puntualizzo ad Alperson che una buona teoria può, anzi deve, mostrare la relatività storico-culturale di certe intuizioni comuni: analizziamo le fasi del lavoro musicale con le categorie di composizione e performance solo qui in Europa, a partire, prestando ascolto alla Goehr, dal 1800 circa (Goehr 2007). Se per noi “composizione” e “performance” formano la visione comune della pratica musicale, per altri sistemi culturali questi concetti non indicano nulla. Nemmeno il termine improvvisazione è spesso traducibile: ad esempio non ha equivalenti in altre lingue come il javanese, il sanscrito e il tamoul (Sutton 1998, 69; Tallotte 2010, 106-7). Addirittura nei primi anni del jazz – la musica che ha rilanciato l'improvvisazione nell'occidente –, le improvvisazioni molto rudimentali e superficiali erano chiamate *fake* o *interpolation*, e il termine “improvvisazione” si è cominciato ad affermare nella critica man mano che si andava delineando nella prassi (Gushee 2009; per il caso della Francia, vedi Roueff 2010). Però perlomeno il concetto di “improvvisazione” sembra meno compromesso con dei pregiudizi eurocentrici, dal momento che diamo per scontato che la sua applicazione musicale avviene su aspetti molto diversi tra loro, più o meno superficiali e centrali nelle pratiche, nelle poetiche e negli stili. Nel momento in cui la musica accade, diciamo che c'è, giocoforza, un qualche tipo di improvvisazione. E siccome la musica necessariamente accade nel tempo, a meno che non si ipotizzi che coincida con gli spartiti o che abiti su qualche mondo ideale – ma non è un'ipotesi di senso comune –, allora l'improvvisazione sembra

essere *un po' più* universale che i concetti di composizione e performance (Suliteanu e Mirsescu 1976) – mi scuso per la grossolanità.

Terzo, definiamo la musica improvvisata in rapporto al tempo dell'immediato co-implicarsi di composizione e performance. Con ciò, siamo sicuri di aver ottenuto una definizione chiara e univoca? È corretto dire che prendiamo decisioni compositive nel corso della performance, e che ogni composizione deve essere eseguita se vuole essere pubblicamente accessibile? Sono convinto che la musica deve “suonare”, così come dice il senso comune, e sono convinto che una composizione implichi la performance necessariamente. Ma che una performance implichi la composizione, intesa quest'ultima come qualcosa dotato di causalità e di precedenza temporale, per me è difficile da sostenere. Mi spiego meglio: è difficile sostenere che la composizione sia qualcosa di antecedente, e che l'improvvisazione sia una questione di tempo “immediato”. *Quanto dura l'immediato?* È una domanda semplice, ma schiacciante (Lewis 2004, 148; Goldoni 2011a; 2012, 76 e segg.; 2013, 144). Le decisioni compositive che un esecutore trae nel corso della performance non sono figlie di ispirazione rapita. Il batter d'occhio con cui si prende una decisione non vuol dire che la decisione dura un batter d'occhio (Benson 2003, 142). Questo mostra l'improvvisazione musicale: quanta preparazione sullo strumento, sul repertorio, sullo stile performativo, sulla teoria musicale...quanta istruzione e quanta familiarità sono richieste per prendere una decisione compositiva in un batter d'occhio nel corso dell'esecuzione? Sono fenomeni di lunga durata. Ad esempio decidere di eseguire un certo passaggio in rubato piuttosto che con tempo di metronomo difficilmente è il ghiribizzo dell'esecutore. L'effetto di questa decisione è già stato collaudato verosimilmente dall'artista stesso, e quand'anche fosse una decisione presa sul momento, un ghiribizzo, un'improvvisazione, il suo effetto è già stato collaudato da secoli di tradizione performativa che associano al rubato maggiore resa espressiva. Contrarre il tempo della decisione ad un istante è fare riduzionismo – quel riduzionismo che ripropone la mitologia romantica dell'artista ispirato dalle muse. Il romanticismo ha contagiato il senso comune nella sua visione della produzione artistica – è un contagio che dura ancora oggi.

Allora, dopo aver esposto le mie perplessità, vengo alla mia proposta. Metto insieme la concezione di Schönberg, per cui “la composizione è un'improvvisazione rallentata” (Schönberg 2008, 257) con quella di Cardew, per cui “l'improvvisazione è qualcosa come la composizione, ma accelerata un migliaio di volte” (citato in Small 1998b, 283). Detto in termini semplici: l'improvvisazione è un tipo di composizione, non ciò che sta tra composizione e performance. La definizione di improvvisazione come il tempo “reale” in cui si fa composizione mentre la si esegue, è la semplificazione di una linea temporale che conosce accelerazioni e rallentamenti.

Per fare la mia proposta, alcune premesse. 1. Accettiamo che per il senso comune la musica sia un evento che accade, e che le fasi di produzione esulino dalla datità. 2. Inoltre queste fasi di produzione sono relative al nostro contesto socio-culturale, non ad altri. 3. Infine queste fasi di produzione non sono che momenti di picco in una linea temporale continua: il pensiero musicale, anche quello improvvisato, ha bisogno di un'incubazione di più o meno lunga durata (Goldoni 2013, 138 e segg.).

Fatte le debite premesse la mia proposta è di considerare *ogni* produzione musicale pubblicamente udibile come “composizione”.<sup>25</sup> In altre parole: *ogni esecuzione pubblicamente udibile è di una composizione; l'improvvisazione è un tipo di composizione*. Questo equivale a relativizzare la visione della composizione come una fase preliminare e causalmente determinante; equivale a relativizzare la visione occidentale della composizione come “scrittura notazionale”; equivale a risignificare, contro il senso comune, il termine “composizione” come il mero mettere assieme i suoni, verticalmente e orizzontalmente, e distinguere le composizioni non solo attraverso il loro tempo di produzione, i loro metodi di produzione e secondo il loro effetto causale, ma anche secondo i loro obiettivi e secondo l'uso dei materiali ereditati dalle pratiche musicali precedenti – almeno di quelle pratiche che per i musicisti sono considerate significative.

Mi spiego meglio: non voglio dare qui dei criteri valutativi. Dire che ogni musica è una composizione significa accettare che si rinunci anche all'uso implicitamente valutativo di questo termine (Goehr 2007, xl-xxv). Tempi e metodi produttivi, relazioni storico-causali, obiettivi e eredità estetiche – e comunque la lista resta aperta – sono fattori importantissimi per descrivere e per analizzare le musiche, che sono sì attività che comportano una qualche valutazione implicita, ma quantomeno non pretendono di estendere o imporre dominio e gerarchie tra le musiche stesse. Sicché per me *Star Spangled Banner* di Jimi Hendrix è una composizione quanto la *Quinta* di Beethoven, *Music for the Gift* di Terry Riley è una composizione quanto un flamenco di Paco Peña, il fischiare di un bambino a casaccio è una composizione quanto la *Fuga in re minore* di Bach, ecc.<sup>26</sup>

---

25 Benson scrive: “L'improvvisazione è un tipo di «composizione» nel senso di mettere insieme” (2003, 136). Lee Kowitz dice: “Cos'è un compositore? Uno che mette buone frasi assieme” (Hamilton 2007b, 103). Per Small (1998a; 1998b) composizione e improvvisazione sono *flatus voci*, esiste solo un concetto: quello di *musicking*, vale a dire l'atto di fare musica. La stessa proposta la fanno anche Nettle (1974), Giancarlo Schiaffini (2011, 11), Daniele Goldoni (2012; 2013); Hamilton (2007b, 134 e segg); Cavell (1976), Larson (2005). Attenzione però a non qualificare l'improvvisazione *semplicemente* come una composizione *in tempo reale*, come fanno Nettle (1974); Stephen Davies (2007, 15); Globokar (1979, 24). Derek Bailey (2010, 95-120) distingue tra compositori e improvvisatori; ma tra i compositori mette Earle Brown, Stockhausen, John Zorn; allora mi chiedo dove stia la differenza. In realtà non credo che nemmeno Alperson sia in disaccordo con il qualificare l'improvvisazione come un tipo di composizione. Lo dice esplicitamente nella nota 30 (Alperson 1984, 29). Discutendo la tesi di Wolerstorff secondo cui improvvisare non è comporre, poiché nell'improvvisazione non c'è una partitura dotata di normatività, Alperson argomenta che la composizione non è equivalente a quest'oggetto. Infatti anche una performance improvvisata è una decisione circa la selezione delle proprietà determinanti per la correttezza di un'occorrenza.

26 Al limite, con un uso più metaforico che letterale, potremmo anche dire che il suono del vento sulle fronde, o delle

Se l'obiezione a questa tesi vuole mostrarmi che tutte queste composizioni non sono allo stesso livello, siamo d'accordo. Non esiste *un* concetto di composizione, così come non esiste *un* concetto di improvvisazione.

Leo Smith (1973), per esempio, scrive che l'improvvisazione è completamente diversa dalla composizione, perché quest'ultima è *solo* la scrittura su carta e da realizzare acusticamente. Penso che Smith sbaglia a ragionare con un concetto di composizione molto ristretto, e con un concetto di improvvisazione che tende ideologicamente ad enfatizzarne la spontaneità. Penso che con un concetto di composizione più largo di quello di Smith, e smorzando la presunta spontaneità dell'improvvisazione, dovremmo riconoscere che tra forme diverse di composizione e improvvisazione ci sia solo una differenza di grado, dipendente dalla prassi; non dovremmo cadere nel tranello della contrapposizione rigida.<sup>27</sup>

Mi piace invece l'idea di Larry Austin il quale dichiara che la composizione in senso stretto è “composizione seduta”, mentre l'improvvisazione è “composizione in piedi” (in Childs, Hobbs et al. 1982, 26).

Inoltre, chiedendo di accettare di chiamare ogni musica una composizione, non sto esigendo al contempo di abbandonare il concetto di opera d'arte musicale e l'oggetto musicale suscettibile di ascolto, di descrizione, di interpretazione, di consumo, di commercio, ecc. Sto semplicemente sostenendo che l'opera così intesa fa capo all'arte di mettere insieme i suoni: comporre la musica. Credo che non abbiamo bisogno di altri sforzi di concettualizzazione, e che tutti gli altri sforzi per la determinazione dei concetti legati a sfumature pratiche diverse– quello di opera, di pezzo, di canzone, di composizione, ecc. – diano luogo a numerosi fraintendimenti se vengono presi come oggetti “naturalisti” (Goehr 2007, xvii-lii).

Ma se uno accettasse di chiamare qualsiasi musica una “composizione”, tanto un Taqāsīm quanto un madrigale, quali criteri ha per dire che l'improvvisazione è un tipo particolare di fare musicale, così come ho sempre sostenuto fin dall'inizio?

## **8.1 Una lista aperta di criteri per individuare l'improvvisazione**

La domanda che pongo alla fine del capitolo precedente, non è una domanda ontologica. Non esige nemmeno una risposta intensionale. Invece vorrei capire come facciamo a sapere quando ci troviamo di fronte a una composizione in cui l'improvvisazione è centrale, piuttosto che a una composi-

---

onde sulla battaglia, è una composizione. Avendo detto che è un uso più metaforico che letterale, penso basti per mettermi a riparo da possibili obiezioni circa l'importanza dell'agire umano per la vera e propria composizione musicale.

<sup>27</sup> Vedi anche Hamilton (2000, 173; 2007a, 197).

zione occidentale che dà vita a un oggetto, l'opera.<sup>28</sup> Chiaramente, è molto più facile sapere che tipo di lavoro compositivo è stato fatto se sappiamo qualcosa della storia della composizione o se il contesto culturale ci dà delle informazioni in più. In questo paragrafo però mi concentro, come molta filosofia, solo sull'oggetto in sé (vedi Cavell 1976, 181), ben avvertendo l'implicito riduzionismo di quest'operazione.

Dei buoni criteri per individuare l'improvvisazione mi sembrano essere quelli che ho già enunciato. Con questi criteri alla mano, non abbiamo una definizione del concetto di improvvisazione musicale. Piuttosto abbiamo dei criteri qualche volta sufficienti, mai necessari, sempre *utili* per la ricezione critica avente lo scopo di distinguere tra le diverse forme di composizione. I criteri sono: 1. i tempi e i metodi di produzione; 2. la catena causale che va dalla composizione all'esecuzione; 3. le intenzioni del musicista;<sup>29</sup> 4. il rapporto del musicista con la tradizione.<sup>30</sup>

La composizione in senso occidentale, diciamo pure “classica”, è una pratica che consiste nell'iscrivere con caratteri notazionali i suoni – scrivere su spartito. Si compie al pianoforte, seduti a casa, in previsione di un'esecuzione. L'esecuzione “classica” ha caratteri sociali e estetici particolari. La composizione è valutata per ciò che lascia: un oggetto durevole per l'apprezzamento estetico, l'analisi, l'interpretazione, lo scambio economico. In una parola, l'opera.<sup>31</sup>

Quindi essa è:

1. una fase in due tempi di produzione: composizione e esecuzione; 2. la composizione è la causa dell'esecuzione; 3. il compositore ha l'intenzione di produrre un oggetto per la contemplazione estetica; l'esecutore ha il compito di veicolare fedelmente il modo in cui un individuo isolato, il compositore, ha composto dei suoni; 4. la tradizione è influente, ingombrante, decisiva: l'oggetto mostra formalmente un rapporto dialettico con la tradizione – alcune possibilità sono che esso sia progressivo, all'avanguardia, in stile –, così come il compositore e l'esecutore cercano di compiere il loro mestiere in ossequio alla tradizione compositiva e alla tradizione performativa. Il rapporto degli artisti con quelli della generazione dei loro padri si inserisce in una storia lineare, fatta di progresso e sviluppo.<sup>32</sup>

28 Un problema, che vedremo, è che anche nella composizione classica si sono spazi strettissimi di improvvisazione.

29 Musicista è più neutro rispetto a “compositore”, “performer”, “improvvisatore”.

30 Lo ribadisco: questa lista non è che un possibile modo di inquadrare la questione epistemologicamente, non ontologicamente.

31 Dahlhaus (1979) dà 5 criteri per identificare una composizione *in senso più pieno*, come dice lui. L'opera è 1. un oggetto musicale individuale e chiuso in sé, 2. elaborato, 3. fissato per iscritto per 4. essere eseguito, 5. e quello che è elaborato e scritto costituisce la parte essenziale dell'oggetto estetico ascoltato dall'ascoltatore.

32 Posso intanto accennare, dal momento che è il cuore di questa tesi, al fatto che a seconda delle intenzioni e delle tradizioni, le diverse pratiche inquadrano anche diversi modi di strutturazione sociale. È evidentemente un fatto dipendente, talvolta anche determinante. Nell'improvvisazione, la pratica musicale delinea e risente di una relazione sociale basata su qualcosa di simile al rituale. Mentre nella composizione occidentale il compositore avrebbe poco da esigere se non ci fosse un contesto sociale pronto ad accogliere i suoi comandamenti. La struttura delle relazioni

Con questi criteri l'improvvisazione, invece, è individuata per essere un tipo di composizione che:

1. è immediatamente, cioè senza media che veicolano la comunicazione musicale (riferimenti diretti a spartiti, consegne del compositore, ecc.), una performance. Cioè è una performance-di-composizione: è il farsi *evento*, e qualche volta, anche il farsi *show* (Bailey 2010, 64), dell'arte di comporre i suoni. Il prodotto di questo processo può non essere – anche se di solito lo è – ontologicamente rilevante, poiché può non essere lì dove cade il focus di apprezzamento dell'arte, per il musicista, per il pubblico e per la critica (Brown 1996, 357). Il processo improvvisativo può invece (raramente) essere *l'unico* elemento rilevante per le convenzioni della pratica produttiva e la ricezione estetica. Il processo di comporre un'improvvisazione richiede una lunga familiarità con il tipo di musica che o su cui si intende improvvisare, e con il proprio strumento musicale. Possiamo valutare l'assolo improvvisato alla fine dell'esecuzione pubblica, non solo in quanto processo ma anche come prodotto – i termini estetici impiegati dal primo lato sono quelli dinamici, come “sorprendente”, “noioso”, “energico”, ecc., dall'altro sono quelli statici e formali come “riuscito”, “brillante”, “zeppo di errori”, ecc.; ovviamente ci sono differenze molto sottili e permeabili tra “processo” e “prodotto”. Ogni registrazione del processo su un supporto, come un disco o una trascrizione, non impongono né sufficientemente né necessariamente l'attenzione estetica su di sé. Il prodotto *fisico* dell'improvvisazione può essere valutato autonomamente dall'esecuzione pubblica – il jazz ha creato un mercato di feticci discografici –, ma in qualche modo è contrastante con la performance improvvisata;

2. lascia spazio alle decisioni dell'improvvisatore, il quale non deve rispondere a pretese di autorità del compositore. Non ci sono istruzioni compositive tanto normative da essere una specie di macchina di Turing: a ogni segno, un'azione. È vero che nemmeno nella musica classica la riproduzione più fedele delle opere, secondo ideali di *Werktreue*, è “digitale”. Ma la fedeltà nell'improvvisazione non risponde al principio dell'autorità testuale. Non c'è un *antecedente metafisico* o una *causa* identificati con una scrittura su un supporto esterno alla coscienza del musicista o alla coscienza collettiva dei musicisti; anche se ci può essere benissimo uno spartito come “trampolino” per l'improvvisazione. In questo caso, le istruzioni scritte e esterne sono metafisicamente non-deterministe. L'improvvisazione non è un modo performativo che sanziona l'interpretazione, o la discrepanza, dalle istruzioni. L'improvvisazione, che è un insieme di modi performativi molto diversi e di gradi più o meno intensi, a seconda delle prassi, può essere anche il rifiuto di qualsiasi istruzione eteronoma;

3. è “intenzionata” direttamente alla resa performativa. Sia chiaro che non è assolutamente una questione di coincidenza temporale o causale tra composizione e performance, ma di coincidenza in-

---

che è configurata dalla composizione è basata sulla gerarchia, sull'autorità e sul comando.

tenzionale, o come scrive Goldoni (2013), una questione di “poetiche”.<sup>33</sup> L'improvvisazione non mira alla conservazione di sé in un oggetto. Pertanto l'improvvisazione intende consegnare all'attenzione estetica non un oggetto, ma il processo della sua propria costituzione. Allora, l'improvvisazione non è tanto la composizione nel momento della performance, perché potrebbe essere preparata prima, quanto piuttosto la presa di decisioni compositive nel momento della performance – su questo slittamento, torno dopo.

4. tollera un rapporto “lasco” con ogni tradizione musicale, che pure è ritenuta significativa dal musicista. Nell'improvvisazione la performance non è l'esecuzione di una composizione prescritta. In questo caso il rapporto con la tradizione sarebbe molto meno lasco; ma è sempre e comunque un problema di grado. La tradizione, e il contesto musicale vincolano il musicista, certamente. L'improvvisatore impara dai maestri e dai propri compagni. La preparazione è meno conservativa, meno scritta, più fresca e personale e più sullo strumento. Lo stile e le convenzioni performative e improvvisative sono influenti (vedi per esempio Csikszentmihályi e Rich 1997), ma non sono deterministiche: il musicista improvvisatore ha una certa capacità di negoziazione, di disubbidienza alle imposizioni contestuali-stilistiche-tradizionali.<sup>34</sup>

## 9 La pars construens di Alperson

Riprendo il filo del ragionamento di Alperson. Dopo aver argomentato che la composizione e la performance si co-implicano, e che l'improvvisazione costituisce un medio tra le due, *pace* Goodman, Alperson si concentra ora sulla determinazione metafisica, in senso precipuo e costruttivo, dell'improvvisazione. Per farlo utilizza la coppia di concetti già discussa in precedenza: “opera” e “performance” (o “esecuzione”).

Ma li traduce in un lessico ontologico medioevale. I due termini possono essere tradotti in “*type*” (“tipo”) e “*token*” (“occorrenza”). Il riferimento per la teoria *type/token* di Alperson è Margolis (1980). La proposta filosofica di Margolis, riguardante l'arte nel senso più generale, è mutuata da Alperson al caso dell'improvvisazione. Cosa intende Margolis con *type* e *token*? E come si può applicare l'idea all'improvvisazione? Spendo alcune parole su questi due punti; in seguito presento le

---

33 Contro la teoria di Nettl (1974) ripresa da Berliner (1994, 221 e segg.), secondo cui l'improvvisazione è una composizione che differisce nel tempo tra la creazione e la presentazione.

34 L'aneddoto raccontato da Rzewski è veramente esemplare: “Nel 1968 ho incontrato Steve Lacy per la strada a Roma. Ho tirato fuori il mio registratore a cassette portatile e gli ho chiesto di descrivere in quindici secondi la differenza tra composizione e improvvisazione. Mi ha risposto: «In quindici secondi la differenza tra composizione e improvvisazione è che nella composizione hai tutto il tempo che vuoi per decidere cosa dire in quindici secondi, mentre nell'improvvisazione hai quindici secondi». La sua risposta era durata esattamente quindici secondi ed è ancora la migliore formulazione del problema che io conosca.” (Bailey 2010, 193)

teorie ontologiche di matrice platonista.

Le teorie platoniste, infatti, sono quelle che costruiscono l'ontologia musicale secondo la scissione *type/token*. Trasformando un problema musicale in un problema ontologico, hanno incontrato un favore filosofico senza rivali. Tuttavia, bisogna capire perché: di quale musica parla il platonismo? Come vedremo, c'è accordo sul fatto che il platonismo fallisce nell'inquadrare l'improvvisazione all'interno dell'endiadi *type/token*; questo accordo è raggiunto sia dagli avversari del platonismo, che dagli stessi sostenitori del platonismo – ad esempio da Kivy, vedi Bertinetto (2013a, 90). Ritengo che se il platonismo non riesce a cogliere la salienza dell'improvvisazione, non può dirsi una teoria metafisica *completa* – cioè valida per tutta l'esperienza musicale. E se l'improvvisazione non è descritta bene con i termini del platonismo, bisogna rinunciare a ogni programma del genere.

Vengo al dunque. In precedenza, con i termini di “opera” e “performance”, avremmo potuto designare il primo come un astratto (o un trascendentale) e il secondo come un concreto – anche se la musica è evanescente e svanisce non significa che non sia concreta (Brown 1996). Il primo è un nome che indica alcune proprietà: 1. il suo permanere identico nonostante e attraverso le esecuzioni multiple; 2. alcune proprietà specifiche, come le proprietà storiche – essere composta nel 1804 –, e le proprietà che danno descrittivamente identità all'opera, ma normativamente identità alle performance – ad esempio, avere un sol diesis alla terza battuta, e le performance che non lo hanno non sono corrette. Il secondo termine ha altre proprietà: 1. l'aver un'esistenza spazio/temporale locata nell'evento performativo; 2. avere un certo tipo di relazione con l'opera di cui è esecuzione – ad esempio una relazione di compitazione esatta, o di causalità tra l'opera e l'esecuzione.

Nell'arte che Goodman chiamerebbe allografica, l'occorrenza concreta dell'opera è la scultura in bronzo che vediamo al museo (che può far parte di una serie di multipli tutti identici) o l'occorrenza della *Quinta* suonata dalla Wiener Philharmoniker. Ma quando vediamo diversi esemplari della stessa statua, o ascoltiamo lo stesso pezzo musicale eseguito da diverse orchestre, con diversi stili e strumenti, avremmo comunque a che fare, secondo l'ontologia, con lo stesso oggetto astratto, poiché tutte le varie esecuzioni condividono le proprietà essenziali o costitutive dell'astratto – le quali, sia per il nominalismo che, come vedremo, per il platonismo in musica sono identificate essenzialmente con le proprietà notazionali.

Si può quindi dire che “opera” indichi un astratto con alcune proprietà. Una parte di esse sono condivise anche dal concreto – come la “struttura sonora” determinata dalla notazione –, mentre altre appartengono solo all'astratto – come “essere composta nel 1804”. Ora, se è giusto ritenere il concreto un individuale spazio-temporalmente locato, che ha una relazione di vario tipo (causale, intenzionale, normativo, digitale, “creativo”, ecc.) con l'universale, non c'è consenso su che tipo di



astratto sia l'opera: è un individuale astratto o un universale astratto?

Queste sono alternative che derivano addirittura dalla filosofia greca filtrata dalla scolastica, e vengono recuperate dalla metafisica analitica e traslate alla filosofia della musica. Mi raccomando di tenere sempre a mente questo fatto.

La tesi dell'universale astratto è largamente vincente in filosofia della musica e corrisponde, come si può intuire, alla posizione platonista. L'individuale astratto ha invece un'ascendenza aristotelica. Ma qual è la differenza tra individuale astratto e universale astratto in musica? Webster scrive così:

Un particolare astratto può esistere in realizzazioni (che sono individuali) che sono discontinue spazialmente e temporalmente le une con le altre. Tutte le sue realizzazioni sono individuali, ma il particolare astratto non è identico a nessuna delle sue realizzazioni, e tuttavia è identico in tutte le sue realizzazioni. L'universale, d'altro lato, non è concepito come esistente in nessun luogo o tempo; e anche se gli universali sono considerati suscettibili ad avere realizzazioni in individuali, l'universale non dipende per la sua esistenza da tali realizzazioni (come ha sottolineato Abelardo). (Webster 1974, 60)

L'universale astratto nella letteratura viene chiamato *type* o *kind*; la differenza tra questi due nomi è minima anche se fondamentale. Il *kind* è il concetto o il contenuto di realizzazioni, istanziazioni o esemplificazioni multiple (*instantiation*) senza essere una collezione di esse, poiché non condivide le loro proprietà bensì i predicati (analogicamente); mentre il *type* è l'astrazione delle occorrenze (*token*), condivide molte proprietà con esse ed indica anche il loro insieme. Per un individuale astratto non c'è un nome specifico.<sup>35</sup> Comunque rimando al paragrafo sul platonismo per la discussione di questi problemi.

Intanto, mi bastano queste poche idee per far dichiarare a Alperson – nel caso dell'improvvisazione musicale – e Margolis – nel caso dell'arte – di essere dei sostenitori del *type* come individuale astratto. Il tipo di causalità, secondo Margolis, e ripreso da Alperson, non va dall'universale al particolare; anzi è tramite la creazione di un particolare (*prime instance*), come la prima notazione o la prima esecuzione pubblica, che l'artista dà vita al *type*. Sicché *type* e *token* sono inscindibili e non possono esistere separatamente (Alperson 1984, 25). Pertanto, la teoria di Margolis/Alperson, e di tutti coloro che sostengono l'individuale astratto come Webster, Wollheim o Stephen Davies, appare un universalismo non ortogonale ad un certo nominalismo. Margolis diversifica la sua proposta introducendo la nozione di *megatype* al posto di *type*.

Due occorrenze appartengono allo stesso *megatype* se e solo se hanno in comune approssimativamente un qualche tratto tra i tratti alternativi, o anche contrastanti, che possono essere attri-

---

<sup>35</sup> Si può proporre il nome di *trope* (tropo); vedi ad esempio Campbell (1997) e Daly (1997).

buiti a ciascun'occorrenza; o, se i tratti di entrambi, comunque diversi, possono essere imputati e difesi per qualche occorrenza del *megatype* che è individuato da una notazione artistica. (Margolis 1980, 80; citato da Alperson 1984, 25).

Si noti la differenza tra la nozione di *megatype* e quella di *type*: il primo è un modello delle occorrenze, il secondo è il concetto di cui sono le occorrenze concrete.

Faccio un esempio. Trovandoci di fronte a due occorrenze dello stesso poema, ad esempio in due edizioni diverse, potremmo dire che il poema sia il *megatype*. Le variazioni non impediscono comunque di riferirsi allo stesso poema. Il *megatype* è un modello tollerante di variazioni, a differenza del *type* che non lo è. Quindi la catena ontologica procede dall'occorrenza concreta, sulla quale poggia il nostro interesse estetico, al *megatype*.

Come si declina questo modello ontologico riguardo all'improvvisazione musicale? Nel caso dell'improvvisazione musicale, sembra essere peculiare l'avere un numero ridotto di occorrenze: una sola realizzazione. L'unicità dell'improvvisazione stabilisce che non c'è nessun *megatype*. Tale divieto ha un carattere logico/normativo, dal momento che non c'è una notazione che è *prescrittiva* sull'esecuzione per la creazione del *megatype*. Anzi, la notazione è utile per l'improvvisazione solo in quanto *descrive* come è andata.

Sembra peculiare parlare dell'improvvisazione musicale come della creazione di un *megatype* che ammette un numero di esemplificazioni (*instantiations*): c'è solo un'esemplificazione nel caso dell'improvvisazione musicale, ignorando l'implausibile caso in cui possono essere prodotte indipendentemente due strutture sonore simili in ogni verso musicalmente rilevante. [...] Perché uno crea un'opera nel momento in cui viene eseguita, non c'è una prima notazione per mezzo di cui saremmo capaci di identificare sia un *megatype* che, bona fide, un'istanza del *megatype*. L'improvvisazione musicale non è neppure come il caso nella musica convenzionale in cui abbiamo una prima esemplificazione performativa e nessuna partitura. (Alperson 1984, 26)

Questa è l'ontologia dell'improvvisazione: l'improvvisatore crea un'occorrenza *sui generis*, poiché non passa per la notazione, o per una prima occorrenza; c'è invece solo un'occorrenza singolare, irripetibile di un *type*. Somiglia alla metafisica della scultura, più che a quella della musica convenzionale: si crea un particolare astratto con un'unica esemplificazione.

È facile intravedere un'obiezione: ci sono casi in cui ha senso dire che l'improvvisazione è resa "permanente e ripetibile" (Alperson 1984, 26). Infatti i musicisti copiano i soli, o frasi dai soli, a vicenda; i soli vengono trascritti in forma notazionale; inoltre esistono registrazioni su supporti diversi, tra cui i dischi e gli mp3. Quindi si può dire che l'occorrenza non è così irripetibile: o la tradizione o l'abitudine performativa o la tecnologia ha reso l'improvvisazione ripetibile.

Questa obiezione viene discussa in questo modo: è vero che in tutti questi sensi l'improvvisazione è resa durevole e ripetibile. Ma cosa è che dura? È l'improvvisazione in quanto composizione, struttura, opera, atto o oggetto. Ma se prendiamo in considerazione l'improvvisazione in quanto evento, non sarebbe corretto dire che l'improvvisazione-azione è resa durevole dalla sua trascrizione o dalla sua registrazione su cd. L'improvvisazione non è (solo) l'oggetto cui dà vita; ma è (anche e soprattutto) il processo di creazione dell'oggetto. Quindi, anche se abbiamo a che fare con la registrazione di un'improvvisazione, abbiamo la conservazione del prodotto, ma non della sua eventualità.

Come dirò in seguito, sono pronto a distinguere in modo *non netto* tra prodotto e processo dell'improvvisazione. Sono d'accordo che la riproducibilità tecnica dell'improvvisazione non riesce a riprodurre quell'aura che ha l'improvvisazione *live*. Ma basta ciò a dire che l'improvvisazione è irripetibile? Mi pare questa una tesi troppo forte.

Anzi, molto spesso la stessa improvvisazione si ripete anche nel corso di una carriera dello stesso musicista. Le *extended techniques* si ripetono nella storia della pratica, rendendo immediatamente riconoscibili alcuni improvvisatori per il loro *sound*. Le cornici armoniche dei pezzi jazz sono sempre quelle. Il tipo di educazione porta la ripetizione quasi pedissequa di certi materiali frastici, nel jazz come nel raga e nel maqam. I dischi poi, anche se non catturano l'aura del *live*, catturano molte altre cose, tra cui la struttura formale dell'improvvisazione.

Una tesi più mite sarebbe dire che l'improvvisazione *live* crea un *megatype* che può avere occorrenze di diverso tipo, diversa natura, diverso riferimento a sé. Ma Alperson non avanza questa tesi. In conclusione, per Alperson, l'improvvisazione, in quanto evento, è la creazione di un'istanza singolare di un *type*.

## 9.1 L'improvvisazione e l'interpretazione

Un altro problema che si presenta ad Alperson è quello della demarcazione tra interpretazione di un brano e improvvisazione. Il ragionamento è questo: nella musica convenzionale si dice che la performance rappresenta l'interpretazione dell'opera; ma poiché non c'è un'opera preliminare nell'improvvisazione, non c'è nemmeno un'interpretazione; quindi interpretazione e improvvisazione sono diverse, poiché la prima ha a che fare con un dato da interpretare, la seconda no.

L'interpretazione, una prima caratteristica della performance musicale convenzionale, può dirsi sicuramente assente dall'improvvisazione: non ha senso caratterizzare un'improvvisazione come un'interpretazione, o lodarla come una buona interpretazione di un'opera preesistente, dal momento che non esiste tale opera. (Alperson 1984, 26)

Questa argomentazione è stata criticata da Valone (1985). Valone sostiene che esiste una ragione

per cui si dice che l'interpretazione è presente anche nell'improvvisazione. Infatti l'improvvisatore cerca di dare forma e senso a un materiale musicale di base (la tradizione pratica, un *tune*, una cornice armonica, ecc.); in ciò il compositore è vicino al compositore e all'esecutore. Tutti sono chiamati a cogliere un certo spirito in quanto loro è dato. All'esecutore è dato uno spartito; al compositore e all'improvvisatore sono dati la risultante della tradizione compositiva, esecutiva e improvvisativa; sono dati i modi contestuali di produzione (retribuzione, riconoscimento pubblico, luoghi di ascolto, mezzi di comunicazione, ecc.).

In ogni caso, quindi, l'interpretazione è un tratto comune ad ogni produzione musicale. Si parte da ciò che c'è per realizzare ciò che si intende o che si può, contro e entro i vincoli estetici, sociali, contestuali, tecnici, ecc.

Non credo ci sia molto altro da aggiungere. Mi pare sensata l'obiezione di Valone. Infatti l'interpretazione, che può essere anche il semplice discorso critico verbale attorno alla musica, *rappresenta* un certo contenuto; in quanto rappresentazione è qualcosa di sospeso tra la fedeltà al materiale di partenza e la produzione a partire da questo (Thom 2003; Benson 2003, 143). Ma, anche nella musica "classica" tale materiale non è riducibile alla partitura. Anche la scrittura notazionale, infatti, appartiene ad un'epoca, coinvolge stili e mezzi esecutivi, luoghi di ascolto e storie di ricezione che vanno interpretati, cioè filtrati e restituiti.

## II Seconda teoria ontologica: platonismo

### 10 L'ontologia *type/token* e il platonismo musicale

Voglio discutere una teoria alternativa a quella di Goodman che tratta della relazione tra le opere e le performance. Questa teoria passa sotto il nome di platonismo musicale. I suoi sostenitori più celebri sono, in ordine cronologico e in ordine di radicalità, Wolterstorff, Levinson, Kivy e Dodd.

Cosa sostengono i platonisti? Faccio prima un discorso generale, dopodiché mi concentro sulle specificità di ciascuno.

I platonisti musicali non sostengono altro che un'ontologia musicale modellata su termini platonici: la realtà ontologica è dominata da universali astratti, eterni, perfetti e imm modificabili, mentre ciò che abbiamo davanti agli occhi, in questo mondo terreno, non è che la copia (o una delle copie) corrotta dell'idea perfetta.

Questo Platone – francamente banalizzato – viene adattato all'ontologia musicale. I platonisti mettono al posto dell'idea platonica l'opera musicale, cioè la *Musical Work*, e al posto della copia corrotta la *performance*. Quando poi devono stabilire la natura di questi due elementi, di solito mutua-no la terminologia proposta da Peirce: l'opera è un *type* (“tipo”), la performance un *token* (“occorrenza”). Oppure adottano una terminologia meno marcata come quella di *kind* (“genere”) e *instance* (“esemplificazione” o, con un brutto italiano, “istanziamento”). *Kind* è usato da Wolterstorff, *type* da Levinson, Kivy e Dodd. Esiste una differenza evidente tra *type* e *kind*: un *kind* è come il concetto di un contenuto proposizionale, specifica la natura delle sue istanze senza essere una collezione di queste istanze. È come il genere delle specie naturali. Un *type* è invece un astratto che possiede e condivide le proprietà dei suoi *token* (Davies 1991, Nussbaum 2003). È come un prototipo rispetto alle istanziazioni. Ma, mentre Levinson potrebbe definire il *type* come un particolare o individuale astratto – con un'ambiguità riguardo all'universalità della struttura sonora e della struttura dei mezzi performativi – Kivy e Dodd direbbero che il *type* è un universale astratto, identificabile con la struttura sonora. Per tali motivi, mi mostro più simpatetico con il platonismo di Levinson per una ragione di “elasticità”.

Capiamo subito che l'etichetta di “platonista” in realtà non cela un riferimento esplicito ad un qualche scritto platonico. In realtà è un platonismo molto *sui generis*. È un platonismo filtrato innanzitutto dalla disputa sugli universali medievale, poi dal problema filosofico analitico “*one over many*” (Williams 1997; Lewis 1997; Armstrong 1997; Searle 2009, 146-7). Gli scritti platonici non

sono richiamati anche perché, se prendiamo opere come il *Parmenide*, il *Sofista* o la *Repubblica*, è piuttosto dubbio che Platone intendesse proporre un'ontologia “uno-molti” rispetto a oggetti concreti come il tavolo, la sedia o le opere d'arte musicale – eccezion fatta per il richiamo alla poesia e alla musica nella *Repubblica*. Piuttosto a Platone interessavano le idee astratte come la giustizia, il bello, il bene, le quali hanno anche e soprattutto una valenza assiologica, non meramente ontologica. Sono idee che indirizzano la vita e il comportamento degli uomini. Platone dice che sono *askesis*:<sup>36</sup> cose da esercitare.

In qualche platonista, poi, è presente anche uno sguardo a teorie continentali che di sicuro non si dicono platoniste, ma rispondono comunque agli stessi interrogativi della ripetibilità dell'opera attraverso esemplificazioni multiple – ad esempio i richiami a Ingarden (1989) e a Husserl.<sup>37</sup>

Infine, non è per nulla necessario dichiararsi platonisti per proporre una metafisica *type/token*; c'è anche una dichiarazione di aristotelismo. Aristotele è rivendicato da Levinson in “What a Musical Work Is, Again” (2011, 216); da Thom (2003); da Trivedi (2002).<sup>38</sup>

In conclusione, è discutibile il riferimento a Platone da parte della corrente ontologica/metafisica che porta il suo nome. Il platonismo è comunque la corrente che si è fatta sentire di più nell'ontologia *type/token* e forse in tutta la metafisica musicale.

## 10.1 Il platonismo e l'improvvisazione

In un discorso sull'improvvisazione, il platonismo può essere una teoria sulla natura della musica che pone più problemi di quanti ne risolva (Bertinetto 2013a).

In particolare è difficile gestire l'idea platonista secondo cui l'oggetto musicale, l'opera, sia un universale che sta lì, in un qualche mondo iperuranico, il cui rapporto con gli umani è una specie di svelamento o di scoperta. L'improvvisazione è un principio pratico che cozza con la fissità e l'eternità dell'opera; cozza con la tesi che l'opera sia riproducibile o ripresentabile tale e quale nelle sue esemplificazioni. Il concetto di improvvisazione sostiene invece che l'esecuzione di un'opera non è determinata in toto dall'opera stessa, perché molte decisioni su come eseguire tale opera vengono prese *tacitamente* in accordo con le tradizioni performative oppure, in piccola parte, con decisioni estemporanee – entrambi i casi non coincidono comunque temporalmente con il momento dell'esecuzione, ma coinvolgono un processo di lunga durata. Il concetto di opera non può essere del tutto astratto, fisso e eterno, anche se questo è ciò cui anela; deve avere un minimo di mobilità e concretezza, anche se è ciò che rifiuta. E il concetto di improvvisazione sostiene che per dar vita a una

36 Ringrazio Daniele Goldoni per avermi fatto riflettere su questo punto.

37 Per un commento critico vedi Goehr (2007, 3-17); Benson (2003, ix-xvi).

38 Sulla differenza platonismo/aristotelismo, vedi Davies (2001, 38) e Goehr (2007, 15-6).

composizione non basti solo *scoprire* che certi elementi musicali stanno bene assieme; bisogna anche *creare* delle regole pratiche per cui questi elementi stanno bene assieme.

La metafisica di Alperson è molto più mite rispetto a quella del platonismo: si crea un particolare concreto di un *type*. Per questo dicevo che è un platonismo non ortogonale al nominalismo. Ma anche tale nozione mostra dei limiti. Il più evidente è che molta musica improvvisata viene prodotta e valutata riferendosi a un modello astratto, quello che Margolis chiama *megatype* – il *tune jazz*, così come è scritto nei *Real Book*, può essere considerato un *megatype*; oppure la performance live o in studio possono essere considerati *megatype*. Perfino la *free improvisation* ha una certa nozione di modello su cui confrontare l'identità e valutare esteticamente le performance. Quindi è troppo impreciso e radicale dire che l'improvvisazione abbia solo un'istanziamento. Perché ha senso dire che *My Favorite Things*, composta da Rogers e Hart e cantata da Andrews o da Sinatra, ha un'occorrenza in *My Favorite Things* suonata dal quartetto di John Coltrane. Non ha senso solo per il senso comune; ha senso per il critico e deve averlo anche per il filosofo. Il materiale tematico e armonico è *più o meno* lo stesso, il tempo di valzer è *più o meno* lo stesso – diventa una specie di 6/8 per il quartetto di Coltrane –, la struttura è *più o meno* la stessa – viene eliminato il bridge in maggiore durante i soli strumentali del quartetto di Coltrane. Ma se non dicessimo che, criticamente e filosoficamente, per questi rispetti, il *pezzo è lo stesso*, non coglieremmo il senso parodico, straniante, struggente dell'operazione del quartetto di Coltrane. E se non dicessimo che il *pezzo non è lo stesso*, perché gli aspetti strutturali e improvvisativi non sono identici, non lo coglieremmo comunque.<sup>39</sup>

La pratica jazz è molto più complessa di quanto è possibile cogliere con un'ontologia tipo quella di Alperson o con un'ontologia platonista. E gli altri tipi di pratica in cui c'è improvvisazione non sono certo più semplici.<sup>40</sup>

Per concludere, possiamo dire che l'improvvisazione sia presente in piccolissima misura anche nella resa performativa delle opere. L'improvvisazione è invece più evidente in altre pratiche – il jazz, il rock, il raga, la *free improvisation* – che non postulano certo entità dall'identità ferma come le “opere”.

## 10.2 Le tesi di Wolterstorff: l'opera è un *kind* normativo

Sono passati sette anni dalla pubblicazione della teoria di Goodman, è il 1975, e Wolterstorff lancia

---

39 Questa tesi è ripresa da Brown il quale scrive: “La decostruzione di un pezzo *pop* come «You Are My Sunshine» fatta da George Russell è un esempio ovvio. Un ascoltatore che dice che una di queste performance non è «You Are My Sunshine» perché non si conforma a una rappresentazione notata di esso, non coglierebbe il punto della performance (Brown 1996, 362).

40 Questa tesi viene affermata da Lee Brown, e la faccio mia.

il platonismo. La versione platonista di Wolterstorff non è esente da precisazioni e correzioni anche nel corso degli anni – vedi la differenza tra Wolterstorff (2007) e (1994). La tesi di Wolterstorff è seminale e la *vague* platonista si è in seguito indurita. Presento per prima cosa la tesi sulla composizione e sulle performance, poi dico qualcosa sull'improvvisazione. Essendo il primo platonista, Wolterstorff ha l'onore e l'onere di inaugurare uno stile di pensiero con una terminologia. La tesi platonista che propone Wolterstorff è normativa.

Per capire meglio, dobbiamo sapere che per Wolterstorff, onde stabilire in cosa consiste l'opera e quale relazione intrattiene con le sue esemplificazioni, contano i predicati, non le proprietà.<sup>41</sup> Cioè: se c'è la condivisione di predicati tra *kind* e esemplificazioni, c'è anche la condivisione della proprietà per la quale i predicati stanno? Non è necessariamente così, secondo Wolterstorff; ad esempio, “è composto da Hindemith” è un predicato che appartiene all'opera e a tutte le sue esemplificazioni, ma sta per una proprietà che appartiene solo all'opera e non alle sue esemplificazioni. La regola è questa: c'è una qualche connessione tra l'essere vero di un predicato di un'esemplificazione dell'opera e l'essere vero del predicato dell'opera; ma, d'altra parte, sembra che non ci sia relazione tra l'essere vero di un predicato di un'opera e l'essere vero del predicato dell'esemplificazione.

Questa regola ha una ripercussione su ciò che vuol dire comporre, secondo Wolterstorff. Vediamo allora che dal focus sui predicati l'atto di composizione si configura non tanto come la dettatura di una certa sequenza,

perché noi abbiamo visto che “ha sol diesis alla settima battuta” può essere vero del *Primo Quartetto* di Bartok, anche se non è vero di molte delle sue performance. Addirittura può non essere vero di nessuna delle sue performance. (Wolterstorff 2007, 121)

L'opera che viene composta è invece un *norm-kind*. L'opera cioè è quella cosa che detta piuttosto le condizioni di identità *normativamente* alle sue esemplificazioni.<sup>42</sup> Sicché l'opera ammette sia esemplificazioni ben formate e corrette che esemplificazioni mal formate e scorrette.

La tesi di Wolterstorff è molto raffinata. Il concetto di “normativo” permette a Wolterstorff di schivare il nominalismo e l'identità di compitazione, in modo da includere, tra gli esemplari dell'opera, anche quelli scorretti, secondo il senso comune. Wolterstorff è in fondo preoccupato dall'obiezione critica: se si dicesse che l'occorrenza corretta è quella che condivide la struttura sonora dell'opera, a un esame delle esemplificazioni giudicate corrette troveremo differenze significative tra loro in ogni dettaglio (2007, 126). Ma per non cadere anche nel paradosso della nota sbagliata, Wolter-

---

41 La distinzione standard tra predicato e proprietà si può trovare chiaramente esposta in Mellor (1997).

42 Inoltre, poiché comporre è selezionare proprietà normative, per Wolterstorff ne deriva che 1. è assolutamente plausibile che due persone distinte compongano la stessa opera, e 2. che così facendo *creano* – se l'opera fosse una struttura sonora e basta, allora il compositore sarebbe più uno scopritore; qualcosa di bizzarro, ammette Wolterstorff.



storff introduce una gerarchia tra le proprietà per cui stanno i predicati. Wolterstorff ritiene che alcuni predicati stanno per proprietà tali che è impossibile che qualcosa sia un'esemplificazione corretta dell'opera e che non abbia tale proprietà. Queste sono le proprietà *necessarie*: quelle proprietà che danno le condizioni di identità. Per essere considerata corretta, un'esemplificazione deve condividere tali proprietà con l'opera. "Essere composto da" individua, per Wolterstorff, una proprietà non necessaria (infatti non appartiene a nessuna esemplificazione); "avere il sol # alla settima battuta" è invece *necessaria*: se non la si ha, non si è un'occorrenza *corretta* del *Primo Quartetto*, anche se si è comunque un'occorrenza scorretta di esso.<sup>43</sup>

Un'altra questione, parallela, è se l'esemplificazione sia sempre e comunque un'esecuzione dell'opera. Eseguire un'opera, infatti, è un modo di produrre sequenze di suoni; ma la stessa sequenza di suoni potrebbe essere prodotta anche da altri modi: ad esempio, dal vento. Dunque una performance non è solo un'occorrenza di una sequenza di suoni, ma è anche un'occorrenza prodotta dall'attività dell'eseguire. Questa questione è determinante per la natura dell'opera: essa è soltanto un certo *kind* di esemplificazioni di sequenza sonora, comunque prodotta, o un certo *kind* di performance? Bisogna notare che in entrambi i casi l'opera è un concetto normativo; quindi per Wolterstorff non c'è motivo di scegliere per un verso piuttosto che per l'altro. Wolterstorff ammette che forse la seconda alternativa però è preferibile per un discorso storico: *4'33"* di Cage, ad esempio, non consegna nessuna struttura sonora per la corretta performance; ma consegna una performance corretta (2007, 134).<sup>44</sup>

Wolterstorff sembra ritenere fondamentale, implicitamente, la nozione di intenzione. Ma qual è l'intenzione? Seguire le indicazioni fornite dallo spartito nel produrre l'occorrenza di una sequenza di suoni. Ma questa intenzione, aggiunge Wolterstorff, non è sufficiente per aver eseguito l'opera. Questo perché gli spartiti hanno raramente tutte le coordinate per la corretta esecuzione dell'opera. Non c'è uno standard di correttezza che stabilisce quale sequenza di suoni debba occorrere affinché l'opera sia realizzata correttamente. Normalmente molte indicazioni sono presupposte dal compositore come parte dello stile e della tradizione all'interno dei quali sta lavorando. Il che spiega come mai, tra una esemplificazione e l'altra ci siano differenze acustiche notevoli. L'opera ha insomma dato le coordinate di correttezza, ma non può garantire che esse siano rispettate.<sup>45</sup>

---

43 Wolterstorff aggiunge che le proprietà per cui stanno gli stessi predicati veri di opera e di esemplificazione sono diverse, *analogiche*. Cioè l'opera, di per sé non ha per esempio la proprietà di alcun sol diesis alla settima battuta, anche se ha questo predicato, perché l'opera come astratto non "suona", propriamente. Mentre la performance ha questa proprietà in senso proprio, cioè suona un sol diesis alla settima battuta. Il predicato è lo stesso, ma la proprietà è diversa, è analogica.

44 Sharpe (1979) è contento di questa soluzione data da Wolterstorff: per Sharpe il *type* non è una struttura, ma l'interpretazione di quello stesso *type*. Sicché la performance è un token non di una struttura, ma di un'interpretazione.

45 Una demarcazione interessante: l'opera su spartito dà non solo le coordinate di correttezza, ma anche quelle di *ecellenza*. Tale distinzione invece è sconosciuta alla musica improvvisata o popolare (Wolterstorff 2007, 130 nota 5).

Questo fatto apre a un'affermazione sulle opere “di musica popolare” che Wolterstorff ritratta dal 1975 (2007) al 1994. Un altro motivo per spiegare la differenza tra le esemplificazioni, è che uno potrebbe eseguire un'opera senza seguire le indicazioni fornite dallo spartito, *poiché potrebbe non esserci uno spartito*. Wolterstorff sostiene dapprima (nel 1975) che le composizioni orali sono *opere*.

La maggior parte della musica popolare indigena rimane senza spartito, quindi, in questo caso, gli esecutori non sono mai guidati dagli spartiti delle opere, e ciononostante tali opere possono essere eseguite. È vero che le coordinate possono essere fornite agli esecutori dell'opera con mezzi diversi dagli spartiti. All'esecutore di musica popolare può essere detto oralmente come deve essere eseguito qualche passaggio, oppure il ritmo può essere battuto con il piede. Ma chiaramente non è un progresso significativo riguardo alla nostra idea iniziale dire che l'intenzione implicata nell'eseguire un'opera è l'intenzione di seguire le coordinate per produrre esempi di quell'opera, dal momento che della maggior parte delle opere è vero che anche quando noi includiamo *tutte* le coordinate, che siano annotate in uno spartito o in altro modo, queste coordinate sono del tutto insufficienti a determinare esempi corretti. (2007, 129-30)

Le opere orali per Wolterstorff sono comunque delle selezioni normative, quindi sono composizioni. Ma cosa dire invece delle improvvisazioni? Secondo Wolterstorff (1980) *improvvisare non è comporre*, perché manca l'antecedente normativo a partire dal quale si esegue un qualcosa:

Supponi che qualcuno ha improvvisato all'organo. Supponi che poi vada a casa e annoti un'opera tale che la sua improvvisazione, giudicata secondo i requisiti di correttezza specificati nella partitura, è corretta sotto tutti i punti di vista. Nonostante ciò, il compositore non ha composto la sua opera *nell'esecuzione* dell'improvvisazione. Con ogni probabilità, non compose nemmeno *mentre* improvvisava. Con ogni probabilità, nella sua improvvisazione, non ha scelto di selezionare quel particolare set di requisiti per la correttezza di occorrenze che si trovano nella partitura. Supponi, per esempio, che a un certo punto nella sua improvvisazione abbia introdotto un po' di rubato, in piena coscienza di farlo. Facendo così non ha ancora deciso se selezionare il rubato in quel punto è un requisito di correttezza delle occorrenze. Non si può unicamente estrarre un'opera da una performance (Wolterstorff 1980, 64; vedi Alperson 1984, 29 nota 30)

Addirittura, per Wolterstorff, l'improvvisazione *totale* non è neanche una performance:

Ad esempio certe opere musicali che sono improvvisazioni *totali* (in quanto distinte da quelle che sono improvvisazioni su un tema) non sono né performance né opere da performance. (Wolterstorff 1980, 118)

Wolterstorff (1994) ha in seguito corretto il tiro della sua tesi. La correzione concerne l'attività compositiva. Questa è calata con decisione nella pratica. Quelle che Wolterstorff aveva chiamato le

“coordinate di correttezza” della performance, le quali erano consegnate dal compositore con la partitura o con altre indicazioni, ora diventano delle coordinate contestuali. Cioè la correttezza è un'istruzione, un'educazione del compositore e del performer alla storia della pratica. Analogamente tale pratica è connessa da Wolterstorff allo “spirito oggettivo” (la storia estetica del materiale musicale) e soggettivo (le metamorfosi delle abitudini di ascolto, che sono abitudini sociali). In questo plesso intricato, il privilegio accordato alla nozione ontologica di opera viene ridimensionato, in favore della pratica entro cui si vengono a solidificare le idee ontologiche.

In questo scritto (Wolterstorff 1994) la visione dell'improvvisazione è attenuata: essa non è più considerata come non-composizione; piuttosto viene ribadito che non equivale a una performance di un'opera. Non lo è perché l'improvvisazione è un altro tipo di fare musicale, che non coinvolge l'opera; in quanto fare musicale, tuttavia, è un modo di comporre. (Wolterstorff 1994, 119).

### 10.3 Levinson e il platonismo moderato

Levinson ha proposto un platonismo molto blando rispetto alle versioni che lo seguono. Il platonismo di Levinson è blando perché considera l'opera musicale come un composito di una struttura sonora eterna e altri aspetti; tali aspetti sono calati nei contesti e nelle storie concrete in cui sono create le opere musicali.

Innanzitutto direi questo: Levinson, a differenza di Wolterstorff, non dice che l'opera si limita a prescrivere gli ingredienti che deve avere una performance corretta. Secondo Levinson l'opera non si identifica semplicemente con una struttura sonora o con una struttura sonora normativa. L'opera ha un plus di proprietà: 1. è una struttura di suoni *creata* da un compositore (*creatability claim*), 2. è una struttura sonora indicata in un contesto storico di produzione (*fine individuation claim*), 3. è una struttura associata a certi mezzi performativi (*inclusion of performing means claim*).

Vediamo questi desiderata nel dettaglio.

Il primo. Se l'opera fosse una pura struttura di suoni, allora non darebbe seguito all'intuizione di senso comune secondo cui un compositore, con la sua attività compositiva, dà vita all'opera. Qui Levinson non si fa propugnatore di una speculazione fine a se stessa proprio perché difende intuizioni di senso comune:

Non c'è forse idea più centrale per il pensiero artistico di quella che l'arte è un'attività in cui i partecipanti creano cose – queste cose che sono opere d'arte. L'intera tradizione dell'arte assume che l'arte sia creativa in senso stretto, che sia quasi un'attività divina in cui l'artista porta all'esistenza ciò che non esisteva prima, come un demiurgo forma un mondo da una materia inerte. (Levinson 1980, 8).

L'intuizione non è, secondo Levinson, solo un'assunzione di responsabilità da parte del compositore nei confronti della propria opera. È anche il motivo per cui valutiamo esteticamente l'opera musicale: che l'opera abbia un creatore umano è un motivo di apprezzamento.<sup>46</sup>

Secondariamente, dall'idea che il compositore è un creatore unico, singolo, ne deriva che esso sia anche intimamente connesso al suo contesto storico-culturale. L'opera musicale è data non solo dalle proprietà strutturali, ma anche da quelle contestuali.

In particolare, gli attributi estetici e artistici di un pezzo musicale sono in parte una funzione di, e devono essere misurati in riferimento a, il totale contesto storico-musicale in cui il compositore è situato mentre compone il suo pezzo. (1980, 10)

Quindi se ad un'opera  $W$  sono associate certe proprietà storico-contestuali, e ad un'altra  $W'$ , con la stessa identica struttura sonora, ne sono associate altre, ne deriva che per la legge di Leibniz  $W$  e  $W'$  non sono identiche, e che le proprietà di indicazione storico-contestuali contano come essenziali per l'opera.<sup>47</sup>

Proprietà come “bizzarra” e “originale” (rispetto alla tradizione), “influenzata da Liszt”, “eccitante” (perché introduce nuovi elementi) o “che prende in giro Shostakovitch” sono proprietà non esibite, relazionali, estetico-artistiche che fanno leva sulla nostra concezione della storia dei contesti musicali. La tradizione che funge da sostrato alle opere influenza intrinsecamente per Levinson la costituzione delle opere stesse – per cui sarebbe meglio chiamare queste proprietà “costitutive”, più che “essenziali”.

Il contesto di produzione è vincolante anche per il terzo punto: le opere indicano spesso i mezzi d'esecuzione, cioè gli strumenti musicali atti a realizzare l'opera. Non è solo una questione di scelta del colore timbrico.

L'idea che i compositori degli ultimi 300 anni erano in genere impegnati a comporre pure strutture sonore, alle quali erano di solito così gentili da aggiungere suggerimenti su come doveva-

---

46 Howell (2002) corrobora la visione di Levinson da un punto di vista teoretico: infatti per Howell la proprietà di “essere creato da un compositore” non individua un *type*, cioè un'entità eterna, bensì, essendo una proprietà impura, è compatibile con un ragionamento creazionista. Vedremo, tra le obiezioni generali al platonismo, che l'osservazione di Howell mi pare un sensato motivo di rigetto al platonismo più duro.

47 Levinson scrive che le proprietà estetiche sono *veramente* proprietà dell'opera (Levinson 1980, 11 nota 15); tuttavia non devono essere considerate come essenziali, ma come rilevanti (almeno in questo mondo, non in tutti i mondi possibili) (1980, 25 nota 29). Anderson (1982) elabora il ragionamento di Levinson tramite la semantica dei mondi possibili di Kripke. Anderson argomenta che è assolutamente contingente che *l'Eroica* sia stata composta nel contesto del 1804 da Beethoven. Questo accade solo nel nostro mondo. D'altra parte e in tutti gli altri mondi possibili è necessariamente escluso che la stessa persona, allo stesso tempo indichi la stessa struttura sonora. Cioè in una definizione dell'opera è necessariamente incluso che essa abbia un compositore ad un certo tempo  $t$ ; ma è contingente il fatto che si tratti proprio di Beethoven e del 1804. Invece Stephen Davies scrive che in tutti i mondi possibili il tempo è rilevante nel momento in cui identifica un preciso contesto storico culturale: sicché se in un altro mondo possibile Beethoven ha scritto *l'Eroica* nel 1960, quando è già scoppiata la moda elettronica, ciò dimostra come il tempo sia determinante per la definizione.

no essere realizzate, è altamente implausibile. I compositori sono familiarizzati con i colori tonali solo in quanto sono familiarizzati con gli strumenti che li possiedono. Non abbiamo compositori che creano pure combinazioni di colori tonali, e che poi cercano gli strumenti che possono realizzarli o che si approssimano a queste tele aurali. (Levinson 1980, 15)

Per Levinson – e come Predelli obietta a Goodman – se il compositore indica “clarinetto”, richiede molto più che un certo timbro simile a quello del clarinetto; richiede proprio il “clarinetto”. Infatti, se l'opera scritta per violino è “virtuosa”, e se essa fosse eseguita al sintetizzatore, con più facilità, allora perderebbe la sua salienza estetica. Il compositore immagina gli strumenti diversi come voci diverse, da equilibrare in un dialogo armonico. In questo dialogo il compositore, se indica “pizzicato” sta indicando di pizzicare le corde, e come si potrebbe riuscirci, se ad avere la voce del violino è un sintetizzatore? Ne segue, secondo Levinson, che un'occorrenza dell'opera che nell'organico orchestrale non prevede la giusta strumentazione, non è un'occorrenza. Per Levinson non ci sono occorrenze corrette e scorrette, come per Wolterstorff: ci sono solo occorrenze o meno dell'opera, a seconda che esse abbiano o meno rispetto della struttura e dei *creatability claim, fine individuation claim, inclusion of performing means claim*. Abbiamo visto che il compositore, il contesto e la strumentazione sono proprietà costitutive; dovremmo aggiungere altre proprietà costitutive implicite, come “tempo, abbellimenti, accenti, articolazione, armonia” (1980, 6 nota 3 e 16).

Da tutto questo discorso, ricaviamo una definizione metafisica dell'opera musicale secondo Levinson. L'opera non è identificata *essenzialmente* con la struttura sonora e i tre claim in aggiunta, ma è *costituita* da questi elementi. Cosa vuol dire? Vuol dire che l'opera non è un oggetto iperuranico, almeno non del tutto. Levinson definisce l'opera un “*initiated type*”. L'opera, dovuta al compositore in un contesto, deriva, per Levinson, dalla preesistenza delle strutture sonore/performative. Queste strutture, scrive Levinson, sono eterne: esistono da sempre nello spazio delle possibilità logiche delle combinazioni sonore. Questi sono *type*. Ma il loro tangibile accesso, cioè il fatto che di tutte le possibilità se ne scelga proprio una, quella effettiva, dipende da un atto di creazione del compositore e dalla disponibilità contestuale. La creazione è definita da Levinson più o meno come una selezione; o, come dice lui, un'indicazione. Levinson fa un esempio: il ponte di Brooklyn esiste dal momento in cui si è costruito; ma la struttura geometrica che incorpora è sempre esistita e sempre esisterà (1980, 8 nota 9).

La nozione di *indicazione* del compositore, immerso nel suo contesto storico, non significa che egli indica una cosa che semplicemente c'era già. Non basta che uno mi porti a vedere il ponte di Brooklyn e me lo indichi per farlo esistere. L'indicazione è tale per cui il compositore, nel contesto, *crea*, cioè compie un'operazione di concretizzazione e di natalità su una struttura astratta preesi-

stente.<sup>48</sup>

La definizione di opera è formulata così:

Un'opera musicale (MW) è una struttura sonora e di mezzi performativi (S/PM structure) indicata da X a t, dove X sta per una particolare persona – il compositore – e t è il tempo della composizione. Per i pezzi paradigmatici di cui ci siamo occupati, il compositore di solito indica (fissa, determina, seleziona) una struttura S/PM creando una partitura. Il pezzo che quindi compone è una struttura S/PM indicata da lui in quell'occasione. (Levinson 1980, 20)

Il platonismo di Levinson quindi ci porta ad una posizione metafisica molto attenuata. Il suo platonismo considera la struttura sonora come un ingrediente dell'opera. Essa è quindi, per Levinson, un individuale astratto, non un universale, perché risente dell'atto di creazione.

Questo platonismo si sposa molto meglio di altre versioni platoniste con l'improvvisazione. Addirittura Levinson, in un'intervista (Cannone 2010a, 217-219), è pronto ad affermare che l'improvvisazione ha una specificità ontologica. In questa maniera ammette un'ontologia pluralista. È costretto a rinunciare al modello platonista, per l'improvvisazione, perché dichiara che:

un pezzo di jazz improvvisato non è un *type*, non si definisce neanche parzialmente a partire da una partitura che lo precede nell'esistenza, e non può avere delle istanziazioni o delle esecuzioni susseguenti. Il che non impedisce che una partitura approssimativa possa essere redatta dopo, per scopi imitativi, emulativi o d'analisi, e che si possa fare, nello stesso momento che l'improvvisazione musicale viene prodotta, una registrazione analogica o digitale di tale improvvisazione. Ma l'improvvisazione in sé non deve essere confusa né con tale registrazione, né con l'opera notazionale definita dalla partitura trascritta a posteriori. Un pezzo di jazz è effettivamente un *evento sonoro*, il prodotto di un'azione umana fatta in un luogo e in un momento preciso, che non si ripete, che nasce e che muore in un intervallo di tempo finito. (Levinson in Cannone 2010, 218)

Levinson si chiede (Cannone 2010, 219) se una descrizione ontologica di questo tipo conceda all'improvvisazione di maneggiare “opere”. La risposta, ancorché apra al dibattito su cosa vuol dire opera, è negativa. Il concetto di opera, scrive Levinson, di solito è legato a qualcosa che dura, che ammette delle realizzazioni multiple o delle istanziazioni, e la cui la struttura sonora è fissata da una partitura che utilizza una notazione prestabilita.

Questo mi pare un buon punto. Ciò che sostengo, e verrò a ripetere spesso, è che l'improvvisazione

---

48 Levinson, in seguito, diventa ambiguo sul “creare”: ad un certo punto riprende la nozione di “rendere normativo” proposta da Wolterstorff. Normativo vuol dire che c'è una relazione tra un'entità preesistente (la struttura sonora) e un atto di selezionare le proprietà necessarie di questa entità per le occorrenze (Levinson 2011, “What a Musical Work Is, Again”); ma allora è difficile dire quanto “creata” sia questa entità (vedi Predelli 2001, 289 e segg.).

non ha “opere”, intese come delle strutture notate che chiedono al performer l'esecuzione pedissequa. Non ha “opere” dall'identità fissa. Concepire l'assenza di opere nell'improvvisazione implica anche il contrasto con la metafisica di Alperson, poiché essa sostiene la creazione di un concreto “irripetibile” di un *type* astratto (1984, 26). Per Levinson, e come vedremo anche per Davies, per Kania e per Brown, nell'improvvisazione l'astratto non c'è proprio.

Per quest'apertura tollerante e pluralista, la proposta di Levinson appare molto più ragionevole delle versioni platoniste più severe, tra cui Kivy e Dodd, qui di seguito.

### 10.3 Kivy e il platonismo *hard*

Kivy è probabilmente il filosofo della musica che più di ogni altro ha conosciuto più favori dentro e fuori le accademie. Le sue tesi ardite, sorrette da una notevole capacità di scrittura, lo hanno fatto balzare agli onori delle cronache filosofiche e in cima alle classifiche dei libri di estetica più venduti. Il platonismo di Kivy è un platonismo estremo (2007a e 2007b). La radicalità della sua visione platonista è scomponibile in tre tesi: 1. L'opera è un universale astratto scoperto, non creato, dal compositore; 2. Le performance sono occorrenze che stanno per l'opera non come sostitute, ma come esempi; 3. Il performer è *moralmente* tenuto a rispettare le consegne date dalla partitura.

La prima tesi. Kivy risponde al *cratability claim* di Levinson: la composizione è una scoperta piuttosto che un tipo di creazione o invenzione. Intanto, la creazione non è incompatibile con una scoperta: ogni invenzione è in parte una scoperta – come l'invenzione dell'aeroplano comporta la scoperta di alcune leggi di termodinamica – e la scoperta è in parte un'invenzione. L'esempio paradigmatico del creatore artistico, Mozart, per Kivy può essere altrettanto il paradigma di uno scopritore. Infatti Mozart è soprattutto valutato per l'originalità, per l'anticonformismo, per la personalità, per come risolve i problemi compositivi con soluzioni senza precedenti; ha ragione Kivy a dire che sono tutte qualità attribuibili anche a uno scopritore come Einstein.

Però la differenza tra creazione e scoperta è importante non solo per la valutazione, ma anche per l'ontologia. Levinson aveva stabilito che le opere musicali devono essere tali che non esistono prima dell'attività del compositore ed esistono per tramite di questa attività. Invece secondo Kivy le opere musicali non vengono ad esistere ontologicamente grazie al compositore, ma vengono epistemologicamente ad esistere *tramite* il compositore, il quale “accede” al regno degli eterni grazie al proprio genio. Kivy cita spesso Mozart anche perché nelle sue partiture manoscritte ci sono poche correzioni: segno, secondo lui, di intuizioni – “scoperte” – quasi divine.

Kivy prende in carico l'obiezione al processo creativo come scoperta (vedi anche il saggio “Platonism in music: Another Defense” in Kivy 2003, 59-74). L'obiezione è questa: la nostra idea comune

di come si realizza il processo compositivo è totalmente differente dall'idea di composizione come scoperta; e inoltre è difficile pensare che un "oggetto" complesso e metafisicamente ingombrante come una sinfonia preesista alla sua composizione. Kivy risponde: anche una scoperta esige lavoro, prove, errori, creatività. Una scoperta si dispiega nel tempo, non è (quasi mai) un'intuizione fulminea. Ma, dal punto di vista del senso comune, ci chiediamo: dove esiste l'universale prima della sua trascrizione su spartito? La risposta di Kivy è imbarazzante: esiste nella testa del compositore (Kivy 2007, 173), proprio come noi comuni mortali abbiamo spesso melodie o *Ohrwurm* in testa. Sicché la scrittura su spartito non è la "composizione" dell'opera; è invece la prima occorrenza non sonora dell'opera.

Questo punto è molto forte. In ciò Kivy si mostra in disaccordo con Wolterstorff. Secondo Kivy, Wolterstorff accetta una conseguenza che mette a repentaglio l'intera sua dottrina. Abbiamo visto che Wolterstorff considera le opere musicali come *norm-kind*, cioè *kind* che prescrivono la correttezza per le occorrenze, quindi ammettono occorrenze impropriamente o propriamente formate. La conseguenza di questa visione metafisica è che per Wolterstorff *improvvisare non è comporre* – almeno il "primo" Wolterstorff.<sup>49</sup> Per Wolterstorff l'improvvisazione non è composta, ma eseguita. Per Levinson l'improvvisazione non dà opere, ma comunque è musica.

Kivy non è d'accordo, per lui improvvisare e comporre sono sinonimi.<sup>50</sup> L'improvvisazione è un tipo di composizione, che si verifica quando la composizione coincide con la sua prima esecuzione. Una specie di tesi come quella di Alperson, solo che Alperson aggiunge anche che è *l'unica* esecuzione.

L'errore di Wolterstorff, secondo Kivy, sta nel considerare la partitura come una ricetta per l'esecuzione musicale. Non è che sia del tutto sbagliato, le partiture *possono* essere considerate così. Però in quanto ricetta, dice Kivy, la partitura *prescrive* solo in una direzione: è solo l'esercizio di autorità del compositore sull'esecutore. Kivy ritiene che invece è del tutto normale che un musicista ben allenato riesca a trascrivere su partitura ciò che sente ad orecchio, senza avere avuto il comando del compositore. C'è anche l'altra direzione: la partitura è anche la *scoperta* di una struttura sonora. Se la scoperta avviene alla scrivania in sei mesi, o se avviene al pianoforte nella stessa sera, poco cam-

---

49 Ripeto quanto ho scritto sopra. Perché Wolterstorff insiste sul fatto che improvvisare non è comporre? Perché senza l'autorità di una partitura non possiamo distinguere, nell'improvvisazione, quali proprietà siano necessarie per una corretta, per una buona o per una pessima esecuzione.

50 L'esempio che porta Kivy è quello di Bach che improvvisa un *ricercare* a sei voci a partire da una melodia fornita dal re Federico il Grande (*L'offerta musicale*). Kivy sostiene l'idea che, durante l'improvvisazione di Bach, la musica gli abitasse in testa, e che Bach non abbia fatto che tradurla sulla tastiera. Sono molto critico nei confronti di una tale idea di improvvisazione, che non tiene conto né della situazione contestuale, né della storia della musica e del materiale musicale, né dell'occasione di improvvisazione. È semplicemente un'idea romantica dell'improvvisatore individuale.



bia per Kivy. La composizione non è lo stabilire la correttezza dell'occorrenza dell'opera, ma è lo scoprire una struttura sonora *eterna e perfetta*. La partitura non è solo la normatività, è anche la *descrizione* di una struttura sonora. Nei confronti della perfezione platonica dell'opera, Kivy sostiene che una partitura determina *unicamente* un'esecuzione corretta, sotto un dato insieme di convenzioni implicite per interpretarla. Unicamente va preso alla leggera: c'è solo una struttura sonora, ma diversi modi di realizzarla. Tale struttura sonora, per Kivy, non coinvolge proprietà come quelle dei mezzi performativi, le quali secondo Levinson sono *necessarie*. Il platonismo robusto di Kivy non prevede che la struttura sonora si “sporchi” con elementi concreti come la strumentazione, che dipende ovviamente dall'evoluzione tecnologica. La struttura sonora, per Kivy, è comunque preservata, nel rispetto di altezze e durate (Kivy 1993, 83 e seguenti), a prescindere dal tipo di mezzo impiegato per realizzarla (ad esempio, archi d'epoca, archi microfionati o un cd).

È un dato di fatto, fino a buona parte dell'era classica, che il concetto comune della musica strumentale era informato da solo quei tipi di attitudini “*laissez-faire*” verso la strumentazione. Se l'era della musica strumentale va dall'ultimo quarto del sedicesimo secolo al 1986, almeno la metà dell'era è chiaramente dominata da un completo *ad libitum*, un'attitudine non-essenzialista nei confronti di quali strumenti debbano usati per realizzare ciascun pezzo di musica. Se l'intuizione è fondata nella pratica, e non consegnata dall'alto, allora metà della storia della musica strumentale notata incorpora l'intuizione che, *pace* Levinson, la strumentazione e i mezzi di produzione *non* sono una proprietà essenziale dell'opera musicale. (nel saggio “Orchestrating Platonism”, in Kivy 1993, 78)

Ora, mi sembra strano che per criticare l'aggiunta dei mezzi performativi Kivy adotti la strategia di andare a vedere nella pratica contestuale, nelle nostre “intuizioni” di senso comune. È un platonismo che deve ancora decidersi se essere speculativo o rispettare il principio di conformità alle intuizioni di senso comune. Questo per me è, come dirò sotto, un punto debole di tutto il programma platonista. Anche Levinson difende il creazionismo perché conforme al senso comune; mentre tutto il resto della sua proposta è energicamente speculativo. In altri punti Kivy specula contro il senso comune: quando ad esempio scrive che, in conformità con Goodman, solo altezza e durata sono necessarie.

La seconda tesi di Kivy sostiene che ci siano affermazioni che si fanno sulle opere in cui le proprietà acusticamente percepite vengono predicate delle opere stesse, non delle esecuzioni. L'esecuzione non sostituisce il *type*; è metafisicamente una sua occorrenza.

L'unità delle *Variazioni Goldberg*, o la passione che si avverte nelle sinfonie *Sturm und Drang* di Haydn sono sicuramente proprietà di questi stessi lavori, siano o non siano proprietà di tutte (o di nessuna) delle loro esecuzioni. E presumibilmente, trattandosi di unità e passione *musica-*

li, sono proprietà udibili. (Kivy 2007, 154)

Questo vuol dire che, per Kivy, quando sento le *Variazioni Goldberg*, non sto ascoltando un'esecuzione di quest'opera; *sto ascoltando quest'opera*. Il *type* allora non è solo la struttura sonora; è la struttura sonora provvista delle sue proprietà estetiche. Il che è contraddittorio: Platone ne prenderebbe le distanze. Come si fa ad attribuire proprietà emotive o sensibili a un astratto? Posso dire che non sento alcuna passione in alcuna esecuzione delle sinfonie di Haydn? E nel caso in cui la senta, posso dire che il giudizio estetico è un predicato che io attribuisco per conto mio e non una proprietà dell'opera? Mi sembra che in questo caso siamo anche lontanissimi dai presupposti kantiani cui si dice continuatore Kivy. “Dunque stiamo dicendo qualcosa *dell'opera* (interpretata come un universale o come un tipo): stiamo predicando la passione, anche se non stiamo dicendo che ha la proprietà acusticamente percepita dell'essere appassionata” (2007, 154). E allora che tipo di passione è? È l'idea platonica della passione che inerisce al *type*, in una partecipazione tra universali che non appartiene agli uomini?

L'analogia che fa Kivy non aiuta. È come quando si dice “il leone maschio ha la criniera”: al genere “leone maschio” non crescono veramente i peli. Ma obietterei: “avere la criniera” è una proprietà, diciamo così, predicata *analogicamente*, come dice Wolterstorff;<sup>51</sup> il caso della “passione” sembra dato da Kivy in modo diverso, poiché viene predicata non analogicamente, bensì analiticamente; e questo per me è fortemente problematico.<sup>52</sup> C'è una confusione nella profilatura metafisica del *type* proposta da Kivy. La ragione di questa confusione per me sta nell'aver proposto il *type* come un universale provvisto stranamente di alcune proprietà espressive o estetiche – forse recuperando la nozione di *kind* e la predicazione analogica da Wolterstorff le cose sarebbero filate più lisce.

3. Kivy dice che un performer ha l'obbligo *morale* di seguire ciò che è scritto in una composizione il più fedelmente possibile. (“Live performances and dead composers: On the ethics of musical interpretation”, in Kivy 1993, 105 e segg.). Altrimenti perché un compositore dovrebbe consegnare la struttura sonora che ha scoperto? E perché un esecutore dovrebbe eseguire proprio quella cosa lì come è scritta? Secondo Kivy si tratta di un caso analogo a quello del testamento: la partitura è una specie di testamento artistico lasciato dal compositore ai posteri.

Quindi cosa vuol dire, per Kivy: improvvisare su Beethoven è *immorale*? Forse Beethoven stesso sarebbe stato meno conservatore nella sua idea di musica di quanto lo sia Kivy. Le opere di Beethoven vengono rese nei modi più originali giorno dopo giorno. E nessuno, da che ne sappia io, è stato accusato di oscenità in luogo pubblico. Vedremo dopo con le critiche di Predelli a Kivy, e più oltre

51 Per una critica dell'analogia tra il *type* opera e i generi naturali, vedi Nussbaum 2003 e 2007, 143-188.

52 Vedremo sotto che è sbagliato postulare un contenuto emotivo o espressivo alla musica. In ciò sono d'accordo con le vecchie tesi di Hanslick.

con la nozione di “intenzione” del performer, se quanto Kivy suggerisce sia plausibile.

#### 10.4 Un platonismo parmenideo. La proposta di Dodd

Il contributo di Dodd al platonismo colpisce per l'estremo livello di astrattezza. Sospetto che a Dodd non importi nulla della musica concreta; piuttosto come spesso capita di leggere tra le sue pagine, il suo è un mero esercizio di logica speculativa.

Vediamo come si configura l'ultima versione di platonismo sul mercato. Delineo tre punti: 1. cos'è l'opera; 2. cosa vuol dire comporre; 3. cosa vuol dire improvvisare.

Il primo punto. Dodd rifiuta senza appelli di includere i concreti per la definizione dell'opera (2000, 424). Rispetto a Kivy (“Orchestrating Platonism” in Kivy 1993), Dodd rifiuta anche l'identificazione dell'opera con la struttura sonora *espressa in partitura*, poiché molte opere non hanno una partitura, e le opere hanno proprietà che le partiture non hanno. Secondo Dodd la struttura sonora non è altro che una *struttura sonora*.<sup>53</sup> Dodd sposa un “sonicismo puro” escludente la notazione, la strumentazione e il contesto (Dodd 2007, 201 e segg.): il suo platonismo è radicale rispetto a quello di Levinson. La struttura sonora di Dodd è come il “pensiero” di Frege. Per Frege i pensieri sono entità eterne, senza portatori perché trascendentali – così per Dodd è la struttura sonora, anche se, come vediamo, le strutture sonore non abitano un mondo iperuranico. La proposta platonista di Dodd recupera da Wolterstorff anche l'idea che il *type* condivida i predicati con i propri *token*, ma non le proprietà (Dodd 2007, 46).<sup>54</sup>

Come per Wolterstorff, anche per Dodd “essere composta da” è un predicato che non è una proprietà condivisa dall'opera con le sue istanziazioni (Wolterstorff dice che il predicato è usato in modo analogico; vedi Dodd 2007, 120), né il *type* ha le proprietà che hanno i *token*, ad esempio le proprietà fisiche o spazio-temporali. Però per Dodd la cosa è molto più complicata che per Wolterstorff. Infatti Dodd avanza l'idea che il *type* non abbia parti spaziali, né temporali; che sia astratto, fisso, immutabile ed eterno. Il platonismo di Dodd somiglia per questo motivo ad un “parmenidismo” musicale.

La complicazione sorge nel momento in cui Dodd specifica il rapporto che c'è tra l'opera-*type* e l'occorrenza. Dodd pensa ci sia una relazione di associazione tra la proprietà “essere un'occorrenza di quel *type*” e il *type*: cioè il *type* è il valore della funzione “essere l'occorrenza di quel *type*”. E tale proprietà, dice Dodd, come tutte le proprietà è una proprietà eterna. Questo vuol dire che il

---

<sup>53</sup> Per una discussione critica, vedi David Davies 2009b.

<sup>54</sup> In generale, facendo metafisica analitica, si dice proprio essere questa la differenza tra un *type* e un *kind*. Per questa differenza semantica Wolterstorff dice che l'opera è un *kind*. Invece in Dodd la differenza tra *type* e *kind* non è accennata; ogni tanto usa “*kind*”, molto più spesso usa “*type*”.

*type* è associato *concettualmente* al token (Dodd 2002, 381-2; 2007, 59 e segg.), poiché è istanziato nella proprietà del *token* che lo rende appunto il *token* di quel *type*. Come diceva Parmenide, essere e pensare sono la stessa cosa – una cosa senza parti, assoluta, eterna.

Il *type* eredita le condizioni di esistenza dalle proprietà associate e siccome le proprietà sono eterne, così sono i *type*. (Dodd 2002, 389-90).

Una proprietà è essenzialmente il genere di cosa che è adatta ad essere istanziata, e così le proprietà non sono autosussistenti, e l'istanziamento non è una stramba relazione che scavalca regni ontologici. (Dodd 2007, 62)

Pensare ad una proprietà è pensare a qualcosa che la ha, *precisamente perché* le proprietà sono essenzialmente istanziabili (ad un certo tempo o ad un altro). (Dodd 2007, 63)

Il problema dell'opera è per Dodd un problema di proprietà. Ma perché Dodd dice che le proprietà, così come i *type*, sono eterne, astratte e pure? Perché secondo lui le proprietà non sono che astrazioni rispetto ai mondi possibili. Per esempio, la proprietà “essere un bambino nato nel 2050” è una proprietà eterna: è possibile; ancora non si è verificata, ma la condizione che si verifichi è *sempre* possibile. Quando un bambino nascerà nel 2050 si sarà realizzata, secondo Dodd, un'occorrenza di questa proprietà, non la proprietà in sé (Dodd 2007, 64 e segg.).

Quindi la proprietà “essere un'occorrenza di quel *type*” è una proprietà eterna, così com'è il *type* stesso, il quale è concettualmente il valore dell'occorrenza. Non conta quando tale proprietà trova una reale occorrenza, oggi, mille anni fa o tra diecimila anni. Conta, per il platonismo di Dodd, che tale proprietà sia istanziabile in quanto possibilità. L'identità di un *type* è data dalle sue *possibili istanziazioni*, non da quelle effettivamente occorse. Il *type*-opera, essendo la proprietà che un *token* ha di essere di quell'opera, deve esistere logicamente, per Dodd, prima del *token*. Cioè deve esistere eternamente, perché l'occorrenza si può realizzare oggi, mille anni fa o tra diecimila anni.

Dodd chiama la sua proposta la “*simple view*”. Cioè Dodd crede sul serio che la sua proposta sia semplice ontologicamente. La semplicità della sua proposta platonista consiste nel poter fare a meno di un “terzo regno” fregeano-platonico in cui i *type* stanno, e che Kivy in qualche modo suppone esistere nella “testa” dei compositori. Per Dodd i *type* sono entità legate logicamente e concettualmente ai *token*.<sup>55</sup>

La strada che lo ha portato a delineare questa ontologia, ripeto: parmenidea e fregeana, è una strada che secondo me prende però troppo sul serio la questione della ripetibilità o della quantificazione

---

55 Vedi anche Armstrong, 1997. La metafisica di Armstrong viene ripresa da Dodd; ma mentre Armstrong rimane fedele ad un ragionamento sulle proprietà, Dodd declina tale metafisica in chiave musicale. Questa è un'operazione che non va da sé, ma Dodd è molto bravo a giustificarla (Dodd 2007, 99 e segg.; vedi Caplan e Matheson 2004, 125 e segg.)

delle proprietà. Sembra che Dodd assuma che l'opera sia una specie di funzione matematica, in cui l'occorrenza sta come una variabile. Ma le opere musicali esistono veramente in questo modo?

Il secondo punto. Dodd rilancia la composizione come una scoperta della struttura sonora (vedi Dodd 2007, 112 e segg.). Se Levinson dice che l'opera è un *type* indicato dal compositore, legato alla sua persona nel suo contesto, Dodd risponde che ciò non è accettabile. Non lo è perché un astratto, qual è la struttura sonora, non può entrare in una relazione causale di nessun tipo. Né un compositore può rivendicare la paternità o il possesso della propria opera. O almeno, non lo può fare finché assume che ciò che fa, comporre, sia una creazione.

Comporre è invece una scoperta, pensa Dodd. Il contesto per la scoperta conta solo in quanto, ad un certo punto, le sue condizioni contestuali la rendono possibile; ma l'opera di per sé non intrattiene relazioni né con il compositore, né con il suo contesto di composizione. Comporre non è creare qualcosa che non esisteva, ma “accendere” all'esistenza qualcosa che non c'era prima in quel modo lì, scoprire qualcosa che preesisteva e renderlo epistemologicamente conoscibile per gli uomini. Una conseguenza di questo concetto di composizione è che quando diciamo che i musicisti fanno musica, secondo Dodd diciamo che fanno una performance dell'opera, non l'opera in sé. L'opera in sé, in realtà, non si fa; si scopre. In ciò, Dodd si pone in contrasto con il platonismo di Wolterstorff e Levinson e in continuità con quello di Kivy, poiché il suo programma platonista assume che la composizione non sia che una sorta di selezione valutativa delle strutture eterne preesistenti. Il compositore alla fine indica su partitura ciò che esiste già, eternamente. E ciò basta per Dodd per rivendicare un rapporto intimo tra lo scopritore e la sua scoperta: come quando, ad esempio, diciamo “il teorema di Pitagora”, attribuendo indebitamente nel linguaggio ordinario un eterno al suo scopritore. Questa sentenza attributiva mostra un difetto linguistico, tipico dell'uso comune, più che un'idea ontologica.

Nonostante tutte queste differenze a proposito del *creatability claim*, la nozione di composizione di Dodd si mostra vicina a quella di Wolterstorff. Cosa scopre infatti il compositore? Comporre è specificare le proprietà che *deve* avere un *token* per essere un *token* di quel *type*. La selezione valutativa è normativa insieme. L'identità di un *type* è data dalle condizioni che un *token* deve soddisfare per essere un *token* di quel *type*. E, ripeto, non serve che i *token* siano effettivamente realizzati, basta che siano concettualmente possibili.

Primo, i *types* non hanno le loro istanziazioni essenzialmente: ciò che rende il *type* K *quel type* è che pone certe condizioni a ciò che è una delle sue occorrenze (propriamente formate); che abbia le occorrenze che ha, è qualcosa che non ha nulla a che fare con la sua individuazione.

[...]

Secondo, dal momento che un *type* è individuato dalle condizioni che un'entità deve avere per essere una delle sue occorrenze (propriamente formate), ne segue che i *type* – a differenza delle classi – sono oggetti intensionali. (Dodd 2007, 40)

La nozione di possibilità, benché sia musicalmente ingombrante e inammissibile – diremmo per esempio che il materiale a disposizione di un compositore sia “eternamente disponibile”? Come se fosse possibile per Monteverdi comporre con la serie dodecafonica, le inversioni e i retrogradi? – è comunque interessante per la filosofia dell'improvvisazione. Vedremo più avanti che l'improvvisazione, in un certo senso, è strettamente legata a una definizione modale: è una possibilità concretamente realizzata tra molte alternative.

Veniamo così al terzo punto. Curiosamente, gli esempi che fa Dodd di *musical works* sono spesso lontani dall'idea che le performance sia una mera ripetizione di un qualche *type*: ad esempio *In This House, On This Morning* di Wynton Marsalis. Noi la classificheremmo come un pezzo jazz: anche se l'improvvisazione di Marsalis è più vincolata al concetto di “tradizione”, di quanto siano altri tipi di improvvisazione jazz. La strategia di Dodd vuole quindi dimostrare come *ogni pezzo, ogni token*, di qualunque prassi musicale, è un *token* di qualche *type* eterno. La visione di Dodd è quindi contrastante a quella di Alperson, per il quale la musica improvvisata è 1. un *type* con un solo *token*; 2. un *type* nato proprio da quel *token*; e 3. un *type* irripetibile, che muore nel momento in cui la performance è conclusa. Per Dodd anche la musica improvvisata è un *type*: eterno, immutabile, fisso, senza parti interne; benché tale *type* sia improvvisato, per Dodd non aumenta il numero di oggetti ontologici.

In conclusione, mi chiedo se il ragionamento modale abbia senso per un'ontologia musicale: facciamo una classificazione degli oggetti musicali a partire da ciò che poteva o potrebbe o potrà essere? O a partire da ciò che abbiamo e che si è verificato nella prassi (Goehr 2007, 59 nota 17; Caplan e Matheson, 2004, 125-132)?

Non credo che né per il senso comune, né per la pratica critica, questo tipo di ipotesi modali abbia un qualche attecchimento. Le nostre intuizioni pre-teoretiche e la nostra pratica valutativa e critica non tiene conto di ipotesi, ma di fatti. Per esse è un fatto che la musica non sia una cosa eterna afferrata da un compositore con un balzo trascendente; è un fatto che l'improvvisazione sia qualcosa di legato a un certo momento e non un eterno. Io penso che queste credenze siano comunque argomenti forti. Si può benissimo concedere alla speculazione di farne a meno, e di decidere dei fatti ontologici secondo criteri logici, di coerenza interna, di bellezza e di sistematicità; criteri dunque avulsi dalla pratica. La *simple view* di Dodd è veramente così “*simple*”?

## 10.5 Il platonismo è stato criticato ancor più del nominalismo

Le critiche al platonismo non lo hanno liquidato completamente, come invece è accaduto con il nominalismo, il quale pare oggi una teoria *out-of-date*. C'è un paio di ragioni di cui il platonismo si fa propugnatore: una è quella della ripetibilità, l'altra è quella del permanere di qualcosa di identico attraverso vari "episodi". Queste questioni sono però a torto messe a sistema in una visione ontologica e metafisica. Io invece rivendico il primato pratico e critico per inquadrare la questione della ripetibilità e della permanenza. La mia tesi generale è questa: se esiste la ripetizione e la permanenza dell'opera è perché la nostra pratica musicale – un certo tipo di pratica nel corso della storia occidentale – si è configurata così, non perché questa è la natura delle cose.

Propongo qui delle critiche generali alle varie tesi platoniste che ho presentato, prendendole come fossero un corpus unico di tesi. Bene o male, anche se dividendosi nei dettagli, il programma platonista sostiene tutto l'astrattezza dei *type-opera*. Quindi non mi concentro sui singoli pensatori, uno per volta, ma piuttosto cerco di elaborare una sintesi di motivi per i quali, ad un bilancio generale, il platonismo non regge. Metodologicamente, le critiche sono rivolte sia muovendo dal punto di vista pre-teoretico e puramente descrittivo, che dal punto di vista speculativo. Abbiamo già visto come il platonismo, in certi punti, oscilli pericolosamente tra i due punti di vista. Quest'oscillazione, ritengo, fa saltare irrimediabilmente il platonismo.

I motivi di critica che mi portano a rigettare il platonismo sono i seguenti:

1. l'opera musicale non è una struttura sonora definibile come un *type*, cioè non è un oggetto metafisico dotato di eternità, immutabilità, trascendenza; il problema *one over many* non è lo stesso problema che si presenta con la composizione di un'opera e le sue rese performative;
2. non essendo l'opera un astratto, l'atto di composizione non è definibile come una scoperta; la composizione è *anche* un vero atto di creazione; questo per ragioni di senso comune (così pensiamo alla musica e all'arte in generale) e per ragioni logiche; piuttosto occorre definire bene cosa si intende come creazione e creatività per non incorrere in fraintendimenti di stampo "romantico";
3. l'identità dell'opera per me non è né intensionalmente né estensionalmente legata alle condizioni di identità delle performance in senso stretto. Non si può sostenere che la composizione sia normativa rispetto alla performance, né che sia l'origine della catena metafisica-causale della performance; il performer non è né metafisicamente, né normativamente, né moralmente obbligato a seguire ciò che il compositore ha consegnato; anche la performance ri-

chiede un certo spirito compositivo, come dice la tesi di interdipendenza tra composizione e performance di Alperson.

Ammetto che tutte e tre le critiche sono per me tanto più vincenti quanto più si sposano bene con l'idea ontologica dell'improvvisazione che ho in mente: *le opere non esistono come "oggetti" metafisici naturali; esistono invece le pratiche, i contesti e le storie musicali tra cui quelli che considerano l'opera come un tipo di prodotto della composizione musicale. Laddove invece l'improvvisazione è considerata una pratica più o meno influente nella produzione musicale, il concetto di opera è troppo ingombrante per l'ontologia, per la valutazione e per l'analisi dei pezzi musicali improvvisati.*

In seguito presento delle metafisiche recenti e "eretiche". Lo faccio per due motivi: 1. mostrare come il consenso su queste questioni sia lungi da essere ottenuto; 2. avvicinarmi alla mia idea negativa di metafisica musicale – l'opera è un concetto storicamente e praticamente relativo –, idea confermata una volta per tutte dall'improvvisazione.

### **10.5.1 L'opera non è un *type***

Vediamo il primo punto. I critici del platonismo dicono che le opere non sono *type*. L'obiezione di questo tipo al platonismo consiste nel demolire l'idea che le opere siano in qualche modo eterne o immutabili. L'eternità è una proprietà che appartiene all'opera o perché è identificata con una struttura sonora (Kivy, Dodd), o perché si dice sia composta da una struttura di un qualche tipo (normativa per Wolterstorff, sonora e indicante i mezzi performativi per Levinson). Questa struttura è l'unità che permane identica, secondo i platonisti, in tutte le occorrenze.

Specificatamente, l'affermazione che le opere musicali sono ripetibili è inerentemente orientata verso le ontologie realiste: affermare che le opere musicali sono ripetibili è semplicemente già assumere che esiste qualcosa di identificabile che può avere multiple istanziazioni. (Bartel 2011, 387)

Nell'identificazione opere-performance come specifico caso del problema *one over many* c'è già una petizione di principio.

Ma allora da dove viene questo *claim*? Da una ragione squisitamente logica. L'opera ha proprietà che la differenziano dalle performance, e tali proprietà sono quelle che danno identità ad ogni possibile *token*. L'identità deve essere garantita nei confronti di ogni possibile realizzazione dell'opera; perciò l'opera diventa un astratto eterno. Un particolare astratto o un universale astratto?

Ora dobbiamo deciderci: perché se procediamo speculativamente, allora la seconda alternativa



(universalista), che è quella sostenuta dalla maggior parte del platonismo, potrebbe essere anche legittima.

L'universalismo astratto si inceppa tuttavia all'esame storico-pratico: occorre notare che “le strutture intervallari, e i linguaggi musicali più in generale, non esistono eternamente o a-storicamente, ma entro le pratiche musicali vive e cangianti” (Goehr 2007, 49). I linguaggi musicali, la tradizione, il materiale disponibile vincolano la composizione della struttura sonora. “La maggior parte dei sistemi musicali sono artificiali e dinamici. Ne risulta che gli elementi sonori abbiano nuove e differenti implicazioni in differenti contesti storici” (Cox 1985, 373). Per Howell, vicino a Levinson, “tutti i *type* sono iniziati. Esistono solo una volta che esistono le pratiche in questione” (Howell 2002, 124); per fare un'analogia, il *type* di una parola esiste solo fintantoché esiste il suo significato nella pratica, cioè nella pratica si usano i *token* di quel *type*.

Questo è estremamente evidente con l'improvvisazione, che è legata al suo contesto e alla sua genesi in modo ancora più intimo. È anzi la stessa espressione dell'attimo e del contesto di produzione musicale a essere rilevante, nell'improvvisazione. Lo vedremo in seguito.

Come scrivevo sopra, contro la tesi dell'eternità del *type*, non si può sostenere che ad esempio un pezzo seriale di Webern sia eterno: la scelta, l'estensione e l'organizzazione del materiale hanno precisi connotati storici, si inseriscono in un discorso di sviluppo della tradizione viennese, ottengono un significato determinato entro al contesto sociale e culturale in cui nascono. Dire che la serie weberniana sia eterna è una tesi troppo esagerata. Non solo in senso critico, cioè l'ascolto della serie oggi è diverso dall'ascolto a Vienna negli anni '30. Ma anche nel senso più forte: la possibilità di produzione è contestualmente limitata. La stessa cosa la possiamo dire banalmente con il *free jazz*: sono gli anni '60, è la storia del jazz verso l'emancipazione dei parametri melodici, armonici e ritmici, in coincidenza con il contesto (di emancipazione) degli Stati Uniti (Carles e Comolli 1973; Goldoni 2012).

Se l'alternativa degli universali astratti non funziona, proviamo quindi a prendere posizione per la prima alternativa, cioè: l'opera è un *type* inteso come particolare astratto. Così il discorso si fa molto più ragionevole. In questo caso, tuttavia, il *type* perde la sua astrattezza, perché condivide molte delle proprietà delle occorrenze e viceversa: le parti spazio-temporali, le qualità estetiche, espressive, il contesto di produzione, l'individuazione del compositore ecc.

Trivedi (2002) prende questa via. A proposito di Dodd, Trivedi argomenta che il *type* non è *mai*, per definizione, un universale: condivide *sempre* le proprietà con i suoi *token*. Cioè il *type* “Bandiera Americana” è rettangolare e rosso bianco e blu. Dodd, per Trivedi, confonde i *type* con gli univer-

sali. Dodd (2002, 390 e segg.) non può rispondere a questa osservazione semplicemente dicendo che il *type* è un astratto tale da non avere parti spaziali, né temporali, né colori ecc. L'ontologia di Dodd presume che il *type* sia la funzione in cui compare il valore “essere un *token* di quel *type*”. Il *type* così delineato da Dodd sembra più un'entità astratta escogitata per motivi meramente speculativi, più che un qualcosa che abbiamo incontrato nella nostra esperienza della realtà.

Anche Howell (2002) commenta la posizione di Dodd negando che la proprietà “essere un *token* di quel *type*” sia eterna. Infatti una proprietà di questo tipo sarebbe una relazione (da Russell), o una proprietà impura: una proprietà legata all'esistenza di altre entità, come “essere il figlio di Abramo Lincoln”; come può essere questa una proprietà eterna, esistente prima che lo stesso Abramo Lincoln nasca? Come può esistere eternamente la proprietà “essere un *token* della *Quinta Sinfonia* prima ancora dell'atto di Beethoven tra il 1804 e il 1808? Dodd dice che quello che viene ad esistere, a un certo tempo, è un *token*, cioè un particolare concreto; ma non un *type*, che invece per definizione deve essere astratto ed eterno. E un astratto non può essere un set di particolari concreti, cioè un astratto non può contenere dei concreti come costituenti. Questa visione Dodd la riprende direttamente da Frege, che distingueva tra proprietà insature e oggetti saturi; ma già Russell aveva a suo tempo smentito la posizione fregeana, utilizzando il concetto di “relazione”, in quanto distinto da quello di “proprietà”.

Secondo me ha ragione Howell: tutto il discorso di Dodd non è assolutamente *simple* e, anzi, molto contro-intuitivo.

Il ragionamento dell'individuale o particolare astratto ha un certo suo senso; ma ci pone l'onere di decidere se le opere sono entità o composti dal punto di vista della metafisica oppure dal punto della metafisica più quello dell'estetica e della storia. Perché, per esempio, per un sostenitore *in pectore* dell'individuale astratto come Levinson, le opere, identificate o composte dalle strutture sonore e dei mezzi performativi, hanno proprietà contestuali costitutive. Quindi stiamo mettendo assieme proprietà metafisiche e storico-critiche, e questa è un'operazione che fa scavallare le categorie in modo tale che non sappiamo più se la metafisica guida la critica o viceversa (Goehr 2007, 51-55). E se la metafisica dice che l'opera ha o è una struttura eterna, la pratica non può essere d'accordo, perché la storia dell'estetica dice che “influenzata da Liszt” o “originale” sono proprietà dipendenti dai contesti, variabili secondo le epoche, spostate sulle modalità di ricezione e valutazione.

Per fare un esempio, consideriamo quello che dice Levinson: due compositori che producono la stessa struttura sonora. Abbiamo due opere o una sola? Per Levinson sono due (Levinson 1980, 10). La conclusione si basa su un'intuizione estetica del tipo che i due compositori e i due contesti diversi trasmettono proprietà diverse alle due opere, quindi sono opere diverse – la legge di Leibniz su-

gli indiscernibili. Apprezzo veramente che la struttura sonora di Levinson, anche se eterna, esiste in virtù dell'essere indicata in un contesto da una persona. Questa è una visione metafisica che ingloba l'estetica. Il suo platonismo per me resta il più attento e il meno violento.

Ma il problema è che Levinson è purtuttavia realista riguardo alle proprietà estetiche (Levinson 1994). E questo, sebbene sia coerente con la sua impostazione platonista, e con la posizione fatta propria anche da altri platonisti come Kivy, è abbastanza difficile da sostenere dal punto di vista propriamente estetico. Cioè secondo Levinson (e Kivy) è un *fatto* che l'opera sia “originale” o che sia “influenzata da Liszt”, o che sia “composta da Beethoven”. Se fosse veramente un fatto, tuttavia, ci sarebbe un raggiungimento del consenso su tali proprietà; invece per la prassi critica è normale che uno dei critici in platea alzi la mano e dica “non sono d'accordo”. I mutamenti di giudizio estetici per Levinson sono giustificati come meri cambiamenti epistemici di accesso all'opera (“What a Musical Work Is, Again”, in Levinson 2011).

Ma tutto ciò mi pare assurdo: o le proprietà estetiche sono consustanziali all'identità eterna dell'opera, oppure se sono consustanziali e appaiono nella definizione di opera di Levinson, allora anche le strutture sono dipendenti dal contesto e bisogna correggere dicendo che l'identità dell'opera è un concetto mobile. Non c'è una via di mezzo.

Tale confusione non viene lasciata passare, nemmeno dagli stessi platonisti. Kivy (“Platonism in music: Another Defense” in Kivy 2003), Currie (1989, 62 e segg.) e Davies (2007, 76 e segg.) criticano l'appello alla legge di Leibniz, da parte di Levinson, con controesempi – rispettivamente: una fuga di Bach un tempo attribuita a Johann Sebastian, ora attribuita a suo cugino; Beethoven in una terra gemella in cui compone *Hammerklavier* prima del 1817; le opere composte assieme da McCartney e Lennon in studio, che non sappiamo se effettivamente sono dell'uno piuttosto che dell'altro. I tre controesempi mostrano che abbiamo l'intuizione che il compositore o il contesto non individuano l'opera. Kivy poi adotta anche un argomento logico: la legge di Leibniz non distingue tra le proprietà necessarie e quelle accessorie per l'identità dell'opera; così, mentre la struttura sonora è essenziale, compositore contesto e strumentazione sono proprietà accessorie. Per Kivy, Currie e Davies anche se distinguiamo epistemologicamente e si ammettono per la stessa opera due compositori diversi o due proprietà contestuali diverse, accediamo ontologicamente alla *stessa* opera. Come dice Davies, il telefono è stato inventato in contesti simili da persone diverse, ma sono la *stessa* invenzione.<sup>56</sup>

Mi pare estremamente rivelatore il fatto che Levinson giustifichi l'aggiunta del contesto e della per-

---

<sup>56</sup> Davies in realtà sposa il contestualismo, ma in una versione “mite”. Lo vedremo più avanti nel dettaglio, perché la sua posizione merita un approfondimento.

sona del compositore nella sua definizione di opera dicendo che così si dà un'assicurazione logica alla paternità di un'opera. Forse Levinson vuole dare più che una definizione ontologica, una risposta a un problema pratico come quello del *copyright*? (Davies 2007, 79; Goehr 2007, 56). Tuttavia, stando alla pratica, vediamo che essa ci presenta casi difficili, ma mai risolvibili metafisicamente. È spinoso decidere nei casi di plagio per una parte in causa. In tali casi il contendere non è sulla paternità dei diversi compositori in causa, ma sull'ipotesi che diversi compositori abbiano composto la stessa opera.

Si valuta, nella pratica. Nelle sentenze di plagio, non si tiene conto solo della struttura sonora – melodia, armonia, secondariamente ritmo e arrangiamento. Si tiene conto anche dei legami personali o contestuali tra le parti in causa. Ad esempio, se uno può rivendicare di avere creato qualcosa prima o indipendentemente dell'altro, e può dimostrare che l'altro abbia avuto un qualche rapporto con tale opera; pertanto, in questo caso, può imputare all'altro di avere copiato. Se però l'altro ha creato indipendentemente dal primo, e può dimostrarlo – succede per pattern sonori molto semplici –, allora l'accusa non è plagio, ma scarsa originalità (Benson 2003, 155 nota 41).

Dunque, concludendo, se il *type* è astratto, bisogna accogliere tutte le implicazioni di questo giudizio e eliminare ogni riferimento alla concretezza, violando il senso comune e adottando la mera speculazione. Se invece si includono anche proprietà concrete, nel *type*, allora bisogna assumere che questo non è poi così astratto come si postula. L'improvvisazione, che è una composizione contestuale alla sua esecuzione, non può che stare dalla parte della concretezza.

### **10.5.2 L'opera è creata, non scoperta**

Il problema della pratica in un contesto è centrale anche per il problema della “creazione vs. scoperta”. I platonisti come Kivy e Dodd dicono che la descrizione del processo creativo come scoperta è compatibile con intuizioni di senso comune riguardo alla figura del compositore, al suo grande credito sociale, alla congruenza con la critica delle altre arti, con la scoperta scientifica e con la scoperta geografica (vedi anche Ruta 2013). E d'altro lato la scoperta degli universali-opere è giustificata per via speculativa: come si potrebbe creare una cosa eterna, che non nasce né muore? Ma mi sembra proprio questo lato logico-teoretico dell'argomento che chiede alla pratica di accomodarsi. Prima c'è l'istanza speculativa; poi si va a confermare a livello di senso comune. Vediamo perché.

Non mi sembra sia comunemente registrato l'uso di definire la composizione come scoperta. Il lessico, e quello dell'improvvisazione in particolare, è piuttosto enfatico, impreciso, romantico – lo vedremo nel dettaglio. Però, in generale, abbiamo delle intuizioni di senso comune che ci dicono che

riguardo all'arte, l'attività dell'artista è di tipo creativo. Creativo qui non vuol dire che gli artisti scoprono qualcosa, benché anche la scoperta chiede creatività (secondo il nostro senso comune) e la creatività chiede la scoperta. Creativo vuol dire che l'artista crea un qualche cosa, cioè fa esistere una cosa che non c'era in quel modo lì (Predelli 2001). Non diremmo volentieri che Leonardo abbia scoperto il ritratto di Monna Lisa: come potrebbe averlo scoperto, giacché la scoperta implica la preesistenza eterna dei colori e della tela disposti in modo da raffigurare Monna Lisa, prima ancora che venga a nascere il soggetto raffigurato, cioè Monna Lisa in carne ed ossa?<sup>57</sup>

Dunque secondo Trivedi (2002) e Nussbaum (2003) l'appello all'unità della musica con le altre arti smentisce il fatto che la composizione sia una scoperta, e conferma invece che sia una creazione. Tuttavia per Dodd la musica è un caso particolare, perché mentre il pittore crea un particolare concreto, il compositore scopre un universale astratto (Dodd 2002, 383). Quindi, per Dodd, non c'è unità tra le arti; e allora alcune possono richiedere una creazione, altre una scoperta.

Ecco per me un altro lampante caso di confusione tra l'estetica e la metafisica. Perché si ritiene che la musica sia metafisicamente diversa dalle altre arti? La confusione potrebbe nascere dal fatto che il materiale della musica, il suono, sia evanescente e non tangibile. Ma questo è falso. Infatti il suono viene memorizzato nella mente o registrato su vari supporti. Inoltre anche arti performative come il teatro, perfino lo sport, hanno il problema dell'evanescenza (Fischer-Lichte 2004). In terzo luogo il suono ci investe tattilmente con varia forza: certe volte sentiamo “un muro di suono”, che fa risuonare tutto il nostro corpo nelle viscere – accade in discoteca, per esempio, o laddove c'è un'acustica ricca di basse frequenze.

Forse la differenza tra la musica e le altre arti sta nel problema della riproducibilità a partire da un originale? Non direi, anche le altre arti performative hanno questo problema. La storia della pittura presenta numerosi casi di contraffazione, che, nonostante siano ontologicamente diversi dal caso della riproducibilità, possono essere comunque ricondotti al problema della ripetibilità. E che dire poi della riproducibilità tecnica nella fotografia e nel cinema, a proposito della quale Benjamin (2000) ha dedicato la sua ricerca?

Dal versante dell'intuizione pratica, pertanto, potrei di sicuro affermare che i compositori non scoprono alcunché. Al massimo concedo che essi non scoprono altro che ciò che è messo insieme sta “bene”. In questo caso scoprono qualcosa come la salienza estetica della composizione, a posteriori. I compositori dicono: abbiamo scoperto certe soluzioni formali, abbiamo scoperto certe melodie, ecc. Questo consueto modo di esprimersi non ha rilevanza pratica se non nella sua parafrasi espli-

<sup>57</sup> Per questo motivo di senso comune Levinson mitiga il suo platonismo con il creazionismo; invece Dodd, più rigidamente, fa dire al senso comune che basta l'attributo di creatività, più che il concetto di creazione, e pertanto si mette nell'ottica di correggere la pratica linguistica comune a partire dalla sua teoria metafisica.

cativa: abbiamo scoperto che ciò che abbiamo escogitato, messo a punto, messo insieme... sta bene, è efficace, funziona, è bello, è fecondo, ecc.<sup>58</sup>

Ma come mettono insieme o a punto i suoni? Con prove ed errori, con tentativi riusciti ed aborti. Spesso, di getto. Oppure con regole pratiche (*rules of thumb*) o regole più astratte, matematico-filosofiche – come la serie dodecafonica, il principio della musica spettrale o le regole che ci si dà nella *free improvisation* (Fisher 1991, 131-132). Anche Schönberg, il quale parla della composizione come di “un'improvvisazione rallentata” ammette implicitamente, con questa definizione, che prima si suona e poi si annota nella partitura: dal particolare concreto alla notazione astratta.

Un sostenitore del *discovery model* continuerebbe a ribattere che in realtà la composizione è solo una giustapposizione di pure, astratte, eterne strutture sonore scoperte. Direbbe che ciò che si suona e poi si annota, durante l'atto compositivo, è scoperto perché dettato da forze soprannaturali o inconscie. Persino Trivedi, che critica la scoperta, sembra acconsentire a questa proposta (2002, 77). Però quest'insistenza non viene mai giustificata. Ecco allora che dalla pratica si scavalla indebitamente alla metafisica, cioè si cerca di aggiustare la pratica ad un'ontologia già delineata in cui le opere sono, metafisicamente, degli universali.

Cox (1985) per esempio leva il mantello metafisico della scoperta con un'argomentazione: le possibili combinazioni dei suoni sono pressoché infinite, scrive, e quando abbiamo possibilità pressoché infinite o infinite, diciamo che si tratta di creazione (come per Dio); inoltre, gli stili di combinazione sono estremamente personali e soggettivi; e mentre l'essenza della scoperta è il *quid* scoperto, l'essenza della composizione è invece un'espressione personale. *Ergo*, la composizione è una creazione colorata soggettivamente.

Fisher (1991) e Nussbaum (2003) fanno un'operazione analoga a quella di Cox. Essi sostengono che la scoperta non porta all'esistenza la cosa, mentre la creazione sì. Quindi nella differenza scoperta/creazione non c'è in gioco la creatività, ma l'esistenza del prodotto di scoperta o di creazione. In questo senso, l'analogia tra la scoperta di un teorema e la scoperta della *Settima Sinfonia* da parte di Beethoven è altamente discutibile: la prima scoperta identifica un fatto (matematico), la seconda no. E non serve nemmeno che il fatto scoperto sia eterno: ad esempio il detective scopre il killer, che esisteva comunque senza la scoperta, ma non esisteva eternamente. Secondo Sharpe (2001) la scoperta di fatti non fa assunzioni sull'intenzione dell'autore: cioè è possibile scoprire una cosa credendo che si tratti di qualcos'altro. Ad esempio Colombo ha scoperto l'America pensando che si trattasse delle Indie. Quindi nella scoperta ci si può (intenzionalmente) sbagliare: ma ci si può sba-

---

<sup>58</sup> In questo senso, la scoperta di aver fatto qualcosa di bello, piacevole, riuscito, efficace, ecc. non è equivalente alla scoperta di cui parlano Kivy e Dodd. Per loro la scoperta è di una struttura sonora in sé; quest'atto somiglia alla sorpresa di un ascoltatore o di un esecutore che per la prima volta si affacciano all'opera del compositore.

gliare con un'opera musicale? Non c'è, scrive Sharpe, una verità indipendente su cui misurare l'errore. La composizione è così com'è, e non è altro da sé.<sup>59</sup>

Trivedi (2002) Caplan e Matheson (2004) proseguono dicendo che è falso il presupposto metafisico platonista secondo cui un oggetto astratto non può entrare in una relazione causale con un concreto (cioè la persona che “componere”). Dodd (2002, 431-2) dà questo presupposto come fondamentale per la sua ontologia e ne deduce che un compositore non fa altro che accedere, scoprendola, a una struttura sonora eterna; ma chi l'ha detto, scrivono Trivedi, Caplan e Matheson, che non si possa entrare in relazione con gli astratti?

Una risposta arriva, in contraddizione con sé stesso, anche da Kivy, che sembra essere il più vicino a Dodd. Per Kivy ad esempio abbiamo relazioni di tipo emotivo con l'opera, non con la sua performance. Trivedi è d'accordo e dice che abbiamo emozioni, stati mentali e cognizioni degli astratti. Per Caplan e Matheson abbiamo comunemente esperienza di astratti che entrano in relazione causale: ad esempio le forze naturali portano ad esistere nuove creature, la *Ford Motor Company* fa esistere la *Ford Thunderbird* (che è un *type* individuale astratto), ecc. Un anti-creazionista come Dodd invece direbbe che il *modello* di automobile non è un *type*, ma un *token*, poiché ha parti ed è spaziotemporalmente locato. Dodd replicherebbe inoltre che l'obiezione va fuori pista. Dodd vuole negare la relazione causale che porta una persona a *far esistere* un astratto, non che si possa percepire questo astratto già esistente (*sub specie aeternitatis*).

Ma allora dove abita questo astratto? Da dove viene? (Trivedi 2002, 78-9). E anche se non viene creato può essere distrutto?<sup>60</sup> Per Dodd domande del genere sono mal poste e inconcludenti. Per me no: perché se devo essere convinto che gli universali esistono, vorrei almeno sapere come si fa a saperlo.

Sharpe (2001) si prende gioco di Dodd immaginando che Beethoven dica a Hummel di aver scoperto il *Trio Arciduca*, e Hummel gli chiede: dove? Dietro all'armadio, risponde Beethoven.

Caplan e Matheson (2004, 118 e segg.) scrivono che non c'è nessuna giustificazione addotta dai platonisti che dimostri che l'opera sia un astratto, né un particolare né un universale. L'astrattezza è

---

<sup>59</sup> Dodd non coglie il punto nella sua replica a Sharpe. Dodd (2002, 386) scrive che anche per la scoperta ci sono casi in cui non ci si può sbagliare: come quando si scopre una moneta per terra. Ma si scopre una moneta per terra? È questo il verbo che si usa? Non diremmo piuttosto che si trova una moneta, che ci si imbatte su di essa ecc.? Di solito diciamo che si “scopre” qualcosa che si *cerca*. Se andassimo in cerca di monete e ne trovassimo una, allora potremmo dire di averla *scoperta*. È strano che Dodd scelga questa via di risposta, perché la moneta, secondo la sua metafisica, è un particolare concreto, mentre la scoperta è riservata agli universali astratti. Dodd chiarisce che la scoperta scientifica e geografica sono scoperte per “inchiesta” (2002, 385 e segg.), mentre la scoperta di un universale musicale è una scoperta creativa: ma dove sta precisamente la differenza?

<sup>60</sup> Levinson sostiene che l'opera non può essere distrutta (Levinson “What a Musical Work Is, Again” 2011, 261-263), mentre Trivedi pensa di sì (Trivedi 2002, 77).

semplicemente postulata. E un astratto non deve per definizione essere avulso dallo spazio/tempo; questa caratterizzazione appartiene a priori all'anti-creazionista; ma un creazionista dirà che ci sono astratti causalmente legati, come gli *eventi*. Tirare un sasso causa la rottura della finestra. È un evento astratto, che fissa una catena spazio-temporale. L'improvvisazione, in quanto è un *evento*, potrebbe essere ritenuta un astratto causalmente legata, perché creata, all'opera di qualcuno. Ma non mi pare una via granché parsimoniosa per spiegare uno stato di cose.

Ricapitolando. La difesa della composizione come scoperta, qualora proceda per via pratica, non è abbastanza giustificata e, anzi, è contro-intuitiva. Qualora invece proceda per via teoretica, l'argomentazione non è irresistibile; ci sono buone ragioni teoretiche per descrivere la composizione come creazione. Potremmo credere che, fintantoché resta un mero gioco speculativo, si possa accettare anche il modello della scoperta. Ma allora perché non accettare la composizione come creazione, a fronte di una speculazione diversa, che rispetto alla scoperta ha anche il vantaggio di accordarsi con la pratica produttiva, valutativa e critica – per le altre arti e per la musica?

### **10.5.3 L'opera non è la causa della performance**

Finora l'attenzione è stata posta sull'opera. Eppure, esiste anche la musica concretamente prodotta. Il platonismo configura la musica concretamente prodotta come un'istanziamento di un qualche genere o un'occorrenza di un qualche *type*. Cioè la musica che udiamo è subordinata metafisicamente all'atto compositivo.

Il platonismo propone una cesura forte tra il compositore – che elabora il senso e fornisce le ingiunzioni per realizzare l'opera – e l'esecutore, che deve normativamente solo interpretare i dati convertirli in concreti. Questo iato, benché messo in crisi dal caso dell'improvvisazione di qualsiasi tipo (Béthune 2009), è legittimato da una certa pratica: quello della musica “classica” occidentale, soprattutto viennocentrica. In questo specifico contesto, la divisione metafisica degli oggetti musicali in astratti e concreti sembra essere giustificata non tanto speculativamente quanto in base ad una divisione del lavoro musicale e ad gerarchia sociale legata alla musica. Insomma, la metafisica dell'opera è giustificata dal contesto viennese del diciannovesimo e in parte del ventesimo secolo.

Io condivido la tesi di Predelli (2006) secondo cui negare la sottomissione della performance alla composizione, cioè del performer al compositore, sia di per sé un motivo valido di rigetto del platonismo. Tanto più che essa viene tratteggiata, da Kivy in particolare, come una sottomissione di tipo etico-morale; quindi non si tratta né di una speculazione puramente teoretica, né di qualcosa di vincolato alla storia e alla pratica reali. È, ripeto, un platonismo molto distante da Platone, il quale avrebbe ribadito l'attenzione alla pratica e all'esercizio di idee quali il bene, il bello, il giusto, ecc.



Predelli scrive: una performance non fedele all'opera è esteticamente inferiore, storicamente insincera, professionalmente deplorabile... ma è anche moralmente ingiusta? Secondo Predelli no.

C'è bisogno di una declinazione migliore del concetto di fedeltà. La fedeltà richiesta dai platonisti, un qualcosa di etico-morale, non è che l'impegno a osservare le intenzioni del compositore esplicitate nell'atto compositivo da cui emerge l'opera. Kivy trova un bell'esempio per questa idea: l'opera somiglia a un testamento lasciato dal compositore ai performer.

Tuttavia, ricordiamocelo, Kivy ha delineato l'atto compositivo come scoperta; quindi dobbiamo chiederci se la scoperta è compatibile con il modello del “lascito” compositivo. Ho scoperto l'America; te la posso lasciare in eredità? Ho scoperto la reazione nucleare; ti posso obbligare a non costruire bombe atomiche? Secondo Predelli l'intenzionalismo morale di Kivy è incompatibile con il platonismo. Ed è incompatibile anche con l'idea di creazione, sposata da Predelli. Per Predelli, infatti, il lavoro di resa performativa non differisce dall'atto compositivo vero e proprio se non per una questione di grado. La composizione non è più la causa metafisica della performance; ma è piuttosto la sua causa estetica o professionale. Appunto, è una divisione del lavoro musicale. Non esiste solo la visione platonista relativa al compositore, secondo cui l'attività del performer è giudicata in base a quella del compositore. Anche il performer stesso intrattiene una relazione valutativa dell'opera. Questa valutazione performativa, estetica o professionale, è una selezione di ciò che va suonato dell'opera. “Bisogna riconoscere che *anche* i performer sono parte del processo di «selezione»” (Benson 2003, 71). Anche il performer, infatti, seleziona le proprietà che ritiene necessarie tra quelle consegnate dallo spartito o dalla storia delle esecuzioni, e non è possibile dire a priori per quali di esse deve esserci rispetto totale (esatta compitazione) o invece una certa dose di arbitrarietà o di creatività. La normatività delle volontà compositive non è unidirezionale: il performer può disubbidire, può cambiare qualcosa *causa pulchritudinis* oppure in accordo alle proprie idiosincrasie. Questo non è solo moralmente e ontologicamente possibile. È anche esteticamente migliore: la nostra valutazione del suo atto performativo “creativo” tiene sicuramente conto della distanza che ha messo con il modello consegnato dallo spartito o dalla tradizione performativa.

La conformità tra la composizione e la performance fa parte di un accordo che nella pratica concreta si dispiega in maniere molto diverse: basti pensare al jazz – ma nel jazz non ci sono “opere” così come sono caratterizzate dai platonisti. Tale accordo, nel caso in cui si tratti di una volontà esecutiva estremamente fedele secondo gli ideali della performance autentica o *Werktreue*, chiede che anche il performer intenzionalmente voglia rendere l'opera in quanto tale opera, adeguandosi. Ma tutto ciò non è scontato, come prescrive la filosofia platonista; è invece un modo di eseguire la musi-

ca, che assume il suo senso entro certe coordinate culturali.<sup>61</sup>

## 10.6 Metafisiche alternative

Alcune teorie molto recenti, a seguito delle crescenti insoddisfazioni per il nominalismo o per il platonismo, presentano l'ontologia e la metafisica in modo piuttosto alternativo. Vediamole brevemente.

### 10.6.1 Cameron: non esistono opere, ma esiste il predicato “è un'opera”

Per Cameron il concetto di “opera” è un *flatus voci*.

Cameron propone quest'analogia. Uno ha un mucchio di argilla e fa una statua: l'argilla esisteva già, ma la statua è stata creata. Che cosa è la statua? Possiamo dire che 1. è una certa disposizione spaziotemporale dell'argilla, o 2. è un'altra entità che nasce dal disporre l'argilla così o così, o 3. è un sortale di fase del tipo “è un bambino”, “è un anziano”; cioè è l'argilla disposta in un certo modo per un certo lasso di spazio/tempo. Ma queste ipotesi falliscono la prova del *common sense*, il quale afferma che l'argilla esiste *prima* della statua e che la statua non può esistere senza l'argilla.

Cameron allora propone la sua teoria: la proprietà “è una statua” è vera senza che esista l'entità “statua”. Non c'è bisogno di alcun riferimento ontologico per rendere vera l'affermazione. L'affermazione ci impegna solo a dire che l'argilla è messa in un certo modo, secondo un disegno intenzionale dello scultore. Cameron osserva che non dobbiamo prendere le affermazioni “è un'opera”, “è una statua”, come rivelatrici di fatti ontologici (Cameron 2008, 303).

La metafisica musicale si comporta allo stesso modo. Cameron nega che ci siano entità che sono opere musicali. Ma è vera la proposizione “ci sono opere musicali”. Cameron non accetta né che le opere musicali siano astratti esistenti prima di essere creati, né che esse siano parti temporali continue (come vediamo sotto per Rohrbaugh, Caplan e Matheson), né che siano somme di parti di strutture sonore astratte (come Levinson),<sup>62</sup> né che le strutture sonore sono opere per qualche sub-durata della loro vita (sortali di fase). Il mondo non ha bisogno di contenere opere musicali per rendere vera la proposizione che esistono opere musicali, ma, scrive Cameron, ha bisogno che cambino certe disposizioni di alcuni oggetti che preesistevano: ad esempio, il materiale sonoro da cui Beethoven ha attinto preesisteva certamente al lavoro di Beethoven. Non esiste una *Nona* di Beethoven. C'è una struttura sonora astratta di cui Beethoven ha dato istruzioni per l'esecuzione, le cui occorrenze sono udite da chi ascolta la *Nona* di Beethoven. L'atto di creazione non è, formalmente parlando, l'atto di portare qualcosa all'esistenza. I compositori non creano entità; ma compongono le

61 Benson (2003, 92) ricorda che la performance *autentica* è un'ideale solo da venti o trent'anni.

62 Per una teoria simile a quella di Cameron in riferimento a Levinson, vedi Evnine 2009.

entità che hanno sottomano in modo tale che ci si possa riferire a esse come “opere” dal linguaggio ordinario.

Per l'ontologia di Cameron, insomma, il mondo è fatto di oggetti semplici. In questa specie di atomismo ciò che esiste sono i suoni; ciò invece di cui parliamo in quanto “opere” non sono che nomi linguistici. Tali nomi indicano una certa disposizione del materiale data intenzionalmente dal compositore con l'atto di creazione, cioè con l'atto di indicare come mettere assieme il materiale.

Apprezzo vivamente che la teoria di Cameron faccia rientrare l'etichetta “opera” entro ad atti linguistici, e che colleghi tali atti ad un discorso contestuale-intenzionale. Sono meno simpatetico invece con la sua visione dell'ontologia come atomismo, poiché mi sembra arbitrario dire cosa sia il “semplice” (vedi anche Stecker 2009, 378-380): i livelli di descrizione della realtà non sono separati gli uni dagli altri. Sicché posso dire che il semplice è il suono: ma potrei dire che il suono è una vibrazione, che la vibrazione si propaga nell'aria e così via, dando vita ad un regresso atomistico.

### **10.6.2 Rohrbaugh, Caplan e Matheson: l'opera come continuità di concreti**

Rohrbaugh (2003) ha riproposto un ragionamento realista e nominalista. Per Rohrbaugh le opere musicali sono entità che si “ramificano” in concreti. La concretezza è data dall'incorporazione dell'opera in un materiale: ad esempio uno spartito o un disco. Sicché l'opera è “un oggetto ontologicamente dipendente, la cui creazione, continuità di esistenza e distruzione sono in definitiva questione di come va con altri oggetti storici” (2003, 191). La posizione realista pronunciata da Rohrbaugh implica che se venissero a morire tutti gli esemplari concreti in cui l'opera è incorporata, l'opera stessa verrebbe a morire – come è probabilmente accaduto con musiche del passato remoto. Oggetti concreti reali sono, per Rohrbaugh, quelli che hanno una storia e che sono legati al mondo fisico.

La teoria di Caplan e Matheson (2004, 132 e seguenti; 2006; 2008) è simpatetica con quella di Rohrbaugh. Anch'essi muovono dalle intuizioni pre-teoretiche secondo cui un'opera è creata, ha una relazione causale con dei concreti ed ha una certa esistenza nel tempo. Da ciò Caplan e Matheson costruiscono la loro proposta metafisica, chiamata *perdurantismo*: l'opera è un oggetto concreto che consiste nella fusione di parti concreti, le performance. Finantoché una di queste parti esiste, esiste anche l'opera. Una performance nel 1984 e una oggi sono parti temporali dell'opera, ed hanno una relazione di continuità tra loro.

Si noti la leggera differenza da Rohrbaugh: questi ha definito l'opera come *incorporata* in oggetti concreti, supponendo con ciò che essa sia un'entità di natura diversa da essi (Rohrbaugh 2003, 198-9). Mentre Caplan e Matheson sostengono che l'opera sia la fusione di particolari concreti, cioè di parti temporalmente e spazialmente divise; con ciò il *perdurantismo* assume che l'opera stessa sia

un particolare concreto, poiché la natura di ciò di cui è la fusione determina la natura della fusione stessa.<sup>63</sup>

Quali sono i pro e i contro di questo tipo di teorie? I pro sono sicuramente le congruenze teoretiche con alcune intuizioni pratiche: la creazione, la ripetibilità, la collocazione dell'opera musicale nel mondo reale.

Ma ci sono dei contro assolutamente non liquidabili. Sostanzialmente le stesse obiezioni rivolte al nominalismo si possono rivolgere anche alle teorie di Rohrbaugh, Caplan e Matheson. A titolo di esempio riporto due obiezioni. La prima dice che se l'opera è una incorporazione o una fusione di concreti, allora non è mai possibile ascoltare *l'opera* in toto (Dodd 2004, 353; 2007, 157). Caplan e Matheson rispondono (2006, 59-63; 2008, 80-82) che invece si può, perché uno può ascoltare un intero (l'opera) in virtù di avere ascoltato una sua parte. Ma risponderei a Caplan e Matheson: se uno nella sua vita ascolta solo la versione di Jimi Hendrix di *Star Spangled Banner*, si farà un'idea di questa musica che concettualmente e necessariamente sarà diversa dall'idea che si fa un altro che invece ascolta *Star Spangled Banner* durante un podio alle Olimpiadi. Insomma, non è chiaro come si passi dalla percezione di un singolo membro alla percezione di un'intera classe.

Un'altra obiezione è quella che riguarda la costanza modale (*modal constancy*) della incorporazione o della fusione. È una tipica obiezione al nominalismo: se l'opera è considerata un set di concreti, si può replicare che allora essa non avrebbe potuto avere più, meno o diversi concreti di quelli che ha. E questo, direi, è contro-intuitivo per qualsiasi persona che non sia estremamente fatalista; ed è problematico dal punto di vista metafisico, perché rende non intensionalmente, ma estensivamente la definizione di opera (Dodd 2000, 424-425). Non mi piace la risposta di Caplan e Matheson (2006, 65-69), perché essa si basa su un ragionamento legato ai mondi possibili: un'opera potrebbe aver avuto più, meno o diverse parti in altri mondi possibili, ma in questo mondo ha le parti che ha. Sinceramente, avrei preferito che la risposta si appellasse non alla modalità, bensì alla realtà: l'opera ha le parti che ha *perché ha le parti che ha*, qui ed ora. Capisco che questa è una questione metafisica complicatissima, non affrontabile in questa tesi. Anche con Dodd a un certo punto avevo posto la stessa questione. Brevemente, per me vale ciò che ha detto una volta il vescovo Butler: “Ogni cosa è ciò che è, e non un'altra cosa”. Ma penso che un conto è una discussione per il mero gusto “metafisico” o “speculativo” di farla, un altro è applicare la discussione alla musica che ascoltiamo, qui ed ora.

---

63 Bowen (1993) è d'accordo con un ragionamento di tipo continuista: l'identità è un concetto aperto che si espande nel tempo attraverso particolari concreti. E Small, che è un musicologo difficilmente inquadrabile, scrive: “una composizione, infatti, è un organismo vivente; ogni performance di esso lo mostra non nella sua forma finale, ma solo in un punto particolare del suo sviluppo” (1998b, 230).

### 10.6.3 Currie l'opera è l'azione di scoperta

Secondo Gregory Currie (1989) l'opera è un *type*, ma un *type* di tipo molto particolare. Per Currie infatti l'opera è un *action-type*. L'opera è un *type* la cui prima occorrenza è il processo di scoperta dell'opera da parte del compositore (ad esempio, la fissazione su spartito). Ontologicamente parlando, questo processo ha un valore normativo e generativo rispetto alle performance seguenti. Il processo, benché sia di tipo creativo e di alto sforzo euristico, non è connotato da Currie come un tipo di creazione. Currie resta fedele ad una linea platonista di composizione come scoperta. Ma la sua argomentazione, che dice di essere congruente con intuizioni pre-teoretiche, è abbastanza stridente con il senso comune. L'argomentazione si basa sull'esempio della terra gemella, da cui deriva l'idea, sostenuta da Currie, che sia possibile comporre la stessa opera qui, in questo mondo, e in un altro mondo possibile. La "stessa opera" non significa che sia la stessa struttura sonora, ma che sia lo stesso *action-type*, cioè lo stesso processo (per una discussione vedi Predelli 2001). Per quanto riguarda l'improvvisazione, Currie potrebbe benissimo sostenere che se la stessa azione improvvisativa avesse luogo qui ed ora, e in un altro mondo in un'altra epoca, ci troveremmo di fronte alla stessa entità musicale; non conta che ci si rivolga a contesti del tutto diversi, per pubblici diversi, secondo scopi diversi. Ciò che conta è che si tratti della stessa azione generativa.

### 10.6.4 David Davies: l'opera è l'azione di creazione

Analogamente a Currie, per David Davies (2004) l'opera è l'evento che consiste *nell'azione* di creare, scrivere o comporre. L'opera, in quanto azione, è un concreto-pragmatico. L'artista, creando e non scoprendo un concreto, indica un *focus di apprezzamento* (2004, 26): cioè con la sua azione fa un'affermazione sul modo in cui richiede sia valutata l'opera. L'opera musicale allora diventa una nozione estremamente concreta e intenzionale. Ma l'identificazione stretta tra opera e azione non è meno contro-intuitiva, come scrive Dodd (2005) dello strutturalismo – cioè l'idea che l'opera sia una struttura sonora – che a sua volta è stato criticato da Davies, poiché posso sempre ascoltare una performance, ma non posso ascoltare il processo di creazione che Beethoven ha messo a punto duecento anni fa. Come spiega allora Davies che un'opera abbia diverse occorrenze? Secondo Davies l'opera condivide con le sue riproduzioni (le ripetizioni di quest'atto) una base contenutistica (2004, 80). Cioè le ripetizioni si riferiscono alla performance primigenia. Il presupposto che fa prendere a Davies la conclusione che l'opera sia identificata come l'azione concreta per la creazione, è, come abbiamo visto, un buon punto: il vincolo pragmatico. Questo punto funziona per la filosofia dell'improvvisazione: ogni performance di jazz tradizionale, ad esempio, si riferisce a uno "standard", cioè all'opera primigenia, e a una tradizione improvvisativa – da Armstrong in poi. Quindi accetto e sposo il fatto che il vincolo proposto da Davies operi un revisionismo dei concetti pratici operato su

basi meramente teoretiche.<sup>64</sup> Questo va bene, perché come ho scritto sopra, la filosofia deve comprendere descrivere e correggere la pratica. Davies corregge questo: se si dice che un'opera è “influenzata da Ellington” in realtà vogliamo dire che “l'azione di composizione dell'artista X è stata influenzata da Ellington”. E questa revisione è accettabile, perché blanda.

Però tale revisionismo rischia di gettare il bambino con l'acqua sporca, perché sembra voler negare ogni focus di apprezzamento “formale”, tralasciando l'apprezzamento del residuo di un'attività (Davies 2004, 180 e segg.). In realtà, la pratica critica si sofferma spesso e volentieri sull'oggetto in sé, analizzandone e valutandone la struttura. Quindi, secondo me, va bene dire che la composizione è un'azione – come l'improvvisazione d'altro canto. Ma bisogna conciliare anche queste attività con gli oggetti che lasciano, “opere” o improvvisazioni.<sup>65</sup>

Davies chiama la produzione dell'arte semplicemente *doing* (2004, 173). Così lascia il campo libero ad interpretazioni multiple: in fondo l'azione da cui scaturisce l'opera è sempre, almeno in parte, opaca, perfino allo stesso attore. Però, mentre a me sembra questo un buon motivo per ridimensionare le tendenze intenzionalistiche della pratica critica e del senso comune, per Davies è un'ulteriore conferma della bontà della sua teoria. Per Davies l'intenzionalismo è il modo in cui un ascoltatore informato dell'opera associa certi contenuti all'opera stessa (2004, 89 e segg.). Un fruitore esperto apprezza l'opera, secondo Davies, anche per l'esibizione delle intenzioni autoriali, le quali sono corroborate o smentite dall'azione artistica concreta: bisogna giudicare ciò che si è cercato di ottenere con l'azione artistica, non ciò che è ottenuto. Se uno volesse esprimere un certo stato d'animo con la sua musica, e ne ottenesse un altro presso gli ascoltatori esperti, la sua opera sarebbe giudicata di conseguenza, a fronte delle intenzioni espresse con l'azione: accade spesso quando uno vuole comporre una musica “triste” e ne esce solamente una musica “patetica”. Il prodotto non ha intenzione di esprimere alcunché; è l'artista che colora di intenzionalità ciò che ottiene (Davies 2004, 98-99).

Quindi abbiamo un argomento estetico a guidare l'ontologia: il modo in cui valutiamo l'opera ci dice che razza di cosa sia l'opera, un'azione-con-intenzione. Ciononostante, penso sia discutibile dire che, filosoficamente e nella pratica critica, l'esibizione di proprietà intenzionali non sia ascritta al prodotto. Un contestualista moderato direbbe invece che è proprio il prodotto ad avere certi contenuti in un certo contesto, a prescindere dalle intenzioni o dall'azione dell'artista, le quali comunque sono rilevanti per l'apprezzamento (Dodd 2005, 84-85). Non che Davies sia contrario al contestualismo, tutt'altro (2004, 114): è semplicemente concentrato sul contesto che circonda una certa

---

64 Vedi anche Ruta (2013).

65 Brown (1996, 357 e segg.) propone una metafisica del jazz siffatta.

azione artistica, più che sul contesto in cui un certo oggetto artistico viene recepito, valutato, commercializzato.

Se teniamo presente anche che la pratica critica recepisce un prodotto in un contesto, e non semplicemente un'azione fatta da altri in altri contesti, abbiamo una ragione sufficiente per cui diciamo pragmaticamente che l'opera conta: ad esempio, *esiste* la compravendita di opere d'arte – feticci forse, ma pur sempre opere concrete, non semplici intenzioni; *esiste* una critica d'arte formalista che si concentra sulle proprietà artistiche esibite dall'opera; *esiste* la pratica di registrare o di notare l'opera in uno spartito; e così via.

In conclusione, la proposta di Davies mi sembra sensata; ma non completa.

### III Ontologie contestualiste

#### 11 Un'opera è definita dalle proprietà che ha?

Abbiamo visto alcune teorie ontologiche della musica: nominalismo, platonismo, altre metafisiche alternative. Tutte le teorie ontologiche concordano su un punto: per determinare cosa sia l'opera, oppure quali sono le sue condizioni di identità, è necessario affrontare la questione di quale sia l'essenza dell'opera stessa. Di solito l'essenza – l'identità di compitazione o la struttura sonora – ha alcune proprietà e non altre.

L'argomentazione implicita è la seguente: l'opera è definita dalle sue proprietà essenziali o costitutive; queste proprietà danno identità alle performance-di-quell'opera. Sicuramente tra le proprietà essenziali stanno altezza e durata. Goodman pensa ci siano *solo* queste due; il platonismo, nelle sue varie versioni, pensa ci siano *almeno* queste due.

Le performance invece hanno proprietà accidentali “concrete”. Quando si esegue un'opera, si aggiungono alla sua essenza proprietà contingenti, ma necessarie – in quanto il suono è concretamente così – come il timbro, la dinamica, il tempo. Il suono può essere descritto anche con altre caratteristiche musicali non parametriche come l'intensità, l'emotività, ecc. Di solito, queste proprietà non rientrano tra quelle essenziali – non sono indicate o prescritte dalla notazione. Per cui un ampio raggio di variazione è ammesso in queste proprietà pur garantendo il riferimento stabile all'opera stessa.

Ne deriva, come abbiamo visto in Alperson (1984) una definizione di improvvisazione. La tesi dice che se le proprietà essenziali – in alcuni generi: Alperson parla delle fughe di Bach e Beethoven – e

le proprietà accessorie – in altre prassi musicali – non sono fissate nel dettaglio prima della performance, ma si realizzano solo nella performance, allora si può sostenere che siano proprietà improvvisate, perché decise dal performer nel momento dell'esecuzione – mi raccomando di non fare, come Alperson, riduzionismo riguardo alla temporalità.

Inoltre esistono anche proprietà incidentali o accessorie che appartengono alla performance, come l'aver luogo il giorno 05.02.2013 alla *Salle Pleyel* o la durata di x minuti e x secondi. Queste non sono nemmeno proprietà sonore o musicali. Esse sono proprietà della performance che appartengono alla sua natura di “evento”. Per esse ha senso dire che sono *l'haeccitas* che marca la differenza metafisica tra il concreto delle performance e l'opera in quanto astratto.

Mi sembra tuttavia che la questione delle proprietà sia più intricata di quanto sembra, anche perché spesso si interseca con problemi analoghi di cosa sia la notazione musicale, o di cosa significhi per la musica essere notazionale; e dal canto loro, la realizzazione performativa e l'improvvisazione sono confuse con la categoria più generale di “oralità”. Affronterò più avanti il problema dell'oralità e della scrittura musicale. Ora mi limito a discutere la gerarchia essenzialista delle proprietà, cioè la tesi per cui nella definizione di un'opera musicale ci sono proprietà più essenziali di altre.

Innanzitutto due precisazioni.

Primo: molti vogliono separare i dibattiti sulle proprietà essenziali delle opere dai dibattiti sulle condizioni di identità che le opere pongono alle performance (Kania 2008a, 2008b, Bartel 2011). Anche io l'ho fatto qui. Ho parlato di metafisica diversa dall'ontologia. Ma le cose si confondono a tal punto che, quando si individuano le proprietà essenziali dell'opera, di solito la mossa successiva è dire che tali proprietà sono quelle che una performance deve avere per essere un esempio corretto di quell'opera. La letteratura analitica è piena di questa confusione – vedi Dodd.

La seconda precisazione: nel prosieguo mi riferirò alle proprietà “essenziali” come sinonimo di quelle “costitutive”, e viceversa. So che la cosa potrebbe infastidire più di qualcuno, soprattutto qualche platonista “creazionista” come Levinson, o qualche nominalista come Goodman, il quale si limita a parlare di proprietà “costitutive”. Levinson e Goodman tendono a distinguere tra essenziale e costitutivo. “Essenziali” sono le proprietà che stanno sufficientemente e necessariamente, mentre quelle “costitutive” sono le proprietà che messe assieme danno sufficientemente l'opera. “Essenziale” vuol dire eterno, “costitutivo” vuol dire storico e dipendente dai contesti.

Ma dal momento che l'esito quasi sempre è lo stesso, cioè le proprietà costitutive sono prese come essenziali, (Goehr 2007, 72-73; Stephen Davies 2001, 47) sarei indulgente rispetto a questa distin-



zione.<sup>66</sup>

Il primo punto che voglio toccare risponde al perché occorre parlare di “proprietà”. In che modo un il possesso di proprietà è ritenuto necessario per la definizione di “opera” musicale? In secondo luogo vorrei discutere criticamente il concetto di opera in relazione alla pratica musicale in cui è impiegato dalla critica, e mostrare che questa, per esigenze di logica interna, sacrifica verità storico-contestuali. Nei paragrafi successivi discuto la teoria delle proprietà così come è stata proposta da Stephen Davies e la teoria della proprietà relativamente ad altre pratiche musicali, quelle ad esempio dove l'improvvisazione gioca un ruolo preponderante e il concetto di “opera” non ha latenza. Intendo dichiarare la limitatezza dell'analisi delle proprietà ritenute essenziali per la definizione del pezzo musicale; ribadire l'idea che è legittimo trattare ogni fenomeno musicale come *composizione* la cui performatività è consustanziale; insistere sul fatto che la composizione che dà “opere” è solo il tipo di composizione “classica” in cui l'improvvisazione è tabù.

Sul primo punto, non pretendo di fare dispute logico-metafisiche, e non voglio affatto sostenere che l'ontologia musicale, che ha mutuato il termine “proprietà” dal lessico della metafisica analitica in generale, non abbia il diritto di trattare la musica come un tipo qualsiasi di oggetti che incontriamo nel mondo. Però, così facendo, la composizione identificata come “opera” viene definita per ciò che ha. Ciò che ha – non ciò che fa, né come viene fatta – è ciò che è.<sup>67</sup> Se ha le proprietà necessarie, allora il pezzo musicale concreto cade sotto ad un genere (*kind*),<sup>68</sup> ad un tipo (*type*) o ad un concetto. Se il concreto perde tali proprietà allora non appartiene più a quel genere/tipo/concetto. L'oggetto musicale deve solo corrispondere alle proprietà richieste dal *kind*, *type* o concetto; se non le ha non vi appartiene. E se le ha, le ha in quale senso? In quale modo l'oggetto partecipa dell'astratto? Goodman e Wolterstorff ad esempio presuppongono che l'astratto ponga degli “obblighi” di conformità; Dodd invece dice che l'astratto è la proprietà “essere l'occorrenza di quel *type*”.

Il problema che vedo, è che abbiamo bisogno di una “legge” per vagliare i nostri oggetti musicali e consegnarli ai rispettivi tipi o generi. I generi/tipi/concetti esistono trascendentalmente così come il set di proprietà che li definisce per ciò che sono. I platonisti sono tutti d'accordo con questa tesi, salvo determinare differentemente qual è tale set. Noi supponiamo che i *kind*, i *type*, i concetti e perfino i set di proprietà delle classi siano immutabili, così come le leggi che associano i concreti

---

66 Wollheim parla di proprietà *definitive* come sinonimo di essenziali/costitutive (1968, 93).

67 Uno potrebbe dire che, ad esempio, l'effetto o lo scopo raggiunto da una cosa sia una proprietà della cosa stessa. Anche il modo di produzione, che ci serve a distinguere tra opera e improvvisazione, potrebbe essere ritenuta una proprietà. In filosofia analitica si esemplifica spesso con l'acqua; l'acqua avrebbe quindi la proprietà di essere dissetante o di lavare. Ma anche se predichiamo dell'acqua che “è dissetante” o “è lavante”, mi pare ci sia una differenza tra questa predicazione di proprietà in senso metafisico e invece vedere che, nella pratica effettiva, l'acqua è servita proprio per bere o per lavare.

68 “Genere musicale” non vuol dire “un certo stile musicale”, ma è la visione di Wolterstorff già esaminata.

ad essi. “Un concetto fisso è uno che è immutabile nel tempo e può essere descritto nei termini di un set immutabile delle sue proprietà essenziali o delle condizioni d'identità” (Goehr 2007, 72).

Perché, e come, passiamo da *composizioni* musicali concrete a *tipi, concetti e generi* musicali e altre entità astratte? Come facciamo questo salto metafisico, dall'esemplare all'astratto? Questo salto non è assolutamente automatico. Una teoria metafisica deve giustificarlo. Perché dobbiamo o vogliamo ricondurre la *cosa* che abbiamo lì davanti alle nostre mani o alle nostre orecchie a categorie teoriche più astratte? Secondo Ridley, vedremo, questa domanda la pongono veramente in pochi; quasi sempre sono filosofi. La mia idea è che il filosofo della musica si fa questi problemi perché fa il paragone con la disputa storica sugli universali – non che sia sbagliato, ripeto, ma così facendo dà già per scontato che in musica ci sia qualcosa come un universale. Il realista sostiene che se la sedia è rossa, il libro è rosso, allora l'essere rosso, o l'avere la proprietà della “rossezza” è l'universale che appartiene ai due enti. Invece il filosofo nominalista afferma che i due enti non hanno affatto una proprietà comune, ma hanno entrambi la stessa proprietà che li fa partecipare allo stesso insieme di oggetti.

Quindi è chiaro che sia il realista che il nominalista considerano la musica come un ente non *sui generis*, ma una cosa neutra. Ritengono di avere a che fare con una sostanza. Un ente solidificato, valido una volta per tutte, immutabile.

Esistono invece un sacco di oggetti musicali diversi: esistono cd di Miles Davis in quintetto, partiture di John Cage, trascrizioni di musica folklorica compiute da Béla Bartók. Il nominalista riflette sull'estensione delle classi di questi oggetti. Il realista invece riflette sull'intensione di questi oggetti, quindi *astrae*.<sup>69</sup>

Ma mi chiedo: l'ontologia della musica può ridurre l'esame dei suoi oggetti alla loro sostanza? I motivi della riduzione però non sono mai del tutto chiari – per me sono motivi legati al modo in cui ascoltiamo la musica oggi, vale a dire prevalentemente in cuffia, in modo individualistico, distratto o consumistico.

La filosofia analitica della musica prende in esame mere questioni ontologiche; ma esistono altre domande fondamentali per ogni pratica musicale in quanto *pratica*, appunto, e tali domande da quella filosofia vengono purtroppo relegate in secondo piano. Faccio una carrellata di questioni ignorate: 1. la musica dà luogo non solo a dei prodotti, ma anche ad un'attività lavorativa che ha bisogno di inquadramenti salariali e tutele sociali per i musicisti. Che mestiere fanno? 2. che ruolo gioca la musica alla determinazione o alla profilatura degli incontri sociali? Un quartetto d'archi in

---

69 Ovviamente semplifico il gran dibattito, millenario, che c'è; vedi Mellor e Oliver (1997).

sottofondo produce la stessa socializzazione di un deejay in discoteca? 3. quali sono i luoghi di ascolto per ciascuna pratica, e perché lasciamo che modifichino la pianta delle città? 4. che potere ha, cioè su cosa fa leva, la musica nella nostra esistenza quotidiana? Come riesce a farci cambiare umore? Perché a te questa musica ti rende malinconico e a me euforico? 5. Perché ho il bisogno o mi piace suonare? Cosa *esprimo* con la musica che non riesco a dire verbalmente?

La musica non è costituita solo di suoni e della loro organizzazione (e dunque di opere e stili particolari), ma anche dei modi di generarla, dei manufatti per produrla, dei contesti in cui viene eseguita, dei dispositivi di stoccaggio e delle reti di diffusione (ossia dei canali che mettono la sorgente musicale in rapporto con chi ascolta), dei significati culturali che esprime, delle maniere in cui viene percepita. [...] Contro la concezione musicocentrica che perpetua l'illusione di una musica «assoluta», come se questa esistesse in una sorta di vuoto pneumatico (e non fosse il prodotto di almeno una storia, una società e una cultura)... (Sparti 2007b, 15)

Sembra che il lessico filosofico basato sulle “opere” e sulle loro proprietà essenziali, sugli “oggetti” musicali e sulle loro sostanze, sulle performance-di-quell'opera, sia stridente con una concettualizzazione musicale più ampia. Se queste questioni appaiono all'orizzonte della filosofia analitica della musica, vi appaiono per essere legate in modo deterministico e ontologico. Questa musica, cioè questo oggetto musicale, dice tale filosofia, ha questo effetto emotivo, perché ha tale o tal'altra proprietà, ad esempio un'armonia che risolve in un primo grado minore. Ma questo è un ragionamento piuttosto limitato: non esiste alcuna legge che stabilisca come si passa dal possesso di una proprietà all'effetto che tale possesso comporta.

Riassumendo a grandissime linee: la filosofia della musica analitica crede che l'opera sia una classe o un astratto e sia definita dal possesso di proprietà essenziali (o costitutive). Inoltre, l'opera è quell'oggetto musicale le cui proprietà essenziali (costitutive) danno identità all'opera stessa, cioè sono le proprietà che un'esecuzione deve avere per essere una corretta esecuzione di quell'opera; l'identità dell'opera deve essere fissata e ripetibile nelle occorrenze.

Ora, il mio ragionamento prosegue così: la fissazione della musica occidentale avviene con la notazione su spartito.<sup>70</sup> Non ce lo possiamo negare. La partitura occidentale consiste esclusivamente in 1. altezza e durata delle note che l'esecutore deve tenere; 2. la tonalità nell'armatura; 3. fraseggio; 4. articolazione; 5. dinamiche; 6. agogiche; 7. tempo di metronomo; 8. strumentazione; 9. titolo, autore; 10. testo, se musica vocale. Quindi, secondo la filosofia della musica analitica, queste sono le proprietà essenziali dell'oggetto musicale.<sup>71</sup> Se vediamo come si è sviluppata la notazione occiden-

---

<sup>70</sup> Più recentemente anche con la registrazione; esamino la questione più avanti.

<sup>71</sup> Evidentemente sto prendendo qui sia il nominalismo che identifica l'opera con la notazione, sia la versione più dura del platonismo; ma non quella moderata, propria ad esempio di Levinson, il quale aggiunge alle proprietà essenziali

tale (Treitler 1981; 1982; Caporaletti 2005, 69 e segg.; Molino 2005; Sparti 2007a) troviamo che la stragrande maggioranza dei casi pratici indica solo i punti 1 e 2 (vedi anche Webster 1974). Gli altri punti non sono nemmeno notazionali, perciò sono discrezionali.

Ciò basta per una definizione delle proprietà necessarie e sufficienti a determinare l'identità dell'opera e dare identità alle performance-di-quell'opera? Dubito. Per questo, a ragione, il vero concetto di “opera” è delimitato da Lynda Goehr entro un periodo storico in cui la notazione musicale, grazie anche alle edizioni tipografiche, era la più completa. Si può esigere l'esatta compitazione sonora della partitura quando essa è ricca e dettagliata. Ma anche nella partitura più completa e univoca molte proprietà sono determinate in modo vago – perché indicate una volta ogni tanto, o a seconda delle edizioni, o indicate con parole e segni arbitrari – o mancano del tutto. E ci fossero anche tutte le proprietà formali a livello di istruzione o di codifica, come nella *tape composition* o nella musica *acusmatica*, mancherebbe anche tutta la serie di proprietà – storico-contestuali, estetiche, espressive, ecc. – che di solito la critica imputa alle composizioni.

## 11.1 La tesi di Goehr

Intanto notiamo che la filosofia analitica della musica considera come suo esempio paradigmatico la pratica musicale che vede Beethoven al centro (Goehr 2007, 205-242). Nel linguaggio ordinario la chiamiamo “musica classica”.<sup>72</sup>

La mossa successiva di Goehr è innanzitutto quella di spostare l'attenzione dalla metafisica e dall'ontologia della “opera” – cosa è un'opera e quali sono le condizioni di identità tra l'opera e le performance – al “concetto di opera” come costruito storico-sociale, cioè a quei tratti che si sono attribuiti al concetto dell'opera in un certo contesto.<sup>73</sup> Quindi abbiamo che non solo l'opera *Quinta Sinfonia* prescrive le proprietà che un'occorrenza deve possedere per essere un'occorrenza corretta dell'opera; ma anche l'opera *Quinta Sinfonia* ha delle proprietà attribuite da qualcuno che ci fanno dire che si tratti di un'opera in quanto astratto, *type* o *kind*. Goehr non si concentra su frasi come “questa esecuzione è un'occorrenza corretta della *Quinta Sinfonia*”, ma su giudizi come “La *Quinta Sinfonia* è un'opera musicale, mentre *L'incoronazione di Poppea* non lo è”. Apparentemente un giudizio del genere è controintuitivo e fortemente revisionistico della pratica critica e apprezzativa (Ruta

---

anche l'indicazione della strumentazione o le proprietà contestuali. Un altro modo per inquadrare la differenza robusto/moderato è quello proposto da Stephen Davies, che differenzia tra *thin* e *thick* work. Vedi oltre.

72 Benson (2003, 15 e segg.) mostra come il paradigma beethoveniano non sia che una delle possibili alternative nel corso della musica “classica”. Contemporaneamente a Beethoven, infatti, troviamo una concezione come quella di Rossini per cui l'opera musicale ha un'identità molto meno stabile e conclusa.

73 Il termine “opera” ha un'ambiguità semantica, in italiano. È tanto l'opera (d'arte) musicale, quanto l'opera “lirica”. In questa tesi mi riferisco sempre all'opera (d'arte) musicale in quanto prodotto di una certa cultura classica, cresciuta attorno al paradigma Beethoveniano.

2013, 79 e segg.). Tuttavia è motivato: Goehr dà i confini non ontologici, ma storico-contestuali, entro cui si tiene il concetto di opera.

Un insieme sistematico di fattori ha potuto determinare l'affermazione del concetto di opera contemporaneamente alla produzione musicale beethoveniana. Posso solo elencarli dalla lettura del testo della Goehr: 1. l'evoluzione della notazione musicale e della stampa musicale; 2. la nascita di società di tutela del diritto d'autore; 3. il clima culturale *romantico* che enfatizzava la genialità solitaria come tratto della personalità; 4. la nuova concezione delle figure professionali musicali come il compositore e il direttore d'orchestra; 5. l'influenza della critica musicale nei giornali; 6. la pratica di commissione di *opere* al compositore; 7. la nascita di società come la *Gesellschaft der Musikfreunde* (1812) e di nuove sale da concerto; 8. l'autonomia estetica ottenuta dall'arte musicale. Tutti questi fatti storici non sono autonomi e sufficienti: fanno parte di un plesso che, in modo olistico, ha instaurato il concetto di opera. In altre parole l'analisi compiuta da Goehr rifiuta di prendere questi fatti storici come una definizione essenzialistica del concetto di opera. La tesi fondamentale di Goehr è che non si danno definizioni essenzialistiche, esaustive e definitive, di concetti pratici.

La sintesi dell'argomento della Goehr è: non tutta la storia della produzione musicale ha desiderato produrre “opere”. Il concetto di opera è un prodotto storico. Se qualcuno sostiene che Bach abbia desiderato comporre opere, sostiene qualcosa di storicamente errato.<sup>74</sup> Non cambia che noi consideriamo la musica di Bach come una produzione di opere, benché lui non avesse tale concetto: non possiamo attribuire dei concetti storici in modo retroattivo, anteriormente alla loro nascita, e in maniera scissa dalla *Weltanschauung* propria dei soggetti storici.<sup>75</sup> L'affermazione “I *Concerti Brandeburghesi* sono un'opera” è un'affermazione falsa. Il concetto di opera, la “operalità”, per così dire, ha bisogno di precise condizioni storico-contestuali che al tempo della composizione dei *Concerti Brandeburghesi* non si erano verificate. Tant'è vero che, per arrivare a considerare la musica scritta da Bach come “opera”, abbiamo avuto bisogno di aggiornare la musica di Bach secondo il *nostro* concetto di opera: ad esempio l'abbiamo tradotta in una notazione musicale più esaustiva, come è quella pubblicata nelle *performing editions*. Proponiamo di solito la musica di Bach in sala da concerto, il che comporta dei rituali sociali ed estetici tipici di questo luogo e della sua funzione. Di sicuro Bach non poteva conoscere questi rituali. La sua musica non può averne ovviamente tenuto conto. Credo sia legittimo concedere che quando uno produce un'opera d'arte abbia in mente un

---

74 Ricordo la contro-critica di Goehr a Ziff. Secondo Goodman il trillo nel *Trillo del diavolo* di Tartini non è una proprietà essenziale della composizione, poiché non è notazionale, ma consegnato al performer tramite il titolo non equivoco e la tradizione performativa; così, però, Goodman viola il senso comune, secondo Ziff. Goehr replica a Ziff che Goodman parla di opere nel senso del termine assunto a partire da Beethoven, quando la notazione era completa; quindi l'obiezione di Ziff, poiché considera un pezzo musicale precedente a Beethoven, non è valida.

75 Proporrò lo stesso tipo di argomentazione con il concetto di “creatività”.

certo pubblico di riferimento; quindi, la funzione e la destinazione contano molto per la definizione dell'opera.

Allora prendiamo in considerazione la musica di Beethoven e, paradigma del paradigma, la *Quinta Sinfonia*, così come fa Goehr. Vediamo quali sono le proprietà che l'opera deve avere per essere tale e le condizioni di identità di una performance per essere *di* quell'opera. Che ragioni abbiamo per affermare l'essenzialità, riguardo alla *Quinta Sinfonia*, esclusivamente di proprietà notazionali? Sia ben chiaro: non voglio dire in modo pregiudizievole che sia sbagliato. Dico solo che mi manca il perché di questa scelta sposata dalla stragrande maggioranza dei filosofi analitici. Ho scritto sopra che se uno vuole definire la sostanza di un'opera – e dobbiamo capire anzitutto perché lo vuole fare – passa attraverso la determinazione delle proprietà essenziali o costitutive; deve selezionare. Ma perché ne prende quasi esclusivamente due, altezza e durata? Sembra che la scelta sia motivata dal punto di vista della tradizione metafisica, non però da quello storico-critico-artistico. Tale scelta trascura molte cose, che forse sono ugualmente essenziali: 1. le indicazioni non-notazionali o orali che sono state comunque trasmesse dal compositore o si possono desumere dalla storia delle performance; 2. le convenzioni performative che mutano di anno in anno, di cartellone in cartellone, e implicano luoghi, organici, copyright, occasioni celebrative, ecc.; 3. la storia della ricezione dell'opera, cioè la storia della critica dell'opera; 4. le motivazioni e le intenzioni del compositore, legate a fonti diverse dallo spartito; 5. l'analisi del materiale storico che il compositore aveva a disposizione, cioè l'analisi dei modelli cui il compositore si è ispirato; e così via.

Faccio un esempio. Nel 2011 è uscita per Decca la serie delle nove sinfonie composte da Beethoven e dirette da Riccardo Chailly, eseguite dalla Leipzig Gewandhaus. Nella critica musicale la direzione di Chailly è stata salutata non solo come “fresca” o “nuova”, ma come “rivelatrice” (Johnson 2012). Ciò che è stato apprezzato del lavoro di Chailly e dell'orchestra di Leipzig è stata l'adozione secondo diversi criteri dei tempi metronimici indicati da Beethoven stesso in modo controverso nelle edizioni Peters (vedi anche Benson 2003, 81). Il nominalismo direbbe che questa non è una proprietà essenziale, ma contingente; probabilmente il platonismo sarebbe d'accordo. Ma la critica e i direttori d'orchestra a partire dal 1840 – da Mendelssohn cioè –, direbbero che è una proprietà “rivelatrice”.

Un altro esempio simile riguarda la musica di Bach (non ancora “opere” secondo i criteri fissati da Goehr). Glenn Gould ha registrato in modo sconcertante le *Variazioni Goldberg*: un tocco leggermente “swingeggiante” ha iscritto queste registrazioni nella storia performativa di questa composizione – si può dire che abbiano cambiato per sempre il modo di suonarla (Caine 2007).

Ciò che voglio dimostrare è che nella musica classica molte esecuzioni radicalmente diverse sono

compatibili con la stessa partitura (idea del nominalismo), o hanno la stessa struttura sonora (platonismo). Altezza e durata e altre indicazioni sono sì proprietà dell'opera, in quanto oggetto fissato, ma spesso non sono così essenziali come altri parametri che forse non sono nemmeno fissati (Sharpe 1979). Neanche l'opera, come caso particolare di composizione “classica”, dà una volta per tutte le proprietà essenziali e le condizioni di identità esecutive.

Sicché il rispetto di indicazioni notazionali *può* dare identità all'esecuzione *di* quell'opera. Ma non è quasi mai sufficiente, se è vero che anche altri parametri sono “rivelatori”. Quali siano, se vi siano, non è decidibile a priori. Un altro esempio: nel rock abbiamo tutti la percezione che il pezzo – che non è certamente un'opera – tollera trattamenti armonici, ritmici, strumentali diversi, ed è più rigido per quanto riguarda il testo e la melodia (Baugh 1993; Gracyk 1996; Fisher 1998; Brown 2000b; Bruno 2013). Poi però il fenomeno delle *tribute band* ci mostra come anche nel rock esiste un concetto di fedeltà ancora più stringente che nella musica “classica”. Occorre dunque, come ripeto spesso in questa tesi, guardare alla pratica valutativa e critica, quella pratica esercitata dai produttori stessi, poi da figure professionali specializzate come i critici e i giornalisti, infine dagli ascoltatori comuni più o meno esperti. Se uno adducesse contro questa idea l'argomento che parlare di estetica non deve interferire con il rilevamento delle proprietà dell'identità, e che queste sono date prima della valutazione critica, deve essere consapevole di scagliarsi contro queste pratiche. Ogni critica, anche quella ontologica, è *sempre* valutativa (Carroll 2009).

Lo iato piuttosto netto tra proprietà essenziali e costitutive non può essere posto in via di principio, ma deve corrispondere esplicitamente ai requisiti e ai valori della pratica musicale. Insomma l'idea sbagliata è che un'opera o un oggetto musicale abbia un'identità circoscrivibile in modo essenzialistico.<sup>76</sup>

## 12 Un'ontologia pluralista: Stephen Davies

Recuperando il filo del mio discorso sull'improvvisazione, cito Stephen Davies il quale ha il merito, secondo me, di costruire un'ontologia plurale, aperta, descrittiva. Davies dice che non c'è un solo tipo di opera, quella “astratta”. Ce ne sono invece molti, e l'improvvisazione è uno di essi. An-

---

<sup>76</sup> Ad esempio il platonista più agguerrito di tutti, Julian Dodd, è molto superficiale su questo punto. Egli scrive: “alla morte di Socrate, Santippe divenne una vedova, ma questo non fu un cambiamento genuino in Santippe stessa, poiché *essere una vedova* è una proprietà estrinseca, non intrinseca ad un oggetto” (Dodd 2007, 53). “Certo, la questione filosofica di come bisogna analizzare la distinzione tra proprietà intrinseche ed estrinseche è sostanziale e spinosa; ma qualcosa del genere sembra corretto: una proprietà *intrinseca* di un oggetto è quella che l'oggetto possiede in virtù di essere tale, cioè non dipende da altre cose [...]. E anche se tale definizione richiede un affinamento, la distinzione intrinseca/estrinseca è intuitiva abbastanza da essere afferrata tramite il genere di esempi paradigmatici delle proprietà intrinseche ed estrinseche che ho fornito” (Dodd 2007, 54 nota 16).

che se non amo particolarmente il termine “opera”, per la ragione suesposta da Goehr, adotto la classificazione di Davies. Per me l'opera è un tipo particolare di composizione, come l'improvvisazione, e di tipi di composizione ce ne sono tanti. Prima di vedere quali e quanti, espongo le polarità lungo cui si classifica (Stephen Davies 2007, 6 e segg.): 1. l'opera è per la performance/l'opera non è per la performance; 2. l'opera è per la performance *live*/l'opera è per la performance registrata; 3. l'opera è ricca di proprietà (opera spessa, *thick works*)/l'opera è povera di proprietà (opere sottili, snelle, o fini, *thin works*).

Lungo questi tre assi, vediamo che l'opera compare accanto alla performance. Un punto che trovo convincente, è che per Davies l'opera non è quella cosa che hanno in comune le diverse realizzazioni. Non è possibile, per Davies, *divorziare l'opera dalle sue varie rese performative*: dobbiamo, per capire l'ontologia, capire anche cosa è “fornito dal compositore e dal performer, e perché” (2007, 11). Se l'opera fornita compositore è molto densa di proprietà allora ciò che è comune alle sue realizzazioni può essere molto più snello di quanto specificato dal compositore, poiché il performer ha comunque la facoltà di adottare uno “stile” personale, distintivo. Molte performance avranno differenze significative anche rispetto a dettagli specificati dalla composizione. Se invece l'opera è molto snella, astrarre dalle realizzazioni può dare l'impressione che si tratti di un pezzo più ricco di quanto specificato dal compositore. La storia delle performance riporta casi di viralità, imitazione, tradizione, scuola, maniera. Davies scrive che “in generale cerchiamo certe qualità nelle opere, altre nelle performance e ancora altre nelle improvvisazioni, e, in queste categorie, facciamo ulteriori distinzioni di genere di ciò che ascoltiamo” (Davies 2007, 9). Secondo Davies dalle tre polarità ricaviamo 6 categorie ontologiche in cui classificare le opere/performance/improvvisazioni:

1. l'improvvisazione (non c'è né una composizione, né una performance di una composizione);
2. un'opera per la performance live, ad esempio un'orchestra che esegue il *Concerto Brandeburghese n.2*;
3. la registrazione live del *Concerto Brandeburghese n.2*;
4. l'intervento dell'ingegnere del suono sul *Concerto Brandeburghese n.2*. In questo caso la performance è di studio come *Bitches Brew* di Miles Davis e assemblato da Teo Macero<sup>77</sup>;
5. non c'è nessuna performance invece nell'assemblare materiali da parte dell'ingegnere del suono, come *Revolution n.9* dei Beatles;
6. uno crea un disco con materiali puramente elettronici – praticamente tutta la musica techno, per esempio –, e dà vita ad un'opera per il playback, non per la performance.

---

<sup>77</sup> Vedi Merlin e Rizzardi (2009).



Vediamo il primo caso, l'improvvisazione.

## 12.1 L'improvvisazione

Che cos'è l'improvvisazione secondo Davies? Egli propone una concezione dell'improvvisazione come “grado zero” dell'ontologia musicale. L'improvvisazione per Davies non ha né opere, né tanto meno performance di opere. È un puro fare musica *sic et simpliciter* (2007, 11). Anche nel caso del jazz, che secondo Davies è una musica sofisticata, o nel caso di certa musica classica – Davies cita Lukas Foss –, l'improvvisazione è un “primitivo” musicale. È un modo spontaneo di fare musica – tal quale alla definizione di Alperson.

In nome del suo contestualismo, tuttavia Davies riconosce che ciò che conta come spontaneo può cambiare a seconda del contesto, il quale trasmette convenzioni e regole diverse all'improvvisatore – Davies cita il “secondo” Wolterstorff (1994). L'importante è che il vincolo non sia *diretto*: con l'improvvisazione, ritiene Davies, non abbiamo una causa tra composizione e performance. Il contesto è importante per la *formazione* e *l'apprendimento* dell'improvvisatore. Sicché il modo in cui l'improvvisatore sa improvvisare è contestualmente “limitato”, più che “determinato”.

Davies rifiuta la dicotomia ontologica *work/performance*, calcata sulla dicotomia *type/token*, per il caso dell'improvvisazione. Per Davies la coppia concettuale ha un senso solo dove si parla di esemplificazione multipla. La musica prodotta con l'improvvisazione tuttavia non è associabile al concetto della ripetibilità. È invece il qui ed ora che ci attrae esteticamente per l'improvvisazione, quindi, per Davies, ontologicamente le cose sono messe in modo diverso. Davies corregge Alperson (1984), il quale propone come abbiamo visto una tesi dell'improvvisazione come la creazione di una istanziazione singolare di un'*opera-type* (Alperson 1984, 26). La mancanza di ripetibilità e di persistenza ontologica impongono di rinunciare al termine “opera” e quindi, giocoforza, all'idea che la performance improvvisata sia la resa di una qualche opera.

Un'improvvisazione può essere registrata o trascritta, e quindi può sempre essere ripetuta, ma questo sembra incidentale al suo fascino. (Infatti, alcuni credono che le improvvisazioni perdono il loro interesse quando sono catturate su disco [...]). Poiché possono essere registrate su nastro o carta, le libere improvvisazioni possono essere imitate dagli altri, ma questo potenziale di ripetibilità non è sufficiente per stabilire che sono opere. Non sono né intese né convenzionalmente recepite come modelli per essere copiati. L'ethos della musica come il jazz (che è il soggetto di Alperson) o l'estemporaneità dei compositori-performer della tradizione classica (che è il soggetto di Kivy) sta contro l'idea che le improvvisazioni generano opere musicali, come conferma la pratica sociale in cui l'improvvisazione è attesa e valutata. Quindi non c'è nessun vantaggio a vedere le libere estemporaneità come opere. (Davies 2007, 14)

Anche la nota 6, stessa pagina, è interessante:

Non nego che alcuni dischi di improvvisazioni libere hanno raggiunto lo status di opere, a prescindere da ciò che era intenzione dei musicisti o da ciò che è lo standard del genere in questione [...]. Questa non è la norma, tuttavia. Infatti, si oppone alla norma in quanto fissa ciò che è concepito come libero. Diventando un'opera che altri possono eseguire, l'originale assume una nuova posizione ontologica, una posizione simile a quella delle moderne registrazioni pop. Questo mostra solo che ciò che nasce come improvvisazione può essere trasmutato in un'opera, non che, come improvvisazione, è un'opera. (Davies 2007, 14 nota 6).

La storia della musica fornisce molti esempi di transustanziazioni del genere; ancora prima della registrazione magnetica e digitale, era consuetudine annotare l'improvvisazione su spartito *ex post*, al fine di esercitare un'analisi secondo criteri formali. Davies, ricordando il caso proposto da Kivy – Bach che improvvisa *L'offerta musicale* – pensa che esso proponga due opere diverse: una è l'improvvisazione, l'altra è la trascrizione dell'improvvisazione che diventa un'opera per l'analisi e il tramando. Apprezzo la volontà di distinguere che mostra Davies. Egli qualifica per esempio l'improvvisazione in quanto mera aggiunta esornativa ad una performance – come in certa tradizione performativa classica, in certo rock o in certo jazz “conservatori” – in modo diverso dall'improvvisazione *libera* e spontanea. L'improvvisazione esornativa è un caso di confine: è una performance-di-un'opera che presenta un'improvvisazione non sostanziale.<sup>78</sup> Davies battezza l'opera che consente un abbellimento improvvisato di questo tipo *thin work*, cioè “opera sottile”. Per essa vale il modello *work/performance*, ma con la differenza che la maggior parte delle qualità della performance è data dalla libera interpretazione del performer. Il performer è quindi più libero di controllare aspetti della performance (Davies 2007, 16).<sup>79</sup>

Ma Davies è molto attento e rispettoso del contesto, più che preoccupato di escogitare una teoria netta buona per sempre (Davies 2007, 19). In un'opera sottile, non è possibile sapere a priori quanto peso avrà l'intervento performativo sull'opera stessa; sappiamo solo che l'opera e il modo in cui viene usata dalla produzione musicale, consentono più libertà di quanto lo fa la notazione esaustiva. Di sicuro l'improvvisazione libera, nel senso di Davies, è qualcosa di diverso dall'improvvisazione su un *tune* rock o jazz, o dall'abbellimento di una performance classica.

Davies dice che c'è un modo per distinguere tra l'improvvisazione basata su di una canzone e la

---

78 Più avanti Davies cita come casi di confine tra improvvisazione e performance di un'opera sottile (*thin*): *I've got Rhythm* di George Gershwin, *The Girl from Ipanema* di Norman Gimbel e Antonio Jobim, *Stardust* di Hoagy Carmichael (Davies 2007, 19).

79 A dire il vero Davies, a distanza di poche pagine, ridimensiona il suo giudizio e confessa la propria flessibilità ontologica. Davies è molto più attento e rispettoso del contesto, più che preoccupato di escogitare una teoria netta buona per sempre (Davies 2007, 19).

performance di un'opera *thin*. La prima usa la canzone e la *thinness* dell'opera solo come un *trampolino*, e non vincola in alcun modo il materiale. La seconda invece rimane fedele alle magre caratteristiche dell'opera. Anche i rischi sono diversi per l'improvvisazione sul trampolino e la performance dell'opera *thin*: nel primo caso si deve decidere nel corso della performance dove va la musica, nel secondo no. Quindi per Davies l'improvvisazione è maggiormente legata ad una responsabilità personale da parte dell'improvvisatore:

Semplicemente, le libere improvvisazioni sono più libere di quanto le performance di opere potranno mai esserlo, poiché le ultime sono vincolate a seguire le direttive del compositore, anche se queste dicono «sii libero». (Davies 2007, 17)

L'improvvisazione è diversa dalla composizione rispetto a come viene creata. L'improvvisazione avviene contestualmente alla performance, mentre la composizione avviene su spartito o su altri supporti prima della performance – Davies qui cita Lee B. Brown.

Manca invece in Davies una certa diffidenza nei confronti della tesi di coincidenza temporale tra performance e improvvisazione. In realtà, ritengo, ci sono molti elementi per dire che l'improvvisazione è *anche* un processo di lunga durata. Prendere una decisione qui e ora non significa che il tempo di riflessione per arrivare alla decisione sia una questione di tempo immediato, anzi.

Ciò comunque non toglie che l'improvvisazione abbia una “presenza” dovuta a decisioni effettivamente improvvisate. Davies scrive che queste non solo devono “suonare giuste, ma anche ci devono colpire come sorprendenti, andando oltre non solo al prevedibile e al *cliché*, ma anche alla zona di comfort del musicista” (Davies 2007, 17). Davies si mostra d'accordo con Alperson e ammette che ci sono diversi valori in gioco nella valutazione dell'improvvisazione da una parte e della composizione scritta dall'altra. E qui convengo. Scrive: “l'improvvisazione si basa sull'energia nervosa generata dall'immediatezza e dall'apertura” (Davies 2007, 18). Come vedremo anche con Brown il riconoscimento della presenza nell'improvvisazione è un fattore determinante per la sua valutazione estetica.

## 12.2 Le opere

Davies ha smarcato l'improvvisazione dalla performance della *thin work*.

Qui mi interessa discutere della presa di posizione di Davies secondo cui le nozioni di *thin* e *thick* costituiscono una distinzione nel campo delle opere da performance – non tutte le opere sono concepite, come vedremo, per essere eseguite: alcune sono semplicemente riprodotte. Il pregio di una partizione del genere sta nell'adesione della teoria a un vincolo posto dalle varie prassi. Ripeto, io

non adoro il termine *work* usato da Davies, in quanto, come afferma Goehr, è legato a *un solo* tipo di prassi. Però, al di là del dettaglio terminologico, vedo un'affinità con la teoria storico-contestualista di Goehr e quella di Levinson. La tesi comune è che esistono molti modi di classificare i tipi di composizione musicale, cui corrispondono proprietà, valutazioni estetiche, ricezioni critiche, professionalità, ecc. *diverse*.

Vediamo prima la topografia proposta da Davies, poi muovo un piccolo rimprovero alla sua teoria pluralista. La distinzione fondamentale è quella tra opera sottile e opera spessa.

L'opera sottile ha poche proprietà essenziali o costitutive e molti aspetti fondamentali sono a scelta del performer: l'intonazione, le inflessioni melodiche, il timbro, l'enfasi, la costruzione polifonica dell'armonia, il timbro. È il modello della musica con basso figurato, della canzone, di tradizioni non-occidentali. L'opera spessa invece ha tante proprietà fondamentali, trasmette tante proprietà per la propria identità alle performance e *deve* essere riprodotta fedelmente. Più è spessa e più è il compositore a controllare i dettagli sonori delle sue istanziazioni. È il modello tipico della musica classica occidentale. Tuttavia, anche in questo tipo di prassi, scrive Davies, e per me non è un'osservazione *en passant*, “inevitabilmente, le performance accurate mostrano proprietà che devono essere ascritte all'interpretazione dei musicisti più che all'opera in sé” (Davies 2007, 20).

Come può l'opera, *thin* o *thick*, trasmettere le condizioni di identità alla performance? Secondo Davies l'opera spessa consegna normativamente le istruzioni del compositore al performer per mezzo di una partitura o per mezzo di una prima esecuzione. Il compositore dell'opera *thin* invece istruisce i performer o con una notazione semplificata, od oralmente, o per mezzo di una performance a modo di modello. Davies però afferma chiaramente che le condizioni di identità non sono consegnate *top-down*; anzi, presuppongono una comprensione da parte dell'esecutore del tipo di opera che andrà ad eseguire – il genere e lo stile – e la pratica performativa che presuppone. Il performer può eseguire correttamente l'opera alla luce di una comprensione delle convenzioni e delle pratiche performative. Nemmeno per l'opera spessa non tutto di quanto scritto è determinante, né tutto ciò che è determinante è notato, pertanto il performer deve sapere come rendere acusticamente un segno muto e incompleto (2007, 20 e segg.). Oppure, nel caso dell'opera sottile rock, la quale di solito è riprodotta e reinterpretata a partire da una performance-modello, il performer si trova in difficoltà a estrarre dalla performance le qualità costitutive dell'opera, cioè separare il modello dalla performance. Le convenzioni del rock ammettono sia la cover esatta del modello che una resa distintiva del modello. (Davies 2007, 21). Il performer può scegliere quanto spessa o sottile è l'opera *per lui e per il suo contesto di produzione performativo*.

L'altra distinzione riguarda l'opera per la performance *live*/l'opera per la riproduzione. Mi sembra

giusto notare la perizia musicologica di Davies: cita, per esempio, lavori di Cage come *Bacchanale*, *Imaginary Landscape n.4*, *Knobs*; lavori di Nono come *La fabbrica illuminata*. Davies argomenta con questi esempi l'idea che la strumentazione preparata o quella elettrica abbiano imposto di riqualificare la nozione di notazione, e che la specificazione di proprietà e azioni fondamentali cambiano a seconda dei contesti. C'è una differenza, nota Davies tra *Knobs*, in cui i mezzi elettronici devono essere agiti dal performer, e *La fabbrica illuminata*, in cui i nastri sono solo riprodotti e il performer è la sola soprano (Davies 2007, 25). C'è una differenza tra generare elettronicamente i suoni e riprodurre dei suoni elettronici già generati e registrati. Secondo Davies alcune opere non sono concepite per essere performate: ad esempio le opere di musica *puramente* elettronica, come *Études pathétiques* di Schaeffer, devono essere semplicemente riprodotte. E ha senso pensare che altre musiche, appartenenti a contesti più *pop*, non sono performabili così come sono registrate. Una conseguenza di questo fatto è che anche la riproduzione, non solo la performance, si può dire più o meno accurata. La qualità della riproduzione è dipendente dall'impianto stereo e dalla qualità dell'incisione su disco o cd. Ovviamente, per un contesto "audiomaniaco", non si parlerebbe di una riproduzione accurata se non nel caso in cui l'impianto audio è assolutamente hi-fi e l'esemplare concreto della registrazione è vicino alla matrice (controllando il numero di edizione o di serie): un mp3 in un iPod, per un audiomaniaco, è una riproduzione infedele (vedi Ashby 2010, 137-149). Allora, nello specifico contesto di produzione e ascolto elettronico e audiomaniaco, un'opera è estremamente satura di proprietà determinanti: tutte quelle che l'orecchio è capace di cogliere. (Davies 2007, 26-27). La registrazione, in questo contesto è l'opera, più che una occorrenza di essa.

Ad esempio Davies discute Linda Ferguson (1983), la quale scrive che *Sergeant Pepper's* dei Beatles non è un'opera, poiché i suoi dettagli dipendono dalla tecnologia di registrazione. Per Davies, tuttavia, il disco è riproducibile fedelmente – anzi, con il massimo della fedeltà possibile – e permane identico nel tempo e nelle sue riproduzioni. Quindi Davies ribatte che è *un'opera metafisicamente diversa* da quelle per performance. In seguito affronterò la questione della registrazione, e quella intimamente connessa dell'improvvisazione registrata.

C'è però un punto in cui non sono d'accordo con Davies: per lui, ogni opera è ontologicamente una cosa autonoma. Io invece credo che non bisogna isolare gli oggetti, e invece trovarne le connessioni. Questo principio è conforme alla prassi critica tradizionale e il modo in cui valutiamo i pezzi musicali. Le cover rock, ad esempio, mostrano dei legami forti con gli originali, anche quando sono completamente divergenti o hanno proprietà diverse. Secondo me Davies è in torto quando dice che Jimi Hendrix crea un'altra opera rispetto a *Star Spangled Banner* (Davies 2007, 57-8; per una discussione vedi Bartel 2011, 391; Benson 2003, 157 e segg.; Bertinetto 2013c). A me piace l'atten-

zione alla diversità e al pluralismo: ma perderemmo troppo quando non riconosciamo i legami, le citazioni, i rimandi tra i pezzi. Non coglieremmo la salienza estetica della versione di Hendrix rispetto all'inno americano.

## 13 Strutture e sovrastrutture

Abbiamo visto che secondo il platonismo la struttura sonora contiene soprattutto le altezze articolate ritmicamente, più altri parametri sonori così come si scrivono in partitura; mentre, per il nominalismo, solo ciò che c'è di notazionale in partitura è strutturale. Alla struttura sonora, secondo Levinson, viene poi aggiunta un'altra struttura, quella dei mezzi performativi.

Vorrei però discutere brevemente la nozione di struttura sonora. Alla luce della distinzione proposta da tra opere sottili e spesse, Davies ritiene che *ciò che è la struttura sonora* dipende dai *contesti*. I contesti danno interpretazioni diverse e permeabili tra loro per quanto riguarda la struttura sonora. Faccio quattro ipotesi di definizione della struttura sonora; come vedremo, sono tutte ampiamente discutibili. Da ciò ne concludo che, appunto, per vedere ciò che è la struttura sonora bisogna immergersi nell'opera stessa e capire il suo contesto di produzione e il suo tipo di ricezione.

La prima ipotesi è che ce sosteniamo che una struttura sonora è una sequenza di note determinate in altezza e durata – più eventualmente colore timbrico o strumentale –, allora la nozione si dimostra inadeguato a spiegare il significato di elementi di più alto livello, come “melodie”, “esposizione”, “movimenti”. Non si può ridurre la struttura alla sintassi, ma bisogna anche estenderla alla semantica. Non c'è un minimo comun denominatore né un massimo comune divisore per l'importanza della musica. Il più piccolo livello non è sempre lo stesso in ciascun'opera, né ciascun'opera contiene gli stessi elementi di ordine più alto (Davies 2007, 47 e segg.). Inoltre, in molte opere le altezze non sono specificate, né viene specificato il ritmo. Ad esempio nel *partimento* (basso figurato) sono specificati solo la funzione armonica delle note, ma non le note specifiche (vedi anche Bailey 2010, 45 e segg.). In altre opere, soprattutto di musica contemporanea, le note non sono altezze, ma suoni o rumori. Anche le altezze sono relative alle culture e alle epoche: il nostro la a 440Hz non corrisponde al la dell'epoca di Bach, né al la di Beethoven, calante di circa un semitono. E le variazioni microtonali, all'interno dell'orchestra, sono tollerate: il violino solista stona leggermente dall'accordatura complessiva per avere più risalto.

Davies fa poi un'osservazione interessante: descrivere i suoni come altezze fa parte di un presupposto culturale. Nulla vieta di descrivere le note anche come intervalli o gradi di una scala. Una descrizione di questo genere farebbe concludere che esista anche un altro tipo di struttura sonora? Da-

vies, così come non ama la definizione di struttura in quanto altezze articolate, non ama nemmeno di parlare di essa in quanto intervalli. Infatti non si parla di un intervallo oltre alle due ottave di differenza, poi non abbiamo più numeri cardinali. Non si parla nemmeno di intervalli micro-tonali, come il quarto di tono. Davies preferisce vedere piuttosto le note come funzioni di una scala, ma ammette che le scale musicali sono relative ai contesti culturali e, si può dire, alle scelte poetiche dei singoli compositori, i quali selezionano dal materiale disponibile le *loro* scale – come sa ciascun jazzista, su un accordo di settima minore possono insistere molte scale diverse.

La seconda ipotesi. Se diciamo che la struttura è data da una melodia o da un tema, cioè da un livello sintattico più alto di quello delle altezze, Davies ha una risposta pronta per noi. Ci sono casi in cui il tema è ripetuto esattamente in tutte le performance (nell'ideale della *Werktreue*). Ci sono altri casi in cui il tema è trasposto in un'altra tonalità da una performance all'altra (nel rock, ad esempio). Ci sono casi in cui le performance presentano solo alcuni degli elementi della prima performance (tonalità, intervalli, metro, progressione armonica, ritmo, ecc.). Ci sono casi in cui i temi esposti sono derivati ma non mantengono nessuna connessione udibile al modello (come i retrogradi). Le relazioni tra il tema originale e i temi derivati procedono lungo un continuum di casi.

Qui Davies fa l'affermazione che ho riportato sopra e non sottoscrivo (Davies 2007, 57-58): a suo avviso l'inno americano di Jimi Hendrix è una versione dell'inno, ma ontologicamente, sostiene, non fa parte delle performance dell'inno; è un'occorrenza a sé stante, senza *type*. Questa visione è avanzata da Davies correggendo Alperson, il quale sostiene che i pezzi improvvisati siano esemplificazioni singole di *type*. Sono convinto solo a metà: va bene insistere sulla specificità, sulla differenza, sulla salienza estetica di ciascuna delle performance improvvisate, ma perché non affermare, contemporaneamente, anche il legame o il riferimento di queste performance a un modello?<sup>80</sup> Ovviamente, basta sostenere che né la specificità delle versioni, né la loro relazione di riferimento sia “ontologica”, ma “storico-pratico” in cui gli elementi formali corrispondenti bilanciano tutte le altre differenze specifiche.<sup>81</sup>

Una terza ipotesi è che la struttura sonora sia, a prescindere da altezze e durate, incompleta senza l'indicazione di tempo. Secondo Goodman, no; la sua teoria notazionale dice che il tempo può essere costitutivo solo se è un'indicazione di metronomo, un valore scalare, e non una parola come “andante” o “allegro con brio”. Per Goodman il tempo è una proprietà della performance, non dell'opera. Però Davies obietta: il tempo è invece influente per la nostra percezione dell'opera. Infatti, se pensiamo di eseguire un'opera per un anno intero, al rallentatore, sarà impossibile per l'ascoltatore

---

80 Questa tesi è invece avanzata da Young e Matheson, vedi sotto; e da Bartel (2011).

81 Benson (2003, 61) fa un esempio analogo con le ouverture “Leonore” del *Fidelio*, di cui ne esistono 4 versioni: contano come opere diverse o come la stessa opera?

cogliere la struttura dell'opera. (Davies 2007, 59)

La quarta ipotesi è quella della struttura sonora come indicazione con o senza la strumentazione. Il platonismo si è spaccato su questo punto. Alcuni, riprendendo Webster (1974), dicono che la struttura sonora è “puro sonicismo” senza timbro o colore strumentale. Kivy e Dodd, abbiamo visto, sono sostenitori di questa idea. Per questi Webster, Kivy e Dodd un pezzo rimane lo stesso anche se viene riarrangiato con altri strumenti. Essi considerano la scelta degli strumenti come una caratteristica performativa. Il loro assunto è confermato dalla prassi di composizione delle opere fino al barocco o delle opere di matrice *pop* – a proposito delle quali Goehr negherebbe siano opere, e come lei anche io. In queste pratiche la strumentazione non è specificata: un sintomo della non-necessità dell'indicazione strumentale. Altri, come Levinson, considerano l'indicazione dei mezzi performativi come un lato essenziale della struttura sonora, qualsiasi sia la prassi in cui sta l'opera. Tuttavia, secondo Davies, gli argomenti contro l'essenzialità delle indicazioni performative non sono decisivi (2007, 60 e segg.). È possibile, infatti, che gli strumenti non siano indicati perché i pezzi sono stati scritti per destinatari che il compositore conosceva bene: un *ensemble* specifico, per un contesto specifico o per una pratica performativa specifica; oppure, anche se gli strumenti non sono determinati per essere lasciati a discrezione del performer, ciò non significa che la strumentazione sia irrilevante. Il compositore scriveva avendo un certo strumento in mente: sarebbe un non senso scrivere “pizzicato” per uno che non suoni il violino ma l'oboe, così come scrive anche Levinson.

Questo è il punto: nel normale corso degli eventi, i compositori fanno affidamento a dei musicisti per l'esecuzione dei loro lavori. Anche se le prime notazioni spesso sembrano spoglie, le partiture dei compositori non sono intese come raffigurazioni di strutture sonore astratte. Invece, esse sono offerte come istruzioni su ciò che deve essere suonato e come farlo. Questo è anche il modo in cui sono interpretate dai performer, che si aspettano istruzioni su cosa fare con gli strumenti che hanno imparato. La musica è sempre stata completamente pratica e pragmatica in queste cose. (Davies 2007, 63)

La trascrizione per piano della *Quinta Sinfonia* di Beethoven, effettuata da Liszt, è per Davies non identica alla sinfonia, in un senso ovvio e banale. È un pezzo in sé, anche se legato intimamente alla sua fonte per altri aspetti strutturali che sono più importanti dell'orchestrazione. A mio avviso, invece – ed è la mia costante critica a Davies – benché sia necessario operare dei distinguo anche a seconda delle orchestrazioni previste dai compositori, non è possibile separare per via ontologica le cose; lo si può fare solo per via storico-pratica-contestuale. La trascrizione di Liszt sarà anche un'altra opera, avrà un diverso autore, in un diverso contesto – il che comporta anche l'assegnazione di diverse *royalties* – ma non conta forse come una *trascrizione* di qualcos'altro, più che come altra



opera? Ci sono dei legami formali evidenti, delle concatenazioni storiche ineliminabili, delle dipendenze estetiche, ecc. Oltre al sonicismo puro di Webster, Kivy e Dodd c'è poi un'altra posizione sulla strumentazione: il sonicismo timbrico, per cui è essenziale il timbro, ma non la strumentazione. In pratica conta il risultato, non i mezzi. Questa potrebbe essere la posizione di Scruton (2009, 1-79). Secondo Scruton, infatti, ascoltiamo i suoni solo percettivamente, cioè attribuendo loro solo proprietà estetiche manifeste. Tutto ciò che è oltre alla cortina percettiva, ad esempio la causa materiale dei suoni, per Scruton sarebbe di disturbo all'apprezzamento estetico della musica. Ma, secondo Davies (2007, 64), questo non è il modo in cui ascoltiamo la musica. Né è il modo in cui i musicisti pensano alla loro attività. Il punto non è che abbiamo difficoltà a separare i suoni dalle cause. Ma che le pratiche musicali comportano delle connessioni che in certi casi sono contingenti, in altri hanno uno status diverso, normativo o regolativo: in alcuni casi il merito tecnico è valutato tanto quanto l'impressione percettiva. E credo che Davies abbia ragione: nella performance, valutiamo anche gli elementi più teatrali, più tecnici e, perché no, più virtuosi. Se non vedessimo Barry Guy o Cecil Taylor mentre li ascoltiamo suonare, non sarebbe la stessa cosa. La posizione di Davies è interessante anche perché egli non è un convinto strumentalista come Levinson. Per chiarire la sua posizione, Davies dice che spesso non abbiamo conoscenza della produzione sonora, e spesso ci sbagliamo credendo che a certi suoni corrispondono certe azioni. Oltre a ciò in molti casi la pratica sostituisce lo strumento indicato dal compositore con un altro. Non ci sono sanzioni estetiche contro questa prassi. A meno che non si tratti di una performance secondo i canoni di *Werktreue* (Davies 2007, 67). Una proposta di fedeltà siffatta arriva da Levinson. Levinson sembra avere in mente un concetto di struttura sonora orientata esclusivamente sul compositore. In ciò concede poca attenzione alle “convenzioni sociali della produzione musicale e gli effetti che esse hanno nel porre limiti su ciò che possono determinare le intenzioni e le istruzioni dei compositore” (Davies 2007, 68). Cosa e quanto il compositore è capace di controllare dipende dalle convenzioni del suo tempo. Allora, seguendo il ragionamento di Levinson, una performance con strumenti coevi sarebbe più autentica di un'altra con strumenti contemporanei? Per Davies questa sarebbe una condizione troppo esclusiva, tipica di un *solo* modo di eseguire. Gli ideali della *Werktreue* impongono, per congruenza storica, che la performance sia eseguita con strumenti coevi; ma che senso ha? Credo sia piuttosto un bisogno feticistico. Negli ultimi 200 anni l'evoluzione tecnologica degli strumenti è relativamente modesta. Per di più la strumentazione è talmente ampia e varia che gli stessi compositori potevano, a loro tempo, tollerare un'ampia gamma di strumenti. Già Mozart, ad esempio, nell'indicare una certa voce orchestrale come “clarinetti” si aspettava che al loro posto suonassero oboi e flauti – un'eccezione molto all'avanguardia per il suo tempo è stata la composizione del *Concerto per clarinetto K. 622*; in questo caso l'uso del clarinetto, appunto innovativo, è da considerarsi normativo.

Quindi è generalmente difficile sostenere la tesi della necessità dell'indicazione strumentale nella composizione, poiché questa necessità viene mitigata dalle esecuzioni concrete della musica che rispettano perfino fedelmente il contesto produttivo coevo ai compositori (Davies 1991).

Concludendo, la definizione di “struttura sonora” è estremamente insicura. Ogni tentativo definitivo non regge a un esame storico critico che produce esempi non conformi alla definizione. Un'operazione di confutazione di questo genere è messa in atto da Davies, e mi sembra estremamente interessante e assolutamente difendibile. L'obiettivo argomentativo del suo lavoro è questo: *il concetto di opera è storico; quindi ciò che è la spina dorsale di un'opera – la struttura sonora – dipende sia da ciò che veicola l'opera stessa – le istruzioni – sia dal suo contesto di produzione che da quello in cui si trovano situati i suoi ascoltatori* (Davies 2007, 94).

## IV Ontologie dell'improvvisazione

### 14 L'improvvisazione nella musica “classica”

Se la filosofia della musica considera come essenziali o costitutive dell'opera le proprietà notate, cioè soprattutto altezza e durata delle note, allora che ne è di tutti gli altri parametri non notati con cui la musica è effettivamente eseguita? Tutto ciò che è esornativo e che si manifesta nella performance ha un carattere necessario – perché il suono concreto è fatto così –, ma *non essenziale* secondo tale filosofia. Per esempio: gli abbellimenti, le acciacature, gli attacchi, le dinamiche non specificate, i fraseggi, i legati, ecc.

Questa tesi di necessità senza essenzialità tuttavia non regge ad una disamina storico-critica. Alcuni filosofi hanno voluto argomentare il fatto che il non-notato (l'espressivo o l'interpretativo) sia essenziale per le *opere* musicali – di musica “classica” – quanto lo è l'osservazione pedissequa di caratteri notazionali concernenti altezza e durata (Gould e Keaton 2000; Goehr 2007). Nella tradizione musicale occidentale, che giunge al massimo livello di notazione con Beethoven – secondo la tesi di Goehr che ho riportato –, esistono comunque zone di incompletezza o di vaghezza nella notazione che danno un minimo spazio all'improvvisazione (Darbellay 2005; Benson 2003, 77 e segg.; Azaïs et al. 2010, 230-231). Questo è un fatto storico: prima ho ricordato le performance delle sinfonie di Beethoven dirette da Chally. Che si possa dare a questo fatto il nome di improvvisazione, è una questione che lascio in sospeso, ma per il momento l'accetto.<sup>82</sup> Una spinta per usare tale nome è accettare che la vaghezza viene risolta una volta per tutte allorquando la musica si esegue di fronte a un pubblico. Anche se la risoluzione deriva da una tradizione performativa “orale” di lunga durata, è comunque una decisione che appartiene al momento della performance. In questo paragrafo sostengo che si può ragionevolmente definire l'interpretativo/esornativo, stabilito nel momento performativo, come *improvvisazione*.<sup>83</sup>

Si arriva facilmente a dire che l'improvvisazione è essenziale per l'opera della musica “classica” precedente alla nascita del concetto di “opera” – relativo, dice Goehr, a Beethoven. L'improvvisazione nella classica precedente a Beethoven – e forse anche in quella del secondo dopoguerra – è concessa addirittura a intere sezioni delle composizioni. Ad esempio *L'incoronazione di Poppea* di

---

82 Sharpe (1979) ad esempio la chiama “interpretazione”. Nel caso di Sharpe credo sia sensato identificare “improvvisazione” con “interpretazione”.

83 Konitz, in Berliner (1994, 221), invece sostiene che l'improvvisazione deve essere un cambiamento *radicale* nella melodia. Ma che differenza c'è tra un cambiamento radicale e uno *un po' meno* radicale? Una definizione del genere fa cadere in un paradosso come quello del sorite.

Monteverdi, ha di notato solo il canto e il basso figurato. Come interpretare la numerazione del basso figurato? La notazione lascia spazio all'inventiva dell'esecutore: alla sua improvvisazione. *Rinaldo* di Händel (1711) contiene delle indicazioni in partitura con la semplice parola “cembalo”: il cembalista, che era lo stesso Händel nella prima esecuzione dell'opera, doveva *improvvisare* il passaggio.

Ora abbiamo la trascrizione dell'improvvisazione di Händel approntata dal suo contemporaneo William Babel (Alperson 2010, 275), e in generale abbiamo tutta una serie di sedimentazioni delle improvvisazioni – fughe, basso figurato, estemporizzazioni, cadenze, uso del vibrato, ecc. – in virtù della quale si sono istituite vere e proprie tradizioni performative.

Treitler (1993) smentisce la visione metafisica dell'opera “classica” identificata con la partitura grazie ad un'analisi delle partiture di Chopin: spesso queste non sono finite, lasciando delle indicazioni verbali all'esecutore su come doveva continuare il pezzo. Così la tradizione performativa di Chopin è ricca di esemplificazioni contrastanti, divergenti l'una con l'altra e talvolta con la partitura stessa. Cone (1995), riguardo a Chopin, ribadisce il concetto e nega che si possa essere fedeli ad una sua partitura, dal momento che le partiture differiscono in modo sostanziale a seconda delle edizioni. Solomon (in Childs, Hobbs et al. 1982, 73) spiega perché le partiture di Chopin differiscono così tanto: perché in realtà sono spesso trascrizioni delle sue improvvisazioni rapsodiche.

Per di più, anche nello stesso paradigma beethoveniano esiste la tradizione della cadenza, arte in cui gli esecutori contemporanei si esercitano sempre meno, ma che doveva costituire una grandissima prova di valore nei primi anni del diciannovesimo secolo: la cadenza doveva essere improvvisata e ricalcare lo stile della composizione.<sup>84</sup>

Basso figurato o continuo, fughe, cadenze e indicazioni verbali richiedono di per sé un atto improvvisativo nella performance. Un filosofo però potrebbe ribattere e dire: se sono solo sparuti momenti all'interno di una struttura fissata in larga misura, allora non è ancora detto che siano momenti essenziali appartenenti alla struttura sonora.<sup>85</sup>

Inoltre, se prendiamo le grandi sinfonie di Beethoven costui potrebbe dire che l'improvvisazione non è che, al massimo, un esornativo, un abbellimento, un ornamento che si inserisce in un'opera astratta. L'interpretativo/esornativo non sarebbe che il modo di darsi delle occorrenze dell'opera, il modo che abbiamo noi di accedere ad esse, il modo più bello e piacevole. L'improvvisazione sareb-

---

84 E magari trascritta in seguito, come quelle del concerto per piano e orchestra n. 5, *L'imperatore*. Beethoven stesso trascrisse le cadenze improvvisate dell'opera, così da vincolare l'esecutore al materiale trascritto – probabilmente già ai suoi tempi l'improvvisazione era meno esercitata di quanto sarebbe stato necessario. Vedi anche Berkowitz (2010, 153 e segg.).

85 Solomon (1985) sostiene questa posizione, così come Andrew Kania, vedremo.

be solo un male necessario “estetico” (Bailey 2010, 51).

Ma io credo ci sia altro da dire. Credo che ci sia sempre un aspetto *ineliminabile* di improvvisazione in qualsiasi performance di una opera “classica”; anche se non è essenziale – ma come si fa a stabilirlo una volta per tutte? – è comunque *sempre presente* (Solomon in Childs, Hobbs et al. 1982, 71 e segg.). Do ragione a Gould e Keaton che scrivono: “l’improvvisazione non emerge da come si interpreta o si compone; ma è una relazione tra la partitura e l’evento della performance” (2000, 145). La tesi della normatività della partitura è sostenibile se si pongono dei limiti. La scrittura notazionale fissa delle condizioni di identità per la performance che *non sono finite*, concluse, definitive; benché la scrittura vi tenda. Se il concetto di opera prevede che la partitura renda ripetibile perfettamente e esattamente l’opera stessa, allora non è ammissibile, nemmeno se si tratta della notazione beethoveniana (Benson 2003, 84-85).

La partitura è *incompleta* per alcuni aspetti – come possono essere giocoforza abbellimenti, basso figurato, cadenze –, e si può affermare che sia *vaga* per altri – come l’indicazione di agogica, l’articolazione, l’indicazione di tempo (Davies 2007, 93). A mio avviso occorre discutere la tesi della normatività della partitura, così come viene sostenuta ad esempio da Wolterstorff o Goodman. Credo che sia una tesi limitante. Secondo Wolterstorff la scrittura notazionale fissa delle condizioni normative di identità per la performance: se una performance non le rispetta è un fatto che la fa apparire come un’esecuzione scorretta. Io invece credo che tali condizioni non siano propriamente *normative*: non c’è una forza normativa tale da ammettere l’esecuzione di tutte le note così come sono scritte e vietare di cambiarle, parafrasarle, *improvvisarle*. Piuttosto, questa è una forza pratica: in virtù di una certa storia della pratica esecutiva, è *giusto* eseguire queste note così come indicate ed è *scorretta* un’esecuzione irrispettosa delle indicazioni partiturali.

Io ritengo che, a causa dell’incompletezza e della vaghezza, la partitura non dice cosa si *deve eseguire*, ma cosa eseguire entro una certa zona di tolleranza più o meno angusta. Di conseguenza, il performer è un artista che è chiamato ad *interpretare* la partitura. L’interpretazione è preliminarmente una *selezione*: nella performance vengono selezionate le proprietà essenziali da quelle non essenziali. Il performer sceglie di dare risalto a certi aspetti della partitura piuttosto che ad altri; oppure sceglie di dare risalto ad aspetti non-notati piuttosto che a quelli notati, oppure ancora sceglie di non rispettare la notazione e di andare per la propria strada. Il compositore non può rimproverargli che le cose suonate non stanno così come le ha scritte.<sup>86</sup> Piuttosto egli sarà sanzionato da quell’uditorio che si aspettava una resa fedele.

Vediamo cosa succede nella pratica (Benson 2003, 90 e segg.). La partitura è letta, quindi interpre-

---

<sup>86</sup> Vedi la già citata critica di Predelli al platonismo “morale” di Kivy.

tata. Anche in una scrittura dettagliatissima manca per esempio l'indicazione accentuale (e l'accento non è di poco conto, come ha dimostrato Glenn Gould). Spesso vengono eliminate dal performer le ripetizioni strofiche. Le note di abbellimento vengono aggiunte o eliminate, così come i trilli e i vibrati. Le voci armoniche possono essere distribuite con un certo margine di arbitrarietà a seconda dell'organico disponibile. E così via.<sup>87</sup>

L'esecuzione della musica "classica", soprattutto l'esecuzione maggiormente valutata dalla critica, ha un certo qual spazio di manovra. Sicché valutiamo non solo l'opera, ma anche le performance per ciò che sono, non semplicemente per essere performance-di-quell'opera; ne valutiamo l'energia, la fluidità, l'intensità nervosa ed emotiva. Anzi, posso ritenere che la valutazione di correttezza o di scorrettezza, cioè l'identità, è secondaria, e forse riservata a un uditorio espertissimo. Se l'opera è un concetto che ci aiuta a distinguere le performance-di-quell'opera, e a stabilire un'identità comunque tollerante per le performance, allora ben venga. Ma se questo concetto viene fissato in quanto entità cui deve normativamente conformarsi la performance, allora non sono d'accordo.

Benson, ad esempio, nega che stabilire l'identità di un'opera la faccia diventare un'entità discreta, diversa da altre opere. I contesti stabiliscono quanto le opere si avvicinino e si differenzino: ad esempio la musica classica viennese si somiglia tutta per quanto riguarda i modi performativi, lo scopo d'uso e le forme. Fino a che punto un pezzo è diverso dall'altro (Benson 2003, 61)? Forse fino al punto in cui il materiale è determinante per il contesto di analisi e di apprezzamento, secondo gli ideali di *Werktreue*. O forse, fino a che

il vibrato non anticipato, la variazione di tempo, una sala riverberante o semplicemente troppo caffè cambiano la nostra impressione di un'opera verosimilmente più di quanto fanno le irregolarità di carta, inchiostro o notazione in una partitura. (Ashby 2010, 28)

Sostengo che la rilevazione delle proprietà dell'opera e delle condizioni d'identità delle performance di musica "classica" non rivelano l'essenza della musica, ma sono concetti aperti, relazionali, dipendenti dalle menti e dai contesti produttivi e ricettivi.

Gould e Keaton (2000) argomentano che nelle performance di musica classica il musicista spesso e volentieri improvvisa. Improvvisare in questo contesto vuol dire: altezze durate e sono prestabilite; ma le dinamiche, alcuni aspetti ritmici, i timbri, le intonazioni e le articolazioni sorgono nel mo-

---

<sup>87</sup> Derek Bailey riporta quest'affermazione del noto direttore di ensemble di musica barocca, Lionel Salter: "In particolare quando si tratta di brani lenti, ed è logico, si trova che le note scritte rappresentano uno schema molto semplificato e se qualcuno prova a suonare... diciamo le sonate di Händel, seguendo strettamente il testo, si trova alla fine con qualcosa di cui Händel stesso avrebbe probabilmente riso a crepapelle, perché non era proprio nelle sue intenzioni che la partitura fosse eseguita a quel modo, diciamo a sangue freddo. In quei tempi era normale che fossero i compositori a eseguire le proprie opere e talvolta, causa l'assoluta mancanza di tempo, essi non scrivevano ogni particolare sullo spartito, fissavano sulla carta giusto qualcosa per ricordarsi che a un determinato punto dovevano fare qualcosa che in qualche modo usciva dalla norma" (Bailey 2010, 47).

mento stesso della performance, variano da performance a performance, e non possono essere pre-stabilite se non con una certa tolleranza.

Goehr ad un certo punto fa un'affermazione ambigua e scrive che, essendo il concetto di opera un concetto regolativo che sanziona certi suoi usi inappropriati, non potremmo improvvisare in una performance del *Concerto in re* di Beethoven (2007, 105). Gould e Keaton invece riportano il caso della violinista Lynn Harrell che ha improvvisato delle note aggiuntive su un altro *Concerto in re*, quello di Haydn (2000, 146). Dipende, chiaramente, dalla pratica: in alcuni contesti anche il minimo errore di compitazione è capitale; in altri contesti ci si passa volentieri sopra, a fronte di una valutazione critica più impegnata a sottolineare gli aspetti performativi. In un'esecuzione che si propone come filologicamente esatta è ovvio che c'è una specie di impegno formale al rispetto preciso della partitura; ma nella nostra epoca in cui la creatività e l'originalità sono tenute in larga considerazione, questo impegno viene sempre meno. Anche per questa ragione sono sempre più valorizzati elementi improvvisati nella musica classica: interpretazioni della partitura, deviazioni dal notato, abbellimenti, cadenze, ecc.

Sicché, la mia idea è che le differenze estetiche delle esecuzioni contano in una maniera che non può essere facilmente separata dalle differenze ontologiche. Non possiamo dire mai definitivamente se un aspetto della musica costituisce un abbellimento anziché una proprietà essenziale. Non abbiamo mai un accesso empirico alla struttura sonora, cioè allo scheletro essenziale della musica *senza* avere la musica con tutta la sua polpa (Bruno 2013, 70);<sup>88</sup> né abbiamo accesso alla perfetta congruenza di esecuzione e partitura, poiché quest'ultima non è chiara ed esauriente. Allora che ce ne facciamo delle proprietà espresse in partitura? Anche se sono possedute dall'esemplare così come prescritto dalla partitura-*type*-opera, l'esemplificazione è sempre molto più sfaccettata di così. Se riduciamo l'esemplificazione a tali proprietà, forse la perdiamo. Ancora Benson:

Praticamente, le performance musicali possono esibire un alto grado di *identità* senza essere *identiche*. Così, senza dubbio i pezzi cambiano, ma *spesso* mantengono un'identità, certamente sufficiente per lo scopo pratico dell'identificazione. Infatti, ciò che forse è più divertente è quanto può essere alterato un pezzo – deliberatamente o meno – e comunque rimanere più o meno riconoscibile. (Benson 2003, 158)

Il filosofo della musica realista vuole essenzializzare per determinare le condizioni di identità: ma ci sono veramente dei casi di dubbio che non possono essere risolti dall'analisi? Abbiamo bisogno di un lavoro preliminare di questo tipo? O non è meglio conoscere le cose a fondo, empiricamente, più di conoscerle per via logica? Astrarre l'essenza dei concreti è un'operazione che ci permette solo

<sup>88</sup> Non solo la musica ha più polpa della struttura indicata nella partitura. La filosofia direbbe che c'è un evidente salto categoriale tra partitura e performance, cioè quello che va dallo scritto all'udito.

un'approssimazione grossolana della musica che normalmente ascoltiamo. La pura opera sarebbe qualcosa come una traccia *midi* rispetto alla musica eseguita (Grossmann 1994, 262): qualcosa di cui Haydn riderebbe a crepapelle.

## 15 Le opere nel jazz e l'improvvisazione

Se già nella musica classica non è motivato affermare che le proprietà in partitura, soprattutto altezza e durata, siano le uniche proprietà essenziali o siano le più costitutive, dal momento che diciamo così solo in base ad un ideale di notazionalità che non esiste in pratica – una ragione logico-argomentativa – e possiamo produrre numerosi esempi in cui la partitura non determina i dettagli più importanti dell'opera – una ragione pratica fatta di controesempi – allora in altre pratiche musicali la cosa si fa ancora più evidente. Nella musica “classica” la concessione all'improvvisazione è veramente minima, tendente allo zero. Ma in altre prassi ci sono più libertà per l'improvvisazione.

Prendiamo ad esempio il jazz, diciamo quel jazz che consiste nel prendere uno standard e improvvisare un assolo sul giro armonico – prescindendo dalla differenza tra improvvisazione tematica e improvvisazione modale.<sup>89</sup> Goehr scrive che in questo caso la nozione di opera è fuori luogo:

Se nelle performance di musica classica aneliamo alla massima congruenza con una partitura pienamente specificata, nell'improvvisazione jazz tradizionale, dove operano nozioni molto diverse di congruenza, i musicisti cercano i limiti della minima congruenza ai pezzi e ai temi. Nella maggior parte del jazz, l'estemporaneità è la norma, ed è solo questa caratteristica che ci impedisce la possibilità di parlare comodamente di una e della stessa opera (piuttosto che di un pezzo, un tema o una canzone) semplicemente istanziata in differenti performance. (Goehr 2007, 99-100).

Nel jazz abbiamo questi punti scomodi: 1. la partitura è solo un abbozzo, la quale esprime i temi melodici in modo rozzo e l'armonia in modo accordale, e gli esecutori possono parafrasare entrambe, melodia e armonia; 2. ogni altra indicazione, come la strumentazione, oppure indicazioni esecutive come i tempi, abbellimenti, agogica, dinamica, ecc. non sono incluse nei *Real book* o nei *Fake book*, le raccolte di partiture jazz – si noti che si chiamano sia “*real*” che “*fake*” –; maggiori dettagli sembrano inclusi negli *Aebersold* o in altra editoria graficamente più elegante e notazionalmente più precisa, ma anche qui, rispetto alle partiture di classica, le indicazioni sono molto più scarse; 3. possiamo anche non avere le partiture, e i pezzi possono essere trasmessi, eseguiti e imparati ad orecchio o oralmente; 4. la partitura non esprime una parte saliente del pezzo, cioè l'improvvisazio-

---

<sup>89</sup> L'improvvisazione modale la si può leggere in Jost (1994) e Monson (1998).



ne; 5. l'improvvisazione non è ovviamente congruente con la partitura a livello di compitazione, ma è esteticamente congruente con l'armonia o con le azioni degli altri musicisti non solisti in termini di articolazione, pronuncia, uso delle scale, degli arpeggi, dei pattern, dei modi, ecc.

Tenendo fermi tali punti, vediamo ora se riusciamo a parlare di “opere” nel jazz secondo un modello ontologico che ne enuclei le proprietà essenziali; quelle proprietà che fanno diventare l'opera un oggetto persistente e ripetibile. La mia risposta sarà negativa. In questo capitolo procedo così: prima espongo le ragioni di chi non vuole rinunciare alla nozione di opera nel jazz; poi comincio a dire perché questa nozione non sia necessaria – ma lascio al prossimo capitolo l'ultima parola in merito.

Young e Matheson (2000) identificano l'opera jazz con lo *standard* o *tune*: *Round Midnight* ad esempio. Per Young e Matheson l'opera così identificata non è che una mera consegna di istruzioni performative – un “trampolino” – e di strutture – “una cornice” – per l'improvvisazione. In ciò la nozione di opera di Young e Matheson sembra recuperare la nozione di *megatype* scartata da Alpersen, accomodandola all'unicità della performance determinata dal suo momento improvvisato (2000, 132). L'opera è “lasca”, per Young e Matheson; cionondimeno c'è. Ma cosa specifica l'opera, se viene vista come “lasca”? Quali sono le istruzioni che consegna al performer? Non possono essere quelle che riguardano la “struttura sonora”, visto che i temi sono spesso parafrasati (anche nell'esposizione e nella ripresa, non solo nell'improvvisazione), i voicing degli accordi sono invertiti, gli accordi stessi sostituiti, c'è l'improvvisazione, ecc. Come diceva Duke Ellington, “tutto è possibile, se suona bene”.

Young e Matheson dicono allora che una performance jazz è una le cui proprietà strutturali non sono *completamente* predeterminate, ma improvvisate. Le proprietà strutturali non sono quelle viste come essenziali dalla tradizione filosofica analitica – cioè soprattutto altezza e durata. Young e Matheson compongono l'elenco delle proprietà strutturali in un livello più elevato: *la melodia, l'armonia e la struttura del pezzo*. Così Young e Matheson possono dire che tali elementi sintattici di ordine più elevato chiedono un rispetto “di massima”. In quanto le proprietà strutturali sono improvvisate, l'improvvisare non riguarda le proprietà che Young e Matheson chiamano “espressive”. Le proprietà espressive sono: tempo, rubato, dinamica, ecc. Quindi, in contrasto con quanto ho scritto sopra a proposito dell'improvvisazione nella musica “classica”, per Young e Matheson l'improvvisazione che determina le proprietà espressive non è una vera improvvisazione. Io sono più tollerante su questo punto – e Kania (2011, 395-396) è d'accordo.

Però Young e Matheson non concedono all'improvvisazione strutturale di scalfire l'identità del

*tune*.<sup>90</sup> Secondo Young e Matheson due performance jazz possono essere esempi della stessa opera quando condividono il punto di partenza melodico, armonico e strutturale (2000, 128). In ciò l'improvvisazione jazz non può essere *spontanea*, perché si basa su un punto di partenza. Non c'è perfetta congruenza tra il suono e la notazione, nel jazz, ma c'è, secondo Young e Matheson, la congruenza *lasca* di idee sintattiche “generalì” – melodia, armonia, struttura – tra la performance e il *tune*. Il modello canonico (2000, 129) del jazz prevede che se una performance rispetta *di massima*, o *più o meno*, queste idee allora è una performance-di-quell'opera. La melodia che deve corrispondere è quella del tema, *più o meno*, non quella dell'improvvisazione che invece è lasciata a discrezione del solista; l'armonia può conoscere sostituzioni e alterazioni, ma *più o meno* è sempre quella, così come la struttura. Per Young e Matheson non c'è solo la congruenza di massima ad una struttura sonora sintattica “lasca”, ma il rispetto di alcuni riferimenti taciti, come le intenzioni e le condizioni contestuali: se in una terra gemella esistesse un'opera che suona uguale a *Round Midnight* così come è suonata da Davis, un musicista nella terra gemella eseguirebbe un'altra opera (Young e Matheson 2000, 128).<sup>91</sup>

Ma tale modello canonico non funziona, nemmeno per gli stessi autori, dal momento che molte performance non rispettano le consegne generali. Come prendere il caso di Lennie Tristano che suona *All of Me* (*Line Up* in Tristano 1956) senza accennare mai alla melodia originale? Possiamo considerarla un'esemplificazione di quell'opera solo per l'osservazione dell'armonia prestabilita dallo standard? Se sposassimo questa tesi,osterremmo che basta l'armonia a identificare un'opera jazz, e quindi che il momento tipico dell'opera jazz è l'improvvisazione sull'armonia. Ma ci sono *standard* diversi i quali condividono la stessa armonia e la stessa struttura – basti pensare al blues; ciò non significa per Young e Matheson che ogni performance blues potrebbe essere indifferentemente un *token* di qualsivoglia blues. Inoltre ci sono casi, come i *tune* di Ornette Coleman, i quali sono senza struttura armonica. In *The Shape of Jazz to Come* (1959) e *Free Jazz* (1960) le istruzioni non sono date sotto forma di armonia e melodia, ma sotto forma di motivi. Quindi l'opera jazz può fare a meno dell'armonia, e quindi tutte le performance senza armonia sono istanziazioni della stessa opera (lo scrive Cochrane 2000), oppure bisogna considerare i lavori di Coleman come opere con una sola performance, così come dice Alperson? La seconda ipotesi è meno ridicola, per Young e Matheson, ciononostante abbiamo l'intuizione che molte performance di Coleman si riferiscano alle stesse opere: c'è la stessa congruenza di motivi in diverse performance.

Altro caso interessante è quello di jazzisti che omettono il testo dalle canzoni tipo *Tin Pan Alley*, come in *My Favorite Things* (1961) di Coltrane. E ancora peggio è il caso di musica strumentale a

---

90 Young e Matheson scrivono addirittura che non è essenziale.

91 L'argomento è una ripresa da Levinson (1980).

cui vengono aggiunte le parole: sono queste occorrenze correttamente formate dello stesso *tune*?

Ripeto, sono tutti controesempi prodotti dagli stessi autori. La loro risposta è intelligente:

Anche se il modello canonico non dà un resoconto soddisfacente di come molte performance jazz esemplificano la stessa opera, non funziona per tutti i casi. Un resoconto completo e generale delle istruzioni che definiscono le opere jazz non è possibile. Variano da genere jazz a genere jazz. In qualche genere, come il *free jazz*, le istruzioni che definiscono lo standard possono non esistere. (Young e Matheson 2000, 131)

Se il criterio è quello della verifica di conformità alle regole e dell'esame delle intenzioni e delle circostanze, occorre discernimento per riconoscere la stessa opera esemplificata in diverse performance.<sup>92</sup> Questa tesi è simile a quella di Stephen Davies che ho discusso prima.

Quindi, concludendo, per Young e Matheson ci sono tipi diversi di opera nel jazz, a seconda dei generi. Cionondimeno essi sostengono che ci sono opere nel jazz, identificate con lo *standard* o il *tune*. Il loro argomento però mi sembra strano: hanno dimostrato che ci sono tipi diversi di produzione nel jazz, non che questi tipi sono “opere”.

Kania (2011, 394 e segg.) ha criticato l'articolo di Young e Matheson, innanzitutto facendo appello al principio di vincolo pragmatico dal punto di vista dei musicisti: a quali jazzisti, dopotutto, importa davvero se esistono “opere” nel jazz? Spesso nelle performance jazz il riconoscimento dei brani sembra più un gioco del pubblico e della critica, che un cruccio dei musicisti; spesso i musicisti nemmeno li presentano (vedi anche Sparti 2010, 105 e segg.).

Kania vuole dimostrare che non esistono opere nel jazz. La sua argomentazione consiste di 4 punti. Il primo è la confutazione della proposta di Young e Matheson. Essi parlano di *type* identificato con una struttura grossolana, un'armonia e una melodia, con un orientamento regolativo. Ma, rimprovera Kania, è ancora un *type* un'opera delineata in questa maniera? La nozione di opera adottata da Young e Matheson, secondo Kania, è la nozione di opera “classica”, cioè un oggetto fisso e ripetibile in virtù delle regole *di massima* che impone alle performance. Il problema è che la tradizione più comune del jazz dà un'importanza strutturale all'improvvisazione (Kania 2011, 395), non è qualcosa di “inessenziale” come scrivono Young e Matheson: per me è difficile sostenerlo perfino della tradizione “classica” in assoluto.<sup>93</sup> È arduo stabilire il grado di tolleranza dalle improvvisazio-

92 Anche i titoli possono aiutare. Per esempio Levinson (1985) ha sostenuto l'idea che i titoli siano proprietà costitutive delle opere, quasi sempre essenziali e che il modo in cui si relazionano ai rispettivi contenuti sia esteticamente rilevante.

93 Anche se in generale c'è poco spazio all'improvvisazione nella “classica”, alcuni controesempi come *L'offerta musicale* di Bach, opere di Stockhausen, di Maderna, ecc. dimostrano che l'improvvisazione può diventare fondamentale. Per Kania questi esempi non sono centrali nella tradizione; ma ciò dipende dalla considerazione della centralità di una pratica. Kania ammette che la distinzione tra proprietà strutturali e proprietà espressive non è sufficiente per negare l'improvvisazione nella “classica”, esercitata appunto sulle proprietà espressive (2011, 396).

ni della struttura melodica, armonica di un'opera jazz, secondo Kania. Pertanto, se due performance di *Sophisticated Lady*, una prodotta dall'orchestra di Duke Ellington e l'altra prodotta da Chick Corea, hanno qualcosa in comune, al di là delle differenze improvvisative, perché dovremmo giungere alla conclusione che si tratti proprio dell'opera in quanto entità astratta e ripetibile (Kania 2011, 394)? Tali differenze improvvisative, per Kania, smantellano la visione “classica” dell'opera: sono troppo rilevanti.

Né ciò che è notato nella tradizione jazz, né il mero fatto che c'è improvvisazione nella performance jazz prova che non ci sono opere durevoli nella tradizione jazz che sono istanziate nelle performance. Tuttavia il puro ammontare dell'improvvisazione in una tipica performance jazz e la centralità dell'improvvisazione nella tradizione sembra indicare che i candidati proposti per essere le opere durevoli nel jazz, gli standard, sono un aiuto per la creatività in tempo reale dei performer [...] più che un'opera da essere istanziata in performance multiple [...]. (Kania 2011, 396)

Il secondo punto argomentativo di Kania è smentire la visione di chi sostiene che anche se l'opera nel jazz non è qualcosa di metafisico, abbiamo ciononostante a che fare con “opere d'arte” nel jazz intese come entità per l'apprezzamento estetico – o per qualsiasi altra cosa servono le opere d'arte (2011, 397). Questa è una visione sostenuta da Alperson e Stephen Davies. Così l'opera collassa con il suo evento performativo: cioè l'opera d'arte è *l'evento* della performance. Kania non ha obiezioni al fatto che nel jazz le performance siano di primaria importanza estetica; però rigetta l'idea che siano opere, poiché le opere sono entità *durevoli, universali e ripetibili*. Goehr sarebbe d'accordo dal punto di vista della storia del concetto di opera. Sono d'accordo a metà con Kania: infatti, sono convinto che nel jazz non ci siano opere così come nella musica classica. Penso però che nonostante Kania cerchi l'opera in senso classico e non la trovi nel jazz, ciononostante nel linguaggio comune chiamiamo *opere d'arte* anche i fuochi d'artificio, gli happening, i mandala, le improvvisazioni e altre cose che non hanno una certa durata. Kania dice che se l'opera è semplicemente dove cade il focus estetico, potremmo dire che anche nella “classica” l'opera (d'arte) è la performance, visto che possiamo valutarle autonomamente dall'opera-di-cui-sono-performance; ma, obietta, nella “classica” distinguiamo nettamente opera e performance. Perciò non è assolutamente necessario postulare che ciò che valutiamo esteticamente debba, in fin dei conti, essere comunque un'opera: il concetto di opera non è necessario alle arti per essere arti. Certo, dico: ma chi l'ha detto che un'opera d'arte deve essere per forza durevole e ripetibile? Rispondo: solo la tradizione “classica”. Riprendo questa mia tesi nel paragrafo successivo.

Il terzo punto è la confutazione della visione nominalista: le opere d'arte nel jazz sono, come nel

rock, le registrazioni delle performance. I dischi infatti sono oggetti durevoli, ripetibili e candidati all'apprezzamento estetico. Questa proposta ontologica però fallisce ancora laddove incontra l'estetica: nel jazz contano le decisioni in tempo reale, e il fatto che siano registrate e conservate rovina l'apprezzamento. Manca la sorpresa. Inoltre, da un punto di vista logico, potremmo asserire che ugualmente nella musica classica il disco o lo spartito *sono* l'opera.<sup>94</sup> Goehr, parlando di affermazioni di questo tipo, le giudica delle riduzioni passibili di terapia psicoanalitica. Come per il feticismo, si prende la cosalità per il tutto. Anche qui, do ragione a Kania.

Allora, quarto punto, quali conclusioni trae Kania? Che nel jazz non ci siano opere. È una conclusione bizzarra? Penso di no. Nessuno ha mai dimostrato la necessità di maneggiare opere, oggetti, per etichettare come arte una certa pratica. Un'arte con solo performance non è inferiore ad un'arte con solo opere concrete stabili e ripetibili – come la scultura – o con opere e performance – come la musica classica.

Prima ho sostenuto l'idea di chiamare ogni musica “composizione”, ma non ogni composizione “opera”. L'opera infatti per me è solo quel prodotto che appartiene a una produzione soprattutto viennese e ottocentesca. La composizione invece è qualsiasi tipo di produzione musicale. “Composizione” è un concetto che non fa riferimento a notazione, durata, modo di produzione, ripetibilità; non implica nessuna di queste cose. Non avrei nulla in contrario se qualcuno dicesse che *Round Midnight* suonata da Monk e *Round Midnight* suonata da Davis sono *composizioni diverse che fanno riferimento alla stessa composizione (lo standard)*. Le due cose vanno assieme, ed è quando, per timore di contraddizione, che si prende un corno piuttosto dell'altro, che l'ontologia non funziona più.

## **16 L'improvvisazione come *opera d'arte* (oggetto di apprezzamento)**

Ora, vorrei sviluppare la visione di Stephen Davies (2007) e Kania (2011) secondo cui l'opera è un concetto assente nel jazz, a causa della centralità dell'improvvisazione. La locazione “centrale” della pratica dell'improvvisazione, nel jazz, è data per scontata da Kania; vedremo che Brown contesta a Kania proprio questo postulato. In questo dibattito tra Kania e Brown prendo le difese della tesi di contestualismo molto forte del secondo. Brown è stato accusato di essere più che un contestualista: un *particularista*. La posizione di particolarismo di Brown è però per me la migliore per inquadrare la questione dell'improvvisazione e dell'ontologia musicale in generale. La conclusione è in accordo con Kania: nel jazz non esistono “opere”. Ma perché dovrebbero, si chiede Brown? Solo una

---

94 Tuttavia, come vedremo, per Kania l'opera nel rock è proprio la musica registrata su supporto.

manciata di composizioni si meritano questo appellativo.

In seconda battuta, ricostruisco anche il dibattito tra Ridley e Kania. Il primo sostiene che l'ontologia è ortogonale alla valutazione delle opere; per il secondo invece l'ontologia *serve* a valutare meglio.

### 16.1 Kania: il rock

Nel jazz, abbiamo visto, Kania, come Stephen Davies, sostiene che non ci siano “opere”. Come ho scritto, ne sono convinto, perché per me il concetto di opera è una specie di ipostatizzazione di un certo modo di composizione che richiede fedeltà esecutiva assoluta. L'improvvisazione invece dà una ventata di libertà esecutiva nel jazz: la tradizione performativa identifica i propri *tunes* in modo tollerante e talvolta generico – spesso gli accordi, che sono la base su cui improvvisare e con cui costruire il giro armonico, sono indicati solo per la loro posizione scalare e la loro funzione di settima maggiore, settima di dominante, minore settima e semidiminuita. Però questa tesi, per Kania, nega che nel jazz ci siano opere in un senso banale: in quanto opere d'arte di jazz valutate esteticamente (Kania 2011, 397 e segg.).

Questa tesi negativa di Kania mi porta a proporre una mia tesi generale: nell'arte abbiamo il senso che l'opera deve avere una certa durata e un certo potenziale di ripetibilità: il *type* platonico. Ma questo senso non è naturale: è culturalmente e contestualmente costruito da una produzione artistica musicale romantica. Chi l'ha detto che le cose devono stare così? Le opere d'arte infatti possono essere le cose più evanescenti e evenemenziali. L'improvvisazione per me può essere considerata una vera *opera d'arte* (non un'opera in senso classicista), in virtù del solo e semplice fatto che la valutiamo, ci piace, ci scalda il cuore, ci annoia, ci fa piangere, ci fa incontrare con gli amici in locali della periferia, ci permette di suonare assieme, ecc.

Non vorrei che l'improvvisazione fosse un discrimine taciuto tra le ontologie, nella proposta di Kania, completamente diverse: tra la classica, il rock e il jazz. Avrei molto da obiettare, in questo caso: perché l'improvvisazione esiste anche (banalizzando) come interpretativo/esornativo nella classica, nel momento solistico del rock e, chiaramente, nel jazz (ma non sempre). Apprezzo che Kania costruisca modelli ontologici diversi per la musica classica (l'opera è il *type*, il *token* è la performance), per la musica jazz (non c'è l'opera-*type*, né, senza il *type*, il *token*, ma solo la performance, Kania 2011) e per il rock (la traccia registrata è l'opera-*type*, ma non ci sono performance-*token*, Kania 2006), ma mi preoccupa il fatto che la modellizzazione sia così rigida.

Dopo aver esaminato il caso del jazz, nel capitolo precedente, esamino ora quello del rock. Kania (2006) pensa che ci sia un processo produttivo (una “costruzione”) che giunga alla produzione di

un'opera concreta sottoforma di traccia registrata (“track”). L'opera, in quanto disco, è molto densa di proprietà. Ma nel disco sono registrate delle *canzoni*, le quali vengono istanziate nelle performance, che sono esteticamente e ontologicamente secondarie rispetto al disco (2006, 404). La tesi difesa da Kania è questa:

I musicisti rock primariamente costruiscono tracce (*tracks*). Queste sono opere ontologicamente spesso, come le opere elettroniche classiche, e sono al centro del rock come forma d'arte. Tuttavia queste tracce manifestano anche delle canzoni. Le canzoni rock, come le canzoni jazz, ma non come le canzoni classiche, tendono a essere molto snelle ontologicamente, concedendo alterazioni nella strumentazione, testo, melodia e anche armonia. Ma mentre le canzoni rock, come le canzoni classiche, sono opere per la performance simpliciter, le canzoni rock non sono opere, né sono per essere istanziate in un particolare. Le tracce rock non sono tipi speciali di performance della canzone snella che manifestano, come direbbe [Stephen] Davies. Piuttosto, sono costruzioni di studio: opere spesso che manifestano canzoni sottili, senza essere performance di esse. (Kania 2006, 404)

Questa tesi è problematica a causa del concetto di performance: o accettiamo di parlare di performance come della sola performance live – la posizione di Kania – o accettiamo che la performance sia ogni possibile occorrenza dell'opera *in cui è ravvisabile l'azione umana*, comprese le tracce. La mia risposta è che, sotto certe condizioni, anche la traccia registrata è una performance, ma rimando ai capitoli sulla performance e sulla registrazione. Nella tesi precedente vediamo che Kania definisce la registrazione come una manifestazione; cosa vuol dire “manifestazione”?

Si potrebbe dire che un partitura classica manifesta l'opera di cui è. Chiunque lavora all'interno della tradizione classica può “decifrare” ogni elemento della struttura sonora dell'opera in partitura. In effetti, è spesso più facile estrarre l'opera da una manifestazione (*manifestation*) (ad esempio, una partitura) che da un'istanziamento (cioè, una performance). Anche un esperto in musica classica contemporanea potrebbe non essere in grado di dire, per esempio, quante e quali delle note che si sentono in una performance di un brano contemporaneo, sono determinanti dell'opera, piuttosto che il risultato di un obbligo previsto dalla partitura di improvvisare o impegnarsi in qualche procedura aleatoria. Ma questo sarà chiaro nella partitura. Tuttavia le partiture non sono istanziazioni autentiche di opere classiche, perché non sono performance. A mio parere, le tracce di rock hanno un rapporto di manifestazione con le canzoni rock. Chi è esperto nella tradizione può “decifrare” in una traccia la canzone che si manifesta in essa; ma la traccia non è quindi una performance della canzone. Diversamente nel caso classico, tuttavia, poiché la canzone rock è una struttura sonora, ma non per la performance, la traccia manifesta la canzone istanzilandola, mentre la partitura del brano potrebbe manifestarla, ma non può istanziarla. (Kania 2006, 405)

Contesto a Kania di fare confusione tra istanziazioni, manifestazioni, performance. Ci sono troppe cose nella sua ontologia del rock. Io dico: le *istanziamenti* sono ogni istanziazione dell'opera, a prescindere dal medium – spartito, registrazione, performance, ecc. La performance invece è l'istanziamento *eseguita* dall'uomo; ma come esistono performance live, esistono anche performance registrate. Se uno mi rimproverasse che tracce e performance sono sonore, mentre le partiture sono scritte, risponderei: se uno sa leggere la partitura la decodifica in un suono (mentale o solfeggiato), così come per leggere una traccia ci vuole un *lettore* cd o mp3.

Inoltre, sostenendo che nel rock ci sono opere-tracce, ma non ci sono istanziazioni, poiché le performance istanziano non l'opera ma la canzone sottile, visto che di solito le performance variano molti aspetti del testo, del sound ecc. da come sono manifestati nella traccia (2006, 406-407), per me Kania compie un duplice passo falso. Il primo è che non è facile negare, come fa Kania, che la costruzione di una traccia sia più una performance che un processo di laboratorio. Infatti: come possiamo dire che quanto registrano i musicisti rock non sia la performance contestuale alla registrazione? Magari poi alcuni pezzi della performance sono ripresi con i software di editing, magari la post-produzione cambia il suono delle chitarre o della batteria, ma come facciamo a distinguere nettamente? Come facciamo a sapere come agiscono i musicisti e il tecnico del suono nel processo di registrazione? Non si può nemmeno sostenere, come fa Gracyk (2006, 1-98), che il rock sia la presentazione, attraverso la registrazione, di un'opera da parte degli stessi compositori. Spesso i compositori dell'opera sono persone diverse dai musicisti che registrano: possono essere autori, produttori, altri musicisti di rock e di altri generi.

Il secondo passo falso è che Kania o ammette che le decisioni improvvisate – “alterazioni nella strumentazione, testo, melodia e anche armonia” – nel corso della performance sono compositive, e quindi l'opera che ha dei multipli, cangianti, è la canzone, oppure ammette che il modo in cui si rende una performance *live* non è esteticamente rilevante per la tradizione rock: ma allora perché continuiamo ad andare ai concerti? Kania sembra preferire questa seconda ipotesi.

Ma l'obiezione più decisiva è che il contestualismo di Kania rischia di essere troppo rigido, assumendo un concetto di genere monolitico e valido per tutte le sub-tradizioni regionali.

## **16.2 Brown: l'ontologia è un letto di Procuste**

Un'altra obiezione sarebbe questa (Brown 2011, 174): perché ancorare l'ontologia ad un genere di pratica? L'operazione pluralista di Kania intende l'ontologia comunque rigidamente. Ad esempio, seguendo Kania, come inquadreremmo il jazz-rock di Miles Davies o di Pat Metheny? Come un'arte senza opere o un'arte senza performance? Le tradizioni si scompongono in sub-tradizioni che



hanno spesso confini molto permeabili. Per Brown non si può dare un resoconto ontologico – un letto di Procuste – buono per tutti i casi della tradizione musicale di riferimento, né si può assumere che tali casi non siano meno centrali e importanti per tale tradizione, né si può pensare che per ciascun caso ci sia solo una tradizione di riferimento. Pertanto è giustificato il giudizio di Kania (2008c) secondo cui Lee B. Brown è l'unico filosofo che ha proposto un descrittivismo estremo. Cioè, dice Kania, Brown rifiuta una caratterizzazione ontologica o metafisica degli enti musicali, in favore di una metodologia che prende in carico le specificità di ciascun oggetto musicale. Il descrittivismo è una teoria che mi sento di difendere soprattutto per le musiche improvvisate, le quali sono trattate da Brown con competenza e profondità (Brown 1991, 1996, 2000a).<sup>95</sup>

Brown ingaggia allora un dibattito con Kania. Il punto polemico riguarda la rigidità che un'ontologia come quella di Kania sembra promuovere. Brown sostiene che non c'è alcuna ragione per affermare, innanzitutto, che nel rock l'opera è il pezzo registrato, e non la canzone che viene cantata ai concerti, ripresa da altri musicisti, ecc. Questo non è il modo in cui ascoltiamo il rock: nei concerti i pezzi cambiano nella musica o nei testi, vengono suonate canzoni mai registrate, c'è improvvisazione. Andiamo ai concerti perché il materiale *live* differisce da quello registrato, se non altro perché c'è la possibilità di *vedere* le proprie rockstar preferite. Ma anche se l'ascolto del disco fosse il modo preminente con cui ascoltiamo il rock, scrive Brown (2011, 173) – ipotizziamo anche che valutiamo il rock per il 70% dagli album e per il 30% dai concerti – comunque non possiamo concludere che l'oggetto ontologico primario, l'opera cioè, sia l'album. Analogamente, sarebbe pure sbagliato ritenere che nel rock l'oggetto ontologico primario sia la canzone (magari la canzone per la performance in studio, come dice Stephen Davies), poiché anche questa sarebbe un'operazione riduzionistica.

Una volta che si propende per una posizione *sull'altra*, per Brown stiamo abboccando ad una domanda sbagliata. “Che cos'è l'opera?” richiede, per Brown, una risposta necessariamente complessa, stratificata su piani diversi. Su questi piani giocano le pratiche di produzione, di esecuzione, di critica valutativa, di diffusione. Spesso tali piani sono in conflitto; una risoluzione dei conflitti pratici però avviene nel plesso delle pratiche stesse, mai in seguito a speculazioni logico-filosofiche (Brown 2011, 182).

Il secondo punto, sul jazz. Per Kania, l'improvvisazione è la ragione per cui non si può normativamente proporre un'ontologia che consta di opere e performance nel jazz. Per Kania valutiamo tutte

---

<sup>95</sup> Il descrittivismo estremo di Brown è molto vicino alla critica marxista di Carles e Comolli del *free jazz*: “L'arte ha inoltre nelle società borghesi la doppia funzione di concentrazione e di sfruttamento delle illusioni di purezza e perfezione (realizzazione dell'Idea trascendentale-divina), nonché di parallela censura di tutto quanto l'idealismo condanna in nome dei medesimi concetti di purezza e perfezione: la materia, il disordine, i contrasti sociali.” (Carles e Comolli 1973, 282).

le performance jazz, anche quelle registrate (ad esempio da Miles Davis per la Columbia con grandi manipolazioni ai nastri), come fossero delle performance *live*. Ma questo perché? Perché secondo Kania (e Alperson 1984; e Hamilton 2007b), richiediamo un grado di freschezza e novità al jazz. Sicché il jazz diventa un'arte performativa pura, per Kania. Per Brown le cose non stanno così: ci sono ragioni per dire che la registrazione gioca un ruolo centrale nella produzione e nella documentazione del jazz (quindi Kania dovrebbe mutuare l'ontologia del rock al jazz). Ma ci sono tanti altri casi: ad esempio il fatto che Davis, Monk o Montgomery suonino tutti *Round Midnight* a prescindere dalle differenze di arrangiamento e di improvvisazione. Una descrizione per ciò che avviene con gli standards potrebbe essere quella proposta da Young e Matheson;<sup>96</sup> ma come gli stessi autori hanno suggerito, abbiamo visto, ci sono numerosi controesempi che fanno parte della tradizione dominante: ad esempio *My Favorite Things* suonata da Coltrane o *Free jazz* di Coleman – sarebbe antistorico l'argomento che dice che questi sono esempi che appartengono a qualche tradizione secondaria, con una loro specifica ontologia.

Brown stesso manifesta una dovuta cautela nel maneggiare il caso del jazz e dell'improvvisazione: se in principio è stato sostenitore di una *non-work ontology* per il jazz (1996; 2000a), poi (2011) ammette che la mancanza di opere non significa che manchino opere d'arte né oggetti durevoli. Brown intende questo: se chiamiamo opera l'astratto che può essere esemplificato in occorrenze multiple, secondo un principio estetico classicista e idealista, viennese e ottocentesco, sinfonico e notazionale, allora non possiamo dire che ci sono opere nel jazz. Come ho dichiarato più volte, sono perfettamente d'accordo.

Come scrive Brown, l'ontologia va in cerca di “specificare di che *genere (kind)* la musica *sia* centralmente” (Brown 2011, 177). Ma Brown ha il giustificato timore che anche la *non-work ontology* abbia questo vizio di forma congenito: c'è il pericolo che questo tipo di ontologia negativa dica che non ci sono opere, come fosse necessario e migliore, in senso valutativo, un'arte con opere e occorrenze. La *non-work ontology* di Davies e Kania, scrive Brown, sostiene che non ci sono opere perché non essendoci oggetti costanti nel tempo, apprezza esteticamente solo le performance. Brown rimprovera questo: non ci sono *opere in senso stretto*; ma l'improvvisazione, come facevo notare prima a proposito della teoria di Kania, non può essere il principio di discriminazione ontologica tra pratiche e tradizioni musicali diverse come la classica, il jazz e il rock.

Brown scrive che anche nel jazz abbiamo esperienza di ripetizioni, ritorni, persistenze: la tecnologia di registrazione, ad esempio del *Köln Concert* di Jarrett, rende disponibile nel tempo anche un

---

<sup>96</sup> Young e Matheson scrivono che un'opera è individuata dalle istruzioni armoniche, melodiche e strutturali *di massima* che guidano normativamente la performance.

evento effimero come l'improvvisazione.<sup>97</sup> E anche se molte performance improvvisate rimangono non-registrate, ci sono documentazioni, citazioni, trascrizioni, ricordi, ecc. (Brown 1996, 358; Brown 2011, 178).<sup>98</sup>

Brown critica anche la constatazione di Kania che lo standard jazz sia “un aiuto per la creatività in tempo reale dei performer” (Kania 2011, 396). “Vorremmo analogamente insistere che un pezzo in una sinfonia di Beethoven o Brahms sono solo occasioni per lo sviluppo *allegro* della sonata?” (Brown 2011, 178). L'improvvisazione non è quasi mai così “irrispettosa” del tema o della progressione armonica da cui proviene e su cui interagisce. Anche nel caso di standard ripresi, che in gergo vengono chiamati *contrafacts*,<sup>99</sup> ad esempio tutti gli *anatole* o *rhythm changes*, il jazzista improvvisa con il materiale che la contraffazione propone, non con quello dello standard da cui la contraffazione deriva. Lee Konitz, che proponeva un tipo di improvvisazione molto più attento alla melodia che all'armonia, suggerisce un tipo di improvvisazione diverso in *Ornithology* e in *How High The Moon*; in *Donna Lee* e in *Indiana* – sono *contrafacts* con la stessa armonia.<sup>100</sup>

Un altro caso è quello in cui lo standard non lascia poco o nessun momento di improvvisazione. È tutto scritto e previsto, eppure è jazz: un esempio è il *Concerto for Cootie* di Duke Ellington. Questo pezzo si comporta come un pezzo sinfonico: qui la connotazione jazz è data sicuramente dai mezzi performativi in cui abbondano i fiati, dal ritmo swing, dalla melodia ricca di *blue note* e legati, dal giro armonico pieno di risoluzioni con la settima di dominante, ecc, ma *non* dall'improvvisazione (Hodeir 1993).

Così il jazz sembra presentare troppi casi ed elementi diversi per proporre un'ontologia unificante, *un letto di Procuste*. Non si può dire aprioristicamente quale tra questi casi ed elementi sia centrale nella pratica in questione. Brown si chiede, per esempio, come dovremmo vedere ontologicamente una rimasterizzazione su cd di un lp: come una nuova opera, come una versione, come un'occorrenza genuina, ecc.? È così che la pratica musicale funziona oggi. E i concetti che impieghiamo nella filosofia o sono funzionali alla pratica, cioè funzionano con essa, o sono falsi.

---

Una cosa sembra chiara. Anche se le analisi ontologiche, come esemplificato sopra, fossero utili

97 Non è detto che ciò che ha fatto Jarrett a Colonia sia valutabile come un'improvvisazione in senso proprio e totale (libera), visto la progressione armonica ben riconoscibile; Reason (2004) e Nanz (2011) e Brown (2000a, 115) infatti propongono di chiamare Jarrett un *instant composer* piuttosto che un improvvisatore; ma queste sono distinzioni di poco conto, dal mio punto di vista.

98 Nel jazz la critica, a partire da quella letteraria di Henry Gates, ha coniato il termine *signifyin[g]* per indicare la pratica citazionistica che, tuttavia, altera il materiale di partenza, in modo spesso dissacrante, parodico o sarcastico. Vedi Sparti (2007b, 88-118); Benson (2004); Monson (1996, 103 e segg.). Per Lock (2004, 7) *signifyin[g]* ha acquisito lo stesso significato stereotipato di “ritmo naturale” per gli africani. È la sua versione postmoderna. *Signifyin[g]* vuol dire un riferimento indiretto, e questo riferimento occorre per mezzo di una ripetizione con una differenza (la *[g]* tra quadre è un chiaro riferimento alla filosofia di Derrida).

99 Vedi Bertinetto (2013c).

100Conrad Cork in Hamilton (2007b, 119).

a razionalizzare le dispute attorno ai meriti artistici delle ripubblicazioni delle registrazioni rock, o delle diverse performance delle canzoni jazz, un tipo di cose non sarebbe utile a questo scopo – ovvero le idee sul concetto di *opera* della musica rock, o del jazz. Che tipo di concetti sono questi? Meri artefatti della filosofia, vorrei insinuare. (Brown 2011, 181)

Brown scrive che a differenza del rock e del jazz, nella classica il concetto di opera ha una funzione pratica evidente, quella che ha illustrato Goehr con l'esempio beethoveniano: come si deve rendere performativamente una composizione scritta? Ma allora sembra che l'ontologia della musica classica abbia contagiato dannosamente anche altri ragionamenti attorno al rock e al jazz facendo credere che l'opera debba essere tal quale all'opera "classica".

Kania (2012) replica a Brown che il tipo di indagine ontologica, di Kania stesso, attorno all'opera in altre tradizioni musicali oltre alla classica, può avere un risvolto funzionale importante. Infatti, secondo Kania, esiste al centro di ciascuna pratica un modo standard di intendere le cose; ovviamente l'ontologia non riguarda i casi periferici o le sub-tradizioni, ma proprio ciò che risiede al centro delle pratiche. Questo nucleo pratico non è stabilito astrattamente: Kania è d'accordo con Brown che è la dinamica immanente alla stessa pratica a porre l'attenzione su un aspetto tale da renderlo paradigmatico. E in questa dinamica immanente i filosofi giocano un ruolo al pari dei musicisti, del pubblico e dei critici (2012, 102).

Brown (2012) ribatte: perché mai il dibattito attorno al jazz e al rock dovrebbe nutrirsi di concetti come quello dell'opera? Perché dobbiamo supporre esista uno standard pratico all'interno di queste tradizioni? Nel jazz, ad esempio, l'attenzione estetica verso l'improvvisazione corre parallela all'attenzione estetica verso la composizione, sin dagli esordi (2012, 105). Scrive Brown che il resoconto ontologico di Kania, enfatico sull'improvvisazione, forse è più adatto a pratiche come il *free jazz* degli anni '60 e '70. Ciononostante, per smentire Kania, possiamo affermare che il *free jazz* sia qualcosa di ontologicamente periferico? Brown è chiaro: nel jazz non esiste una singola storiografia che mette al centro una singola prassi (2012, 105). L'ontologia riduzionista, ritiene Brown, vuole escludere il diverso per evitare conflitti che sappiamo gestire: "più abbiamo voglia di diversificare, più stiamo convergendo verso la pratica, che non ha problemi a elaborare la diversità – neanche con duri conflitti" (2011, 184).

### **16.3 Ridley: non ci facciamo veramente domande ontologiche**

Ridley, la cui mossa è fortemente anti-ontologica, nega che le teorie ontologiche fin qui prodotte abbiano avuto il potere di porre un termine alla questione: una prova, per Ridley, della loro inefficacia:

non c'è, per quanto ne so, alcun consenso – nemmeno un tentativo – in queste materie, eccetto forse per un crescente senso che la completa diversità di cose che, in vari tempi e luoghi, possono essere pensate della musica e della performance rendono inverosimile che ogni resoconto monolitico, comunque tollerante di deviazione, sarà sufficiente. (Ridley 2004, 109)

L'inefficacia è data dal fatto che porre condizioni di identità tra l'opera e la performance non ha nessuna importanza primaria. Abbiamo, nonostante tutte le speculazioni, un robusto senso dell'identità dell'opera (2003, 207) che non viene scalfito dalle teorie. Ridley si domanda: ma chi sono quelli che andando ad ascoltare un concerto hanno il dubbio se la musica che ascoltano sia proprio quella che è, e secondo quali condizioni diciamo che è quella che è?<sup>101</sup> Ascoltiamo le performance e ne cogliamo la salienza estetica, non ontologica. Se ascoltiamo l'*Inno alla Gioia* di Beethoven al centro commerciale, attraverso la *muzak*, ci si indigna. Se quell'esecuzione non rispetta le condizioni di identità poste da Beethoven, ad esempio non rispetta le indicazioni strumentali, perché allora ci si indigna, visto che quella performance secondo il platonismo di Levinson non c'entra con Beethoven? Ridley risponde che uno si indigna proprio perché sa che si tratta di Beethoven. Non ha bisogno di dubitarne. Se una performance viene male l'opera è la vittima, e si capisce che si tratta di quell'opera. Se invece la performance è tanto malriuscita, allora non si assiste a nessuna performance, più che a nessuna opera. *Il nostro incontro con le performance è valutativo*: ci chiediamo se sono buone, non se sono fedeli.

Una performance di un'opera non può essere “fedele” a essa a meno che non mostri una comprensione di essa. E se la fedeltà di una performance è, minimamente, materia della comprensione che mostra, allora una performance, in ciò, deve essere valutata in proporzione alla ricchezza, profondità, penetrazione, raffinatezza e così via, della comprensione dell'opera che manifesta” (Ridley 2003, 213).

Non si può dire nulla a priori riguardo a come si effettua questa comprensione. Per vedere se c'è questa comprensione dobbiamo già essere convinti che quella performance sia una performance di quell'opera. Le condizioni di identità non sono condizioni, al massimo sono aspettative o criteri defettibili. Allora i criteri dipendono dall'estetica, non viceversa. E quindi le domande ontologiche sono in secondo piano.

Un caso più delicato sarebbe quello in cui non abbiamo un background empirico o estetico per il riconoscimento di una certa performance come di una certa opera. In casi come questo però sappiamo che si tratta di quell'opera (la performance di quell'opera) come annunciato dal programma o dal presentatore; il contesto non giustifica la domanda. Se è un'opera inedita ci procuriamo una pri-

---

<sup>101</sup>Goehr si schiera da questa parte quando scrive che “questo tipo di questioni possono essere poste interminabilmente, e di solito hanno molto poco a che fare con le performance musicali” (2007, 67).

ma esperienza performativa, con la quale poter giudicare esteticamente in futuro. Se è inedita, ma nutriamo alcune aspettative, ad esempio conosciamo altri lavori del compositore, e l'opera che ascoltiamo è spiazzante, potremmo più verosimilmente pensare che lo stile compositivo sia cambiato, o che il programma sia cambiato all'ultimo, o che non siamo così esperti del lavoro del compositore; ma non dubitiamo in nessun caso che il performer non abbia rispettato l'identità dell'opera nella sua esecuzione. Il principio di carità funziona sempre anche in musica, perché l'identità non è qualcosa di presente o assente, è dialettica.

Ora, è chiaro che Ridley con il suo anti-ontologismo mette sotto scacco, decisamente, la questione ontologica di quali sono le condizioni di identità tra un'opera e una performance. Ma torno a chiedermi: un'opera è un oggetto astratto? O questa idea è solo la costruzione culturale di una certa fase storica della musica?

#### **16.4 Kania: facciamo finta che esistano le opere...**

Kania (2008b) apre un confronto con la posizione di Ridley. Kania, abbiamo visto, sostiene la tesi che ad ogni genere musicale – classica, rock e jazz – corrisponde la sua ontologia. Questo vuol dire che se sappiamo a quale genere musicale appartiene il pezzo che abbiamo di fronte, sappiamo anche quale tipo di ontologia è il migliore per descrivere cosa avviene, a prescindere da qualsiasi interpretazione che possiamo dare dell'opera. Kania infatti ritiene che la nozione di “contenuto”, avanzata da Ridley, come qualcosa che si deve comprendere e interpretare, sia errata: possiamo dire qual è il contenuto di un'opera anche senza comprenderla, così come possiamo dire qual è il contenuto di *Finnegans Wake* (le parole) senza capirne il significato.

D'altro canto sembra che una produzione che comprenda il significato dell'opera non debba essere necessariamente una performance. Kania (2008b, 70) scrive che per esempio si comprende un'opera alla luce di una performance di un'altra opera – per esempio per le citazioni o i rimandi. Pertanto, per distinguere tra una cosa che comprende il significato di un'opera ed è una performance, e una cosa che lo comprende ma non è una performance, per Kania abbiamo bisogno di un'ontologia. Nell'esempio di Ridley, Kania ribatte che *Inno alla Gioia* non è che un breve tema estrapolato dalla *Nona sinfonia*, in cui compare in modo quasi insignificante (2008b, 74), e ascoltando quel tema come *di quell'opera* non si può fare a meno di chiedersi che tipo di rapporto ci sia tra di l'opera e *l'Inno*.

Analogamente, se abbiamo due performance uguali ma una è improvvisata e l'altra no, secondo Kania avremo bisogno di un altro set di predicati estetici. “Se qualcuno non riconosce che una certa performance è improvvisata, ma piuttosto riconosce che è una performance di un'opera composta,

svaluterà la performance” (2008b, 76). Per Kania la questione dell'improvvisazione *versus* composizione è ontologica. Ontologicamente invece io ho dichiarato che l'improvvisazione è sempre una composizione anch'essa, che differisce da altri modi di comporre in virtù di modi, tempi, stili, poetiche, contesti, ecc.

Quindi se per Kania l'ontologia ha un supporto nell'apprezzamento estetico – ad esempio, Kania afferma che l'ontologia della musica classica sia inquadrabile come opera astratta/occorrenze concrete, poiché è così che nella classica *valutiamo* la musica – per me ha senso analizzare veramente bene la musica nel suo contesto di produzione, nel quale “opera”, “performance”, “composizione”, “improvvisazione” e altri termini acquistano significati di volta in volta particolari – e questo è compito dell'estetica.

Nonostante Kania difenda un'ontologia rigida, sebbene pluralista, lo fa in nome di un principio metafisico che anche io mi sento di seguire (2008c; 2012). Innanzitutto Kania ritiene che l'ontologia musicale è *descrittiva*, cioè si sofferma sul nostro modo di descrivere le cose, più che sulle cose in sé, e non *revisionista*, cioè non descrive le cose indipendentemente dal nostro modo di pensarle. Questo avviene perché

le opere musicali vengono fatte in situazioni sociali complesse – sono artefatti culturali. Ciò significa in parte che la loro natura e le loro proprietà dipendono non solo dalle menti individuali, ma da complesse interazioni tra molte diverse menti, e così saranno così in alto nella scala ontologica almeno quanto le menti. (Kania 2008c, 438)

L'ontologia può essere descrittivista, secondo Kania, se diamo credito alla teoria metafisica chiamata *finzionalismo*. Il *finzionalismo* dice che gli enti della nostra ontologia non esisterebbero né fuori o dentro la mente, né in un mondo astratto o concreto; ma, questo è il punto, abbiamo “un sistema condiviso abbastanza robusto di rappresentazione di queste cose” (2008c, 439). Sicché, se la metafisica è *finzionalista* possiamo dire che, ad esempio, l'opera sia ripetibile o eterna; ma dovremmo aggiungere che questo è il nostro modo di concepirla (Kania 2008c, 443). e che quelle proprietà sono indipendenti dal fatto che l'opera esista oppure no.

Questa tesi finzionalista cos'ha di diverso dal particolarismo di Brown? Per Brown ogni entità musicale ha diverse proprietà, legate al suo contesto. È la visione che ho fatto mia. Sembra in accordo sostanziale con il finzionalismo; ma diverge in un punto. Le finzioni di Kania sembrano dover rispondere a principi “dell'unità, della semplicità, forse anche della bellezza o dell'eleganza” (2008c, 435). Il particolarismo invece non sente il bisogno di porsi questi ideali: l'unico criterio che adotta è quello di descrivere i fenomeni musicali “al microscopio”, preferendo alla sintesi ontologica il caos e la complessità; altrimenti nel riflesso del vetrino vedremo infine noi stessi.

## 17 Benson: tutto ciò che è processo è improvvisato

Nel suo testo sull'improvvisazione, Benson (2003) propone una tesi molto forte: l'improvvisazione non è solo il medium tra composizione e performance, è *l'essenza stessa della musica*. In altre parole, la musica è essenzialmente improvvisata, sia che si tratti dell'oggetto finito, fissato e ripetuto, sia che si tratti dell'atto di creare e poi proporre all'ascolto questo materiale. Composizione e performance hanno entrambe un nucleo improvvisativo (Benson 2003, 25), benché tale nucleo abbia peso e sostanza diversi a seconda del momento produttivo musicale. Questa tesi di Benson può avere un antecedente musicologico nel testo di Bailey, laddove egli afferma: “La caratteristica fondamentale del fare musica è l'improvvisazione” (Bailey 2010, exergo alla fine del testo italiano).

La composizione, per Benson, è essenzialmente improvvisazione perché:

Almeno in molti casi, il processo di selezione è quello che avviene nel corso del tempo, e può anche includere un numero di fasi. In altre parole, il processo compositivo in sé tende a essere un processo improvvisativo: uno comincia con certe idee o temi e improvvisa su di essi finché qualcosa ne risulta. Tuttavia, se la composizione spesso *comincia* con qualche motivo (sia un particolare tema, una progressione accordale, o anche qualcosa come l'accordo del Tristano di Wagner) come si sviluppa da questo? (2003, 55)

Secondo Benson, lo sviluppo della composizione somiglia all'attività di scrivere. C'è una sorta di frustrazione immediata legata a come cominciare il testo; ci sono, lungo il cammino, molti vicoli ciechi che sono o ripercorsi o cancellati del tutto; c'è una meta che non è del tutto prevista sin dall'inizio del testo, ma che si va scoprendo man mano che si scrive; c'è una fine che spesso dipende solo dalla data di consegna, non dalla soddisfazione personale. Sicché è chiaro che l'attività di scrivere o comporre sono inquadrabili come *processi*. E pertanto sono, conclude Benson, improvvisazioni. Per fare un paragone, Schönberg riteneva che la sua composizione fosse un tipo di improvvisazione “rallentata”: voleva dire proprio questo, che si compone improvvisando, cioè con prove ed errori. La carta produce una frizione che, anche se non ostacola la processualità, ne rallenta comunque lo sviluppo.

Anche la performance è essenzialmente improvvisazione secondo Benson. L'improvvisazione non riguarda solo tradizioni performative, come il jazz, in cui emerge come momento costitutivo; l'improvvisazione è presente anche in quelle tradizioni, come hanno scritto Gould e Keaton, in cui l'ideale regolativo è la fedeltà assoluta alla partitura scritta. Infatti, e ne sono convinto, la scrittura non riesce ad esaurire il campo delle istruzioni performative: il performer deve necessariamente intervenire a riempire la vaghezza o l'incompletezza. Anche la concezione di “fedeltà” è una variabile



storica che dipende dai contesti e dalle epoche: così Beethoven poteva tollerare le improvvisazioni di Czerny sulle proprie opere, e oggi noi forse saremmo meno tolleranti di Beethoven; Ira Gershwin invece non sopportava le improvvisazioni sulle composizioni firmate assieme al fratello, mentre oggi improvvisare su *I love you Porgy* o *I got rhythm* fa parte della tradizione del jazz (Benson 2003, 95).

La performance deve quindi interpretare i lati oscuri delle partiture o delle istruzioni compositive. Secondo Benson la performance è essenzialmente improvvisazione perché il tipo di supplemento del performer al testo notazionale è dipendente dalla storia e dai contesti musicali: “la storia (e qualche volta una storia molto *lunga*) dell'improvvisazione su un'opera musicale che noi chiamiamo una «tradizione performativa»” (Benson 2003, 100). Anche il modo di interpretare i testi musicali è processuale e mai definitivo.

Chiaramente, il nostro “restauro” della musica antica si svela per essere essenzialmente un tipo di *improvvisazione*: perché ciò che facciamo è nulla più che improvvisare sul passato e usarlo per il presente. (2003, 119)

Non solo i performer sono coinvolti nell'improvvisazione (per quanto limitata o illimitata possa essere) sulla musica che suonano, ma anche – come il compositore – fanno e rompono le regole che formano la tradizione di cui sono entrambi parte. (2003, 123)

Come per la composizione, anche per ciò che concerne la performance Benson identifica l'improvvisazione con la mera processualità e la sua storia, non con un tipo di prassi produttiva.

Sono perplesso rispetto alla tesi forte di Benson.

Non si può dire che l'improvvisazione abbia il solo carattere distintivo della processualità. Se così fosse, se l'improvvisazione fosse tutto ciò che è processuale, allora tutto sarebbe improvvisato. Ad esempio, Benson scrive che la *Prima Sinfonia* di Mahler è improvvisata perché dopo la prima versione ne sono state prodotte altre due variazioni. Ma questo non mi sembra sufficiente: non è sufficiente dire che l'opera è “aperta” o ha un'identità mobile per stabilire che sia improvvisata. L'improvvisazione è una questione di processo produttivo, non di precarietà del prodotto. Mi sembra ci sia confusione tra il fatto che tutte le attività umane implicano improvvisazione in un certo grado specifico (Alperson 2009, 273) e il fatto che tali attività, per questo motivo, sono *essenzialmente* improvvisate. Questa conclusione non è derivabile dalla prima proposizione.

## V Performance e registrazione

### 18 Che cos'è una performance?

Come abbiamo visto, è largamente condiviso in filosofia della musica che la nozione di opera sia “*la questione*”. In primo luogo per capire cosa sia l'opera in sé – e apprezzo sia l'idea di Goehr, che, per alcuni versi, quella di Davies, di Kania e Brown. In secondo luogo per capire che rapporto ci sia tra l'opera e le sue performance – e apprezzo l'idea di Ridley. Ma ora mi chiedo: cos'è la performance? Prima do qualche risposta in merito. Poi mi concentro sulla differenza tra “performance-di-quell'opera” e la performance con una buona dose di improvvisazione – sicché, quest'ultima, esclude la maggior parte della musica classica.

Ho cercato di smantellare via via l'idea che l'opera sia *in tutto e per tutto normativa* nei confronti dell'esecuzione: l'esecuzione è molto più ricca di qualsiasi tipo di notazione, anche la più completa. Inoltre, qualsiasi tipo di notazione non è che, appunto, una notazione di un'opera sonora. Goodman, ad esempio, sembra vedere solo il dito che indica la luna: nella sua costruzione filosofica la notazione è l'opera.<sup>102</sup> Chiaro che l'ideale di Goodman sia un'ideale matematico, non pratico: la sua idea di notazione è idealmente perfetta, completa e senza ambiguità.

Ora, bisogna ammettere come non sia possibile pensare che la performance sia *sempre* subalterna alla partitura. Esistono, come scrive Davies (2007, 151) performance che non sono di nessuna partitura (le improvvisazioni più libere) e performance-di-quell'opera che non sono *live*, ma assemblaggi in studio (quello che ascoltiamo nei dischi).

Perciò vediamo da vicino questi casi. Il primo è che la performance risponda a una norma posta dalla partitura. La performance così intesa ha un grado di intenzionalità influente (Kivy 1995; Godlovitch 1993; 1997; Thom 1993; 2003; 2004; Davies 2007). Infatti, non è possibile consegnare la performance di un'opera senza che essa sia intesa, dal suo esecutore e dal suo pubblico, come la *performance di quell'opera*. La performance è un atto intenzionale del performer, ma anche una disponibilità di ascolto del pubblico. Cioè ci impegniamo a

vedere una condizione intenzionale come contributo all'identità della performance. Così qualcosa è una performance dell'opera solo se è intesa essere una performance di quell'opera. La condizione intenzionale deve essere intesa come coinvolgimento di un certo grado di serietà. Solo qualcuno con le necessarie quantità di abilità, addestramento e conoscenza può con assoluta se-

---

<sup>102</sup>Il platonismo più liberale di Wolterstorff (1994, 2007), di Levinson (1980, 2011) e perfino quello hard di Kivy (1995, 2007a) sono più tolleranti su quest'aspetto; così come il nominalismo di buon senso di Predelli (1995).

rietà intendere di eseguire un'opera musicale. Ma la condizione intenzionale, anche se necessaria, è insufficiente per realizzare una performance. Concedendo varie contingenze uno può in tutta serietà intendere di eseguire un'opera, e tuttavia fallire. La condizione intenzionale è di solito pronta ad aggiungere una condizione di riconoscimento – una condizione che parla della *ricezione* della performance. Così qualcosa è una performance dell'opera se e solo se (a) è intesa essere quella performance e (b) è riconoscibile come un evento inteso essere una performance di quell'opera. (Goehr 2007, 65)

La conseguenza è che non ci sono *performance* suonate dal vento tra le rocce (come sembrano dire sia Wolterstorff 2007 che Rothenberg 2001) o cose simili: non credo sia né mai accaduto, e anche se fosse possibile che accada, non c'è l'intenzione, non c'è attività umana. Non credo nemmeno che una “performance mentale” (Alperson 1984 e Ridley 2003) sia una vera e propria performance, perché il suono nella mente non viene letteralmente “prodotto”. Nemmeno dettare una partitura con il computer e lasciarla eseguire dal software *Finale* non è una performance: pertanto, i Milli Vanilli non eseguivano performance, ma esemplificavano le composizioni in studio. I suoni mentali e il pc *esemplificano* o *ripresentano* la composizione, ma non sono esecuzioni. Sono invece *performance* le esecuzioni di David Tudor e di John Cage delle composizioni aleatorie dello stesso Cage.

Di sicuro l'intenzione è molto più chiara quando la performance risponde a un certo tipo di preparazione testuale. Nei confronti del testo scritto, cioè, la performance si presenta come la traduzione sonora della grafia. Ma questo somiglia più ad un'auto-presentazione semplificatoria, non è la verità dei fatti: la notazione, ribadisco, non è mai così completa ed è sempre vaga per qualche aspetto. Quindi non c'è traduzione sonora che non sia, almeno in parte, un'aggiunta o un supplemento da parte dell'esecuzione (Edidin 1999, 26; Benson 2003, 144). La preparazione testuale è un indizio; può essere una condizione sufficiente, ma non è una condizione necessaria per la valutazione di una performance, neppure quando tale performance si presenta come la traduzione più filologicamente accurata. Levinson scrive che una performance è di quell'opera se ottiene un ragionevole grado di successo (1980, 26). Cosa significa un “ragionevole grado di successo”? Che una nota sbagliata non trasforma la teoria di Levinson in un paradosso, e che la conformità è un valore pratico-contestuale, stabilito dalle esigenze del tipo di pratica esecutiva. Anzi: la conformità al testo può anche venir meno, e ciononostante può essere comunque chiaro che la performance, in presenza di altri indizi di intenzionalità, esiga di essere *una performance di quell'opera*. Altri indizi possono essere anche 1. citazioni, estrapolazioni, trasposizioni, parafrasi, ecc. del tema o dell'armonia; 2. il riferimento a elementi extramusicali come i titoli o i compositori. Questi due punti sono quelli sollevati da Ridley (2003).

Anche Levinson (1980) esige che una condizione necessaria per eseguire la performance di quell'opera sia che il riferimento dell'esecutore all'autore debba essere causalmente determinato. In altre parole, per l'identità dell'opera, è necessario che il compositore sia indicato: due strutture identiche di due compositori diversi sono due opere diverse (Levinson 1980, 25-26). Davies corregge la visione di Levinson (2007, 151-197): egli dà tre condizioni necessarie affinché una performance sia di quella tale opera: 1. deve intenzionalmente rispettare il contenuto dell'opera, più o meno; 2. deve intenzionalmente eseguire le istruzioni dell'opera di *quel* compositore, o di chiunque l'abbia scritta; 3. ci deve essere una robusta catena causale tra la performance e il processo di creazione dell'opera – una metacondizione che tiene assieme le prime due.

La seconda condizione, ereditata da Levinson, pone la maggior parte dei problemi. Perché la nozione di autore deve porre *identità* alla performance? Può essere semplicemente una nozione estetica: eseguire nello “stile” dell'autore e della tradizione performativa, infatti posso benissimo eseguire *Per Elisa* anche se sono erroneamente convinto che sia stata composta da Liszt piuttosto che da Beethoven. Per rendere una performance di *Pulcinella* di Stravinsky non serve conoscere i pezzi di Pergolesi; per eseguire una cover di *A whiter shade of pale* dei Procul Harum non occorre sapere che questo pezzo è una costruzione di due melodie di Bach; né, per eseguire il tema di *A Night in Tunisia* occorre sapere che è stato composto da Gillespie e Paparelli, non da Gillespie e Parker come si trova scritto di solito. Insomma, quanto contano le credenze per l'intenzione di eseguire la performance di quell'opera? Davies scrive:

Accetto che le credenze dei performer circa l'identità del compositore influenzano probabilmente la loro interpretazione, ma nego che il modo di interpretazione sia decisivo per quale opera sia la performance. (Davies 2007, 174)

Non so quanto sia corretto divorziare l'interpretazione dall'identità. Probabilmente, come dice Davies, si riconosce lo stesso che la performance *cum* interpretazione esemplifica, nonostante tutte le differenze, quell'opera. Possiamo assistere a interpretazioni improvvisate anche di Beethoven, come scrive Goehr (2007, lii) e riconoscere l'opera di cui sono (ad esempio, la *Quinta*) solo da un “potpourri delle sue melodie riconoscibili”. In questo caso, tuttavia, Davies direbbe che si tratta *di un'altra opera*.

Prendiamo allora questo esempio: un'improvvisazione sulle melodie riconoscibili di una sinfonia di Beethoven. Oppure, ma è lo stesso esempio, Jimi Hendrix che esegue *Star Spangled Banner* a Woodstock. In questo caso avremmo una performance che essa stessa dà vita a un'opera? Kivy (1995, 121 e segg.) sembra sostenere una posizione siffatta. Alperson (1984, 26) lo stesso, aggiungendo che tale performance è anche irripetibile. Un'alternativa è che potremmo avere una perfor-

mance con due opere, quella che esemplifica e quella cui si riferisce l'opera esemplificata. L'argomento di Davies (2007, 175 e segg.) però lo nega, viste le tre condizioni (identità di contenuto, intenzione di riprodurre l'opera, l'opera è la causa della performance): Come ho scritto prima, per Davies la versione dell'Inno di Hendrix dà vita a un'opera diversa – in questo è diversa per lui dalla musica improvvisata – poiché l'intenzione non è semplicemente quella di riprodurre qualcosa di esistente, ma di riprodurla “straniandola”. La semplice trasposizione per altro strumento per Davies dà vita a un'opera autonoma (2007, 179). Inoltre se per Davies una performance contiene citazioni o rimandi a due opere diverse, come *Pulcinella* di Stravinsky che rimanda a Pergolesi, allora la performance riguarda solo la prima opera, perché la catena causale dalla performance all'opera conduce lì piuttosto che a Pergolesi.

Ridley (2003) e Bartel (2011) sostengono che esistono performance di opere che non rispettano le condizioni di identità, e, quindi, la performance improvvisata conta come istanziazione della stessa opera se è individuabile il riferimento formale o intenzionale all'opera. Io sono per questa posizione. Penso che quando sposiamo il particolarismo e andiamo a vedere le opere, le performance e le improvvisazioni stesse nel loro contesto, *capiamo* che ci troviamo di fronte a una performance che non è la riproduzione o l'esemplificazione *fedele* dell'opera, ma comunque mantiene alcuni legami con essa. L'uomo è dotato di ragione e sa capire queste cose, non ha bisogno di letti di Procuste dove la ragione può prendere sonno. In ogni caso la performance trascritta, arrangiata e l'improvvisazione conta come istanziazione dell'opera – esempi possono essere appunto *Star Spangled Banner* di Hendrix o *My Favorite Things* di Coltrane – ma bisogna capire in virtù di cosa lo si può dire (Bertinetto 2013c, 116 e segg.). Nel jazz, per esempio, la ripresa di materiale da altri è la cosa più comune. Addirittura la pratica propone degli “standard” che si acquisiscono una certa autonomia, ma d'altra parte conservano sempre dei legami identificanti con la composizione originale. È evidente per *I Got Rhythm* di Gershwin. Secondo Davies questa è un'opera sottile: se prendiamo per esempio la versione di Sonny Stitt riconosciamo il tema, gli accordi, e l'improvvisazione bop largamente tematica. Ma se prendiamo altre versioni del pezzo, performance degli *anatole* come *Oleo* di Rollins o *Rhythm 'a Ning* di Monk suonata con Mulligan (1987), sarebbe sbagliato dire che il loro materiale dipende da quello del pezzo di Gershwin, e sarebbe sbagliato dire che non esiste alcun rapporto tra questi pezzi e quello di Gershwin. Non ho leggi per stabilire questo fatto, ma penso che una tesi del genere regga all'analisi critica e, anzi, la critica la sposi senza problemi.

Il problema è che l'esecuzione di un'opera, *thick* o *thin*, è difficilmente rinchiudibile in una pratica, poiché questa è sempre cangiante. La riproduzione fedele è un criterio buono per un certo tipo di pratica occidentale – sorta in reazione al mercato discografico, vedi sotto – e in questo paradigma

è difficile dire che la performance è esclusivamente riprodottriva in natura (poiché chiaramente il performer aggiunge *qualcosa* nel processo performativo alla partitura di partenza). Tuttavia sembra sicuro dire che la performance è – in questo paradigma – primariamente riprodottriva e solo secondariamente creativa. (Benson 2003, 10)

In altre parole anche la riproduzione verso l'esattezza delle opere fa parte di un pregiudizio culturale, quello che ha escluso l'interpretazione dall'identità di una performance:

Nei secoli scorsi (cioè fino alla metà del ventesimo secolo), sembra sicuro dire che i performer erano in generale più preoccupati ad essere veri verso lo *spirito* del pezzo; cioè essi pensavano che i compositori di solito avevano avuto certi scopi primari nel comporre certe opere e così erano inclinati a vedere il compito del performer come principalmente impegnato a realizzarli. (Benson 2003, 105)

La fedeltà è un ideale che cambia nel corso della storia. Un tempo, la fedeltà era intesa come restituzione di un *Geist* dell'opera; ora invece la intendiamo secondo criteri letterali.

La consapevolezza storica dei musicisti oggi rappresenta sia un cambio nella percezione dell'immediatezza tra le origini di un'opera e le sue esecuzioni susseguenti, sia un significativo slittamento concettuale. [...] Nella maggior parte della storia della musica occidentale, le performance erano generalmente di compositori *viventi*, il che significava che la maggior parte delle composizioni vivevano considerevolmente poco. La preoccupazione per l'autenticità storica poteva sorgere solo in un contesto in cui certi composizioni avevano una vita lunga. (Benson 2003, 97-98)

Una volta un'esecuzione fedele rispettava l'effetto o il contenuto emotivo, il *mood*. Ampia tolleranza era data alle note o agli strumenti. Poi i criteri cambiarono, più o meno con l'adozione del concetto di opera; ora siamo arrivati a dire, come Godlovitch (1993, 1997), che se l'opera musicale viene ad essere modernizzata, è il risultato delle nostre “abitudini parrocchiali” di produzione musicale. Se si improvvisa in un'opera, è affare di dilettanti.

### **18.1 La performance improvvisata**

C'è da notare, seguendo Godlovitch, una gran differenza per una performance che si propone come conforme allo spirito della *Werktreue* e una performance che si propone come aggiornata, ad esempio con i sintetizzatori o con l'improvvisazione di forme. La differenza consiste sia nello statuto ontologico della performance, che nei valori estetici in campo. Relativamente a questa tesi, non mi interessa tanto il caso in cui l'aggiornamento di una composizione viene fatto cambiandone le proprietà espressive del suono – tempo, dinamica, accento, timbro, ecc. – o cambiandone le proprietà strumentali – ammesso che anche questa decisione sia improvvisata, cioè presa contestualmente alla performance. Mi interessa invece la performance che tende alla libertà improvvisativa, come

può essere il *free jazz* o la *free improvisation*. È chiaro che, come scrive Godlovitch, tra performance autentica e performance improvvisata le intenzioni in gioco sono diverse, e conseguentemente, sono spesso diversi i valori estetici in gioco (Hamilton 2000, 175; Sparti 2010, 72). Ma appare altrettanto chiaro che è solo una questione di quantità, non di qualità. Non è possibile divorziare i due tipi di performance in modo netto (Scruton 2009, 111). Anche nella *Werktreue* cerchiamo un certo grado di autonomia e di “creatività”, cioè una certa interpretazione del “verbo” dato dalla scrittura notazionale. Edidin scrive: “nella misura in cui valutiamo la spontaneità nella performance di composizioni, stiamo pensando a queste performance come coinvolgenti un elemento improvvisato loro proprio” (1999, 26).

La performance e l'improvvisazione si somigliano perché “i suoni ai quali attende il pubblico sono sequenziati e coordinati dai performer umani *in tempo reale*, in presenza di un pubblico, per quel pubblico” (Gracyk 1997, 140).

Inoltre, la performance, di qualunque tipo, è sempre “un'attualizzazione delle competenze incorporate” (Bonnerave 2010, 98). Infatti, così come la *Werktreue* non è immune dall'improvvisazione, anche l'improvvisazione non considera estranea l'autorità testuale – un concetto di testo molto lato, poiché coinvolge un'idea ossimorica di testo *orale* (Caporaletti 2005, 104 e segg.). In questo senso i termini estetici con cui giudichiamo una performance sono sempre gli stessi, sia essa improvvisata, “autentica” o qualsiasi altra cosa stia in mezzo tra esse. Alperson elenca: “brillante, inventivo, noioso, derivativo, sottile, elegante, stanco, ecc.” (Alperson 1984, 27)

Sento però il bisogno di spiegarmi meglio. Anche se consideriamo una performance con criteri indipendenti dal suo modo di produzione, improvvisato o preparato, dobbiamo stare attenti a non dedurre indebitamente che la performance abbia (sempre) improvvisazione come suo momento musicale costitutivo. C'è una differenza tra l'improvvisazione e la performance, poiché la performance è intesa come la rappresentazione o la riproduzione di un qualche testo precedente (la sua interpretazione in senso stretto), mentre l'improvvisazione si affida alla presenza e al presente (un'interpretazione in senso lato, Brown 1996, 365; vedi Valone 1985 *contra* Alperson). Questo vuol dire che la performance è sicuramente un lavoro di preparazione, entro cui può abitare la sorpresa e l'inaspettato – l'improvviso. Di risvolto però vuol dire anche che l'improvvisazione può venire preparata prima (Benson 2003, 143; Hennion 2010, 143 e segg.). Non c'è conflittualità tra improvvisazione e performance sulla “preparazione”. Forse c'è però differenza su come ci si prepara.

Faccio tre ipotesi su come ci si prepara: l'ipotesi modale, l'ipotesi del vincolo, l'ipotesi del tempo.

La prima ipotesi: Benson (2003, 154) spiega la questione della preparazione utilizzando termini modalità: la performance si prepara secondo ciò che deve essere, cioè secondo necessità o normatività. La performance *deve* essere così o così. Mentre l'improvvisazione si prepara secondo ciò che

può essere, cioè secondo possibilità (vedi anche Sparti 2010, 62 e segg.); e ciò che realmente sarà, in un'improvvisazione, non è decidibile a priori. La performance si prepara a casa, e accumulando le energie fisiche e cognitive per assicurarsi il buon esito. L'improvvisazione invece fa esercizi a casa per assicurarsi delle possibilità – apprendimento delle scale, degli arpeggi, dei giri armonici, delle formule, della teoria, dei pezzi, dei modi... – e si maturano degli stati cognitivi o stati d'animo – Lee Konitz (in Hamilton 2007b, 107; 111) diceva che si preparava stando rilassato e respirando per far venire le buone idee – e per avere la massima concentrazione nel momento produttivo. La preparazione è ugualmente tecnica e spirituale sia per i performer che per gli improvvisatori, ma in modi diversi. La differenza tra una performance e un'improvvisazione è questa: se chiedete a qualcuno di raccontare una storia, costui potrebbe ripetere, o a memoria, o improvvisandone i dettagli una storia che conosce già. Se invece improvvisa, potrebbe non sapere dove lo porta la sua storia.

In musica, c'è una differenza significativa tra un'improvvisazione e una performance.

Primo, nell'atto di improvvisazione non c'è in principio niente di eseguito (pre-scritto, pre-concepito e forme provate ripetutamente); nell'improvvisazione, il musicista è in qualche modo sopraffatto dal suo stesso suonare. (Coursil 2008, 62)

La seconda ipotesi dice che la riproduzione performativa ha delle possibilità vincolate a un certo materiale specifico, ben individuato, causalmente presente: l'opera. L'improvvisazione ha possibilità che non devono rendere conto della riproduzione di nessuna opera, e la causalità del materiale accumulato per l'espressione musicale è molto meno determinante (Benson 2003, 129). Questo non significa che l'improvvisazione non sia la riproduzione di un certo materiale: dei suoni di altri che abbiamo catturato, la nostra attitudine e pratica dello strumento, le istruzioni che impartiamo o che ci vengono impartite con altri mezzi dalla notazione per eseguire il pezzo. Tutto ciò contribuisce a riempire il bagaglio dell'improvvisatore con del materiale.

La terza ipotesi si ricava dal compositore Chris Dench (2007, 77-78) e dal musicologo Ed Sarath (1996): eseguire una performance di un'opera scritta in una partitura è un'operazione che si fa in una linea temporale vettoriale; mentre l'improvvisazione non ha un dispiegamento temporale vettoriale, ma è un “viaggiare nel tempo”. Nel presente improvvisativo riaffiorano i ricordi musicali; nell'improvvisazione esprimiamo le speranze e i timori nei confronti del discorso musicale ancora da fare, e nei confronti della nostra esistenza.

Resta ancora una differenza da tracciare, quella con la musica aleatoria o stocastica, come quelle di Covell, di Cage<sup>103</sup> e di Oliveros. Una performance di musica stocastica somiglia all'improvvisazione per tanti versi – la poetica in fondo è comune: prevedere e organizzare il caso, estendere il pote-

---

103 Il rapporto di Cage con l'improvvisazione è oggetto di riconsiderazione critica: il problema è che lo stesso Cage ha più volte cambiato opinione nel corso della sua carriera. Vedi Rivest (2001), Lewis (2004), Feisst (2009).



re degli eventi su di noi e acuire la comprensione della coscienza su di loro.<sup>104</sup>... La differenza è però significativa: nella musica stocastica c'è un *compositore* che lascia spazio agli esecutori, abdicando al proprio trono, e prescrive, con previsione, l'imprevedibilità della performance. Nella performance aleatoria anche l'esecutore rinuncia alla propria responsabilità e al proprio volere. Sicché, non si può che supporre che la realizzazione performativa dipenda da forze sovranaturali o poteri superiori, i quali di volta in volta nella storia della cultura sono state identificate con l'ispirazione, le Muse, il genio, ecc.<sup>105</sup> L'improvvisazione d'altro canto chiama il performer alla propria missione, dandogli in cambio la possibilità di venir riconosciuto, socialmente criticamente e economicamente, come l'autore della propria musica – il *compositore*, quindi. La divisione del lavoro produttivo, e conseguentemente anche la spartizione delle *revenue* sociali e artistiche, è presente nella musica aleatoria come in quella classica; l'improvvisazione, vedremo, serve anche a contestare la presunta naturalezza di questa divisione delle forze produttive musicali.

## 19 La musica registrata

La registrazione è uno dei problemi più scabrosi per la filosofia della musica. Se già la registrazione è di difficile interpretazione per la prassi musicale classica, che si divide in una composizione preliminare e un'esecuzione subordinata, il caso *dell'improvvisazione registrata* è ancora più complicato. La complicazione massima è data dal fatto che l'improvvisazione succede nel presente, e richiede *presenza* (Brown 1996; 2000a; Coursil 2008, 63). Se la registrazione di una performance di una sinfonia può essere vista come il terzo grado ontologico (Uidhir 2007, 298) – dall'opera alla performance alla registrazione –, più o meno qualcosa come il terzo grado della poesia per Platone, cosa dire della registrazione di un'improvvisazione? Non siamo nemmeno sicuri se si tratti ancora di improvvisazione (Brown 1996, 360; Uidhir 2007, 299).

Per non affrettarsi a esprimere giudizi ontologici affrettati, vorrei parlare brevemente di *cosa sia* la registrazione, facendo riferimento soprattutto alle pratiche di ascolto, che sono certamente le più

---

104 Secondo Dahlhaus (1979, 17) la musica aleatoria è, come l'improvvisazione, contraddittoria: c'è uno scarto tra l'imprevedibilità strutturale, così come è accessibile al compositore e al performer, e la coscienza del pubblico che ascolta una sola versione della musica, quella effettiva. Per il pubblico l'aleatorietà è esclusa alla percezione. L'idea di Dahlhaus è che anche l'alea sia una conseguenza storica dell'emancipazione seriale delle proprietà sonore periferiche. La filosofia di Sparshott concorda: "La partitura del compositore specifica qualcosa che esecutori e ascoltatori possono (se vogliono) suonare e ascoltare. Fornisce un'opportunità. L'aleatorietà dà minore opportunità, dal momento che non è della libertà di fare rumori a caso cui sono private inizialmente le persone". (Sparshott 1994, 59)

105 Per Cavell (1976) *Pianostück Elf* di Stockhausen (99 frammenti sono scelti a discrezione del performer) non è improvvisazione. Nella musica aleatoria, infatti, niente ne va della performance, scegliendo un percorso piuttosto che un altro. Non c'è scelta, non c'è intenzione. Vedi anche Deliège (1971). Io direi che dipende: se l'alea consiste nel tirare un dado e suonare dei *mobiles* piuttosto che altri, è certamente vero quanto dice Cavell. Se altrimenti i percorsi tracciati dal compositore, tramite partiture grafiche o indicazioni verbali, non sono stringenti per il performer, possiamo immaginare che questi, oltre che ad eseguire della musica aleatoria, sia chiamato anche a improvvisare.

sconvolte da essa. Come scrive Ashby, “le registrazioni hanno intensificato le differenze nei modi in cui i performer, gli ascoltatori e i musicologi «ascoltano» la musica” (2010, 85). In seguito vorrei dire che, per quanto la registrazione sia un supporto per molti aspetti *utile* all'improvvisazione, l'improvvisazione registrata è molto diversa dall'improvvisazione *live*, sia perché è un'opera di studio e post-produzione, e qualcosa di reificato, quanto perché fa assumere un atteggiamento banalizzante, prosaico e vernacolare all'ascoltatore.

Quindi la registrazione: 1. modifica l'ontologia musicale; 2. modifica il rapporto delle masse con la musica; 3. istituisce un nuovo rapporto tra i musicisti, il business e l'attività di produzione musicale; 4. pone un'alternativa alla critica musicale: la registrazione è una pratica genuina?

In prima battuta vorrei concentrarmi solo sulla revisione dell'ontologia causata dalla produzione musicale in registrazione. Questa produzione può essere di due tipi: la registrazione può essere la registrazione più o meno autentica di una performance, oppure può essere la registrazione di un prodotto composto direttamente in studio. Prima farò riferimento alla “classica” produzione musicale occidentale, poi mi soffermo sul rock. Nei capitoletti successivi mi concentro invece sulla ricezione della registrazione – in che modo ha ristrutturato la nostra esperienza musicale – e sull'improvvisazione registrata.

## 19.1 Cosa sono le registrazioni?

Avanzo una tesi, che forse non è più di un'impressione: per me l'ontologia, in quanto indagine su cosa vuol dire che un'opera è ripetibile, e la metafisica musicale, in quanto indagine sulle proprietà che un'opera ha per essere ripetuta, sono pratiche critico-filosofiche che hanno cominciato a riflettere e, senza ammetterlo, riflettono ancora oggi, a partire dalle registrazioni. Il concetto di opera, tipicamente ottocentesco e viennese, si nutre della partitura perché è così che le opere sono state prodotte, tramandate e rese entità; ma il *concetto* di opera ha reso problematica la quantificazione delle proprietà *sonore* solo a seguito del cambiamento nelle abitudini di ascolto registrato. Le composizioni possono essere *ascoltate* ripetutamente solo con la registrazione. L'ontologia musicale ha pensato alle opere come a “cose”, più che come attività legate ad un contesto, perché aveva uno spartito di fronte e un cd nello stereo (Edidin 1999, 26; Benson 2003, 177; Ashby 2010, 3 e segg.). Sicché è difficile sostenere la tesi del sonicismo puro – l'opera è una struttura sonora pura, vedi Kivy e Dodd – se non si ascolta la musica registrata e ripetibile.

L'ontologia ha dato delle risposte che rappresentano una reazione filosofica implicita a un vero sconvolgimento della prassi produttiva, della ricezione e della trasmissione musicale. Però il caso della registrazione viene trattato, ontologicamente, a parte. La registrazione su supporto audio

chiede una revisione ontologica degli oggetti musicali (Gracyk 1996, 19; Fisher e Potter 1997). La registrazione audio sembra avere le qualità di “perfezione, ineffabilità, permanenza un tempo attribuite alla stessa opera musicale” (Ashby 2010, 12). Quindi da un lato la registrazione di una performance sembra sostituire il concetto di opera “notata”. Un'opera è permanente e ripetibile nel minimo dettaglio quando è su supporto magnetico o digitale; non serve neanche suonare lo strumento, basta avere un *lettore* cd o mp3. Però espone il concetto di opera al rischio nominalistico, poiché la nozione di congruenza e di esatta compitazione si configura non tra il suono e la notazione, ma tra il cd concreto che acquistiamo e la matrice della registrazione. Inoltre, anche se la *Quinta* viene registrata, non significa che la registrazione sostituisca l'opera così come è stata composta da Beethoven, su spartito; al massimo dimostra che l'opera può venire istanziata su media diversi.

Ma d'altro lato la registrazione è comunemente la registrazione di una performance. Una performance è un evento evanescente, cioè una volta finita si può solo “riascoltarla” con la memoria; con il disco invece non solo è possibile riascoltare la performance, ma addirittura riprodurla. Gracyk scrive che “non conta come i suoni sono manipolati o generati nella fase di produzione, i suoni ascoltati durante il normale *playback* offrono sia una riproduzione che una ripresentazione della loro *performance*” (1997, 142). Pertanto sembra che, più che una sostituzione dell'opera, la registrazione venga interpretata come un accesso all'opera. Il che vuol dire che è una *occorrenza* dell'opera, come la performance:

l'industria discografica ha vissuto per lo più grazie a ciò che possiamo chiamare la *trasparenza percettiva*, secondo cui una registrazione sonora è intesa sul modello del vetro della finestra attraverso cui vedere le cose non distorte. (Brown 2000b, 361)

Ora, il modello della trasparenza, che era ed è un ideale industriale – nelle etichette RCA c'è un cane a simboleggiare questo ideale di fedeltà<sup>106</sup> – è molto difficile da sostenere filosoficamente. Brown (2000b, 361-363) scrive che l'ideale documentale della registrazione deve essere ridimensionato alla luce degli interventi di manipolazione in cabina di regia. Non c'è nessuna differenza netta tra la registrazione di una performance e la manipolazione compositiva attraverso la registrazione: perfino la più neutra registrazione interviene compositivamente, per esempio nel modo in cui sistema i microfoni in studio. Anche se la mancanza di neutralità è un tratto in comune con la performance *live amplificata*, cioè perlomeno la quasi totalità dell'esecuzione musicale *pop*, non è però la stessa cosa: nel caso della registrazione gli interventi sulle onde sonore sono realizzati *ex post*. Brown conia un'espressione che trovo felice: la registrazione dà vita a *opere fonografiche*.

Una pubblicazione su nastro di una performance dell'Opus 111 di Beethoven in cui la velocità del na-

---

106Forse anche Gould ha deciso di interrompere le esibizioni *live* in nome di questo ideale di perfezione?

stro è variata vistosamente sarebbe un fallimento. [...] Chiaramente il suono risultante non sarà costitutivo né dell'opera né di una performance di esso, ma qualcosa da evitare a tutti i costi. [...] Una cruda caratterizzazione delle opere di fonografia le descriverebbe come registrazioni “adulterate” o manipolate. E si può dare che tutti le registrazioni sono manipolate. (Brown 2000b, 361-362)

Tali manipolazioni riguardano: 1. il volume – ciò suona pianissimo non è detto che in registrazione si mantiene tale; 2. la compressione sonora – non c'è la stessa dinamica; 3. la possibilità di microfonare gli strumenti o tutti insieme o a gruppi o ciascuno per sé. Questi interventi vengono nascosti alla percezione del pubblico perché la registrazione documentale di una performance si propone come fedele, e la registrazione fedele si propone come documentale. È una questione di determinismo tecnologico, poiché la registrazione odierna è molto più pulita, trasparente, ricca e definita rispetto a quella di 50 anni fa (Brown 2000a, 363). L'mp3, che è un formato digitale, è però molto meno ricco di armoniche e di “grana” sonora di un disco analogico. Per un audiomaniaco, l'mp3 è un'offesa alla fedeltà sonora.

L'opera fonografica ha 3 caratteristiche: 1. per alcuni aspetti, ad esempio l'uso del *pianissimo*, è diversa dalla performance *live*; 2. è un costrutto sonoro creato con le macchine di registrazioni sonore per uno scopo intrinseco, più che estrinseco; 3. non può essere riprodotta *live*. Sicché la tecnica di manipolazione che dà un'opera fonografica dà qualcosa di più che una mera esecuzione dell'opera, e qualcosa di meno che l'opera astratta, sebbene tale opera fonografica abbia proprietà di ripetibilità, durata, apprezzamento estetico. Sembra che in questa caratterizzazione sia possibile dare una definizione di registrazione analoga a quella che Alperson (1984, 20) dava dell'improvvisazione – come “simultaneità di composizione e performance” –: *la registrazione è una composizione non simultanea alla performance*.

Anche per Davies (2007, 302) la registrazione non è trasparente, e la mancanza di trasparenza implica *una differenza estetica* tra *live* e registrazione. Ad esempio, Davies scrive: “poche note sbagliate possono non disturbare il piacere di un ascoltatore durante un concerto, ma possono essere dannose in una registrazione” (2007, 304). Chiediamo alla registrazione che non contenga errori, come fosse l'opera tale e quale, ma anche che allo stesso tempo restituisca la spontaneità che vorremmo in una performance *live*. La registrazione però non può avere la stessa integrità della performance, cioè esibire contemporaneamente il suono e ciò da cui proviene.

Gracyk (1997) afferma che la registrazione rispetto alla performance è carente per un verso, più ricca per l'altro. È carente perché manca tutto l'aspetto visivo e tattile della produzione, per esempio la gestualità veloce in un passaggio veloce, e quella sensazione di spostamento d'aria che viene prodotta dagli strumenti; più ricca perché ha più definizione sonora – per esempio in cuffia coglia-

mo aspetti formali che sfuggirebbero *live*, soprattutto in situazioni dove l'acustica non è buona – e perché dà la possibilità di un ascolto non distratto dalla vita quotidiana – come un altro ascoltatore, seduto a fianco a noi che tossisce.

Edidin (1999, 25 e segg.) distingue tra la registrazione di performance mentre accadono in ambienti che coinvolgono il pubblico (i dischi *live* e *bootleg*) e la registrazione di performance in studio (come i primi dischi jazz). Nel primo caso la registrazione ha una qualità scadente, ma può darsi che anche l'ascolto *live* sia scadente: per esempio a causa della calca o dei rumori del *club*. Nel secondo caso l'ascolto può rivelare dei particolari che non si sarebbero potuti cogliere nell'ascolto *live* a causa delle specifiche condizioni di ascolto. In questo caso l'ascolto della registrazione può essere migliore dell'esperienza *live*; “migliore”, dal punto di vista della definizione sonora. Nel primo caso l'ascoltatore tace in teatro; si può anche annoiare o gioire di più. Nel caso dell'ascolto della registrazione possiamo canticchiare, ballare, fare altro, portarli in un'isola deserta.

Per Edidin non abbiamo differenze ontologiche necessarie tra performance *live* e performance registrata; dipendono dalla cultura e dal contesto. Mi pare un buon ragionamento: *certe volte l'abilità performativa è il sale della valutazione, certe altre ci interessa solo il suono, come nella musica elettronica*. Secondo Edidin (1999, 33) le performance e i dischi sono criticati con gli stessi termini estetici; ma per me non è sempre vero. Di sicuro non lo sono quando si valuta ad esempio il *virtuosismo* (Grossman 1994). Sul virtuosismo ci potremmo ingannare, credendo che la velocità di esecuzione nel disco sia data dalla velocità delle dita, quando invece è una tecnica di masterizzazione.

Udhir (2007) sostiene quindi che *non* abbiamo motivi necessari per affermare che la performance registrata *non* sia *esteticamente* equivalente alla performance *live*; ma il suo argomento è inammissibile, perché parte dal presupposto che la musica sia solo una struttura sonora. Se la tesi è che la performance registrata può essere una performance, tanto quanto il *live*, sono d'accordo. Ma se la tesi è che le performance, registrate o *live* che siano, sono esteticamente equivalenti, nonché metafisicamente dipendenti dalla nozione di *work*, allora disapprovo. Non credo, come Thom (1993, 172) che il mondo senza performance, ma con i dischi, sia “esteticamente più povero del mondo in cui viviamo”. Ma credo che sarebbe *esteticamente* diverso (Niblock 1999, 367-368). Quindi, direi, anche se non abbiamo motivi necessari per dire che la registrazione non sia migliore o peggiore del *live*, abbiamo ragioni sufficienti per differenziare i due tipi di resa sonora – la performance coinvolge elementi visivi, riti e propone un ascolto in un ambiente acustico specifico (Kivy 1995, 100-102; Gracyk 1997; Davies 2007, 296 e segg.; Magnus 2008). La performance è un evento che accade in una locazione spazio-tempo; mentre la riproduzione discografica può ripetersi al di là del contesto di produzione.

Se però il tipo di intervento missaggio è troppo forte, allora la registrazione è uno strumento compositivo più che riproduttivo. Ci si può domandare se la registrazione dia una istanziazione o esemplificazione dell'opera: per Davies (2007, 318-319) da un lato bisogna dire di sì, perché la fenomenologia dell'ascolto è simile (con criteri estetici diversi) a quella della performance live; ma d'altro lato no, perché la registrazione è una correzione missata, o un collage, della performance reale.

La mia tesi è che esiste la performance registrata solo nei caso in cui c'è un briciolo di attività umana “congelata” in ciò che si registra. La performance registrata non è però esteticamente equivalente in generale alla performance live. Laddove l'attività umana nella registrazione viene limitata dal determinismo tecnologico, abbiamo piuttosto un tipo di composizione registrata, come la musica pop di Britney Spears, la tape composition di Cage *Landscape n.1*, gli esperimenti di Harold Budd e Brian Eno, *Bitches Brew* di Davis, ecc. Quindi appare strano *in generale* chiamare “performance” una registrazione; anche se in certi casi lo può essere, come quei dischi che riprendono il *live* come i *bootleg*, o quei dischi con un intervento di post-produzione molto leggero, come quelli, paradossalmente, dei Radiohead.<sup>107</sup> La registrazione, in questo caso, garantisce un'esperienza aurale in parte simile a quella del concerto. E viceversa: il concerto garantisce un ascolto profondo simile al disco. Nella performance però l'ascolto e la performance sono simultanei, mentre nel disco no; l'aura di irripetibilità nella performance rimane, mentre nel disco no. Benjamin aiuta a interpretare le differenze tra “riproducibilità tecnica” e “producibilità elettronica”.<sup>108</sup>

Laddove la post-produzione interviene in senso compositivo, avendo la possibilità di creare o cambiare ogni parametro musicale, la registrazione è più che una performance, è un modo di comporre. La tecnologia può imbrogliare con la musica. Si può trasportare tutta una linea cantata, e correggere le stonature di una cantante incapace. Chi è il vero compositore in una registrazione siffatta? La differenza tra compositore/esecutore è annebbiata a causa della tecnologia.<sup>109</sup> Un platonista attento alla strumentazione come Levinson direbbe che eseguire un'opera e correggerla con la registrazione, ad esempio l'Opus 111 di Beethoven, è dare vita a un'altra opera.

Davies (2007, 295-340) invece distinguerebbe tra opere per la performance *live* e opere per la performance di studio. Entro a quest'ultima categoria sta un certo filone di rock o anche certe registrazioni di musica classica. La tecnologia di registrazione, soprattutto quella digitale, permette di produrre musica direttamente sul supporto. Questo è il caso del rock contemporaneo (Gracyk 1996;

---

107 I Radiohead compongono con un'elettronica da studio/live, non con le tecniche di *cut and paste* tipiche dell'editing. Sicché l'esperienza *live* di un concerto dei Radiohead è elettrizzante nella misura in cui si avvicina all'ascolto del disco *con in più* l'opportunità di vedere i membri all'opera.

108 Middleton (2001, 125).

109 Per Davies (2007, 191) gli operatori di studio sono co-performer (Phil Spector, George Martin, ecc.). Ma non sono meglio co-compositori?

Kania 2006), della disco, della musica acustica, della musica concreta (Ferguson 1983; Eisenberg 1987), ecc. Da Schaeffer e Eno che componevano con i nastri pre-registrati, ai programmi per computer come Finale, Ableton Live, Cubase e Logic, impariamo che si può comporre musica senza avere poi il dovere di eseguirla (Ferguson 1983, 17), perché in registrazione la grafia musicale non è notazionale, bensì già acustica (Edidin 1999, 30 e segg.). Se il materiale eseguito in studio viene missato, sovrainciso, vengono presi dei take alternativi e poi giustapposti o riassembleati, abbiamo un'opera per la performance in studio, la quale è impossibile ripetere dal vivo. In questo caso l'opera non è *spessa* come un'opera per la riproduzione elettronica, e può essere reinterpretata *live* estraendo dalla registrazione solo una parte delle proprietà registrate: un esempio è Joe Cocker che reinterpreta *With a Little Help from my Friends* dei Beatles (1967), la quale è stata registrata in modo tale da non consentirne la riproduzione fedele *live*. L'opera-per-lo-studio-di-registrazione acquista la registrazione come un modello, ma un modello sottile e non autoritario.

Si può perfino prendere una partitura di Beethoven, e farla eseguire dal programma al computer; è lecito chiedersi se quest'esecuzione sia una performance tanto quanto l'esecuzione della Wiener Philharmoniker. Da un lato non c'è nessuna attività umana; dall'altro sì (Gracyk 1997, 143; Godlovitch 1993). A mio avviso, dunque, *in questo caso* il pc non restituisce una performance, ma una *riproduzione*, un'occorrenza o un'istanziamento.<sup>110</sup>

## 19.2 Il rock

Gracyk sostiene che nel rock “le opere musicali non esistono se non nel disco stesso” (1996, 13). Gracyk (1996, 18 e segg.) sostiene che la registrazione è l'opera, e la *song* è un'altra opera manifestata dalla registrazione che non è una performance di essa. Non è una performance perché la registrazione è un “collage”, spesso registrato in multitraccia (1996, 48 e segg.) e la registrazione condivide poche proprietà con la canzone, che ontologicamente è molto più snella. La registrazione rock deve la sua esistenza a tecnologie di registrazione: ad esempio *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles è impossibile da rendere *live* (1996, 79-84). Questa tesi, come abbiamo visto, è stata ripresa da Kania (2006). Kania e Gracyk pensano che l'opera sia il disco nel rock perché, come in tutta la *popular music*, è l'unico “testo” disponibile. Senonché per Kania la *song* non è un'opera, perché non è lì dove cade l'attenzione estetica nel rock; l'opera è invece la registrazione (*track*) che manifesta una canzone (*song*).<sup>111</sup> La canzone di solito è un giro di accordi, la melodia il

---

110Non ci sono esempi rilevanti di questo tipo di occorrenze nella storia della musica. Di solito questo è un modo per generare delle basi musicali a scopo didattico.

111La canzone è sottile perché di solito è individuata solo da melodia, armonia e testo. La tonalità, a patto che gli intervalli sono mantenuti, l'orchestrazione, il tempo, a patto che la relazione tra le durate sia mantenuta, la dinamica sono non-necessarie.

ritmo e il testo e nulla più; sicché la track, così come la performance di una chitarra attorno al falò d'estate, manifesta la canzone rock (Kania 2006, 404 e segg.).

Tuttavia, questi pezzi di musica [le canzoni] sono non il, nemmeno un, obiettivo primario di attenzione critica nel rock, e quindi non sono opere musicali [...] Le tracce [*tracks*] rock non sono tipi speciali di performance della canzone sottile [*thin*] che manifestano, come vuole Davies. Piuttosto sono costruzioni di studio: opere spesse [*thick*] che manifestano le canzoni sottili *thin songs*, senza essere performance di esse” (404).

Kania (2006, 403) scrive, per il rock, che la performance in studio e la performance *live* sono meta-fisicamente diverse: la prima dà vita a un prodotto che può essere cambiato in post-produzione, la seconda non ha questa possibilità. Per Kania la musica classica cerca di registrare un'esperienza analoga al *live*, mentre il rock cerca di esibire *live* qualcosa di analogo alla registrazione. Davies (2007, 317-318) ammette, come abbiamo visto, che esistono le opere per la performance *live* e le opere per la performance in *studio-recording*, aggiungendo (31 e segg.) che la *critica* rock di solito valorizza la registrazione più che il *live*. La performance *live*, per Davies, tende a riprodurre, grazie all'avanzamento tecnologico nella qualità della produzione sonora, la performance di studio. Secondo Kania invece questo è impossibile, per via metafisica (come ho scritto): non c'è la possibilità, nel *live*, del *cut-and-paste*.

Per me Kania è impreciso: se vogliamo dire che i dischi contengono esteticamente di più che le performance *live* o le cover, talvolta e solo talvolta è vero. Ma se vogliamo fare delle gerarchie ontologiche, seguendo Kania dovremmo dire che 1. un disco non è un'opera in senso stretto, così come ho scritto prima – Kania (2006, 413) intende opera come *type* dotato di attenzione estetica e persistente – al massimo è un'*opera fonografica* (Brown 2000a); 2. Jimi Hendrix *live* è secondario ai suoi dischi? Un'affermazione critica del genere è un non-sense: nell'incisione c'è una sola versione, gli assoli *live* sono invece improvvisati e più o meno sempre diversi.

Kania cita “Corpus Christi Carol” di Jeff Buckley: dice che non è una performance di “In the Bleak Mid-Winter” Benjamin Britten, perché “non ha un coro” (2006, 405); ma cos'altro deve essere? Per Kania è una manifestazione della canzone sottile, e la nozione di manifestazione è intermedia tra la performance *live* di un'opera e la registrazione in quanto opera a sè. Ma quindi, con la nozione di manifestazione, sta lasciando il dominio della performance con la sola performance *live*. Invece, ritengo, la versione registrata di Buckley è una performance che esibisce un grado di parentela con l'opera di Britten: è una performance perché così valutiamo la registrazione di Buckley – ad esempio la sua grande padronanza vocale è frutto del suo lavoro, non della manipolazione tecnica. Se la registrazione mostra inventiva, freschezza, abilità, può essere considerata una performance, più che



una costruzione di studio. E ciò non significa che la performance in studio è esteticamente equivalente alla performance *live*; dipende.

Per Kania la cover è una relazione tra *registrazioni* (2006, 410): per esempio *Always on My Mind* dei Pet Shop Boys vuole essere misurata non sulla canzone, ma sulla registrazione di Elvis; dice questo perché per lui le canzoni non possono avere interesse estetico. Ma, credo, non è incompatibile la comparazione delle registrazioni con la canzone rieseguita o riarrangiata. Una cover di una canzone non manifesta la stessa canzone così come è stata incisa la prima volta; possiamo riprenderne alcuni parametri, come la melodia, l'armonia e perfino l'arrangiamento, e la cover così mantiene un riferimento all'originale. Ma non si può astrarre il “contenuto” o la “struttura” della canzone originale, dicendo che alcune sue proprietà sono più essenziali di altre, che la registrazione è spessa e la canzone è sottile. Le cover possono essere anche molto divergenti dall'originale. Oppure, per le *tribute band*, devono essere pedissequa riproduzioni. È una questione che si inserisce in una pratica, in una pratica di citazioni, riferimenti, creatività “di riprese” ecc. Possiamo talvolta giudicare i meriti di una canzone anche se non ci piace l'arrangiamento in una registrazione, e pertanto riarrangiarla; possiamo invece cercare di riprodurre tutto il materiale presente nella registrazione, arrangiamento compreso. Bruno scrive che “questo suggerisce inoltre la capacità dei praticanti (*practioners*) di giudicare le canzoni e le loro registrazioni indipendentemente” (Bruno 2013, 67) Per Bruno: 1. valutiamo le canzoni come oggetti estetici; 2. indipendentemente anche da qualsiasi performance o registrazione; 3. oppure in una performance o registrazione particolare; 4. le cover non sono infrequenti; 5. le canzoni sono spesso composte da soggetti che non sono performer o artisti da studio di registrazione; 6. alcune registrazioni non sono guidate dallo scopo di realizzare una canzone esistente, altre sì; ad esempio la registrazione di una demo è una registrazione provvisoria. Gli ontologisti potrebbero dire che tutti questi 6 punti fanno confusione tra le entità disco e canzone; ad esempio, se dici “Like a Rolling Stone” è una bella canzone, può voler dire la canzone o la versione incisa da Bob Dylan. Non c'è nessun motivo, scrive Bruno, per cui un oggetto più denso di proprietà debba essere considerato più degno di attenzione estetica di uno più fino (Bruno 2013, 70). Non c'è ragione di sostenere che lo spessore ontologica determina l'attenzione estetica. Forse le canzoni rock sono, dal punto di vista formale, molto semplici; ma questo vuol dire che le proprietà cercate da Gracyk e Kania sono sempre solo quelle formali.

Davies, nel criticare la posizione di Gracyk, fa un'obiezione (che può valere anche per Kania):

I fatti sono questi: i gruppi di rock sono registrati più che mai; quasi ogni gruppo registrato cominciò come *garage band* che fanno affidamento ai concerti *live*; quasi tutti gli artisti registrati famosi sono anche performer da palco realizzati; e benché i produttori rock sono abbastanza ri-

conosciuti per l'importanza del loro contributo, di solito non sono identificati come membri della band. (Davies 2007, 32)

Ciò significa, secondo Davies, che nonostante la critica faccia una petizione nominalistica valutando i dischi, facendo le *hit parade*, ecc. i concerti rock in cui le performance sono relativamente autonome dal materiale fonografico, sono importanti, forse *tanto quanto* le registrazioni stesse. Brown sostiene che le performance *live* non sono di poco conto per l'estetica rock (2011; 2012). Brown (2000a) aggiunge che, *pace* Gracyk (e Kania), inoltre la registrazione è importante in tanti altri generi oltre al rock. Per esempio nella *musique concrète* che Gracyck reputa “marginale” (1996, 42). Per Brown i dischi rock non manifestano delle canzoni, ma rappresentano delle *performance live nonostante siano costruzioni in studio*, perché vogliono perseguire tutti quei valori estetici come la freschezza, l'energia, il coinvolgimento emotivo che tradizionalmente associamo al momento *live* (2000a, 369).

Credo anche io che il disco rock, per quanto effettivamente è un oggetto di giudizio estetico primario, non sia l'unico elemento esteticamente rilevante. Il concerto talvolta è esteticamente meno rilevante del disco – quando il disco esibisce una composizione di studio più che una performance –, talvolta lo è di più – quando il disco esibisce una performance tra molte.

### 19.3 La ricezione della registrazione

La tecnologia di registrazione è cambiata relativamente meno dei supporti con cui ascoltiamo le registrazioni. Dalla matrice alla registrazione digitale, il salto è stato fatto solo nella definizione sonora; cambia invece molto nelle possibilità di accesso da parte delle masse ai prodotti discografici. Gli strumenti sono progressivamente diventati molto meno costosi e sempre più portatili. Grazie a tutti questi ausili, siamo in grado di ascoltare una performance di musica proveniente dall'altra parte del mondo così come una performance di molti anni fa (Gracyk 1997, 139; Ashby 2010, 123 e segg.; Budd in Childs, Hobbs et al. 1982, 56). L'offerta sovrabbondante ha spezzato l'egemonia estetica della musica occidentale e classica (Ashby 2010, 182) in favore di prodotti musicali

poco adatti ai salotti borghesi: sono musiche “rumorose”, che utilizzano strumenti elettrici e incitano a balli sfrenati; musiche che iniziano a utilizzare lo studio di registrazione per produrre suoni che non sono semplicemente tentativi di riprodurre l'esecuzione dal vivo e che allo stesso tempo sembrano abbastanza semplici da favorire l'imitazione al di fuori del contesto istituzionale per intero. (Middleton 2001, 127)

Queste musiche folk, popular, jazz, rock, ecc. erano più preparate alla registrazione di quanto lo fosse la musica classica occidentale; se questa vedeva una pratica di trasmissione lunga secoli sotto

forma di “notazione”, le musiche rumorose trovavano trasmissione più adatta attraverso la registrazione, per tutto quel portato di “sporczia” musicale, di stonature e di improvvisazione che non trovano codifica notazionale. Ovviamente però la trasmissione fonografica mondialista rappresentava anche una miniera d'oro per l'industria musicale. In prima battuta, è questo l'effetto più evidente della registrazione: l'istituzione di un “villaggio globale” (McLuhan 1967; 1995; Ong 1986) in cui ogni valore musicale è diffuso e scambiato in parte oralmente – perché la registrazione è audio – in parte graficamente – perché la registrazione fissa dei segni su un supporto, ancorché magnetico o digitale.

Tuttavia, la registrazione ha istituito questo villaggio globale musicale, in cui il mercato si estende per quasi tutta la superficie, non tanto perché il materiale viene registrato e fissato su un supporto, quanto perché cambia il modo in cui tale supporto si trasmette. Jacques Attali (1985) l'ha chiamata “economia ripetitiva”. Così la tecnologia ha aiutato la trasmissione, e come vedremo, un tipo di ascolto. Si è passati dalla radio e al commercio di vinili alle cassette, ai cd, a sfortunati prodotti come i minidisc, e ora agli mp3, iPod, e di nuovo a strumenti misti di *broadcasting/on demand* come YouTube, Deezer e Spotify. L'effetto della rivoluzione digitale è stato quello di aver allargato ancora di più il villaggio globale. La registrazione su “solchi” poteva pretendere un prezzo di accesso e richiedeva uno spazio fisico di conservazione: gli impianti hi-fi arredano le case tanto quanto le tv. Sicché era raro che un collezionista di dischi possedesse più versioni, cioè più performance, delle stesse opere. Mentre con il digitale il prezzo e lo spazio fisico sono ostacoli superati: possiamo avere non solo la registrazione di *The Head on the Door* (1985) dei Cure in mp3, ma anche tutti i *bootleg* dei concerti del 1985.

La tecnologia di ascolto non ha avuto un impatto solo nel modo in cui ascoltiamo le registrazioni, ma anche il modo in cui analizziamo la musica (e l'abbiamo visto con tutta la pletora di ragionamenti ontologici) e il modo in cui la musica condiziona la nostra visione dell'arte.

Una conseguenza del villaggio globale, in cui gli strumenti di registrazione servono anche alla riproduzione – come la cassetta, il lettore cd, il pc con i suoi mp3 in hard-disk –, è quella di aver reso “democratico” l'ascolto. *Suonare musica* è oggi un sinonimo di mettere su un disco: non serve né abilità né ricchezza. Questo fatto ha reso quotidiana e vernacolare l'esperienza musicale. Tant'è che la musica è diventata sottofondo nei supermercati o nei bar (Gioia 2007, 14), nei quali viene impiegata per selezionare i consumatori più adatti ai prodotti offerti e indirizzarli nell'acquisto (DeNora 2000, 109 e segg.). La musica è un elemento della vita quotidiana che può essere dato per scontato. Molta musica sembra essere ascoltata e riprodotta in un contesto individualistico (Gracyk 1997, 147; DeNora 2000; Middleton 2001, 127 e segg.), pornografico (Ashby 2010), “distratto”

(Adorno e Horkheimer 1997; Benjamin 2000) e infine “decontestualizzato” (Fisher e Potter 1997; DeNora 2000; Middleton 2001, 138 e segg.; Davies 2007, 333 e segg.), in parte perché la tecnologia ha reso disponibile la musica sempre e dovunque, in parte perché la parcellizzazione del lavoro e l'appello sociale a un piacere individuale, narcisistico e frammentato comportano l'esclusione dell'ascolto come momento di incontro collettivo. L'mp3 e l'iPod hanno configurato la nostra esperienza musicale secondo criteri di facilità di accesso, casualità di riproduzione, decontestualizzazione tra musiche di diversi generi e culture, portabilità; sono tecnologie che non sono nemmeno più protesi corporee, ma si innestano con gli auricolari direttamente nel nostro corpo biologico dentro il canale auditivo. Per Ashby (2010, 175) sono tecnologie che rappresentano “una rivoluzione musicale più che uno sviluppo dei media”. Anche l'obiezione che muove Gracyk (1997, 148), che il pubblico degli mp3 non ha perso compattezza perché si scambia opinioni nei forum su internet, è fuori centro: su internet non ci si incontra, e l'esperienza non si fa assieme. Attali (1985, 100 e segg.) parla dell'ascolto musicale performativo come di un “sacrificio rituale”: con ciò Attali vuol argomentare che il sacrificio del proprio tempo vitale quotidiano per l'ascolto musicale è messo al sicuro grazie al disco, che uno può ascoltarsi quando vuole con chi vuole. Quindi

un'opera il cui autore forse non ascoltò più di una volta in vita sua (come il caso della *Nona Sinfonia* di Beethoven e della maggior parte dei lavori di Mozart) diventa accessibile a una moltitudine di persone, e diventa ripetibile fuori dallo spettacolo delle sue performance. Ottiene disponibilità. Perde il suo carattere festivo e religioso in quanto simulacro di sacrificio. Cessa di essere un evento unico, eccezionale, ascoltato una sola volta da pochi. (Attali 1985, 100)

Davies (2007, 310) scrive che “un aspetto del godimento concesso dalla performance musicale è il senso della comunità che si genera tra i partecipanti, compreso il pubblico”. Mi pare giusto, ma quanto godimento è concesso dall'ascolto di musica registrata? La tesi che faccio mia è che la registrazione offre un godimento per lo più solitario e onanistico, e sempre meno oggi siamo portati ad ascoltare la musica in contesti sociali allargati, rituali, festosi, situazionali. Forse, lo dirò, l'improvvisazione serve anche a questo scopo di “resistenza”.

Il fonografo ha avuto un ruolo anche nel modificare la percezione della musica e dei musicisti. Ha cancellato quell'aura – per fare un paragone filosofico importante – di unicità e distanza che correva tra l'orchestra e l'ascoltatore (Sterritt 2000).

In seguito a una sorta di legge culturale della domanda e dell'offerta, il proliferare di qualsiasi forma d'arte sembra portare inevitabilmente alla sua svalutazione. Come la fotografia ha portato a una volgarizzazione dell'immagine visiva e la diffusione della stampa ha sminuito la dignità della parola scritta, il facile accesso a registrazioni musicali a basso costo ha portato a una

svalutazione sia dell'esecuzione musicale sia dell'esecutore. (Gioia 2007, 14)

La semplicità di ottenere una registrazione ha svalutato la forma d'arte al punto di aver abbassato la figura del musicista dal professionista, o dal passatempo del borghese, nel vicino di pianerottolo. Lo "Xerox Rock" (Middleton 2001, 130) – Xerox è la marca di fotocopiatori – significa che la speranza di produrre musica, non solo in registrazione ma anche *live*, fa parte del nostro incontro quotidiano con la musica. Tutti noi vogliamo suonare. Quindi il giudizio di svalutazione non deve essere colto con una sfumatura soltanto critica: la registrazione ha sì svalutato per un verso, ma ha anche accresciuto le conoscenze musicali delle persone comunemente non-informate. La registrazione ha contribuito a formare presso di loro una coscienza pratica e pre-teoretica di come le cose funzionano nella musica, ad esempio una certa sensibilità verso la tonica o verso le scale blues. Ha dato *literacy* alle masse che normalmente non avrebbero potuto ascoltare la musica (Ashby 2010, 171-175; Middleton 2001, 131 e segg.) a causa del prezzo dei biglietti, teatri distanti, diversità di classe sociale, ecc. Un ascoltatore riesce benissimo a distinguere le caratteristiche essenziali di un pezzo ascoltandolo in registrazione, perché è immerso in una cultura che pre-codifica gli aspetti salienti di una musica, a seconda dei generi, degli stili, dell'opera precedente del compositore, ecc.

#### **19.4 La registrazione dell'improvvisazione**

I motivi per cui un'improvvisazione registrata non è valutabile come un'improvvisazione genuina sono lampanti. L'improvvisazione, per sua natura, è qualcosa che sfugge alla fissazione su di un supporto – scritto o "discografico" che sia. Registrare un'improvvisazione è snaturarla (Globokar 1979, 25-26). Prévost:

Ora, niente è più morto delle improvvisazioni del giorno prima. Cosa succede a un ascoltatore esposto a un'improvvisazione ripetuta (registrata)? Cosa succede alla musica? Come ha notato Cardew, almeno una caratteristica di un'improvvisazione è assente in un disco: cioè, la sua *transitorietà*... Un'improvvisazione registrata è fissata per sempre, le sue radici sono *imparate e memorizzate*. (Prévost 1995, 60)

E Lee Brown scrive:

Una volta incorporata nei solchi o nei byte dei media di registrazione, la musica improvvisata è in pericolo di essere seriamente alienata da sé. Basta solo premere il bottone "repeat" per portare a casa il fatto che l'effetto della registrazione su ciò che ho chiamato "presenza" è corrosivo. (Brown 1996, 366)

Harold Budd dichiara che nemmeno la registrazione documentale di una performance jazz restituisce a pieno titolo l'improvvisazione:

La registrazione jazz è un'attività non creativa, perché la registrazione documenta una performance – può essere mediocre, o può essere eccellente, e non fa alcuna differenza – in ogni caso, viene fatta all'interno di un luogo artificiale, uno studio, e questo è il modo tradizionale in cui le registrazioni sono state sviluppate, per documentare una versione di qualcosa, in contrasto con lo studio di registrazione in quanto strumento compositivo, che non accade nella maggior parte della musica improvvisata, a meno che non stiamo parlando di una definizione più ampia di ciò che è l'improvvisazione. (Budd in Childs, Hobbs et al. 1982, 54)

Questo è del tutto evidente. La salienza di “presenza” dell'improvvisazione viene irrimediabilmente perduta in registrazione e in riproduzione. Alperson:

Ci sono sensi in cui si può dire che le improvvisazioni sono catturate in movimento, per così dire, rese permanenti e ripetibili. [...] Particolari improvvisazioni possono essere sedimentate per mezzo di pianoforte a rulli, nastro magnetico, registrazione fonografica, una lista che senza dubbio continua a crescere con lo sviluppo di nuove tecnologie. Come abbiamo visto, questi mezzi per preservare le particolari improvvisazioni hanno un ruolo importante da giocare per fissare una tradizione musicale e per fornire un repertorio da cui gli improvvisatori possono attingere. Tuttavia, tali casi staranno all'originale come copie di un dipinto stanno all'originale, cioè come occorrenze di un megatype, solo se uno pensa che l'improvvisazione in quanto strutture o progetti (che capita fossero improvvisati). Non sarebbe accurato neppure considerare una copia di un'improvvisazione come un'occorrenza di un'improvvisazione in quanto azione. In senso stretto ciò che abbiamo è una registrazione di un (unica) azione. [...] Questo è un caso interessante, ontologicamente, perché, a differenza del dipinto e delle sue copie, l'oggetto della nostra attenzione non è un artefatto ma la creazione di un artefatto. (Alperson 1984, 26)

L'improvvisazione è un'azione; in quanto tale la registrazione non può catturarla. La registrazione può catturare certamente i prodotti dell'improvvisazione; ma allora manca tutto l'altro aspetto “creativo”. Non si può controbattere a questo dicendo che “gli elementi di suspense e sorpresa che caratterizzano l'ascolto *live* possono non essere diminuiti dal fatto che sto ascoltando un disco” (Edidin 1999, 30). Edidin sostiene che se ascoltiamo un disco per la prima volta potremmo ottenere la stessa reazione estetica di una performance. Quindi anche il disco potrebbe essere irripetibile, se lo ascoltassimo una volta sola nella vita. Ovviamente si può dare questo caso; ma non dimostrerebbe niente del fatto che il disco è intrinsecamente ripetibile, mentre la performance non lo è. Davies (2007, 312) scrive che la registrazione può *coinvolgere* i rischi e la spontaneità del *live*, ma non può *mostrarli*. Sicché, se prendiamo la definizione dell'improvvisazione come “composizione simultanea alla performance” (Alperson 1984, 20), e la registrazione come “composizione in un momento e in un contesto diverso dalla performance” vediamo come le due prassi, improvvisazione e registrazione, siano in qualche modo antitetiche. L'improvvisazione vuole “ravvivare” un ma-

teriale; la registrazione lo vuole ibernare.

Inoltre, dal versante dell'estetica, ci sono ottime ragioni per dire che la registrazione altera la musica improvvisata. Tali ottime ragioni sono le medesime che Brown ha segnalato per differenziare e introdurre la categoria di *opera fonografica*. Le riporta Derek Bailey:

le illusioni tecniche che si impiegano nelle registrazioni (“dal vivo” o in studio) sono nemiche degli equilibri e dei ruoli in costante cambiamento che operano all'interno della maggior parte della musica improvvisata. Procedimenti di registrazione come riduzione del rumore, “presenza”, limitazione di compressione, filtro e immagine stereo, in genere servono solo a eliminare o a disturbare elementi molto importanti. (2010, 145)

Ancora maggiore ovviamente è l'illusione tecnica prodotta da un intervento in post-produzione massiccio. *Bitches Brew* (1999), per esempio, è la registrazione di una performance improvvisata in studio cui segue l'editing, il missaggio e la giustapposizione “a mosaico”. Pertanto è difficile vederla come “improvvisazione” (Merlin e Rizzardi 2009; Prati 2010, 16). Bailey continua aggiungendo una condizione necessaria all'improvvisazione:

Ma ancora più importante delle limitazioni tecnologiche è la perdita, durante il processo di registrazione, dell'atmosfera in cui l'attività musicale si svolge – l'ambiente musicale creato dall'esecuzione – “l'incontrarsi della musica con il luogo e l'occasione” secondo quanto scrive Peter Riley – ed è questa una delle forze principali dell'improvvisazione. (2010, 145)

Eppure la registrazione è una pratica che si fa anche con l'improvvisazione. A cosa serve?

Serve sicuramente a fissare una tradizione, a stabilire un canone, ad accumulare un repertorio di frasi da cui attingere, modelli da imitare. Il disco jazz è uno strumento pedagogico. Berliner (1994, 104 e segg.) documenta il ruolo dei dischi nella diffusione del linguaggio, nel fissare dei modelli di perfezione.

Ma i dischi nel jazz hanno avuto il ruolo di chiamare gli appassionati non solo verso la produzione in prima persona. Li ha anche condotti al consumo feticistico. L'accumulazione compulsiva dei dischi può ricevere una spiegazione dal fatto che la registrazione dell'improvvisazione jazz cattura un momento, come la fotografia di un ballerino. L'appassionato jazz riunisce su di sé le figure del *concert-goer* e del feticista che viene irretito e “martellato” dai dischi (Adorno 2002b, 42 e segg.)<sup>112</sup>.

Senza ritornare qui sull'insieme di condizioni sociali di possibilità di quest'invenzione del jazz come genere artistico, bisogna nondimeno precisare che questi amatori sono prima di tutto dei discofili: il jazz che valorizzano e a partire dal quale elaborano una nuova griglia di apprezza-

---

112 Per Adorno e il jazz si può leggere Spati (2005, 61-115)

mento è impressa più sui dischi che sulla scena. (Roueff 2010, 128)

La registrazione jazz, oltre ad avere un valore pedagogico, ha un chiaro valore critico di analisi (Jost 1994, 13 e segg.; Caporaletti 2005, 121-135). La critica, al riguardo, propone due scuole di pensiero per la registrazione dell'improvvisazione: 1. la musica improvvisata registrata deve essere il più spontanea possibile – cioè senza post-produzione evidente, senza *alternate take*; 2. la registrazione deve rendere perfetta l'esecuzione; oppure deve intervenire massicciamente nella produzione – e allora il lavoro di studio diventa imprescindibile: lavori di grande post-produzione sono per esempio *Bitches Brew* (1999) di Miles Davis e *Music for the Gift* (2000) di Terry Riley.

Quali sono i motivi per cui giudicare criticamente un'improvvisazione a partire dalla registrazione? Jost dichiara: “dipende dalla misura in cui tali improvvisazioni possono essere prese, oltre ai fatti musicali immediati, come indicative degli specifici principi creativi dei musicisti o dei gruppi” (1994, 13). Così la valutazione della registrazione cela due presupposti: 1. lo stile di un musicista o di un gruppo sia un qualcosa che abbia una certa continuità nel tempo, una certa evoluzione, e 2. lo studioso è consapevole che la singola registrazione fa parte di un percorso stilistico complessivo, e non può dunque giudicare la registrazione isolata da esso.

Tuttavia questa posizione pone dei problemi riguardo alla qualità dell'analisi praticata: se, come in Jost,<sup>113</sup> l'analisi del *free jazz* viene condotta con criteri formali occidentali, per esempio con la trascrizione notazionale di soli non sempre “temperati”, allora non sono sicuro che essa riesca a restituire il tipo di musica su cui si concentra. Questo vale per il *free jazz* come per ogni altro tipo di improvvisazione: dal punto di vista formale, l'improvvisazione è sempre imprecisa, e esteticamente anche più *imperfetta* della musica composta – ribadisco: *dal punto di vista formale*. Jost si mostra consapevole dell'implicito riduzionismo della sua analisi dell'improvvisazione condotta attraverso i dischi – e come tale bisogna accoglierla.

---

113Posso citare anche Porter (1985), Smith C. (1998), Schott (2000); Strachan (2013).



# VI I predicati psicologici

## 20 Processi mentali

Alperson ritiene che l'improvvisazione sia uno straordinario argomento di studio poiché consentirebbe l'accesso alla mente del compositore nell'esatto momento in cui crea.

L'oggetto estetico dell'improvvisazione musicale può essere, e, per gli ascoltatori esperti, è tipicamente, compreso nei termini di un tipo di azione, la particolare attività di formazione di un improvvisatore che crea per noi una frase musicale non-mediata da un altro essere umano. È come se il pubblico dell'improvvisatore ottenga un accesso privilegiato alla mente del compositore al momento della creazione musicale. (Alperson 1984, 24)<sup>114</sup>

La stessa opinione la dà Ted Gioia:

La performance jazz, forse più di ogni altro tipo di evento musicale, consente al pubblico di confrontarsi con l'atto creativo. L'opportunità di osservare delle brillanti menti musicali nel momento in cui stanno tentando di creare qualcosa dal nulla: è evidentemente questo ad attrarre il pubblico verso una simile forma d'arte. Tali creazioni vengono giudicate in base alle loro regole: non confrontandole con una qualche idea platonica di perfezione, ma con ciò che fanno altri musicisti in condizioni simili. Il nostro interesse va in primo luogo all'artista, e solo secondariamente all'arte. (Gioia 2007, 136-137)

La forza di questa immagine è la sua semplicità. Il compositore crea con la sua testa e suonare non sarebbe altro che una specie di combinatoria o di algoritmo più o meno logico.

Ascoltare Coltrane in questa inflessibile performance è ancora più affascinante perché dà la possibilità ai presenti di assistere al momento di una creazione spontanea e senza compromessi. In genere, anche nel jazz si fa qualche aggiustamento in anticipo in modo da evitare almeno qualcuno dei pericoli dell'improvvisazione senza limiti; ma qui l'intero brano prende vita ex novo e imprevedibilmente davanti a noi. È quindi possibile fare esperienza indiretta di quel fenomeno raro ai nostri tempi: un uomo che si butta senza rete di sicurezza. E per di più in pubblico. Se si riesce ad aprirsi emotivamente a un'auto-esplorazione così intensa, si può entrare veramente nel midollo dell'esperienza del jazz e dentro l'indomita musicalità di un Coltrane pieno di risorse attraverso questo vorticoso blues (Hentoff, note di copertina di *Live at the Village Vanguard* di Coltrane, in DeVito 2012, 90-91).

Piuttosto che considerare l'improvvisazione come il risultato di un difetto di pianificazione, Alper-

---

114 Vedi anche Alperson (2010, 274).

son, Gioia e Nat Hentoff la inquadrano come una proprietà positiva, osservabile a livello cognitivo, comportamentale e interazionale (Bachir-loopuyt et al. 2010, 12 e segg.).

Nel capitolo sulla metodologia, scrivevo che in prima persona non è un problema rilevare quando si improvvisa e quando no. È un problema invece rilevarlo in terza persona. Un soggetto esterno, infatti, non ha certezza epistemologica che un altro soggetto stia improvvisando o meno, e in che misura tale improvvisazione sia spontanea, originale, imprevista, ecc.

Il tempo *immediato*, che secondo la filosofia appartiene all'improvvisazione, non significa, vedremo, che accade qui ed ora. Significa invece che è *im-mediato*, cioè che non c'è un medium, un supporto esterno alla coscienza e al proprio sistema nervo-motorio, o un "terzo" essere umano per la produzione (Alperson 1984, 24; Savouret in Cannone 2010, 245).

Il problema evidente è che l'improvvisazione è strettamente legata alla coscienza (Roueff 2010, 122). In particolare all'intenzionalità (Hamilton 2007a, 201; Nettl 1998). Sarebbe infatti stridente dire che, ad esempio, il rumore del vento sulle fronde sia un suono "improvvisato".<sup>115</sup>

Questa sottolineatura psicologica ha tuttavia esposto l'improvvisazione a numerosi cliché critici. Essi riguardano attributi come quello della spontaneità, dell'originalità, dell'oralità "pura", dell'espressione. Al contrario, la critica che si esercita sulle intenzioni e sui meccanismi cognitivi può perseguire un "sano" programma di ricerca, che tuttavia, per com'è concepito lo statuto epistemologico della psicologia, può dare solo una risposta riduzionistica al fenomeno.

## 21 Creazione scoperta e improvvisazione

Trattando il platonismo, abbiamo visto che il processo di composizione di "opere" è una *scoperta* secondo i platonisti. A questo punto, faccio tre considerazioni:

1. una delle critiche più schiaccianti al platonismo è quella che denota il processo compositivo come creazione e non come scoperta;
2. Kivy (2003, 59-74; 2007b) e Dodd (2007, 112 e segg.), che difendono la teoria della scoperta delle strutture sonore, asseriscono che ciò che è richiesto dall'atto compositivo sia la *creatività*, non la creazione. La creatività è compatibile sia con una visione improntata alla scoperta, che, chiaramente, con la visione improntata alla creazione. Nelle pagine di Kivy e Dodd si sprecano gli argomenti in difesa dell'attributo di creatività alla scoperta scientifica, tecnologica e infine artistica;

---

115 Per un'opinione contraria, molto poetica, vedi Rothenberg (2001).

3. se la difesa di Kivy e Dodd procede per intuizioni storico-pratiche, allora fallisce alla prova del senso comune. Se invece la difesa procede metafisicamente, e resta su questo piano, ci sono comunque buoni motivi per dichiararla debole.

Ora, c'è un problema. Si potrebbe credere, leggendo alcune testimonianze degli improvvisatori, che la visione della composizione come scoperta sia giustificata a livello pratico (Goldstein 2011). Alcune intuizioni pre-teoretiche degli improvvisatori infatti suggeriscono una linea argomentativa di questo tipo:

(Premessa 1) l'improvvisazione è un modo di comporre;

(Premessa 2) è un modo di comporre creativo;

(Creatività) la creatività sta nel lasciarsi dominare dalla musica;

(Scoperta) lasciarsi dominare dalla musica significa qualcosa come “scoprire” l'improvvisazione, poiché l'improvvisatore non “agisce” la musica;

(Trascendenza) se la musica non è un prodotto umano, allora è qualcosa di preesistente e trascendente.

Questa linea argomentativa potrebbe essere internamente congruente. Ma secondo me presenta, dalla (premessa 2), una *visione romantica* che ha condizionato pesantemente la pratica valutativa e critica riguardo all'improvvisazione.

Non è questo un caso lampante del conflitto tra ragionamenti pratici? Secondo Kania, la conflittualità che esiste a livello pratico è un motivo sufficiente per il rigetto del vincolo pragmatico come viene espresso da David Davies. Per me, invece, è un punto di forza: se basiamo la nostra teoria sulla pratica valutativa, la quale è per definizione un campo di forze contrastanti, la teoria aiuta a fare pulizia di false piste.

A livello pratico-critico-valutativo accade di tutto: alcuni musicisti dicono che scoprono la musica, alcuni critici dicono che, per esempio, Mozart, *il Genio*, ha illuminazioni semi-divine, che Charlie Parker andava in estasi mentre improvvisava.<sup>116</sup> Altri musicisti e critici sono più blandi e insistono sul processo, sull'iniziativa personale e sul lavoro. Chi ha ragione? La teoria fa capire la posta in gioco, contestualizza le affermazioni, scova le ideologie che informano la pratica e viceversa.

Per evitare equivoci, dichiaro subito come intendo inquadrare la questione. Per me la (premessa 1) è legittima; è un pensiero che sposo. Ma la (premessa 2) è già discutibile ampiamente: infatti, cosa

---

116 Per l'influenza di Parker sul concetto di improvvisazione “ispirata” vedi: Jones/Baraka (1970; 2002); Ellison (1995a, 1995b, 2002); Muyumba (2009, 23-47); Carles e Comolli (1973, 205), Gioia (2007, 97 e segg., 156 e segg.) e Hamilton (2000, 177) .

si intende per creatività? Vedremo oltre che non ci sono idee chiare. La (creatività), intesa come una sopravvenienza della musica sul soggetto, è giustificata sì a livello pratico (dalle testimonianze dei musicisti), ma sospetto che, nell'autocoscienza dell'improvvisatore rispetto alla propria attività, vi sia un retaggio *romantico*. Sicché (scoperta) e (trascendenza) presentano fallacie romantiche, e vanno rifiutate – soprattutto la premessa del periodo ipotetico nella (trascendenza).

Per me, il romanticismo ha indotto a pensare che l'artista sia un medium tra il mondo delle muse e quello degli uomini. Ha indotto a credere che l'arte sia un'attività quasi divina. Ha indotto a tratteggiare la composizione come un'attività ispirata, geniale, talvolta assolutamente umana, talaltra assolutamente divina e opaca. È questa la creatività? O questa è forse una visione stereotipata di una cosa non affatto banale, ma banalizzabile, come il creare opere d'arte? Ricordo le parole di Levinson, che contro il platonismo *hard* propone l'argomento della creazione:

Non c'è forse idea più centrale per il pensiero artistico di quella che l'arte è un'attività in cui i partecipanti creano cose – queste cose che sono opere d'arte. L'intera tradizione dell'arte assume che l'arte sia creativa in senso stretto, che sia quasi un'attività divina in cui l'artista porta all'esistenza ciò che non esisteva prima, come un demiurgo forma un mondo da una materia inerte. (Levinson 1980, 8).

Credo che non ci sia nulla di divino, ispirato, geniale, dogmatico nella creazione artistica in generale e nell'improvvisazione in particolare, in quanto attività pratiche. Anche la creatività, per me, è un concetto valutativo pratico, non è un'attribuzione speciale o una qualità che solo pochi possiedono (Benson 2003, 10).

Ma prima di vedere precisamente cosa intendo con “creatività”, voglio mostrare che dobbiamo inquadrare l'improvvisazione come un tipo di creazione che implica anche una scoperta, e che il soggetto, nell'improvvisazione, crea un qualche cosa, scoprendo al contempo una sua certa qualità estetica.

L'ambiguità del processo di composizione si riverbera nella figura dell'improvvisatore: egli è chiamato da un lato a una missione prometeica, dall'altro all'obliterazione di se stesso. Roueff (2010, 133) pensa, per esempio, che ci sia una radicale differenza tra il *bopper*, che è connotato come un soggetto di stampo romantico, singolare, ispirato, e l'improvvisatore *free* che invece è maggiormente impegnato nel trascendere il proprio ego alla scoperta di una purezza sonora primigenia. Ma vedo molta continuità “romantica” tra queste due figure di improvvisatore. E sia i *bopper* che i pionieri del *free*, non a caso, sono stati raffigurati ideologicamente da certa critica come dei maledetti, dei reietti, dei ribelli. C'è troppa enfasi da parte della critica sulla personalità creativa.

Quest'enfasi può dare l'idea che la posta in gioco, nell'improvvisazione musicale, sia la scoperta di un universale o di un'entità trascendente: “un'epifania laica” la chiama Gioia (2007, 110). Aggiungiamo poi il fatto che per tale enfasi l'improvvisazione è vista come un processo temporale puntuale o immediato: in così breve tempo come si fa, se non si è ispirati? Un filosofo platonista potrebbe quindi usare queste testimonianze pratiche al fine di corroborare la sua tesi.

A me, invece, l'enfasi dà l'idea che in gioco ci sia proprio una supposta soggettività romantica dotata di poteri soprannaturali. Io contesto tale enfasi. A mio avviso il soggetto che improvvisa, perfino in modo esemplare, non è che un uomo tra gli uomini: ciò che fa non è che la manifestazione di un potere che ci tiene tutti uniti. Cavell (1976, 199) dice che nell'improvvisazione stai invitando gli altri a prendere dei rischi assieme a te.<sup>117</sup>

Lascio quindi la parola ai critici e agli improvvisatori, per vedere come si manifesta l'enfasi romantica (platonista):

Il tema può essere sorto in seguito a una strategia indipendente, a cui il compositore si è affidato perché in un momento successivo ha *scoperto* che di fatto possedeva quelle caratteristiche di equilibrio o di contrasto che lo rendevano utile. (Sloboda 1988, 171 [corsivo dell'autore])

Il processo di scoperta è integrale all'improvvisazione; cioè, la musica creata senza scoprire qualcosa di nuovo non deve essere improvvisazione. (Solomon 1985, 226)

L'improvvisazione è il *metodo* per trovare e suonare la musica, che può essere fatta solo in quel modo (in quel giorno). (Steve Lacy in Weiss 2006, 258 [corsivo dell'autore])

Per me un musicista è solo un trasformatore. È come se ricevessi la musica da altrove. Se mi siedo a scrivere un pezzo, nessuno mi viene a dire cosa scrivere, arriva tutto da un'altra parte. Non è assolutamente mio, devo trasformare questa musica. (Jimmy Heath in Wilmer 1977, 74)

Assumiamo che tutto sia connesso, ma è stata una vera scoperta vedere in quanto la mia vita emotiva era già entrata nella mia musica e più immediatamente nella mia voce. [...] Abbandono la coscienza esterna di me stesso e abbandono me stesso nella musica. (Bleckmann 2008, 42-43)

Vediamo come il lessico, nelle testimonianze, sia improntato alla trascendenza, alla scoperta e all'esplorazione. Nulla di strano: quante volte parliamo di “rapimento”? Di “lasciarsi andare all'ignoto”? Di “musica di ricerca”?

Ora, per decostruire non tanto il lessico impiegato, quanto l'ideologia romantica e platonista che vi sta dietro, dobbiamo capire cosa si scopre con la ricerca musicale. Si scopre qualcosa di eterno? Si scopre una struttura? (La posizione platonista sostiene questo).

---

117 Benson (2003, 48) ritiene che l'improvvisazione non abbia avuto molto credito nell'estetica perché nega un postulato moderno altrimenti inattaccabile: che l'autore sia un individuo isolato e autonomo.

Non credo proprio. Credo anzi che sia il linguaggio ad essere povero: si può infatti usare lo stesso verbo, “scoprire”, per qualcosa che c'è già da prima che noi lo scopriamo e per qualcosa che viene scoperto grazie alla nostra attività di ricerca – ricordo la critica di Fisher (1991) e Nussbaum (2003) al platonismo. Quindi mi pare che gli improvvisatori, anche quando sono più sensibili ad un certo grado mistico nella musica, come Steve Lacy, vogliano proprio dire questo: la musica è una ricerca che si imbatte nei prodotti del proprio lavoro. Nel *New Grove Dictionary of Jazz* del 1988, Barry Kernfeld dichiara che l'improvvisazione è un *atto di creazione* che include “spontaneità, scoperta, sorpresa, libertà” (Kernfeld 1988, 554-555). Bruce Ellis Benson sostiene che l'improvvisazione sia un processo che tiene assieme scoperta e creazione, proprio perché scoperta e creazione non sono mai pratiche assolute e disgiunte dal contesto in cui operano, dal materiale che ereditano, dall'accettazione del pubblico che trae connessioni e propone rinvii:

Il problema qui è che né la creazione né la scoperta sembrano abbastanza adeguate per descrivere il processo di comporre opere letterarie e musicali. Ma l'*improvvisazione* tiene assieme molto bene entrambi questi aspetti. Improvvisare è rielaborare qualcosa che già esiste (che è “comodamente a portata di mano”) e così lo trasforma in qualcosa che ha connessione con ciò che era ma che ha ora una nuova identità. “Comporre” non è semplicemente mettere assieme degli elementi; piuttosto, essi sono messi insieme in un modo che li trasforma. (Benson 2003, 45)

Si scopre quindi un certo modo di fare le cose. Oppure si scopre – epistemologicamente, esteticamente – che ciò che si è fatto aveva un suo senso (Benson 2003, 48; 129 e segg.). Ma il punto è questo: che si è fatto, o si fa, un qualche cosa (Cavell 1976, 197). Se si intende la scoperta in quest'accezione, mi sta bene. L'improvvisazione musicale è un'attività pratica – un processo – che porta a fare un qualche cosa – un prodotto. Alperson, che sostiene l'improvvisazione come creazione, scrive: “la frase «improvvisazione musicale» si può riferire a un genere di attività e, correlatamente, a un prodotto di quell'attività” (1984, 21). Non è semplicemente una *praxis* né una *poiesis*, ma entrambe le cose. È sia *energeia* che *ergon* (Benson 2003, 125).

C'è una qualche ragione per dire, come sembra dire a un certo punto anche Alperson (1984, 23 e segg.; 2010), che l'improvvisazione esteticamente pone enfasi sul processo *più che* sul prodotto. Ma non è per nulla giustificabile la chiusura dello sguardo estetico rivolto al prodotto. Anche se il processo è la cosa che *più* conta, non significa che un certo residuo, condensato in un oggetto, non debba essere valutato.

La confusione metafisica che invece spinge il platonismo a pensare entità trascendenti *scoperte* sembra dimorare in un'ambiguità semantica: la composizione non è solo un processo come pensa il

platonismo, ma anche *un processo che dà vita a qualcosa*. Analogamente l'improvvisazione musicale non è solo un processo senza esito residuale; dà vita a qualcosa. L'improvvisazione dà vita a un pezzo di musica del tutto particolare – è particolare perché il pezzo che esibisce improvvisazione deve essere valutato per la sua specificità estetica.

Dal momento che sposo una linea contestualista e pragmatica, il pezzo improvvisato non è un corpo estraneo dal contesto e dalle pratiche in cui è prodotto. Come, del resto, nessun oggetto musicale, nemmeno quello che ha una lunga gestazione, è avulso dal suo contesto. La creazione di un oggetto, e il processo di scoperta “estetica”, essendo facce della stessa medaglia, configurano la prassi musicale secondo una continuità di contesti permeabili l'un l'altro. Sicché appare più giusto dire che la creazione e la scoperta siano, piuttosto, una trasformazione o una rielaborazione di un materiale che si riceve in eredità, e che si riconsegna a un contesto di ascolto dopo una digestione più o meno personale. L'improvvisazione non scappa a una dinamica di gestazione di un input e di restituzione in output; ammesso che la sua temporalità e la sua processualità abbiano modi diversi dalla musica di spartito, e ammesso che i suoi prodotti siano esteticamente distinti da quelli scritti. L'improvvisazione non è comunque un processo di ispirazione divina né dà frutti insignificanti. Un problema è come configurare la creazione come un processo dialettico, e non come un creare *ex nihilo*.

Forse si può desumere, da quello che ho affermato, che quando mi metto a suonare io sto creando un brano di musica. Non è così. Vedi, io non improvviso, e nessuno che io conosca tra quelli che suonano flamenco improvvisa, in maniera tale che si possa dire che la musica viene creata dal nulla. (Paco Peña, intervista con Derek Bailey, in Bailey 2010, 40)

## 22 La creatività

L'improvvisazione, in quanto creazione “situazionale” di un pezzo musicale, viene spesso confusa con una categoria generale dell'arte contemporanea, quella della *creatività*. Il processo improvvisativo viene predicato della creatività da quasi tutti i suoi protagonisti artistici o critici.

Ma cosa vuol dire “creatività”?

Mi pare di vedere che tanto più il termine “creatività” è preso per moneta corrente, quanto meno c'è un accordo di massima sul suo significato. La parola “creatività” è usata in modo vago in settori della vita molto diversi tra loro. È abbastanza scontato sentire parlare di creatività nell'arte, ma non è così scontata l'accezione con cui si parla di creatività anche nelle scienze esatte – dove forse

“scoperta” ha più senso – e nelle tecniche pubblicitarie – dove forse è meglio parlare di “persuasione”.

Per prima cosa se qualcuno volesse definire il concetto «creatività» con una certa precisione dovrebbe domandarsi e stabilire quali sono le virtù o le proprietà che concorrono a descrivere qualcuno o qualcosa come creativo. Su questo punto c'è molta confusione. Semplificando molto, c'è chi dice che la creatività ha a che fare con l'originalità, con l'esemplarità e con il libero arbitrio.<sup>118</sup> C'è chi dice che la creatività ha a che fare con l'applicazione o lo smarcamento di certe regole e certi vincoli – la *rule based creativity* si esercita su regole stabilite ex-ante; la *rule changing creativity* determina le sue regole ex-post –, cioè con la capacità che ha il soggetto di adattarsi all'ambiente, inteso in senso molto lato.<sup>119</sup> C'è chi dice che la creatività sia legata all'insoddisfazione per il dato e alla sintesi/riorganizzazione percettiva.<sup>120</sup> L'elenco potrebbe continuare a lungo. Come si intuisce, i termini entro cui viene inquadrata la “creatività” corrispondono in ogni caso a quelli in cui viene inquadrata l'improvvisazione.

In seconda battuta, chi vuole provare a definire “creatività” deve capire su cosa si sta concentrando: sulla persona, oppure sui suoi processi mentali, oppure sulla relazione tra la persona e l'ambiente (in senso molto lato), oppure sui prodotti creativi – in psicologia si chiama la teoria delle 4 P: *Person, Process, Press, Products*.<sup>121</sup> Queste 4 P sono quattro stadi analitici diversi ma non necessariamente esclusivi. Il primo si riferisce alle qualità ordinarie che ha una persona creativa, cioè al temperamento, ai tratti, alle abitudini, ai meccanismi di difesa, al comportamento, ecc. Il secondo stadio si riferisce ai processi mentali creativi che il soggetto mette in atto: ad esempio la teoria del problem-solving di DeBono (2002), o la teoria dei quattro passi (preparazione, incubazione, ispirazione, verifica) di Wallas (1926). Il terzo stadio rileva i bisogni e i vincoli sociali, culturali, tecnologici, ecc. entro i quali si esercita la creatività. Le opere d'arte e le invenzioni, infatti, non sono mai opere e invenzioni di menti solitarie, ma si iscrivono, ad esempio, in un genere artistico consolidato come il sonetto, oppure hanno bisogno di certi sviluppi tecnici, nel senso in cui diciamo che la locomotiva di Stephenson ha avuto bisogno del motore a vapore di Watt. Il quarto stadio non racchiude solo “prodotti creativi”, intendendo questi come prodotti fisici. Anche i pensieri e le idee, se comunicati e di pubblico dominio, possono essere creativi. Uno infatti potrebbe benissimo reclamare la paternità di una propria idea che ritiene originale, innovativa, ben riuscita, ecc.

In terza battuta chi volesse definire il concetto di creatività con precisione si troverebbe di fronte a

---

118 Ad esempio Simonton (2009) e Gaut (2003), riprendendo il paragrafo 46 della *Critica del Giudizio* di Kant.

119 Ad esempio Dewey (1970), Johnson-Laird (1988), Garroni (2010).

120 Queste sono le tesi più propriamente psicologiche: vedi Ribot (1900), Wallas (1926), DeBono (2002), Legrenzi (2005).

121 Rhodes (1961). Vedi anche Sparti (2010, 40 e segg.)



questa controversia: se la virtù o la proprietà della creatività sia trascendentale, potenzialmente presente in ogni individuo o in ogni cosa, oppure se la creatività sia attribuibile o apprezzabile solo come un calco contemporaneo dei concetti romantici di “genio” o di “capolavoro”. Gli esiti opposti cui pervengono queste due idee non sono di poco conto: se la creatività è alla portata di tutti e di tutto, appare lecito pretendere che possa essere computabile, protocollabile e insegnata, e che ogni cosa possa essere vista come (almeno in parte) creativa; se d’altro canto la creatività è una virtù o una proprietà eccezionale, di pochi individui o oggetti straordinari, allora è giusto che rimanga un mistero, che non possa darsi una definizione o una spiegazione di essa, e che la rileviamo con meraviglia e forse un po’ di invidia.

Insomma: molte concezioni alternative della creatività fanno confusione. Tanto più che nascono problemi, come il fatto che una stessa cosa può essere creativa per un certo rispetto e molto banale per un altro, e una stessa persona può essere creativa nell’arte, ad esempio, ma particolarmente inetta nel gioco degli scacchi. È problematico inoltre il fatto che la creatività si possa predicare rispetto al risultato individuale; oppure, rispetto a chi per primo nella storia ha raggiunto quel risultato: la storia delle invenzioni, ad esempio, raccoglie una schiera numerosa di arrivati secondi, dei quali non riconosciamo apertamente la creatività rispetto alla creatività di chi è arrivato per primo.

## 22.1 La creatività nell'arte: Carroll

Sostengo una tesi di Carroll (2010, 53-73): per Carroll la creatività è un concetto descrittivo e valutativo assieme. Tale distinzione riesce a schivare l'enfasi romantica – per cui l'artista “creativo” è ispirato, è un “genio”. Ma sostengo tale tesi con una riserva: il concetto di creatività è quasi esclusivamente valutativo/critico, e tutti i suoi appigli descrittivi sono deboli e banali. Pertanto chiudo il mio sillogismo: siccome l'improvvisazione è un concetto descrittivo e non valutativo, creatività e improvvisazione non sono sinonimi, come spesso appare. Fermo restando che si può benissimo giudicare “creativa” un'improvvisazione, tale predicato non sembra assolutamente essenziale, e forse è anzi attribuito in modo esclusivamente enfatico.

A mio avviso la qualità della creatività è dipendente dal contesto in cui le attività creano le opere. Relativamente al contesto, la creatività esiste in cose e persone che *reputiamo* creative; quindi parlare di “creatività” è esprimere un giudizio, è compiere un atto *valutativo* su qualcosa o qualcuno. Tale valutazione è chiaramente *relativistica* – ciò che pare creativo a me non necessariamente lo è anche per te – e *storica* – il concetto di creatività ha una storia molto recente, lunga non più di un secolo, vedi Kristeller (1983) e Tatarkiewicz (2004) e, sostengo, non si può adoperare indiscriminatamente per qualsivoglia persona o opera del passato. Così come Goehr diceva che Bach non inten-

deva comporre “opere”, assumo che Bach non intendesse essere “creativo”,<sup>122</sup> nonostante noi lo possiamo giudicare tale.

Ora, vediamo da vicino l’argomento di Carroll sulla definizione della creatività artistica.

Carroll si prende la briga di confutare la visione ordinaria di creatività artistica che sembra escludere, a priori, una continuità con la tradizione artistica. Questa esclusione avviene perché i nostri pregiudizi ci portano a pensare la creatività come *creatio ex nihilo*, e la tradizione come un *vincolo deterministico*. Secondo Carroll nessuna delle due ipotesi è vera, sicché nemmeno la conclusione, che creatività e tradizione non possono stare assieme, è vera.

La confutazione di questo ragionamento avviene sulla base della distinzione dei due sensi in cui si dice creatività: il senso descrittivo e il senso valutativo. In entrambi i sensi la tradizione è, secondo Carroll, una necessità per la creatività.

Cominciamo con il primo senso, quello descrittivo:

In senso descrittivo, la creatività artistica è semplicemente la capacità di produrre nuove opere d’arte che sono intelleggibili ad un pubblico appropriatamente preparato e informato. Un artista creativo è qualcuno che è capace di portare avanti – di continuare a produrre nuove opere d’arte. (Carroll 2010, p. 56)

A parte la circolarità – si noti la nozione di “intelligibilità” ad un pubblico “appropriatamente preparato e informato” – mi sembra piuttosto scontata questa definizione: quale artista, infatti, non crea ogni volta una nuova opera d’arte? In senso descrittivo sembra che “creatività” corrisponda a “creare” *tout court*. Il senso descrittivo è banalizzante. Basta fare qualcosa di nuovo per essere creativi.

In senso descrittivo, la tradizione è una risorsa per la creatività perché, secondo Carroll, fissa un orizzonte di possibilità che “concentra l’attenzione dell’artista su quelle opzioni che saranno intelleggibili – sia all’artista che al suo pubblico – sullo sfondo storico di una pratica” (Carroll 2010, p.61). Il senso descrittivo dice che affinché certe scelte artistiche, in un certo tempo, siano comprensibili, è necessario che ve ne siano state altre – non in senso deterministico – in passato. Come scrivevo sopra, questo discorso è in qualche modo circolare: si potrebbe benissimo pensare non solo che certe scelte artistiche passate giustificano le scelte artistiche attuali, come fanno certi manuali di storia dell’arte, ma che anche le scelte artistiche attuali diano un senso teleologico e progressivo alle scelte artistiche del passato. Così si può pensare, vedi sopra, non solo che la prepara-

---

122 Per una declinazione intenzionale della creatività, vedi Gaut (2003). Gaut propone questo esperimento mentale: un prigioniero, interamente cosperso di colore, cerca di scappare dalla prigione. Nella cella c’è una tela. I suoi tentativi di fuga lascerebbero sulla tela quello che potremmo chiamare un dipinto. Questo dipinto sarebbe certamente qualcosa di nuovo; e poniamo il caso che tale dipinto fosse considerato dai critici, dai musei ecc. qualcosa di rivoluzionario per la storia dell’arte. Ma noi lo considereremmo creativo? Gaut risponde di no, adducendo il fatto che un’opera è considerabile come creativa solo se chi l’ha fatta ha intenzionalmente avuto l’obiettivo di fare un’opera d’arte creativa (2003, p. 150).

zione del pubblico sia la condizione di intelligibilità di un'opera, ma che noi stimiamo la preparazione di un pubblico solo se per esso siano intellegibili certe opere. Quindi la prima visione ordinaria della creatività, che la vede come creazione *ex nihilo*, è falsa. Ora l'argomento di Carroll ha bisogno di confutare anche la seconda premessa: che la tradizione impone regole ferree da imitare pedissequamente.

Carroll dice che un artista impara ad andare per conto suo, nel suo percorso artistico, necessariamente per imitazione della tradizione (Carroll 2010, p. 62). Ma nell'apprendere, un artista non solamente imita: sottopone a critica ciò che imita – sulla base di meta-discorsi pratici.

Imparando le tecniche e le procedure di una forma d'arte, l'artista, spesso indirettamente ma qualche volta apertamente, impara gli scopi e i valori della sua pratica. Tanto più impara i mezzi della sua pratica attraverso l'imitazione, quanto più arriva a comprenderne gli scopi, le problematiche e le questioni in quanto incorporati in opere, e commentati da altri artisti della sua cerchia, compresi colleghi e maestri. [...] L'imitazione è accompagnata anche dai discorsi, discorsi che l'artista ascolta dai suoi maestri, o che legge nei commentari se è un autodidatta, e che impara a formulare da sé e a sé nel processo di venire a capo della pratica (Carroll 2010, p. 62-63).

In virtù della meta-discorsività, la tradizione è così rigida da imporsi sulla personalità dell'artista, è falsa.

Carroll fornisce allora 5 casi in cui la creatività si esercita sui materiali tradizionali: 1. per ripetizione con variazione strutturale o di dettagli – corrisponde al principio di improvvisazione a partire dalle formule; 2. per ibridazione – corrisponde al principio di intertestualità dell'improvvisazione, cioè la capacità che l'improvvisazione ha di pescare da tradizioni di vari paesi – Africa e Europa – e da vari livelli culturali – matrice *pop* e colta – (vedi Alperson 2010), 3. per importazione di tradizioni culturali estranee – ad esempio la cultura letteraria e il gusto per gli abiti per i *bopper*; 4. per enfattizzazione della tradizione stessa – il movimento dei *Young Lions* e del *Jazz at the Lincoln Center* di Marsalis; oppure, *extrema ratio*, 5. per rifiuto – le rivoluzioni artistiche, come quella del *free jazz*.<sup>123</sup>

Vediamo, dal senso descrittivo, che cogliamo dalla tradizione non dei materiali a caso, o insignificanti. Anzi, ne prendiamo ciò che ci fa comodo – per qualsiasi ragione – e lasciamo lì il resto. Quindi, mi sembra che già in senso descrittivo la creatività è un'implicita valutazione (Bertinetto 2011; Novitz 2003).

Leggiamo:

Dire che un'opera d'arte è creativa è affermare che deve essere valutata come elevata. Ma per

---

123 Carroll fa altri esempi, non musicali; gli esempi musicali sono una mia responsabilità, spero aiutino a capire meglio.

quale ragione? Suppongo che sia il valore che un'opera d'arte ha per la tradizione in cui è stata creata (Carroll 2010, p. 69).

In senso valutativo, una cosa o una persona si dicono creative *in* una tradizione. Quindi in senso valutativo riconosciamo precipuamente che le cose e le persone creative non sono creative *ex nihilo*, né che la tradizione ostacola la creatività, poiché ne è invece la causa.

Le cose o le persone creative ripetono variando, ibridano, giustappongono, amplificano, scardinano questa tradizione. Pertanto, in senso valutativo la creatività si predica di qualcosa o qualcuno relativamente a ciò che quel qualcosa o quel qualcuno rappresenta, per un osservatore esterno, nel corso della storia. La valutazione constata l'importanza storica che tale opera o tale artista ha nel cambiamento della tradizione-relativa; è *context-dependent*.

Carroll dice che in senso valutativo la creatività si predica retrospettivamente quando si calcolano gli effetti generativi che una certa opera o un certo artista hanno avuto sulla tradizione artistica. Ad esempio il *bop* è stato incompreso dai contemporanei, ripreso da tutti gli improvvisatori successivi. Ma la creatività non è solo un giudizio *ex post*: infatti si stimano *ex ante* le possibili ricadute fertili future di una certa opera o di un certo artista. Si scommette sul peso che avrà l'opera creativa all'interno di una tradizione futura. Su che base avviene questa scommessa?

Quando diciamo di un'opera recente "creativa", vogliamo dire che ha ricombinato elementi e interessi della tradizione in maniera abile, originale e perspicace. In ciò, ci mostra la tradizione e le sue possibilità più chiaramente, ampiamente e perspicuamente delle opere precedenti. [...] Con le opere d'arte contemporanee, diciamo che esse sono creative quando rimettono insieme i mezzi e/o gli scopi della tradizione in un modo che la chiarifica – in un modo che porta in primo piano possibilità, impegni e strutture latenti (Carroll 2010, p. 70-71).

Ad esempio *Free Jazz* (1960) di Coleman non rappresenta solo un modo nuovo di fare jazz, ma soprattutto cambia le regole stesse di ascoltare il jazz precedente e futuro. Per questa ragione anche opere che non avranno in seguito nessun reale influsso, nessuna ricezione, secondo Carroll non devono essere private dell'attribuzione di creatività, in quanto cambiano lo "schematismo" della nostra percezione dell'arte precedente e futura.

Concludendo, credo che Carroll sia convincente nell'affrontare l'argomento di non esclusività tra creatività e tradizione. Credo sia molto più efficace nel farlo se assumiamo come punto centrale della sua tesi il senso valutativo in cui si dice creatività e mettiamo in secondo piano, per la sua vaghezza, quello che Carroll indica come senso descrittivo.

## 22.2 La creatività e l'improvvisazione

Seguo la tesi di Carroll: la creatività non è una proprietà intrinseca della produzione d'arte, né dell'artista; è semplicemente un *nostro giudizio, fondato sul contesto* di produzione. La critica dell'im-

provvisazione non è quasi mai ingenua e dà una definizione di “creatività” dipendente dalla tradizione e dallo stile in cui lavora l'artista (Racy 1991; Pressing 1998; Berkowitz 2010, 1-12; Sparti 2010, 9). Però, tale critica sembra notare più l'aspetto descrittivo di quello valutativo, cioè l'aspetto più problematico.

La cosa problematica è che bisogna capire come si possa rinnovare un materiale dato dalla tradizione all'improvvisatore (Peters 2009, 119; Sparti 2010, 52 e segg.). Peters ricorda che l'autonomia dell'improvvisatore non è una libertà negativa dalla riserva di cliché e formule, ma una libertà positiva di muoversi tra essi e dentro essi. Non si è liberi *da* essi; ma si è liberi *di* operare con essi. In una performance alcuni cliché rimangono tali e muoiono, altri aprono nuove vie. Queste vie sono gli elementi faticosi che tengono viva una tradizione: si dialoga con gli elementi e con i presupposti di una tradizione fintantoché la rielaborazione di essi fornisce nuove possibilità (Bachir-Loopuyt et al. 2010, 7; Monson 1996, 73-132). Dal punto di vista della psicologia cognitiva, Johnson-Laird scrive che, improvvisando, “ci sono dei motivi, [...] ma questa teoria non può essere l'intera storia” (1991, 314): bisogna che qualcuno se li inventi prima che qualcun altro se li memorizzi; molte frasi ricorrono una volta sola nel repertorio del musicista; e se facessimo affidamento solo sulla memoria, ci sarebbero troppo di lick da imparare (1991, 293). Il chitarrista Paco Peña, intervistato da Bailey, dichiara: “È essenziale essere creativi all'interno del flamenco. Non si può suonare all'infinito il materiale di altri, bisogna cominciare a inventarne di proprio; altrimenti si è destinati a essere molto infelici” (Bailey 2010, 40). Anche nel jazz, laddove la tradizione è rispettata, abbiamo opinioni di questo tipo; Art Farmer dichiara: “sono la somma di ciò che è venuto prima di me, e non tutti i musicisti oggi lo sono”<sup>124</sup> (Farmer in Wilmer 1977, 18).

Berliner (1994, 138-145) scrive che la creatività è un “atto di fusione e trasformazione”. Lo “stile” individuale è innanzitutto una “abilità di prendere prospettive musicali diverse e integrarle nella propria” (1994, 138). Crediamo che la creatività e l'ispirazione siano calate dalle muse, ma “in effetti, molte idee dei compositori derivano da una sorgente molto meno misteriosa: le prendono gli uni dagli altri” (Benson 2003, 45).

Il problema è che la creatività, in senso descrittivo, come rielaborazione di una tradizione, non spiega come si fa a produrre qualcosa di nuovo. Io sostengo che la creatività sia una questione di valutazione, e che perciò sia una questione di “gusto”: si prende dalla tradizione non ciò che capita, o ciò che è disponibile a un certo momento, ma soprattutto ciò che piace. Sicché la combinazione di tutto ciò che piace fra i materiali disponibili è estremamente personale e soggettiva. “Il gusto

---

<sup>124</sup> Farmer allude ai musicisti del panorama *free*, i quali, a suo avviso, avevano la presunzione di spazzare via l'eredità della tradizione.

personale evolve assieme agli stili degli aspiranti musicisti, con differenti strati delle loro caratteristiche a rivelare l'influenza dei successivi maestri” (Berliner 1994, 139). I musicisti cercano di essere creativi prendendo ciò che piace, non solo dai propri maestri ma anche da tradizioni strumentali estranee – intendo: un chitarrista assimila e arrangia un materiale che può venire anche da un sassofonista –, o da modi di suonare di altri strumenti, o variando le formule e i *lick* della tradizione in modo più o meno sottile, o trasportando tali formule in altre tonalità, o applicando alle formule tecniche ornamentali, o producendo “a caso” nuove frasi per poi fissarle nella memoria... Alla fine, tutti questi modi, segnalati da Berliner (1994), restituiscono qualcosa di “creativo”. Qualcosa cioè su cui l'improvvisatore ha impresso il proprio giudizio di gusto e, dopo averlo restituito, invita gli altri a fare lo stesso.

Quindi c'è una forte componente soggettivistica, personale, intenzionale, valutativa, nell'attribuzione di creatività. Ed è un'attribuzione molto sottile: la celebrazione della produzione di uno smarcamento dalla tradizione è contigua alla tendenza opposta al rifiuto. Cioè, uno scarto *troppo* diverso non viene recepito, viene frainteso, non è infine considerato “creativo”; è semplicemente fuori-contesto. Forse ad un giudizio retrospettivo tardo, le cose possono cambiare: ad esempio, siamo ora in grado di giudicare come “creativo” qualcosa che all'epoca della sua produzione era giudicato come sconveniente, scioccante, ardito, disturbante. Questa dinamica frequente nella critica artistica potrebbe spiegare fenomeni improvvisativi come quello di Coltrane, di Coleman, del *free jazz* e della *free improvisation*... la critica contemporanea a quei fenomeni ha espresso un rifiuto – ha coniato espressioni come “anti-jazz” o “morte del jazz” –; ma sarebbe uno sbaglio non esaminare il contesto produttivo e socio-culturale dietro a essi, e non dare una valutazione alle loro intenzioni emancipative (creative!) da una tradizione, quella della composizione jazz tradizionale, assunta come spuria, falsa, compromessa con il mercato.

### **22.3 A cosa (o a chi) serve la creatività dell'improvvisazione?**

Abbiamo già visto che la creatività si innesta in un ragionamento critico e filosofico di stampo (ancora) romantico. Perché insistiamo tanto con il discorso della creatività? Perché abbiamo bisogno, a livello del senso comune, di credere ciecamente alla creatività e all'ispirazione, al genio<sup>125</sup> e ai capolavori? Perché gli stessi critici e artisti dell'improvvisazione ci credono?<sup>126</sup>

Io vedo nella “creatività” un valore talmente diffuso nella nostra cultura da essere rivelatore non

125 Per una critica al “genio” nel jazz, vedi Solis (2009b)

126 Vedi, per un discorso inconsapevolmente romantico e individualistico: Coursil (2008). Per Ratkje (2007) l'ispirazione è favorita da atteggiamenti mentali come la curiosità, la motivazione, la libertà, l'anarchia. Insomma, un *tourbillon* di stereotipi. Per una visione meno edulcorata ma più misticheggiante e a tratti incomprensibile, vedi invece Braxton (1985, 1-38): qui la creatività è descritta come una specie di “progresso del pianeta” secondo “vibrazioni cosmiche”.

solo di come intendiamo l'arte. L'ideologia della creatività è ambigua: da un lato i suoi teorici affermano che è una proprietà della persona, cui ciascuno può ambire cambiando i propri schemi mentali “conservatori” – vedi la teoria del “problem-solving” di DeBono (2002). Dall'altro, alcuni ritengono in continuità con il romanticismo e con Kant che la creatività sia un dono di poche persone, di pochi “geni”. La creatività è una specie di romanticismo aggiornato all'epoca delle masse. Così da un lato illude che tutto possa essere alla propria portata; dall'altro esige che si possiedano tratti congeniti, oppure l'ispirazione divina e delle Muse, per arrivare all'opera creativa. In un caso e nell'altro, sembra presumere che lo sforzo, i tentativi falliti, la preparazione non siano necessari alla produzione. Basta “scoprire” le cose (Benson 2003, 54).

E chi non ce la fa? Chi non riesce a essere “geniale”? Costui sarebbe escluso dalla possibilità di dire o di fare qualcosa di “creativo”. Sicché, ritengo, la creatività ci dice come intendiamo il mondo oggi: un mondo fatto di competizione e di esclusività, ma con la (falsa) promessa della partecipazione, del coinvolgimento, dell'abilitazione.<sup>127</sup> Siamo chiamati sempre a fare o ad apprezzare qualcosa di nuovo, nonostante questa esigenza sia la cosa più prevedibile e noiosa (Peters 2009, 105), perché questo è un segno di *distinzione* – Bordieu insegna – all'interno di una società di massa soffocante.

L'arte, e la sua teoria, riflettono sempre il proprio tempo. Negli anni '70 i gruppi “collettivi” di improvvisazione, che nei nomi stessi inneggiavano alla creatività e al senso comunitario – “Advanced Association of Creative Musicians”, “Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza”, “Jazz Composers Guild”, “Instant Composers Pool”, ecc. –, erano molto coesi e partecipati all'interno, promuovevano forti istanze sociali (Sparti 2010, 113), senza dubbio erano anche molto *creativi, ma poco permeabili* – anche per motivi politici e di razza, vedi l'AACM (Carles e Comolli 1973, 268 e segg.; Lewis 2008) – verso l'esterno. Le loro scelte erano spesso distanti o “incomprensibili” per la società allargata, e hanno avuto poche ripercussioni nella cultura di massa. Negli anni '80, invece, la musica di consumo ha “consumato” anche tutte le altre esperienze musicali *mondiali*, facendo credere che la fusione di culture fosse una cosa semplice. Mentre al tempo stesso promuoveva, con un *plugging* industriale senza precedenti (Middleton 2001), il virtuosismo musicale e i suoi pochi campioni; spingeva al consumo di *prodotti* musicali; riduceva gli individui a meri ascoltatori passivi, con ausili tecnologici isolanti e consumistici, come il walkman.

Carroll (1997, 190) scrive che l'arte di massa deve: 1. essere un multiplo; 2. essere prodotto e distribuito dalla tecnologia di massa; 3. a livello formale deve operare delle scelte semplici, accessibili, seducenti. L'improvvisazione può soddisfare le tre condizioni, per esempio coi grandi dischi del

---

127 Ai Talent Show, per esempio, possiamo partecipare tutti, ma per competere.

jazz come *Kind of Blue*. Ma un disco non è genuina improvvisazione, come abbiamo visto. L'improvvisazione in quanto pratica non rispetta nemmeno una di quelle condizioni. Oggi, ascoltiamo molta musica *non* improvvisata, oppure ascoltiamo l'improvvisazione attraverso oggetti come i dischi e gli mp3 (Gioia 2007, 20). L'ascolto ci vede quasi sempre in una posizione passiva. Ci costringe a ascoltare la musica come il voyeur partecipa al sesso attraverso il buco della serratura (Ashby 2010, 85). Ma quando diventiamo partecipi? Quando ci attiviamo dallo stato di passività catatonica in cui ascoltiamo l'iPod?

Non sono pessimista, vedo delle resistenze a questo concetto di creatività romantica, falsamente democratica. Vedo molte pratiche che cercano, con onestà, di restituire un concetto di "creatività" collettiva, *collaborativa*: un impegno comune a dare il massimo nei confronti di se stessi e della collettività cui si fa parte (Peters 2009, 53). Vedo simili ideali nelle pratiche del *creative commons* e del *copyleft*, nonché, appunto, nell'*improvvisazione*<sup>128</sup> – pratiche residuali, certo, rispetto all'economia culturale di mercato e di scala.

In un tempo di slogan, messaggi pubblicitari, ideologie, guerra psicologica, progetti di massa, in cui le parole hanno perso contatto con le loro fonti o i loro oggetti, e in una cultura fonografica in cui la musica è per sognare, o per baciare, o per prendersi una doccia, o per trapanarsi i denti, le nostre scelte sembrano essere quelle del silenzio, o del nichilismo (la negazione totale del valore di un significato condiviso) o affermazioni così personali da formare la possibilità di comunicazione senza il supporto della convenzione – forse per diventare la fonte di una nuova convenzione. (Cavell 1976, 202)

È la vera apertura della musica afroamericana che ancora oggi, anche nelle forme più coltivate e elevate come il jazz, concede a tutti, a prescindere dal loro livello di abilità o di educazione formale (e molti afroamericani hanno sicuramente ricevuto un'educazione formale, spesso ad alto livello), di cominciare a suonare e a fare del loro meglio con ciò che hanno, senza essere vincolati da nozioni di status o di correttezza formale. (Small 1998b, 188)

“Perché ti interessa tanto l'improvvisazione musicale?” mi chiede un compositore o un filosofo. Rispondo: “come ti sentiresti in un mondo in cui ti fosse permesso di parlare solo leggendo qualcosa di scritto da altri ma mai di conversare liberamente, oppure di scriverne ma non parlarne?” (Goldoni 2012, 69)

È vero che la pratica dell'improvvisazione è “micrologica”, probabilmente. Ma perché dovremmo considerare la sua illusione, il suo piccolo sollievo dalle relazioni mediate dal denaro, come un'illusione? Per me è un grande beneficio.

---

128 Per il copyright nell'improvvisazione, vedi Cook (2001) e Mari (2007).



## 23 L'originalità

Vicina all'idea di “creatività” c'è quella di “originalità”. Sparti (2010, 44-53) produce un ragionamento contro l'enfasi sull'individualismo, sul genio e sulla creatività – quello che io chiamo romanticismo e che lui chiama “estetica modernista”. Ma nonostante produca un'argomentazione che svuota l'improvvisazione dal mito dell'intuizionismo “ispirato”, è un convinto sostenitore del valore dell'originalità. Scrive:

Il jazzista che improvvisa corre due rischi. Il primo è quello di fallire nel trovare l'originalità, ossia il rischio della stagnazione appena visto. Il secondo è quello di smarrirsi nel perseguire la ricerca di qualcosa di nuovo e irripetibile; del non rientrare dal territorio scoperto, dal “fuori” a cui si è approdati nel corso dell'improvvisazione. (Sparti 2010, 8)

L'originalità, nell'improvvisazione jazzistica è definita da Sparti come “situazionale” (Sparti 2010, 44): essa non è data dall'antecedente dello spartito o della preparazione. È un'originalità emergente nella situazione specifica di produzione. In quanto tale, l'originalità è un valore di “apertura” alla possibilità, alla generatività. Congiuntamente a questa definizione di originalità, Sparti dà un indicatore: l'originalità risiede laddove il jazzista cerca di non ripetere il proprio assolo. Credo però che l'originalità, quando è un valore così auto-promosso da parte dei jazzisti, sia sospetto. Può esserci davvero dell'originalità, relativamente a ciò che si è ereditato – e si può ereditare anche da se stessi, dal concerto della sera prima. Ma questo è davvero un principio regolativo della forma d'arte – in questo caso il jazz – improvvisata? È davvero così che le improvvisazioni sono valutate 1. da chi le fa e 2. da chi le ascolta? Sparti ritiene di sì; scrive: “l'improvvisazione *esige* originalità...” (2010, 44), oppure “l'originalità, peraltro, non è solo perseguita individualmente: è attesa da parte della *jazz community*” (2010, 50).

Io invece penso che l'originalità non sia un principio regolativo della forma d'arte. È anzi una posta in gioco che mette la critica, la quale *esige* – la critica, non l'improvvisazione come scrive Sparti – che l'improvvisazione sia originale.

E' una questione, quindi, di valori in competizione. *Noi* poniamo molta enfasi su ciò che chiamiamo “l'originalità” precisamente perché la composizione oggi è guidata dall'ideale dell'opera autonoma (che ha bisogno di un'identità ben definita), non come qualcosa che è semplicemente parte di un dialogo musicale continuo. (Benson 2003, 62).

Nel caso dell'originalità, la critica e gli artisti sono divisi. Un compositore di improvvisazioni come Larry Solomon scrive:

Forse niente può essere completamente originale. Se l'originalità è una questione di grado, allora

ogni idea si basa su esperienze passate e non può essere totalmente originale. Ma da dove viene quest'originalità? Le idee originali possono avvenire da una qualche fusione inaspettata in una nuova esperienza. (Solomon 1985, 226)

L'originalità è come la creatività: non è del tutto libera dai vincoli, ma è libera di fare dei vincoli ciò che vuole. In quanto tale, l'originalità è un incontro con un materiale, e uno scarto a partire da questo. Non c'è originalità assoluta, così come non c'è una fedeltà assoluta.

Konitz dice, con molta franchezza: “non cerco di essere originale; solo di suonare il più sinceramente possibile nella disciplina che ho ereditato. Sono ancora affascinato con questa disciplina base di temi e variazioni” (Konitz in Hamilton 2007b, 107). Uri Caine scrive: “I musicisti jazz usavano la forma del tema e variazioni per strutturare il loro solo – i temi erano canzoni che usavano come base per le loro improvvisazioni” (Caine 2007, 54).

## 24 L'improvvisazione è spontanea?

L'appello alla spontaneità sembra obbligatorio per molti filosofi dell'improvvisazione: Alperson (1984), Nachmanovitch (1990), Benson (2003, 133), Hamilton (2007b); Gioia (2007, 47), Sawyer (2000), Rothenberg (2001), Pétard (2010).

Cosa vuol dire essere spontanei? Mi pare di capire che la spontaneità abbia almeno due significati strettamente legati: 1. il soggetto “spontaneo” non è costretto da altri a fare ciò che fa; è sincero e conduce la sua azione senza ipocrisie né inibizione; 2. il soggetto “spontaneo” non ha esempi da imitare o antecedenti da emulare; parla, agisce e fa musica a partire da se stesso.

Il problema della spontaneità, quindi, mi pare che sia un doppio problema. Nella letteratura però viene di solito trattato come fosse uno solo. Sostengo che il primo significato di “spontaneo” possa essere un buon ideale *regolativo*: ci dice come dovremmo affrontare la produzione musicale. Tuttavia concordo con chi afferma che il secondo significato sia illusorio (Benson 2003, 137; Sparti 2010, 10; Hamilton 2000, 182 e segg.). Una tesi che propongo è che la spontaneità come auto-poiesi individuale e indipendente sia uno stereotipo che la critica dell'improvvisazione abbia ripreso direttamente dall'ideologia romantica. Tale ideologia emerge fin dal suo precursore, Beethoven: “potreste chiedermi da dove ottengo le idee (per un tema). Non posso rispondervi con certezza: mi giungono spontaneamente” (in Sloboda 1988, 189).

Mi interessa di più esaminare la spontaneità nel primo significato, in modo tale da confutarne il secondo. Nel primo significato la spontaneità significa “voglia di lanciarsi, senza paure”. Sparti ritie-

ne che più che alla creatività individuale, l'improvvisazione “è invece legata alla paura, alla paura dei luoghi privi di marcatori, timore dell'ignoto, terrore del non previsto, imbarazzo del fallimento, rischio del ridicolo” (2010, 51).

La rimozione degli ostacoli emotivi per questo scopo è ottenibile mediante la pratica (Niesenson 2000, 9). Uno più sale sul palco più si abitua a non lasciarsi intimorire, e più non si lascia intimorire e più si sente sicuro di fare ciò che fa. E più uno si sente sicuro, più sarà facile che non si intimorisca (Sparti 2010, 51). La sicurezza viene fuori anche dal bagaglio di frasi, *lick* o cliché di cui ciascun musicista è verosimilmente provvisto. Quando uno sa che può contare su un materiale i cui effetti sono già stati collaudati, può affrontare il palco con meno timore. Ovviamente per costruire tale repertorio ci vuole molto tempo e molto impegno.

Alla fine il bagaglio di ciascuno può risultare, nella sua combinazione, estremamente personale, qualcosa definibile come “stile”,<sup>129</sup> anche quando i debiti con gli altri musicisti o con la tradizione sono già stati saldati.

Per quanto strano possa sembrare, il musicista che è più preparato – non solo per aver pensato a cosa suonare ma anche per aver suonato varie possibilità – è il più capace di essere spontaneo. È quando uno è già preparato che si sente libero di andare oltre i confini del preparato (con l'assicurazione che uno può sempre tornare indietro ad essi). (Benson 2003, 142-143)

Per rendersi conto di queste dinamiche, basta compiere un ascolto comparativo dello stesso brano dello stesso artista, in un lasso di tempo relativamente breve. Penso sia comune l'esperienza: una delusione. Ascoltando i grandi improvvisatori come Coltrane abbiamo l'impressione che la musica sia, come dicono molti filosofi e musicologi, assolutamente *spontanea* e *originale*. Poi capita che ascoltiamo una seconda versione dell'improvvisazione; di solito, la variazione dal primo ascolto non è così ampia come ci saremmo aspettati da una musica assolutamente spontanea e originale. Sarebbe divertente fare l'ascolto comparativo e la trascrizione di *My Favorite Things* dal 1961 (album) alle registrazioni live del '63 a Newport, del '65 all'Half Note, del '66 al Village Vanguard e del '66 in Giappone. Non cambia molto: alcune frasi, alcune connessioni tra esse, alcuni suoni...ma il bagaglio resta sempre quello, *straordinario*. Certe volte cambia l'energia: cambia la situazione.

Non è solo la combinazione della preparazione a rendere “spontanea” l'improvvisazione. È anche la combinazione della preparazione con la situazione.

Ben diversamente, se si analizza l'acquisizione dell'*habitus jazzistico*, si scopre che la spontaneità è frutto di un lungo tirocinio di tipo relazionale, che ha iscritto un sapere (e un saper fare) nel

---

129 La nozione di “stile” è del tutto dipendente dall'iscrizione, su carta o sul sistema nervo-motorio di impressioni esterne. Lo “stile” rimanda allo *stylus* latino. Vedi Goldoni (2012; 2013)

corpo del musicista. (Sparti 2010, 10)

Pensa solo alla compiaciuta confidenza del virtuoso con una tecnica scintillante sulla superficie di forme estetiche che sono assunte, riesumate e consumate come pezzi prefabbricati di un capitale culturale performativo, sempre pronte ad essere dominate ripetutamente dal maestro. O pensa al dubbio automatismo che è troppo facile e troppo spesso promosso come una forza quasi spirituale che sgorga dalle vene dell'improvvisatore, senza riguardo per il modo in cui l'automatico è, in verità, il prodotto dell'educazione, dell'apprendimento meccanico, e dell'assoluto radicamento nel dato, al punto che diventa dimenticanza di esso. Pensa anche alla comunità comunicativa che sorge sia entro che attorno al mondo dell'improvvisazione, una comunità piena della sua comunanza e della sua comunicabilità, traboccante di un'apertura dialogica all'altro che è concepibile solo come tacita assunzione che quest'alterità è sempre ridotta all'identico. (Peters 2009, 118)

Sotto la luce dei riflettori, la preparazione è condizionante, soprattutto per la *self-confidence* del musicista. Ma il condizionamento non è totale; non c'è determinismo. Steve Lacy (in Weiss 2006, 51) dichiara: “quando vai fuori e hai i tuoi anni di preparazione e tutte le tue sensibilità e i tuoi mezzi preparati, ma è un salto nell'ignoto”. Konitz ammette: “lo faccio a modo mio, ma è il mio modo di di preparazione – non essere preparato. E questo richiede un sacco di preparazione!” (in Hamilton 2007b, 110). Rollins: “Il modo in cui preparo è mantenermi in buona forma. I tuoi mezzi devono essere forti. Dopodiché dipende da te o dagli elementi o da chissà che far venir fuori la musica. Ma la mia preparazione arriva fin lì” (in Niesenson 2000, 9).

Lee Konitz, a colloquio con il filosofo Andy Hamilton, sostiene la tesi dell'intuizionismo. Per Konitz la spontaneità è una forma di intuizionismo. Clare Fischer ricorda che Konitz una volta abbia aspettato 27 misure prima di cominciare l'improvvisazione: aspettava l'intuizione giusta (Hamilton 2007b, 66). Con questo aneddoto, si vuole mostrare che Konitz somigli a un artista “romantico”, il quale di solito aspetta di lasciarsi rapire dal concetto oscuro di “ispirazione”. Ma Konitz riabilita il concetto di intuizione con l'ammissione che essa sia il frutto di un impegno quotidiano. Bisogna essere molto preparati per non essere preparati sul palco.

“Intuitivo” significa che non hai veramente un piano – cominci a suonare, e con intensa concentrazione metti una nota dopo l'altra. Voglio fare chiarezza nel mio approccio a questa musica. Poiché certe volte è imbarazzante per me ammetterlo, ma di solito non ho un piano. È diventato così abituale, penso, prendere il mio strumento ogni giorno e cominciare a suonare. E il processo di suonare suggerisce le cose, e procedo da qui. (Hamilton 2007b, 30)

L'intuizionismo, quindi, può essere relativo a come si affronta giorno per giorno la pratica musicale. Non è un momento di *pura spontaneità*, in cui il soggetto che improvvisa è lasciato agire in as-

senza completa di vincoli, strutture, contesti, stili. Questa sarebbe una visione molto stereotipata e falsamente ideologica di come si svolge l'arte. Ci possiamo banalmente chiedere, “dove sta l'intelletto nei momenti di ispirazione?” (Gioia 2007, 46-47). Berliner scrive: “le definizioni popolari dell'improvvisazione che enfatizzano unilateralmente la sua natura spontanea e intuitiva – caratterizzandola come un «creare dal nulla» sono incredibilmente incomplete” (1994, 492).

Sonny Rollins, d'accordo con Konitz, dichiara la sua contrarietà all'improvvisazione preparata, in cui il solo è *completamente* preparato prima; tuttavia ammette il “precedente” in ogni improvvisazione:

C'è una differenza tra la competenza e suonare a un livello oltre la competenza (in Niesenson 2000, 81).

Impari l'armonia e tutta quella roba, e poi la spingi in fondo alla tua mente quando suoni perché devi essere spontaneo. Devi solo digerire tutta quella roba così verrà fuori intuitivamente e spontaneamente. (in Niesenson 2000, 134)

Tutti hanno certi *lick* che possono suonare talvolta, ma la musica accade così rapidamente, così veloce che appena interrompo il treno dei miei pensieri per provare e ricordare cosa suonare in un certo momento, il momento è passato. Così provo a tenere la mia mente sgombra. All'occasione un *lick* mi entra, ma il 95% del tempo sto solo suonando cosa mi viene in mente, ma non ci sto pensando. Faccio pratica a casa per trovare la struttura del pezzo, e dopo la voglio dimenticare quando suono sul palco. Non voglio stare in uno stato attivo di pensiero su cosa suonare dopo – non funziona. (Rollins in Hamilton 2007b, 95)<sup>130</sup>

Rollins confessa una differenza tra una conoscenza tacita e una conoscenza esplicita, oppure tra memoria procedurale e memoria esplicita. Ma il fatto che la coscienza esplicita possa, normativamente ed esteticamente,<sup>131</sup> mancare, non equivale a dichiarare il vuoto pneumatico nella coscienza – altrimenti come facciamo a dire, come Alperson, che l'improvvisazione apre la mente del compositore all'analisi critica?<sup>132</sup> Vedo ingenuità in affermazioni come quella di Doc Cheatham: “Quando suono un assolo, non so mai cosa andrò a suonare più di quanto lo sai te” (Berliner 1994, 2). Postulare questo vuoto è un'ingenuità del concetto di improvvisazione musicale. Che ci sia una mancanza di controllo cosciente può essere vero, ma non può essere vero invece che manchi la presenza mentale. La coscienza non serve solo a controllare ciò che facciamo; la coscienza è anche ciò che porta a emergenza, nell'improvvisazione, quanto portiamo iscritto nella memoria, compresa quella muscolare. La coscienza guida le nostre *utterances*, prodotte sul momento, in accordo con il nostro

<sup>130</sup>Vedi anche Hamilton (2007b, 102 e segg.).

<sup>131</sup> Cioè la conoscenza esplicita può essere: 1. un tabù normativo dato dalla pratica o 2. la minaccia di una secca da rifuggire al fine di improvvisare *buona* musica.

<sup>132</sup> Vedi Johnson-Laird (1988, 1991, 2002); Pressing (1988; 1995; 1998); Sloboda (1988); Berkowitz (2010).

gusto. Quando intavoliamo una discussione, senza esserci preparati prima, *improvvisiamo* gli argomenti, la sintassi, il vocabolario...ma conosciamo già la lingua in cui ci esprimiamo. Verosimilmente abbiamo già dei pregiudizi su ciò che andiamo a dire, siano essi consci o subconsci. L'improvvisazione ci può anche educare a portare alla coscienza ciò che è latente, così da sottoporlo (possibilmente) a critica. Prati scrive:

L'azione improvvisativa agisce nei confronti di un soggetto terzo e non certo di chi la compie, altrimenti sarebbe come dire che chi compie l'azione non si rende conto di cosa stia facendo, agendo così in modo slegato dai propri processi mentali. Questo non appare possibile nemmeno nel caso in cui il musicista si creda "trascinato" dall'impeto creativo. In questo senso rimarco la certezza che ciò che viene generato dall'immaginazione è già residente nell'esperienza stessa, magari non in modo razionale o cosciente rispetto all'istante, ma comunque presente come potenziale, con possibilità di incremento grazie a un'azione razionale e perseguita nel tempo. (Prati 2010, 15-16)

Perché allora critica e musicisti credono nella spontaneità come forma di ispirazione di stampo romantico? La spiegazione che mi do è che questa sia una funzione "difensiva" dell'improvvisazione. Come forma di produzione artistica, l'improvvisazione è stata accusata di essere inferiore rispetto all'arte "composta" dalla critica tradizionale occidentale. Perciò, per rivendicare un posto uguale alla composizione scritta, l'improvvisazione si è appropriata del suo apparato concettuale. Vediamo questo esempio. Ornette Coleman ha sviluppato una tecnica di improvvisazione che ha chiamato "armolodica" (vedi Gioia 2007, 51-61; Hamilton 2007a, 206). Il concetto di improvvisazione "armolodica" non è per niente chiaro; questa è la definizione apparsa dapprima in *Downbeat* e poi in tutti i saggi sull'argomento, e addirittura in Wikipedia:

L'armolodia è l'uso dell'aspetto fisico e mentale della propria logica sotto forma di espressione sonora con il fine di generare la sensazione musicale di unisono eseguita da un singolo o da un gruppo. (citato da Gioia 2007, 60)

Coleman ha elaborato una ricca ideologia della creazione artistica, piena di concetti come l'ispirazione, ma usati in modo poco comprensibile. Il suo intento, secondo Gioia, è stato quello di scacciare di dosso l'accusa di essere un musicista che non sapeva suonare o che suonava anti-jazz. Coleman ha scritto il proprio manifesto per una funzione, appunto, difensiva. Nonostante l'impaccio teorico, la musica di Coleman – e quella di Jamaladeem Tacuma e James Blood Ulmer – fa parte di un sistema teorico serio, non è certo l'opera di un ciarlatano. Ma è il linguaggio impiegato a essere fuori contesto.

## 24.1 ...oppure è vincolata?

Alperson ritiene fondamentale distinguere la spontaneità dalla *creatio ex nihilo*:

Possiamo partecipare al disegno di una struttura sonora improvvisata e sperare di scoprire lo stesso genere di unità formale e di qualità regionali che spereremmo di trovare manifeste in ogni opera musicale convenzionale. Possiamo anche apprezzare l'uso creativo di materiali musicali presi da altre tradizioni. Questo punto è spesso perso di vista, forse perché l'evidente spontaneità dell'improvvisazione incoraggia l'impressione che qualcosa viene creato dal nulla. La verità, certo, è che anche il più libero improvvisatore, lungi dal creare *ex nihilo*, improvvisa su un qualche tipo di contesto musicale. (Alperson 1984, 21-22)

È il contesto per Alperson a trasmettere tutte quelle formule, quei materiali, quelle procedure standardizzate che, agli occhi di un formalista, sembrano stanche, ritrite e monotone. Per Adorno, un immanentista “dialettico” e consapevole dell'azione dell'industria culturale, le costruzioni frastiche “ripresе” costituiscono una seduzione operata a fini commerciali:

Gli elementi nel jazz in cui sembra sia presente l'immediatezza, i presunti momenti improvvisati, fra cui la sincope è menzionata come forma elementare, sono aggiunti, nella loro vuota routine imparata a memoria, allo standardizzato carattere di merce, rendendolo ancora più standardizzato al fine di mascherarlo, senza però mai avere potere su di esso, neanche per un secondo. Attraverso le sue intenzioni, siano esse il richiamo ad uno “stile” elevato, o siano anche quelle della spontaneità individuale, il jazz vuole migliorare il suo mercato, e veicolare il proprio carattere di merce che, coerentemente con una delle fondamentali contraddizioni del sistema, metterebbe a rischio il successo se apparisse sul mercato non camuffato. (Adorno 1982, 78)

Dahlhaus, che ha studiato con Adorno, aggiunge:

Sarebbe tuttavia discutibile comprendere la spontaneità – o solo la sua apparenza estetica, poiché alla fine è questo che importa – come il principale criterio di definizione, poiché l'originalità e la novità, che sono legate al concetto di spontaneità nell'estetica del XIX e XX secolo, entrano in contraddizione con delle caratteristiche proprie a tutte quelle pratiche che si lasciano difficilmente escludere dal concetto di improvvisazione: ad esempio, il ricorso a dei modelli o l'utilizzo di formule. (Dahlhaus 1979, 10)

Il timore del *cliché* è ciò che Brown (2000a, 113) chiama “lamenti formalisti”. La musica improvvisata, per i formalisti, è confusa, disorganizzata, disunita, dispersiva, vernacolare. Essa non si costruisce certo come un “pensiero musicale” (Dahlhaus), ma come un sovrappiamento dei mezzi musicali espressivi – intensità, timbro, colore, i gesti – sul pensiero musicale stesso. A una forma fatta di formule, si rimprovera quindi di essere senza “contenuto” musicale. Adorno scrive:

Anche la tanto invocata improvvisazione, i passaggi *hot* e i *break*, hanno un significato meramente ornamentale, e mai uno costruttivo o determinante per la forma. Non solamente per la loro posizione assegnata in maniera stereotipa verso le battute finali del pezzo; non solamente per la loro durata e per la loro struttura armonica come effetti dominanti già completamente pre-determinati; anche la loro forma melodica e il loro potenziale combinatorio si basano su un minimo di forme base: possono essere ricondotte a parafrasi della cadenza, del contrappunto figurato armonico. (Adorno 1982, 82-83)

Gioia (2007, 81-84) elabora una teoria interessante sulla “forma”: se per la musica “classica” la forma è il disegno iniziale, o ciò che Dahlhaus chiama “pensiero musicale”, cui il decorso musicale deve corrispondere, per la musica improvvisata la “forma” è una visione *retrospettiva* per cui il musicista inizia a improvvisare quasi “a caso”, e l'azione deve accordarsi in modo estetico – cioè secondo unità, coerenza, contrasto, ecc. – a ciò che precede (vedi anche Goldoni 2013, 143). Sloboda (1988, 221 e segg.) conferma dal punto di vista cognitivo: “[l'improvvisatore] si può appoggiare ai vincoli propri della forma, nonché al suo «stile», per giungere a un'unitarietà musicale” (1988, 221).

Brown ha rafforzato la proposta di Gioia. La visione retrospettiva deve essere declinata secondo tre parametri: 1. situazione; 2. scelta forzata; 3. no script. Il primo parametro dice che il musicista improvvisatore è situato e non può cancellare ciò che è venuto prima, come può fare invece il compositore. Il secondo parametro dice che l'improvvisatore non può prendersi una pausa e non suonare; *deve* suonare qualcosa. Il terzo parametro dice che l'improvvisatore non può seguire la direzione consegnata da una partitura.

Mettendo insieme i tre parametri, l'improvvisatore si trova continuamente ad affrontare delle decisioni che sono forzate su di lui, non prescritte per lui, e non emendabili una volta fatte. [...] Deve produrre risposte sul momento a qualcosa di inalterabile, soprattutto la musica già fatta; e le sue risposte forzano continuamente le scelte ulteriori. (Brown 2000a, 114)

Sicché il vincolo posto sull'improvvisatore non è qualcosa di deterministico. Anzi, l'improvvisatore è chiamato al rispetto a dei vincoli auto-imposti, cioè a quelli che egli *valuta* degni. Berkowitz (2010) propone una divisione dei vincoli che guidano l'improvvisazione: da una parte ci sono i vincoli psicologici e fisici del musicista (ad esempio il tempo ristretto), dall'altra i vincoli culturali rappresentati dallo “stile”. In entrambi i casi i vincoli sono *scelti*, non subiti.

Pertanto i vincoli non stabiliscono i confini entro i quali si deve tenere l'improvvisazione; rendono invece possibile l'improvvisazione, perché se non ci fosse qualcosa come un vincolo non sapremmo mai su cosa l'improvvisazione agisce. Cavell è d'accordo, e scrive che “è entro contesti pienamente



definiti da formule condivise che la possibilità di una piena, esplicita improvvisazione esiste tradizionalmente” (1976, 201). Il contesto in cui esiste la massima condivisione di formule, in cui tutto sembra prevedibile, è quello che evidenzia con tratto maggiore ogni imprevisto dalle formule. Quando si conosce il contesto e si sa come gestire, con una formula, il discorso musicale, allora accade che “l'intera impresa dell'azione e della comunicazione è diventata problematica” (Cavell 1976, 201). L'improvvisazione è un modo per risolvere questo problema.

Ora, se prendiamo l'esempio del cosiddetto “free jazz” [...] ci sono relativamente pochi “materiali” e “norme”. [...] Ma chiaramente la *maggior parte* dei musicisti jazz opera con qualche tipo di vincolo, qualche tipo di cornice – ancorché lasca, ancorché soggetta a cambiamento, ancorché tacita – che fornisce le linee per i colori jazz. In qualche forma di jazz (come quella nata a New Orleans), questa cornice è comparativamente rigida. Ma anche nei tipi di jazz più “aperiti” questa cornice non è mancante: può essere una tipica forma in 32 battute, una forma blues standard, una collezione di motivi musicali, o semplicemente un accordo verbale precedente. (Benson 2003, 135)

Nel *free jazz* la libertà non è qualcosa del tipo: *anything goes*. È piuttosto la libertà di scegliersi, da soli, i propri vincoli, di solito in relazione a ciò che accade nella musica. “I vincoli possono essere magnificamente liberatori”, scrive Benson (2003, 50). I materiali che mettiamo dentro alla “memoria muscolare”, e che richiamiamo all'occasione giusta, possono avere flessibilità tale da restituire loro una freschezza (Konitz in Hamilton 2007b, 109). Secondo Small “l'artista manipola materiali che sono stati ricevuti dall'idioma attraverso un'immersione prolungata, al punto che diventa parte della sua propria natura” (1998b, 298-299). Ma questa è solo una faccia della medaglia. La restituzione mnemonica di pattern incorporati, dopo ore di studio nei muscoli e nel cervello, può essere altrettanto “liberatoria” o fresca della prima nota mai suonata. I meccanismi rodati, le consuetudini muscolari e le attitudini diventano anche una barriera da abbattere se presi in quanto tali. La seconda natura, rappresentata dalla cristallizzazione degli automatismi, può essere oggetto di riflessione cosciente: ci si accorge del pattern, e coscientemente lo si cambia. Ovviamente, sto facendo questione del grado di consapevolezza necessario (Johnson-Laird 1991; 2002).

I cliché non inibiscono e non rappresentano il contrario dell'improvvisazione: la rendono possibile. L'improvvisazione è il *non fisso del fisso*. Cardew, dal suo punto di vista di improvvisatore *free*, conferma:

“Qual è l'importanza del contesto naturale [dove viene prodotta la musica]? Esso fornisce una partitura che i musicisti interpretano inconsciamente, una partitura la cui esistenza è inseparabile da quella della musica che da essa è accompagnata e sostenuta” (in Bailey 2010, 145)

Ritornando ad Adorno, egli – se l'avesse intesa così – la chiamerebbe *il non-identico*.

Invece di usare un grimaldello critico contro l'improvvisazione, come fa Adorno, è forse più costruttivo considerare *come* l'improvvisatore è capace di occupare strutture fisse particolari, prestare attenzione alla loro fissità e alla contingenza della loro origine, e allo stesso tempo modellarle in un'opera d'arte di vera intensità comunicativa ed espressiva. (Peters 2009, 97)

È un'autocritica dell'improvvisazione, ma in senso decostruttivo. Derrida (1967) sarebbe d'accordo nell'affermare che l'improvvisazione esprime un desiderio per lo spontaneo e l'impromptu, ma *allo stesso tempo* essa afferma la rete di strutture che sembra prevenire e proteggere. È possibile concepire un tipo di improvvisazione che è coscientemente situato entro la rete che sembra asfissiarlo. Per Derrida la presenza si dà solo come differimento (*différance*) temporale tra segni che rimandano l'un l'altro.

La tesi della filosofia derridiana è questa: il cortocircuito tra coscienza, parola orale e significato produce l'illusione di una presenza *immediata* del significato nel pensiero, quando invece il modo in cui un significato si dà alla coscienza è giocoforza mediato da segni di natura diversa, cioè “scritti” o “iscritti” nel corpo.

Se “scrittura” significa iscrizione e da principio istituzione durevole di un segno (e questo è il solo livello irriducibile del concetto di scrittura), la scrittura in generale copre tutto il campo dei segni linguistici. In questo campo può apparire in seguito una certa specie di significanti istituiti, “grafici” al senso stretto e derivato di questa parola, regolati da un certo rapporto ad altri significanti istituiti, dunque “scritti” anche se sono “fonici”. (Derrida 1967, 65)

Questo è il motivo per cui essere scettici verso la spontaneità: “l'improvvisazione non può esternare la singolarità di una voce espressiva, superando le influenze di mediazione dei piani strutturali, degli idiomi stabiliti, degli spartiti musicali, o della "scrittura" in un senso molto generale (come elaborato in *De la Grammatologie*)” (Gallope in corso di stampa).<sup>133</sup>

Lo scetticismo di Derrida nei confronti dell'improvvisazione non è altro che la riaffermazione dei vincoli ineliminabili posti sull'improvvisazione stessa. In un'intervista non pubblicata, Derrida afferma:

Non è facile improvvisare, è la cosa più difficile da fare ... uno ventriloqua o lascia un altro a parlare al proprio posto gli schemi e i linguaggi che sono già lì. Ci sono già un gran numero di prescrizioni che vengono prescritte nella nostra memoria e nella nostra cultura ... Uno non può dire ciò che vuole, si è costretti più o meno di riprodurre il discorso stereotipato. E così credo nella improvvisazione e combatto per l'improvvisazione. Ma sempre con la convinzione che è

---

133 Su Derrida e l'improvvisazione vedi anche Monson (1996, 207 e segg.), Ramshaw (2006), Sparti (2007, 103-106).

impossibile ... io sono cieco a me stesso ...(citato in Ramshaw 2006, 8).

Derrida ha provato anche a esporre il suo pensiero durante una performance assieme a Ornette Coleman (Parigi, giugno del '97). La *jazz-community* non gli ha perdonato la decostruzione dell'improvvisazione jazz; Derrida è sceso dal palco tra i fischi.

## VII Mezzi e materiali

### 25 L'improvvisazione tra l'oralità e la scrittura

È molto forte la tentazione di identificare l'improvvisazione con la musica di trasmissione e produzione orale, cioè tutta quella musica che nasce e si propaga in assenza di un qualunque tipo di segno scritto. In realtà una musica di questo tipo, che non conosce alcun tipo di notazione né di registrazione per la sua conservazione, è molto difficile da trovare nel mondo. Il “primitivo”, o quello che giudichiamo tale con un'ottica occidentale, non è immunizzato, né lo è mai stato, dal contatto con la scrittura. Forse è immune dal concetto di scrittura intesa come *aide-mémoire* – da Platone in poi – ma non è mai stato immunizzato dalla scrittura come “iscrizione mnemonica” – secondo il concetto derridiano di scrittura. Bisogna capirsi bene quando si parla, in musica, di oralità e scrittura (Caporaletti 2005, 87 e segg.).

La scrittura musicale su carta può essere notazionale, ideografica o verbale. Se il primo tipo di scrittura è, diciamo così, un linguaggio altamente specialistico, elitario – e la teoria della notazione goodmaniana non accenna minimamente a questo fatto – la scrittura ideografica e quella verbale sono modi di comunicazione diffusi anche in scritture non-musicali. L'ideografia e l'alfabeto non sono tuttavia meno importanti per la trasmissione del sapere musicale, per motivi non solo squisitamente psicologici.

Il portato psicologico della scrittura verbale è stato evidenziato grazie alle teorie di McLuhan (1967; 1995) e Ong (1986). McLuhan e Ong ritengono che il pittogramma o l'ideogramma siano istituzioni di significati in segni da interpretare: il lettore si impegna in un atto cognitivo non digitale. L'alfabeto fonetico è invece la tecnologia che ha abituato la mente occidentale a pensare in termini logici, sequenziali, di causa-effetto, privati, ripetibili, omogenei: ha creato una frattura tra le lettere che vediamo e i suoni delle parole che parliamo. Leggere è vocalizzare con la voce della mente i segni; non è “interpretare”.

La notazione musicale somiglia a questo modello di scrittura alfabetica (Goldoni 2012). Si scrive da sinistra verso destra; ogni segno indica un suono; le pause corrispondono agli spazi, cioè ai silenzi. Il suono, in entrambi i casi, è astratto, senza attenzione alle caratteristiche timbriche. Il ritmo è regolare, scandito dalle sillabe o dalle battute. Lo sviluppo del discorso, verbale o musicale, dipende dalla memoria analitica. La notazione è riproducibile in copie come il libro, che è il *device* tecnologico responsabile di aver perpetrato l'alfabeto nella mente occidentale, secondo McLuhan. A

livello di ricezione, una tesi affascinante sulla oralità/scrittura musicale appartiene a Ashby (2010, 178 e segg.). Ashby propone un modello “cristiano” di ricezione della performance di musica scritta: l'ascoltatore siede in silenzio e assume il *dettato* del performer come fosse un ministro della chiesa; il suo pensare alla musica, cerebrale e silenzioso, è cresciuto attorno all'esperienza di lettura silenziosa e isolata. Il modello proposto da Ashby ricorda la descrizione che McLuhan e Ong danno della lettura in pubblico nell'abbazia amanuense.

La *literacy* è quindi, in primo luogo, un modo di strutturare l'esperienza della comunicazione a livello psicologico. Essa dà non solo dei contenuti, ma la meta-struttura stessa in cui tali contenuti sono conoscibili – ad esempio secondo un modello di causa-effetto o secondo un modello consequenziale e armonico. Il *medium è il messaggio* è la frase che riassume la tesi di dipendentismo tecnologico di McLuhan e Ong. In secondo luogo, la *literacy* fonda un canone di opere relativamente stabili. Come abbiamo visto con il nominalismo e con il platonismo, la scrittura dà non solo la permanenza, ma anche l'identità dell'opera. La scrittura concede a un'opera di vivere oltre il suo autore e le circostanze storiche in cui ha vissuto e diventare parte di altri discorsi musicali, anche quelli futuri.

Sembra difficile immaginare il discorso della musica classica funzionante senza l'uso della notazione: perché le partiture servono sia per definire il canone musicale che per essere la fonte di accesso principale a questo canone per i musicisti. Rispetto a ciò, la musica classica apparirebbe essenzialmente differente dal tipo di *folk music* che è mantenuta viva da una tradizione “che suona”. Mentre tale tradizione può ben preservare un'opera musicale, è plausibile assumere che tale “opera” che esiste per un lungo periodo in tale tradizione sia inevitabilmente soggetta a un qualche grado di rimodellamento improvvisativo nel corso del tempo. Entro tale tradizione, la musica è tramandata da un musicista all'altro; ma non c'è una referenza scritta che sta al di fuori di questo processo. Una partitura scritta, d'altro lato, serve a solidificare le caratteristiche dell'opera e così almeno *sembra* fornire un tipo di standard assoluto. (Benson 2003, 78)

I media elettronici però rendono impossibile, secondo Ong e McLuhan contrapporre rigidamente la scrittura all'oralità. L'oralità, che è relegata ormai a visioni edulcorate della vita comunitaria primitiva, è contaminata dalla *lettera* per via elettronica mass-mediatica. McLuhan chiama questo fenomeno “ritribalizzazione”; Ong (1986) la chiama “oralità secondaria”. Laddove non arriva il libro e l'individuo rimane analfabeta, arrivano la radio e la tv con i loro discorsi scritti e recitati.

Tutto questo discorso ha un peso per l'improvvisazione musicale. La tentazione è quella di identificare l'improvvisazione, dicevo, con l'oralità. Ma il concetto di “orale” che di solito si assume è discutibile: corrisponde a un'enfasi primitivista (Molino 2005; Sachs 2007, 64 e segg.). Secondo que-

sta tentazione, l'improvvisazione corrisponderebbe a un livello degradato, molto banale, di produzione musicale elementare, normalmente associato a una fase di sviluppo culturale arcaico – le società tribali – e all'apprendimento propedeutico alla scrittura notazionale – strimpellare a casa è come la “lallazione” per il bambino che impara a parlare. Oppure, si può ritenere che l'improvvisazione sia l'interpretazione orale-aurale di un testo scritto che non può essere logicamente completo e circostanziato sotto tutti i punti di vista:

Tuttavia, è ben difficile ritrovare oggi una simile sorgente musicale, così pura da non essere stata contaminata dai media di massa, i quali hanno allargato così tanto la copertura del messaggio da aver fatto del mondo un “villaggio globale”. L'improvvisazione così come la conosciamo oggi dipende dai mass-media e dai prodotti che circolano elettricamente – radio, tv, i dischi, gli mp3, i locali da ballo, i centri commerciali, ecc. Abbiamo visto, per esempio, che i dischi sono un importante veicolo pedagogico per chiunque voglia imparare a improvvisare nel jazz. Analogamente, la trascrizione dei soli permette di fissare su carta l'improvvisazione, così da consegnarla all'analisi formale e, per un individuo abituato alla lettura alfabetica, invitarlo alla produzione a partire ciò che viene fissato.

La prassi musicale di tipo orale richiede l'esistenza di strutture tradizionali o ripetitive, e – per compensazione? – queste strutture stimolano l'improvvisazione e le sfumature interpretative; eppure quando viene trascritta, senza poter cogliere tali sfumature, la musica sembra banale. (Middleton 2001, 117)

Invariabilmente si opera la trascrizione con la notazione musicale tipo, un sistema per cui si rappresentano, quasi esclusivamente, altezze e ritmi secondo certe convenzioni. Tuttavia nella maggior parte dei casi l'improvvisazione ha scarso rispetto per i vezzi della scala temperata o per le divisioni esattamente uniformi della battuta o del tempo. [...] La trascrizione può essere di aiuto per fissare certi aspetti relativi allo stile o ai materiali usati ma così facendo non è possibile documentare quegli elementi che sono caratteristici dell'improvvisazione e che solo ad essa appartengono. (Bailey 2010, 38-39)

Coltrane, parlando di Thelonius Monk, fa un'affermazione su come l'oralità secondaria è da intendere per una mente già abituata alla scrittura:

Ce l'aveva, aveva tutta la sua musica scritta, e io la leggevo per impararla. Lui preferiva uno che la imparasse senza leggerla, sai, perché così la sentivi meglio. La senti tua più alla svelta se la memorizzi, se la mandi a mente, a orecchio, capisci?” (DeVito 2012, 15; citato anche in Small 1998b, 231).

L'improvvisazione, quella occidentale e contemporanea e banalmente quella delle altre culture, non

si sviluppa dalla “vocalizzazione” di un testo scritto *notazionale e immediatamente presente agli occhi del musicista*. Il testo improvvisato è invece mediato dalle tracce<sup>134</sup> che la tradizione, il gusto, e gli ascolti hanno iscritto nella memoria dell'improvvisatore. Tale mediazione ha subito un'accelerazione con l'elettricità e le registrazioni. Imparare a improvvisare, come dice Coltrane, è imparare a memorizzare con l'orecchio, non con la vista. L'apprendimento orale-aurale, non solo per l'improvvisazione ma per tutta la musica, è necessario: si apprende a orecchio, imitando, dai maestri, dai compagni o dai dischi. Quindi, si può identificare l'improvvisazione con l'oralità in questo modo: l'improvvisazione non sarebbe che il principio della variazione, anche solo a livello formale, compiuto sulla trasmissione – elettrica, orale e scritta – di formule e di materiali tradizionali. In quanto tale, il testo dell'improvvisazione è un testo mnestico, scritto sulla coscienza dell'improvvisatore, non su un supporto esterno. Derrida direbbe che è un'archi-scrittura.

L'improvvisazione si basa quindi: 1. sulla memoria; 2. su di un principio di intercambiabilità dei materiali; 3. su una ricezione e su una partecipazione vicine alla vita quotidiana.<sup>135</sup>

Si può tuttavia aprire un dibattito sulla questione: le musiche orali, cioè quelle delle società tradizionali, possono essere considerate improvvisate? La fissità della formula è una condizione sufficiente per opporsi e dare risalto all'improvvisazione, in quanto variazione da essa? Molti infatti ritengono che parlare dell'improvvisazione sia fare riferimento necessariamente alla *manca* di scrittura musicale. Sparti, ad esempio, scrive: “ha senso parlare di improvvisazione solo dove esiste un sistema di notazione degli eventi sonori che funga da alfabeto per la composizione scritta” (Sparti 2010, 40). Dahlhaus (1979) ragiona allo stesso modo: l'improvvisazione è ciò che è non-composto, intendendo come “composizione” l'atto di notazione, e rifiutando che si possa parlare di “composizioni orali” per casi come l'Organum di IV, il *free jazz* e il Raga indiano. Secondo Dahlhaus, anche se le musiche tradizionali da un lato, e quelle contemporanee dall'altro fanno a meno della notazione, non sono *autentiche* improvvisazioni. Curt Sachs invece scrive che ogni mancanza di scrittura è un'improvvisazione, e così identifica perfettamente l'improvvisazione con l'oralità:

Le società prive di scrittura non hanno, evidentemente, alcuno strumento per la notazione della musica [...], ma quest'affermazione non si può invertire: la musica senza notazione non si limita alle società prive di scrittura.[...] La musica secolare si rifaceva alla libera invenzione e alla memoria, nelle civiltà più evolute dell'Oriente e dell'Occidente. La notazione divenne indispensabile soltanto sotto la pressione della polifonia più raffinata. [...] L'improvvisazione sull'estro del

134 “Traccia” è il termine impiegato da Derrida, non si riferisce alla traccia audio in cd. Piuttosto, mi è sempre parso significativa l'adozione di questo termine da parte dell'industria discografica e della critica.

135 Le tematiche vernacolari, i luoghi sociali di ascolto, gli usi e i costumi dell'improvvisazione suggeriscono l'idea che essa sia una forma d'arte più “popolare” che “elitaria”. Alcuni ritengono che sia un retaggio tribale, perché come ho scritto sopra, “tribale” vuol dire comunitario secondo una certa visione antropologica e romantica (Molino 2005) che vede un “buon selvaggio” in tutto ciò che è distante dall'occidente.

momento giunse fino al diciannovesimo secolo, e persino oggi, in linea di principio, si potrebbe ascoltare un'esecuzione senza scrittura nella cadenza di un concerto. [...] Una tradizione veramente priva di scrittura vive unicamente nella musica popolare. (Sachs 2007, 66-67)

Io sarei più liberale: non sovrappongo il concetto di improvvisazione sul dualismo oralità/scrittura, facendo così anche il collegamento con un metodo produttivo “popolare” e un metodo “colto”. Questa è solo *una* delle possibili storie della musica occidentale. La variazione orale a partire da formule può essere un'improvvisazione come no; è difficile sostenerlo in via di principio (Suliteanu e Mirsescu 1976; Nettl 1998, 5-6; Sutton 1998, 70 e segg.; Caporaletti 2005, 69 e segg.; Caine 2007). Per me la questione non è così netta come per Sparti, Dahlhaus o Sachs. Così come il testo scritto può aprire alla variazione, anche il testo mnestico può recriminare una certa coerenza e normatività.

Questo pone un problema: se l'improvvisazione non coincide con l'oralità, esiste allora una forma di improvvisazione scritta?<sup>136</sup> Come può essere improvvisato qualcosa di scritto, quindi di prestabilito?

La prima via è molto banale e piuttosto insignificante: come ho scritto sopra, l'improvvisazione può essere il principio di resa sonora di un testo scritto notazionale, dal momento che esso non esaurisce tutti i dettagli sonori. Gli elementi espressivi di una performance “classica” di solito sono improvvisati, oppure sono comunque istruzioni tacite o orali se dipendono da una tradizione performativa. Un altro fatto rilevante, rispetto al testo notazionale, è l'analisi del processo compositivo: secondo Schönberg, il quale parla della composizione come di “un'improvvisazione rallentata”, la notazione è un a-posteriori rispetto all'improvvisazione su tastiera. Prima si suona, poi si trascrive; se non “funziona”, si può cambiare. Anche nella pratica jazz c'è l'uso di scrivere delle linee, non solo per aiutare la memoria, ma per capire anche gli effetti estetici. Ted Brown dichiara:

Quando improvvisi va tutto così veloce che a malapena hai tempo di tirar fuori cosa veramente intendevi. Scrivere ti forza a procedere al rallentatore, e sentirai alla fine dove ogni frase ti conduce logicamente” (in Hamilton 2007b, 36)

La seconda via recupera una nozione di scrittura McLuhaniana. In questo caso la scrittura musicale non è quella notazionale, ma quella pittografica o quella che dà istruzioni verbali all'esecutore. Perciò l'improvvisatore è chiamato a interpretare il testo non come riferimento al suono da emettere, ma alla sua stessa azione. Questo tipo di scrittura pittografica o verbale, sotto forma di istruzioni, è frequente nella *free improvisation* e nel grafismo eurocolto: lo ritroviamo in Cage,<sup>137</sup> Cardew, Earle

136 Evan Parker parla di “improvvisare su carta” (citato da Small in 1998b, 51). Dudas (2010) parla di *Comprovisation*.

137 Dahlhaus (1979, 165) colpisce dove già aveva colpito Goodman (2008, 168), che ha criticato il *Concerto per pia-*



Brown, Bussotti, Haubenstock Ramati, Feldman, Oliveros e Schiaffini. Il modello metafisico di Cochrane (2000), il quale sostiene che in questo tipo di musica le regole vengono poste a stabilire cosa è obbligatorio, vietato e opzionale nella produzione di una performance, si basa sulla consegna di istruzioni verbali – che possono essere scritte oppure orali. La “partitura” di *From Unknown Silence* di Oliveros è questa:

Questo è un invito a creare e suonare singoli suoni indipendenti – no melodie. Un unico suono a un tempo.

Suono significa ogni tipo di suono comprese altezze o meno (rumori) per fare una varietà di suoni inclusiva e molto profonda.

Silenzio prima – silenzio dopo ciascun suono, ascoltando dall'inizio alla fine ogni suono. Ogni suono e silenzio sono diversi se possibile in ogni aspetto.

La durata dei suoni e dei silenzi è libera – i silenzi hanno devono essere altrettanto vari nella durata dei suoni.

Le articolazioni e le dinamiche includono la gamma più ampia possibile.

Il pezzo è finito quando non ci sono più suoni.

Un piccolo gruppo può eseguire opzionalmente la stessa partitura a una dinamica molto bassa (*ppp*) muovendosi piano nel e tra il pubblico e gli spazi adiacenti come il foyer e altre entrate. A seconda della durata del pezzo i musicisti si fanno gradualmente strada al palco per essere con gli altri musicisti per il silenzio finale. (© Oliveros, Deep Listening Publications)

La terza via invece riabilita un concetto derridiano di scrittura. La scrittura, cioè, non è solo quello che viene impresso sulla carta, di fronte ai nostri occhi, ma è ogni impressione mnestica sul nostro sistema neuro-motorio. Volevo segnalare la proposta artistica di Butch Morris. Egli sembra inconsapevolmente sostenere un concetto derridiano di scrittura nella trattazione teorica dei suoi esperimenti di *Conduction*: “il mio interesse giace [...] dove l'interpretazione del simbolismo che genera la notazione si incontra con la spontaneità dell'improvvisazione” (Morris 2007, 169). Certo Derrida decostruisce la spontaneità e il tempo immediato, ma nella definizione di *Conduction* (marchio registrato!) leggiamo come ogni segno tattile-gestuale rinvii a un differimento – delle possibilità, scrive Morris – con il suo significato:

Un vocabolario di segni ideografici e gesti *attivati per modificare o costruire un arrangiamento*

---

*no e orchestra* di Cage, per via della sua notazione grafica. In questo sistema nessuna misurazione può determinare se un'esecuzione è congruente a un segno piuttosto che ad altri. In questo sistema non ci sono caratteri o classi di congruenza disgiunti e differenziati. Scrive Dahlhaus: “Uno spirito eccessivo di *laissez faire* ha indotto alcuni compositori a usare sistemi che restringono solo limitatamente la libertà dell'esecutore di suonare ciò che vuole e come vuole”.

musicale (di ogni notazione) in tempo reale o una *composizione*. Ogni segno e gesto *trasmette informazioni generative per l'interpretazione* e fornisce *possibilità istantanee per alterare o dare inizio* all'armonia, melodia, ritmo, articolazione, fraseggio o forma. (Morris 2007, 169-170)

## 26 L'analogia tra l'idioma verbale e l'idioma improvvisativo

Il problema del “significato” musicale è capitale per la filosofia della musica. Non voglio ricostruire certo le soluzioni date di volta in volta al problema; mi preme solo spezzare un'analogia che ritorna frequentemente. Posso riassumere così la mia tesi relativa al problema semantico musicale: la musica non ha certo la capacità semantica definita del linguaggio, ma dispone di molte strategie per *essere significativa*, in un modo che forse talvolta il linguaggio non può avere.<sup>138</sup> Quando si dice nel linguaggio comune che una tal musica “arriva direttamente all'anima”, si dice qualcosa di filosoficamente rilevante, perché, per usare Derrida, la musica riesce ad aggirare il paradigma fono-logocentrico occidentale.<sup>139</sup> L'illusione della presenza musicale, instillata dalla prossimità della voce alla propria coscienza, è smontata non tanto dalla scrittura necessaria di “tracce” nella memoria del parlante – ad esempio dal fatto che ci si sente parlare la propria voce, secondo una catena causale/temporale – quanto dal fatto che in musica manca un referente “diretto” per l'espressione, e anzi acquista il proprio significato in un sistema sociale e culturale complesso (Monson 1996, 207 e segg.; Sparti 2007a, 103-108). La musica ha un significato non tanto come proprietà immanente, cioè come contenuto, quanto come risultato dell'interazione con il contesto storico-musicale e dell'appropriazione dei suoi ascoltatori (Kerman 1985; DeNora 2000). Perciò, quando parlo dell'improvvisazione come una consapevolezza di vivere il tempo presente e la “presenza”, non intendo qualcosa come la presenza di cui parla Derrida. Anzi, più sotto parlerò proprio dei *differimenti* temporali che ineriscono necessariamente all'improvvisazione. Con “presenza” mi riferisco invece alla *responsabilità* di vivere il momento presente caricandolo di significato.

La musica non è linguaggio verbale; è banalmente un linguaggio musicale, e come tale è molto meno compromesso con l'illusione di non essere “mediato” da strumenti, scritture, discorsi critici, ecc.

L'analogia dell'improvvisazione con il linguaggio verbale è però calzante per un altro motivo, lega-

---

138 Ci sono diverse posizioni che negano l'analogia tra il linguaggio e la musica per la mancanza semantica: Davies (1994); Kivy (2007a). Altre posizioni però riconoscono che la musica può avere significato non semantico (per la maggior parte dei filosofi ha un significato emotivo): Ridley (2004), Robinson (1997; 2005); Bowie (2007); Scruton (2009).

139 Monson (1996, 207 e segg.); Sparti (2007a, 103-108).

to alla produzione non tanto di significati, quanto di *significanti* (Berkowitz 2010, 97 e segg.). Come il linguaggio verbale orale, l'improvvisazione musicale è “radicata, oltre il regno della volontà, in una disposizione antropologica” (Coursil 2008, 58). Coursil scrive che il parlare non è una costruzione deliberata, ma scappa al nostro controllo. Le frasi sgorgano spontaneamente, senza volontarismo, scrive Coursil. In questa maniera Coursil sembra tuttavia prospettare l'illusione della trasparenza della coscienza di cui parla Derrida.

La psicologia cognitiva e la linguistica possono aiutare a capire meglio l'analogia dell'improvvisazione con il verbale. Per Johnson-Laird (2002, 417 e segg.) la capacità di improvvisare è come la capacità di produrre nuove frasi nella lingua madre, poiché, in entrambi i casi, c'è poco controllo conscio e molta abilità incorporata. Un individuo, secondo Johnson-Laird, ha una competenza linguistica – largamente inconscia: la conoscenza delle regole grammaticali – e una capacità di performance – l'espressione delle regole. La prima è una conoscenza percettiva, la seconda una competenza produttiva. Tutti i membri di una certa cultura sono esposti a un certo grado di competenze percettiva; ma non tutti lo sono allo stesso grado della competenza produttiva. L'abilità di generare nuova musica appare possibile solo con un esercizio assiduo. Tuttavia,

la capacità generativa di inventare musica probabilmente esiste in ognuno, come l'analogia di attitudine per il linguaggio. [...] tuttavia, se i mezzi per l'espressione (cioè le abilità vocali o strumentali) non sono coltivate, il potenziale per la produzione musicale spontanea non può essere realizzato e sviluppato. (Berkowitz 2010, 99)

Nel parlare, produciamo nuovi enunciati, ma non produciamo la lingua che parliamo. Modifichiamo e riorganizziamo i suoi elementi – vocaboli e costrutti – secondo una sintassi o una cornice che sono già determinate; oppure queste vengono “dilatate” e “riorganizzate” con la produzione. La produzione che riorganizza la regola è la cosiddetta *rule-changing creativity*; nell'improvvisazione tale produzione corrisponde, per esempio, all'inserimento di note “stonate” in una frase musicale. Non è un caso che anche nella critica e nella filosofia musicale, e più in particolare in quelle dell'improvvisazione, per indicare costituenti sintattici minimi ci si riferisce al “vocabolario” (Bailey 2010, 148 e segg.), per la sequenza musicale alla “frase musicale”, per la costruzione “narrativa” del solo al “discorso”, per il proferimento dell'improvvisazione in un gruppo musicale al “dialogo” o alla “conversazione” musicali (Monson 1996, 73 e segg.), per lo stile o alla tradizione all’“idioma”, per lo stile musicale individuale alla propria “voce”.<sup>140</sup>

Il caso dell'improvvisazione è più adatto al paragone con il linguaggio di quanto lo sia la musica “classica”. Uno dei motivi di rigetto dell'analogia, da parte di Kivy, è il fatto che la musica, a diffe-

---

140 Per la nozione di “idioma” rimando a Bailey (2010).

renza del linguaggio, si ripete. In una conversazione normalmente non esponiamo qualcosa come un “tema” e il suo sviluppo; non ci sono ripetizioni letterali come i segni di ripetizione alla fine della sezione. Questa ricorrenza strutturale sembra però mancare nell'improvvisazione: le frasi sono costruite in maniera tale da sviluppare una certa discorsività:

Proprio come in una conversazione, chi improvvisa in gruppo ricorre a un repertorio di possibilità “linguistiche”, che vengono modificate, corrette, arricchite nel corso del loro utilizzo per produrre “frasi” più o meno sensate. Le frasi musicali sembrano acquisire l'intonazione e il senso di domande, asserzioni, risposte e così via. (Bertinetto 2012, 69)

La conversazione, nel jazz, non è solo *l'interplay* tra i musicisti. Max Roach scrive che improvvisare è come avere una conversazione con se stessi (Berliner 1994, 192). Con ciò Roach vuol dire che l'improvvisazione appare come un disallineamento tra il “pensiero” musicale e il proferimento strumentale. La mediazione musicale è molto più evidente di quella linguistica. Improvvisare non è forse proprio come parlare nella propria lingua madre; piuttosto è come “imparare uno scioglilingua” o “parlare in una lingua straniera” (Berkowitz 2010).

## **27 Formule, cliché, modelli e materiali di riempimento**

La nozione di “formula”, nel contesto dell'improvvisazione, fa chiaro riferimento ai lavori di Milman Parry (vedi Adam Parry 1971), Albert Lord (1965) e Walter J. Ong (1986) sull'origine dei grandi testi epici. La teoria, che può essere mutuata per la musica (Tirro 1974; Gillespie 1991; Molino 2005), sostiene che, in certi tipi di composizioni in cui non c'è una traccia scritta, si montano delle frasi prefissate (Mackenzie 2000). Questa è la definizione di “formula” data da Lord: “un gruppo di parole che è regolarmente impiegato sotto le stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale” (Lord 1965, 4).

Il montaggio delle formule può assumere caratteristiche cangianti, ma non del tutto: le condizioni metriche devono essere le stesse. L'uso regolare delle formule così ha una speciale valenza cognitiva, tanto per il cantore quanto per il pubblico: aiuta l'apprendimento “a memoria” e la trasmissione del materiale orale (Turquier 2010; Sloboda 1988, 225 e segg.). La formula conosce un tipo di variazione molto limitato all'interno della struttura complessiva del discorso. Questa è l'improvvisazione formulaica, la quale si basa sulla ripetizione di un materiale frastico costruito in precedenza, limitato nella gamma di vocaboli, ma tollerante nella variazione e combinazione metrico-sintattiche. Peters (2009, 17-19) a tal proposito parla di un *deposito rottami*:

... l'abilità a trovare nuove e innovative vie di abitare il vecchio e ravvivare le forme morte at-

traverso un processo di riappropriazione che promuove l'improvvisazione più come un mezzo di salvamento e redenzione che creazione: re-innovamento. (2009, 18)

Ryle (1976, 77) scrive che è un “mettere *nuovo* vino in bottiglie *vecchie*”.

Ritengo oltremodo riduttivo escludere, dalla categoria di improvvisazione genuina, la musica improvvisata che fa ricorso a formule. Per esempio Bonnerave rifiuta l'improvvisazione jazz come variazione a partire da formule perché manca la *fissità* nel jazz:

Come il poeta disporrebbe di piccoli segmenti verbali, di associazioni stereotipate comparabili agli epiteti omerici, il jazzman padroneggerebbe a sufficienza delle cellule melodiche, armoniche e ritmiche per costruire in mille possibili configurazioni delle progressioni musicali rinnovate costantemente [...]. Bisogna intendersi sul termine di formula. La formula è spesso percepita come una sorta di modello fisso in cui ogni occorrenza sarebbe una variazione adattata alla situazione. Ma nell'improvvisazione, cosa sarebbe un modello senza occorrenza? Forse una risorsa cognitiva molto difficile da identificare; forse una chimera grafocentrista, il che mi sembra verosimile. È per questo, piuttosto che di variazioni su un modello, preferisco parlare di formule come di *variabili* continue, senza riferimento alla fissità che è [...] un valore prima di tutto scritturale. (Bonnerave 2010, 94)

Le critiche di Bonnerave mi sembrano immotivate. Infatti, come scrive Mackenzie, anche nel linguaggio la produzione di frasi “è consentita dall'internalizzazione di un vasto numero di frasi istituzionalizzate, o frasi lessicali, o espressioni fissate o semi-fissate” (2000, 173). Parliamo, scriviamo e suoniamo da un serbatoio di migliaia di *item interiorizzati* sotto forma di “regole”. Questo meccanismo libera la concentrazione dalle parole specifiche, o dalle note specifiche, verso l'organizzazione complessiva del discorso.

Prima usiamo pezzetti lessicali di linguaggio non analizzati, interiorizzati, prefabbricati in situazioni prevedibili; poi cominciamo a segmentare questi pezzetti, che servono come dati grezzi da cui percepiamo i pattern, la morfologia e le strutture grammaticali. Piuttosto di essere prodotti di regole, la maggior parte del linguaggio è acquisito lessicamente e poi demolito e riassemblato in nuove combinazioni. (Mackenzie 2000, 174)

Nell'improvvisazione jazz esistono delle regole interiorizzate simili alle regole che il cantore epico impara a memoria:

L'improvvisazione consiste negli atti simultanei di composizione e performance di una nuova opera basata su uno schema stabilito dalla tradizione – una cornice accordale chiamata “*change*”. L'improvvisatore jazz lavora a partire da un repertorio standard di *change* derivati dalle canzoni popolari, dai riff blues, canzoni dello spettacolo e pochi pezzi “originali” jazz. Così come una melodia tonale ben costruita implica la sua armonia, questi schemi accordali implica-

no le loro melodie preesistenti. L'implicazione è specifica ad ogni punto nel progresso del pezzo, e conseguentemente gli ascoltatori educati e sensibili sono orientati in ogni momento in relazione al decorso temporale del pezzo. E così è il performer, sia che stia suonando in solo o in gruppo, sia che stia suonando accordi, ritmo, melodia o contro-melodia. (Tirro 1974, 287)

Perfino nel *free jazz*, aggiungo, ragionare in termini di formule non è infruttuoso: se nel jazz tradizionale sono evidenti, nel *free* esse corrispondono al repertorio di procedure consolidate che il musicista sa impiegare ad ogni momento della performance: effetti come suoni non temperati, vicino al rumore; arpeggi; uso delle dinamiche, degli accenti e degli attacchi...sono tutti effetti ricorsivi. Magari essi fondano uno “stile individuale” e non una tradizione; ma somigliano alla nozione di formula così come è data da Lord.

La nozione di formula, vista al negativo, diventa *cliché*. Per Adorno (1982; 1984; 2004b) gli improvvisatori non fanno che restituire materiali già digeriti e assemblati; sicché la vera capacità di scoperta di questa musica è nulla. Boulez (1975)<sup>141</sup> è d'accordo con questa visione: per Boulez l'improvvisatore può solo riproporre degli stanchi cliché, poiché lavora solo di memoria “orale” e non ha la possibilità di usare la carta per fissare dei punti d'appoggio stilistici per una spinta verso il progresso musicale. L'improvvisazione, soprattutto la più libera, può facilmente e rischiosamente diventare stantia e monotona, può girare intorno e non andare avanti. Quando gli automatismi diventano circolari e il meccanismo troppo oliato, allora l'improvvisazione si sublima in qualcosa altro, che ha più a che fare con un tipo di composizione performativa non-improvvisata (Peters 2009, 82; Carles e Comolli 1973, 252-253). Nell'improvvisazione jazz, il cliché si chiama lick. Konitz dà questa definizione di lick e cliché: “diventa un *lick* o un cliché quando non c'è più un'emozione dietro la frase. Ma devi suonare delle cose” (Konitz in Hamilton 2007b, 104).

Uno scalino sopra alla nozione di formula, troviamo la nozione di modello (Nettl 1974, 11-12; Lortat-Jacob 1987 54-57): “una serie di eventi musicali obbligatori che devono essere osservati o assolutamente o con un certo grado di frequenza affinché il modello resti intatto” (Nettl 1974, 12). Per Turino (2008) la formula concretamente realizzata sta alla formula-modello astratto come un *token* sta a un *type*. Il modello è un pattern melodico, ritmico o armonico che è stato assimilato dal musicista: esso è ciò su cui si costruisce l'improvvisazione e ciò con cui si costruisce l'improvvisazione. Come sinonimo a modello, Nettl (1974, 13) parla anche di “mattoni di costruzione”.

Konitz elabora la nozione di “materiale di riempimento” (*filler material*), che sembra corrispondere sia a quella di formula che a quella di modello. Il materiale di riempimento è quel materiale di *lick* imparati a memoria, sulla base di una certa progressione dell'armonia funzionale (ad esempio una

---

141 Vedi Hamilton (2007a, 204-5).

cadenza II-V-I), i quali aiutano l'improvvisatore a congiungere le frasi in cui c'è meno controllo cosciente. I riempimenti sono frasi il cui effetto è già sperimentato e definito per quel contesto armonico, mentre ciò che viene prima e ciò che segue è più "intuitivo", secondo la terminologia di Konitz (Hamilton 2007b, 104-106). Il materiale di riempimento è flessibile per quanto riguarda la tonalità armonica e l'articolazione; ma al di là di questa flessibilità, il materiale è sempre quello: un motivo incorporato.

Improvvisatori come Barry Galbraith, James Moody e Oscar Peterson per il jazz, Danny Gatton e Johnny Hiland per il country, i *guitar hero* Eddie Van Halen e Guthrie Govan, Brian Setzer per il rockabilly, hanno costruito le loro carriere improvvisative su formule talmente oliate da essere cliché. Il materiale trito per loro diventa centrale, mentre tutto il materiale meno sicuro, meno elaborato, diventa al contrario riempitivo. Ascoltando le improvvisazioni di questi musicisti si nota poca insicurezza, poca "riflessione". Nelle loro improvvisazioni non c'è quell'arresto coscienziale, quell'incertezza che possono essere il sintomo di questo dubbio: "cosa faccio dopo?"

Tale dubbio può mancare anche in un mostro sacro come Parker. La sicurezza di Parker non è solo la manifestazione della sua straordinaria abilità esecutiva; è anche l'effetto dell'uso sapiente di certi *lick* che ritornano più volte nel corso della sua carriera (Brown 2000a, 115). Ascoltando Konitz rispetto a Charlier Parker – è lo stesso Konitz a instaurare questo paragone in Hamilton (2007b) –, possiamo avere l'impressione che il primo non stia riproducendo dei *lick*, perché non c'è la stessa tensione nelle frasi, la stessa precisione, la stessa velocità, ecc.

Non ne farei una questione di spontaneità, piuttosto distinguerei stili improvvisativi che sviluppano una narrativa oppure no. Alcuni stili sono più semplici, altri più tortuosi e cerebrali. L'uso dei motivi serve anche a questo: a dare una direzione netta. Come ho scritto prima, l'uso delle formule può aiutare l'improvvisatore a liberare energia cognitiva dalla scelta della grammatica e della sintassi in favore dell'organizzazione del discorso. Sloboda pensa così:

Il musicista deve possedere un repertorio di figure, e di modi di agire con esse, che può richiamare a volontà; ma nel caso dell'improvvisazione, il fattore cruciale è la velocità a cui possono essere mantenute le invenzioni, e la disponibilità delle azioni da compiere, che non possono sovraccaricare le risorse cognitive del musicista. Nella composizione la fluidità è meno importante, mentre ha maggior rilevanza avere sempre presenti le mete a lungo termine, e l'unificazione del materiale attualmente presente con quello prodotto in precedenza. [...] Quel che consente all'improvvisatore di fare a meno di valutare quel che sta facendo, e di fare dei piani a lungo termine, è la "cornice" formale relativamente rigida entro cui ha luogo la sua improvvisazione, cornice che impone la struttura più ampia alla sua esecuzione. Dato che si tratta di una cornice

che permane per molte improvvisazioni, l'esecutore si crea un repertorio di “cose che han funzionato bene in passato”. (Sloboda 1988, 236)

Dahlhaus (1979) ritiene addirittura che l'improvvisazione formulaica non sia interessata alla spontaneità, tende anzi a rimuoverla: le formule servono appunto a riproporre, sotto nuovi make-up, qualcosa il cui effetto è già sperimentato. La ragione, appunto, è che le cose che hanno funzionato bene, messe assieme, hanno una certa tensione al narrativo e al *rituale*. Nella performance formulaica un pezzo è considerato una piattaforma per l'interazione del gruppo piuttosto che un oggetto da riprodurre fedelmente: lo scopo estetico è quello di proporre un rituale, più che un oggetto di godimento solitario come la musica occidentale (vedi anche Turino 2009). Anche il “repertorio”, inteso come un materiale facilmente condivisibile da parte di tutto il gruppo, ha questo senso rituale (Hamilton 2007b, 200-1).

## 28 La cornice e il trampolino

La “cornice” è un termine che ricorre spesso nella critica dell'improvvisazione. Essa può essere in senso lato: lo “stile” tradizionale o personale; in senso stretto: il bordone o il giro armonico. Jost (1994) per esempio parla di cornici armoniche per rimarcare l'affrancamento del *free jazz* da esse. Analogamente, Sloboda:

Nella musica, possiamo assimilare le “cornici” a quelle progressioni armoniche o melodiche caratteristiche, che sono alla base di molti tipi diversi di composizioni. Le cadenze, per esempio, sono delle cornici armoniche; dei tipi particolari di moti melodici, come le scale, gli arpeggi, i “riempimenti di vuoti” o le configurazioni a “note cambianti”, sono anch'essi delle cornici. (1988, 223).

Lo stile è un concetto molto sfuggente. Esso è legato a ciò che il musicista assimila dall'esterno, trattiene nell'esperienza e iscrive nella memoria (Goldoni 2012, 66-68; Savouret in Cannone 2010, 244). Un intrico talmente fitto di voci diverse, di contenuti offerti alla coscienza su media diversi, che fanno sembrare immediata e del tutto propria, psicologica, ogni produzione che fa il soggetto – vedi sopra quanto ho scritto con Derrida. In realtà ogni produzione ha un piccolo o grande debito con qualcosa: in ciò, lo stile è un vincolo perché costituisce *la cornice*, adottata e imparata dall'improvvisatore, *entro cui può costruire il suo discorso*.

L'analogo della cornice nella psicologia di Pressing (1998) viene chiamato “referente”. Questa è la definizione che ne dà Pressing: “una serie di strutture (vincoli) cognitive, percettive ed emotive che guidano e aiutano nella produzione di materiale musicale” (Pressing 1998, 52). Berkowitz (2010, 4-



5) sostiene che la nozione di “referente” è in tutto e per tutto sovrapponibile a quella di “modello” dell'etnomusicologia di Nettl (1974). Nel jazz, il referente corrisponde al *tune*: melodia e progressione armonica. Con questa cornice “pre-strutturata” l'improvvisatore, scrive Pressing, può: 1. porre meno attenzione alla selezione e alla creazione dei materiali; 2. provare prima, sul *tune*, le variazioni, sicché il processo decisionale è più contenuto nella performance; 3. abituarsi “muscolarmente” alle variazioni; 4. provare assieme al gruppo le variazioni; 5. coordinare le azioni del gruppo, aumentando la sinergia interna – produrre una costante entro cui si può produrre l'inaspettato.

Si noti anche che il referente – la cornice –, è ciò che fonda, secondo Young e Matheson (2000) l'identità della “opera” jazz, data dalle proprietà essenziali di melodia, armonia e struttura.

Il referente è presente come struttura mnemonica, ma può essere anche il prodotto della visione in tempo reale. Nel corso delle *jam session* capita che l'improvvisatore sia chiamato a eseguire, a partire dal *Real Book*, una performance di un pezzo che non conosce. Questo è possibile perché: 1. la notazione è sempre vaga o incompleta, nel jazz, sicché la lettura musicale è agevolata dalla scrittura degli accordi in “sigle”, dal tema scritto in modo semplice, senza abbellimenti; 2. le cornici armoniche sono spesso molto simili tra loro – è frequente la cadenza II-V-I maggiore o minore –, così come la struttura dei chorus in 12 o 32 misure è una forma standard.

Stephen Davies (2007, 17 e segg.), come scrivevo, ritiene che le proprietà di un'opera sottile siano un “trampolino” per l'improvvisazione. Young e Matheson (2000) e Kania (2011, 396) riprendono l'idea. Ma, come scrive Brown (2011, 178), un'idea del genere sembra ammettere che la cornice armonica o tematica del pezzo, per un improvvisatore jazz, siano insignificanti, il che è in aperta contraddizione con i valori artistici della prassi jazzistica. Infatti, credo, la cornice non può essere in genere considerata come un mero trampolino, dal momento che anche l'esecuzione del tema e dell'armonia sono valori estetici – i jazzisti li vogliono presentare in modo significativo, abbellito, variato, incisivo. L'esposizione del tema e il *comping* sono specifiche abilità; non si può valutare una buona performance jazz solo da un buon assolo su un qualcosa come una base *Aebersold*. L'idea del trampolino può essere giustificata per un solo tipo di prassi musicale, tipica di un certo jazz: la *jam session*. È quella pratica consiste nel suonare un pezzo, di solito senza una gran preparazione fatta con il gruppo, a partire dalla visione della scrittura tipo *Real Book* o *Fake Book*. Dentro a tali canzonieri si trovano standard *Tin Pan Alley* e anche pezzi relativamente più recenti, come quelli composti da Golson, Davis, Shorter, Coltrane, Monk e Rollins. Di ciascun pezzo, come dicevo, è indicata la linea tematica e la sigla degli accordi. Ciascun strumento può suonare il tema o l'armonia e improvvisare una linea sugli accordi leggendo il tutto a prima vista. Ma con quale qualità? Le *jam session* spesso sono buoni modi di impiegare il proprio tempo in un'attività divertente; raramente

tuttavia da esse nasce una vera e propria comunicazione musicale. Spesso non sono altro che occasioni di auto-celebrazione egocentrica, poiché la reale interazione viene inibita dalla competitività con cui i musicisti sono ansiosi di dimostrare il proprio virtuosismo. Come dice Budd, la competizione accade quando “le persone basano il loro linguaggio su qualcosa che non significa molto per gli altri, inclusi i loro compagni del gruppo” (Harold Budd, in Childs, Hobbs et al. 1982, 53). Il “trampolino” però non è un concetto che possa essere esteso a tutta la musica improvvisata: come potremmo identificare un trampolino laddove, come nel *free*, manca un tema o, se c'è come motivo, non produce alcuna normatività sull'improvvisazione?

## VIII Espressione e intenzioni

### 29 L'improvvisazione e l'espressione

Dalla tesi secondo cui l'improvvisazione è l'azione di composizione nel momento della performance, ne possiamo ricavare anche una teoria del perché l'improvvisazione ci affascini. Il piacere che ci dà l'improvvisazione è simile, per Gioia, all'atteggiamento del voyeur:

Un atteggiamento contrario (se non complementare) guarda all'arte non in se stessa ma in relazione all'artista che l'ha creata, si chiede se quell'opera esprime l'artista, se riflette la prospettiva unica e incommensurabile che egli possiede sulla propria arte, se affermi un'idea senza la quale il mondo sarebbe – per quanto in misura infinitesimale – un posto meno interessante. [...] Noi godiamo dell'improvvisazione perché ci dà un'enorme soddisfazione constatare cosa possa creare spontaneamente una grande mente musicale. (Gioia 2007, 90).

La teoria espressivistica dell'arte non ha certo una storia legata all'improvvisazione. Però con l'improvvisazione ottiene una giustificazione in più. Brown, senza menzionare il termine scivoloso “espressione”, scrive: “un'esteta potrebbe dire che un improvvisatore jazz è l'artista che va più vicino a esemplificare la visione dell'arte di Croce-Collingwood” (2000a, 121). L'argomento che passa sotto il nome di Croce-Collingwood sostiene che l'opera d'arte è un'entità mentale che può venire *espressa* attraverso un'azione artistica (come dipingere o comporre); l'espressione, quindi, è uno stato mentale, che per Collingwood corrisponde a un'emozione (Collingwood 1938; Ridley 1997; Dilworth 1998; Kemp 2003). La teoria non-sistematica di Croce-Collingwood ha condizionato l'arte improvvisativa così nel profondo che è difficile trovare un pezzo critico sull'improvvisazione che non faccia riferimento all'espressione dell'improvvisatore. La teoria Croce-Collingwood è particolarmente fruttuosa per l'improvvisazione, perché tale teoria si fonda sul presupposto che l'espressione della vita interiore dell'artista sia *ideale*, cioè immediata e trasparente. Quindi, cosa c'è di più immediato dell'improvvisazione? Questo è un fraintendimento frequente. Come ho scritto prima, io credo che l'improvvisazione, come ogni nostro atto, sia necessariamente e sufficientemente mediato dalla tradizione e dallo stile personale accumulato nel corso degli anni. Ma molti critici credono invece di aver scovato nell'improvvisazione un'immediatezza cristallina, automatica, assolutamente personale. Un esempio lampante è Gioia:

In nessun'altra area creativa vi è così poca distanza tra l'artista e la sua opera. Nell'atto spontaneo dell'improvvisazione l'artista non ha la possibilità di dare alla propria musica un'esistenza a sé, di rivederla, di reconsiderarla, di meditarvi sopra. [...] La musica jazz vive e muore nel mo-

mento della performance e in quel momento il musicista è la propria musica. La sua improvvisazione è l'espressione più pura possibile delle sue emozioni e dei suoi sentimenti e questa purezza viene amplificata dall'assenza della parola. (Gioia 2007, 111)

Gavin Bryars, che lasciò l'improvvisazione per la composizione "seduta", dice a Bailey:

Una delle ragioni principali per cui oggi sono contrario all'improvvisazione è che in qualsiasi posizione improvvisativa la persona suona la musica è identificata con la musica stessa. Le due cose sono viste come sinonimi. Il creatore è lì, produce la musica e lo si identifica con quella, e la musica la si identifica con lui. È come tenere un pittore in piedi accanto al suo quadro...(in Bailey 2010, 160)<sup>142</sup>

Sparti potrebbe essere d'accordo con questa posizione di "espressivismo improvvisativo": "al di là di quello che sappiamo esprimere, noi *siamo* espressione, poiché siamo voce, fiato, mano, movimento" (2007b, 87). Sparti è ambiguo e in altri luoghi, come vedremo, ritratta la spontaneità dell'improvvisazione: "anche se abbiamo messo in discussione la tendenza a concepire l'improvvisazione come evento misterioso, neppure bisogna identificare l'assolo con *l'espressione* diretta, intenzionale del musicista." (2010, 66). Da un altro punto di vista si può credere che l'improvvisazione non sia l'occasione per tirar fuori quanto abbiamo dentro, quanto la rimozione che impedisce all'interno di esprimersi. Nachmanovich scrive:

La creazione spontanea viene dal nostro essere più profondo, è il nostro essere immacolato e originale. Quello che abbiamo da esprimere è già con noi, è noi, così l'opera di creatività non è una questione di tirare fuori del materiale, ma di rimuovere gli ostacoli al suo corso" (Nachmanovich 1990, 10).

In tutti questi ragionamenti che fanno leva su un presunto luogo misterioso, interno, che deve solo trovare la via dell'espressione, io, come ho detto, vedo un pregiudizio culturale. Il fatto che l'interno sia un qualcosa di puro da esternare e da consegnare alla comunicazione, è coscienzialismo. Il coscienzialismo o l'idealismo comportano una teoria della musica secondo cui la musica deve *esprimere* un certo contenuto – uno stato mentale, un'emozione, tratti della personalità. È una specie di idea proposizionale, che già per il linguaggio però ha i suoi limiti. Il linguaggio ha molte altre funzioni oltre a "esprimere": ad esempio, cosa esprimiamo quando ordiniamo a qualcuno di fare una certa azione? La musica in realtà, non *esprime* ma *costruisce* i suoi contenuti grazie alla relazione sistematica con l'ambiente di ascolto, con il pubblico, con i contesti culturali:

Ma la musica (pratica) non ha bisogno di comunicare ed esprimere alcun contenuto verbale o concettuale o personale, piuttosto contribuisce a *fare* sì che persone e situazioni *diventino* in un

---

142 L'argomentazione di Bryars, che ha un suo senso, è la stessa che adduceva John Cage per spiegare il proprio disprezzo verso l'improvvisazione.

certo modo. (Goldoni 2012, 65)

Un'ipotesi, molto più profonda e antica dell'espressivismo, è quella della *mimesis*. La musica, come scrive Platone nel libro III della Repubblica, può descrivere dei modi di essere (di agire) senza la mediazione del linguaggio. Non è una rappresentazione, altrimenti sarebbe giustificato dire che il la musica può rappresentare troppo debolmente un contenuto rappresentativo – può forse imitare il cinguettio degli uccelli, il rumore del traffico, il vento tra le fronde, e poco altro. È invece una *mimesis* in virtù del fatto che il contesto suggerisce agli ascoltatori, con più o meno coerenza, il modo di appropriazione del contenuto musicale. Tale contenuto quindi non fa a meno della forma musicale, ma tale forma è significativa solo in relazione a come si ascolta la musica (Goldoni 2012, 63-65). Hagberg (2004) è un altro sostenitore di questa tesi, in particolare per l'improvvisazione: dal momento che Aristotele dice, nella Poetica, che la *mimesis* riguarda persone in azione, cosa c'è meglio del jazz? Secondo Hagberg, ad esempio, Miles Davis *raffigura* (la chiama *musical depiction*) la fragilità umana con intervalli crescenti con attacchi imprecisi e rotti. Ma la sua *depiction* non implica nulla sul suo stato mentale.

La teoria della *mimesis*, o della *musical depiction* potrebbe essere un modo di salvare la tesi per cui la musica ha un certo contenuto, e per accomodarla al fatto che tale contenuto è una variabile dipendente dal contesto di ricezione. Mi spiace che in letteratura questa via sia poco battuta – al massimo lo è per riflettere sul contenuto politico della musica degli anni '60 e '70.

### **29.1 Sparti e l'espressione dell'identità dell'improvvisatore**

Il problema dell'identità è stato affrontato fin qui come un problema di aderenza di un materiale performativo alla sua origine compositiva. Ma c'è anche il problema di un materiale improvvisativo che sembra portare le stimmate dell'identità dell'improvvisatore.

Davide Sparti (2010) ha analizzato il rapporto che c'è tra l'improvvisazione, in quanto processo di ricerca musicale, e la scoperta/costruzione della propria identità personale.

L'improvvisazione ha uno strettissimo legame di individuazione (Sparti la chiama “singolarizzazione”) a cominciare dal parametro timbrico, il quale viene estremamente personalizzato.<sup>143</sup> Ciascun buon improvvisatore cerca di trovare un proprio *sound*, abbastanza differente e originale. L'industria culturale e il pubblico hanno mostrato un apprezzamento per la possibilità di riconoscere le proprie star *preferite* nei dischi: in ciò l'idea di Sparti dice qualcosa di vero, perché è così che valutiamo le improvvisazioni jazz: come il prodotto di un individuo singolare, distinto, riconoscibile,

---

<sup>143</sup> È bene chiarire che la personalizzazione e la singolarizzazione sono valori non sempre *positivi* dell'improvvisazione: sono spesso rimarcati ed apprezzati dai critici del jazz, ma talvolta, nelle società più tradizionali come quella dell'India del sud (Bailey 2010, 21) non sono considerati buoni criteri artistici.

un *solista* cioè. L'espressione dell'identità personale è un'*ideologia romantica*.<sup>144</sup> Molto dipende dalla scelta degli strumenti,<sup>145</sup> molto dal proprio gusto personale; il risultato è comunque quello di una certa volontà di riconoscimento sociale per mezzo del timbro (Sparti 2010, 54 e segg.; Niesenson 2000, 54). Ad esempio, nei *blindfold test* di Leonard Feather, in cui veniva chiesto a un critico o a un musicista di riconoscere chi suonava nel disco, il primo parametro di riconoscimento è proprio il timbro. In secondo luogo, anche l'articolazione delle frasi è spesso concepita dall'improvvisatore secondo il criterio dell'originalità e della personalizzazione. In realtà qui la cosa è diversa, perché, dal momento che nessuno inventa nulla dal nulla, il proprio bagaglio personale è composto dal vocabolario di scale, arpeggi e *lick* che ciascun improvvisatore prende dall'altro musicista o da altre tradizioni, e consolida con il proprio esercizio quotidiano. Ronnie Scott dice a Bailey:

Si prova una certa sensazione quando ci si accorge di essere stati influenzati dai grandi maestri. Può essere un pericolo, può capitare, mentre si suona, di sentire che quello che scaturisce è diverso dai grandi esempi presi a modello e quindi non è valido. Più invecchio e più sento di allontanarmi da una sensazione del genere ed è un fatto positivo, credo. Si diventa molto più soddisfatti di suonare alla propria maniera invece che alla maniera di uno dei grandi maestri del sassofono tenore, di quelli che sono riconosciuti come tali. [...] Mi piacerebbe, in teoria, essere capace di esprimere la mia, non so, la mia personalità o cose del genere, per quello che le mie capacità mi consentono, attraverso la musica. Credo che quello sia il massimo obiettivo cui ciascuno di noi può tendere e io personalmente non mi sento di essere quel tipo di musicista che prima o poi se ne viene fuori con qualche fantastica innovazione; piuttosto, quello che mi piace fare è provare a suonare in modo da poter essere un musicista riconoscibile e riuscire a trasmettere alla gente qualcosa delle mie sensazioni. (Bailey 2010, 87-8)

Cecil Taylor aggiunge che “ogni uomo ha la sua accademia” (in Wilmer 1977, 28): ma non è vero, esistono classi in cui i compagni sono praticamente tutti uguali. È il *mix* a risultare personale, non è una ricerca volta alla distinzione dagli altri (Konitz in Hamilton 2007b, 104). Come scrive Goldoni (2012, 75), “portare fuori il suono non è «esprimere» per suo mezzo un'idea musicale preesistente, anche se si è fatto molto per averlo quel suono. Assomiglia piuttosto ad avere, dopo un po' di anni di vita, una propria faccia e a volersela vedere”.

Non c'è dubbio che ci sia una tensione verso la personalità nel jazz. Il romanticismo ha una qualche ragionevolezza, ma non è tutto così scontato. Il musicista che improvvisa, avendo la responsabilità

---

144 La distinzione tra jazz swing e jazz *hot* – il primo di routine, il secondo ispirato, personale, interiore e espressivo – e altre definizioni della critica, soprattutto francese, hanno un chiaro debito con la critica romantica (Brown 1991; Tournes 1999; Jackson 2003; Gioia 2007, 23 e segg., 110 e segg.; Roueff 2010, 129 e segg.). Sicché anche la critica americana e l'autocoscienza dei musicisti afroamericani, cominciano a ragionare con le stesse categorie romantiche.

145 È molto più difficile tuttavia esprimere se stessi o la propria interiorità se sei un batterista che deve tenere il tempo (vedi Higgins in Wilmer 1977, 61-62).

paterna su ciò che fa, lascia una certa scia personale. Ma spesso essa è sopravvalutata. La critica del jazz, dovendo maneggiare un concetto difficile come quello dell'improvvisazione, si è lasciata troppo andare all'enfasi romantica. L'identità che si esprime nell'improvvisazione spesso non è più che un sentimento di soddisfazione o, in caso contrario, di umiliazione. Esprimere il proprio sé non vuole dire tirar fuori un dentro recondito, ma avere qualcosa di interessante da dire, avere una faccia che mostra le rughe della fatica e dell'intensità della vita. Credo piuttosto a ragionamenti "costruttivistici" riguardo all'identità. Il sé, l'identità personale, è una costruzione: "un assolo è qualcosa da cui si esce trasformati. Attraverso di esso il jazzista non esprime una soggettività *già data*, ma scopre la possibilità stessa del costruirsi un'identità (ulteriore)" (Sparti 2010, 56). L'incontro tra il proprio gusto e il materiale è una negoziazione continua, un continuo compromesso. Non c'è nessuna capacità di autonomia espressiva da parte del soggetto che improvvisa: l'espressione di sé è consentita, nei modi e negli spazi, dalle aperture contestuali (Peters 2009, 14). In queste fenditure l'improvvisatore è chiamato dalla critica, dal mercato, dal pubblico, dagli ideali estetici dell'arte stessa ad aggiungere qualcosa che sia *personale e fresco*. Sparti esprime questo concetto con un paradosso, ripreso da Ralph Ellison: "Il jazzista *deve perdere la sua identità anche mentre la trova* (2010, 7-8). È un paradosso, secondo Sparti, per cui la musica costruisce l'identità personale attraverso il riconoscimento sociale.<sup>146</sup> È il riconoscimento da parte dell'ascoltatore, quindi, che permette di "ottenere" un'identità (Sparti 2010, 13 e segg.). "Siamo dotati del potere di iniziare, di innescare un processo, ma nel farlo liberiamo una serie di effetti che vanno a intersecarsi con altri processi innescati da altri soggetti" (Sparti 2010, 22). Il dipendentismo è tuttavia evidente: dal sé, all'arte, al pubblico per tornare di nuovo al sé. Anche se Sparti dice che l'identità è un costrutto sociale, la ravvisa comunque nell'interno "fisso"; l'identità è, per Sparti, la "re-identificazione di qualcosa o qualcuno nel tempo" (Sparti 2010, 30). L'improvvisazione jazzistica, per Sparti, è proprio la negazione della ripetitività, e quindi è una pratica che si scontra con la tendenza alla fossilizzazione dell'identità personale. Io però non vedo una problematicità in questa dinamica di riconoscimento sociale della propria identità personale. Non vedo alcun paradosso. Sono chiaramente convinto che l'improvvisazione sia una pratica agganciata alla propria identità in maniera molto più "rischiosa" di quanto lo sia l'esecuzione di una partitura scritta da un compositore diverso tempo prima dell'esecuzione stessa. Ma il rischio di irriconoscibilità o di svalutazione del proprio prodotto artistico non mette in pericolo, credo, ciò che si è, nemmeno quando si investe molta fiducia, convinzione ed emotività in quello che si fa.

Mi sembra cioè che Sparti ponga troppa enfasi nell'esposizione del proprio sé attraverso la musica. Tanto di ciò che si suona, abbiamo visto, dipende da una tradizione che per gusto o per educazione

<sup>146</sup>La stessa tesi è data da Tallotte (2010), riguardo alla musica carnatica.

il musicista ha selezionato, dominato, assorbito nel proprio modo di ragionare e nei propri muscoli. Per attitudine, per incoscienza, per deliberata scelta estetica – o per mille altri motivi – l'improvvisazione produce uno scarto da questo materiale; ma uno scarto così forte da mettere in repentaglio ciò che si è? È una tesi troppo enfatica. Si può mettere a rischio il proprio successo, il proprio riconoscimento *in quanto* jazzista affermato, sono d'accordo. Ma, seguendo anche Sparti nello stesso testo, molto di ciò che si è, dipende da ciò che si fa, e lo si fa prima di tutto per *ragioni estetiche-sociali*, credo, e solo in seconda battuta per ottenere un riconoscimento pubblico. Anche se si improvvisa all'interno di precise dinamiche sociali, non lo si fa *per* ottenere qualcosa *per sé* da esse. L'improvvisazione è una funzione primariamente musicale; non serve per il proprio riconoscimento identitario, anche se ovviamente i riverberi arrivano pure lì.

L'improvvisazione deve portare cioè alla rinegoziazione costante del dato e dell'acquisito da parte del musicista, per il mero gusto *estetico* di rendere migliore la musica suonata. Prendiamo Coltrane. Coltrane scrive:

Sostanzialmente cerco di non fossilizzarmi. Vado in una direzione, poi vado in un'altra direzione, e non so che strada prenderò dopo. Ma se dovesse diventare una cosa stagnante, perderei il mio interesse. Ci sono così tante cose di cui tenere conto quando si fa musica. Il problema stesso della vita; la mia vita in cui ci sono tante cose sulle quali non sono ancora arrivato a una decisione definitiva; cose che non ho completamente indagato, e tutto questo dev'essere studiato per arrivare a fare musica che abbia un suono personale. Bisogna crescere per comprendere. Quando ero più giovane, non pensavo che sarebbe successo qualcosa del genere, ma ora so che ho ancora tanta strada da fare. Forse quando avrò sessant'anni sarò soddisfatto di quello che starò facendo, non lo so...Sono sicuro che in futuro potrò portare avanti le mie idee con più convinzione. So che voglio fare musica meravigliosa, musica che dia alle persone qualcosa di cui hanno bisogno. Musica che elevi e che renda felici, queste sono le qualità che mi piacerebbe sviluppare. (DeVito 2012, 100)

Oppure Art Farmer:

Ti dedichi alla musica e sottometti il tuo ego. È facile a dirsi, ma quando sei sul palco e il tizio dice: "E ora – Art Farmer", io *sono* Art Farmer. E se qualcosa ti distrae, sei anche più conscio di essere Art Farmer. Ma puoi reagire musicalmente alle situazioni, ciò che viene fuori è anche più vero se reagisci personalmente. Vedi, quando ti dimentichi di *te stesso*, arrivi al punto in cui la musica non viene da te, esce attraverso di te. Diventi parte dell'esperienza totale dell'"adesso". Quando comincio a pensare a "me", comincio a forzarmi, a suonare ciò che dovrei suonare invece di lasciar accadere. E quando realmente accade che suono ciò che voglio suonare, non sento una gran euforia a farlo, sento soddisfazione dall'ascoltarlo. (Farmer in Wil-



mer 1977, 17).

Art Farmer qui vuol dire: l'espressione personale non è frutto unicamente di un'idiosincrasia, bensì convergono giudizi estetiche, abitudini artistiche di ascolto e di produzione, educazione pratica, e forse, perché no, il particolare stato emotivo del momento o della vita. Ma è veramente complesso isolare e distillare i singoli fattori in gioco nella costruzione “personalistica” della propria improvvisazione. La combinazione dei singoli fattori è unica, irripetibile, e costruisce la *personalità musicale* così singolarmente che si arriva al punto di credere che sia un'identità. Invece è una conseguenza delle mobilitazioni che, nel momento della *performance*, l'improvvisatore è in grado di porre. William Parker scrive:

Così nel 1969 mi sono impegnato in un'idea più rilevante, l'Adesso! [...] Era mio compito essere me stesso sotto tutte le circostanze, non importa quanto spiccavo dalla tradizione e dalla storia. (Parker 2008, 175)

Essere se stessi non significa essere individuabili, riconoscibili. Significa piuttosto avere consapevolezza di vivere nel presente, di vivere appieno il momento. Essere se stessi è una questione di disciplina e capacità di negoziare con l'ambiente naturale e sociale il proprio spazio di esistenza.

## 29.2 Espressione e emozioni

Il tirar fuori ciò che c'è di più interiore nella propria anima può voler dire molte cose diverse: stati mentali, identità personale, credenze ed emozioni. Il più delle volte però intendiamo l'espressività proprio come la capacità di trasferire o di suscitare emozioni. La questione delle emozioni non è un problema solo dell'improvvisazione, ma di tutta la musica che si ascolta, e non solo in occidente. Varie risposte sono state date nel corso della storia; ne presento molto sinteticamente alcune:

1. per Hanslick (2007) il “bello musicale” è costituito solo da forme in movimento, e le emozioni non fanno parte delle ragioni estetiche per cui ci piace la musica;<sup>147</sup>
2. per Kivy (1989; 2007a) e Budd (1985; 1989) le emozioni non sono espresse dalla musica, perché solo una mente può esprimere emozioni; tuttavia la musica ha proprietà emotive, cioè è formalmente simile alle emozioni: ad esempio una musica lenta e calante è espressiva di tristezza, come una persona depressa è gobba e parla a bassa voce. La nostra percezione delle proprietà emotive si consuma a livello cognitivo: ascoltare una musica triste non ci rende più tristi. La teoria è quindi *formalista*, ma “arricchita”;
3. per Stephen Davies (1994) entriamo in una relazione di empatia con il brano musicale. Il ri-

---

147 Vedi Kivy (1988); Hamilton (2007a, 81 e segg.); Zangwill (2004).

conoscimento cognitivo di un'emozione musicale contagia il nostro stato emotivo; da cui, se ascoltiamo molta musica triste diventiamo persone tristi, così come un operaio che produce maschere tristi sarà portato ad essere più triste;

4. per Matravers (2003) e Robinson (2005) le emozioni musicali non sono cognitive, ma producono stati emotivi presso gli ascoltatori; la musica ci fa piangere anche se non sappiamo perché. L'attribuzione di emozioni quindi è una *disposizione* in chi ascolta. Hanslick alle teorie disposizionaliste obietta: allora perché ascoltiamo, se una droga può procurare lo stesso effetto? (2007, 90). Ma non credo sia questa un'obiezione seriamente efficace: infatti, ascoltiamo la musica perché da essa ricaviamo certe cose, tra cui certe *emozioni*, che più che emozioni sono stati d'animo, *moods*, e non vogliamo drogarci per ottenere le stesse cose. Fondamentalmente, credo che i programmi disposizionali siano esplicativi delle emozioni musicali più di quanto lo siano i programmi formalisti.
5. per Levinson (1997) e Robinson (1997; 2005) le emozioni sono riconosciute dall'ascoltatore in virtù della credenza che esse appartengono a una persona immaginaria. Sicché è altamente plausibile che le emozioni provate dall'ascoltatore non corrispondano a quelle intenzionali del compositore.

Mi interessa soprattutto l'ultimo punto. La teoria di Levinson ha il pregio di slegare le emozioni del pubblico da quelle intenzionalmente espresse dal musicista: se sento “tristezza” in musica, posso reagire con compassione, o con cinica indifferenza, o con angoscia, ecc. Ha il pregio di stabilire in una credenza l'origine dell'emozione: mi emoziono *perché* credo che il musicista esprima questa emozione, o perché tale espressione fa sorgere in me quest'emozione. Ha il pregio, inoltre, di emendare “l'oggetto intenzionale” dalla teoria delle emozioni: per il cognitivismo, ad esempio, proviamo un'emozione solo quando abbiamo di fronte un oggetto che la suscita; per esempio abbiamo “paura” se c'è un grizzly che ci minaccia. Ma nella vita quotidiana non è così semplice: “perché sei triste?”, ti chiedo, e tu non sai dirmi perché.<sup>148</sup> Quindi la teoria *della persona* connette l'esperienza delle emozioni in musica alla esperienza quotidiana delle emozioni: siccome le emozioni sono *umane*, e nella musica “sentiamo” le emozioni, vuol dire che in musica si sente l'altro essere umano. Sentire l'altro essere umano, vuol dire *immaginarselo*, perché ci immaginiamo ad esempio la *persona* immaginaria – non necessariamente il compositore – che sia il portatore delle emozioni che sentiamo. La teoria di Levinson viene corretta da Robinson (1994; 2005) in questo modo: la nozione di immaginazione è ancora una teoria cognitivista delle emozioni. Per Robinson l'empatia

---

<sup>148</sup> Che questo sia uno stato d'animo (*mood*) e non un'emozione è tutto da dimostrare: Kivy, per esempio, parla quasi esclusivamente di musiche “allegre” e “tristi”.

non è una relazione cognitiva, bensì corporeo-affettiva; la relazione empatica si misura sul *feeling* che l'ascoltatore prova in una situazione emozionale che ci mette in relazione alla *persona musicale*. Secondo Kivy (2006) e Bertinetto (2012, 130) la teoria di Robinson diventa con ciò una sorta di romanticismo, poiché sembra legare in modo indissolubile e *immediato* l'espressione delle emozioni all'*arousing* delle emozioni (le stesse o altre) presso gli ascoltatori.

Bertinetto (2012, 130 e segg.) ha riassunto delle obiezioni<sup>149</sup> alla teoria della persona: le vedremo rapidamente, poi, grazie all'improvvisazione, vediamo come sia possibile risolverle; infine espongo un motivo di rigetto della teoria della persona musicale nel caso dell'improvvisazione, comunque ammettendo che ogni emozione che l'artista pensa di esprimere improvvisando, e ogni emozione che gli ascoltatori credono di scorgervi o sentono, sia data dalla sua *persona*.

Le obiezioni sono: 1. non è necessario che il compositore provi realmente le emozioni che esprime, *pace* la teoria Croce-Collingwood: può esplorare i processi emozionali e restituirli senza averli provati; 2. la composizione è un processo che richiede un tempo lungo e non si prova la stessa emozione per mesi; 3. non abbiamo una connotazione reale della persona: non sappiamo se è maschio o femmina, anziana o giovane, ecc.; 4. non abbiamo relazioni con questa persona: se fosse un nostro amico avremmo certe insorgenze emotive, se fosse un nostro nemico ne avremmo altre; 5. noi possiamo essere empatici con la persona, ma non lei con noi come in una normale relazione; 6. la nozione di persona musicale sembra superflua, perché possiamo, come mostrano altre ipotesi, attribuire emozioni alla musica in sé (per esempio: *Lamento d'Arianna* di Monteverdi); 7. dalla musica atonale in poi non riconosciamo nessun espressivismo, solo "oggettivismo" – lo dice lo stesso Adorno ne *L'invecchiamento della moderna* in Adorno (1974); 8. per Levinson l'individuazione della persona è consentita solo agli esperti, e gli esperti sono quelli che riescono a individuare la persona.

A tutte queste obiezioni, Bertinetto ha delle repliche in difesa della teoria della *persona*. Non mi interessa tanto questo dibattito, quanto mostrare che, dal momento che tali obiezioni sono inefficaci se la teoria della *persona* si riferisce alla musica improvvisata, allora la teoria della *persona* è una buona teoria per capire come e perché sentiamo l'espressione di emozioni per l'improvvisazione, ammesso e non concesso che *dobbiamo* sentire una tale espressione.

Per me è sufficiente dire che l'improvvisazione è un evento situazionale in cui un musicista in carne ed ossa, con il quale possiamo avere una certa relazione di "condivisione", mostra l'azione della composizione producendo un'esecuzione. Noi siamo fortemente portati a identificare tale produzione con quella persona, così come ho scritto nel paragrafo precedente. Trattiamo le improvvisazioni

---

<sup>149</sup>Bertinetto prima ne presenta due al romanticismo di Robinson, poi altre sei alla teoria della persona in generale.

come fossero delle persone, con i loro sentimenti e con i nostri sentimenti verso di loro. Gioia crede che l'individuo esprima il proprio mondo emotivo interiore nell'improvvisazione; in quest'idea Gioia aderisce al romanticismo così come fa Robinson, perché il presupposto è che l'improvvisazione sia come la “voce”, ma “in assenza di parola” (Gioia 2007, 111): il che vuol dire “senza cognitivismo”, solo con l'*attunement*. Parlando dell'improvvisazione Cavell scrive:

Ci avviciniamo a questi oggetti non solo perché sono interessanti in sé, ma perché sono sentiti come fatti da qualcuno – e così parlando di esse usiamo categorie come intenzione, stile personale, sentimento, disonestà, autorità, inventività, profondità, immoralità, ecc.” (Cavell 1976, 198)

Ovviamente, a una concezione di questo tipo, il lato “oggettivo” della nuova musica “eurocolta” non poteva non reagire. Per Boulez, nell'improvvisazione,

poiché è un fenomeno puramente affettivo, non c'è il minimo spazio perché ci possa entrare qualcuno... L'improvvisazione è uno psicodramma personale ed è considerata tale. Che ne siamo interessati oppure no, non possiamo innestare la nostra struttura affettiva, intellettuale o personale su una base di questo tipo” (Boulez 1975, 84 e segg.)

Questa critica non mi pare granché efficace: se l'improvvisazione fosse uno psicodramma musicale, potremmo agganciare la nostra partecipazione affettiva già solo per questo motivo. Il problema è che

la tesi [della persona musicale] applicata all'improvvisazione sembra destinata a far precipitare la “persona musicale” sulla persona del musicista in carne ed ossa. Poiché suppone l'esperienza “simpatetica”, per essere vera non dovrebbe incontrare esperienze contrarie. La mia però è diversa. La prima volta che un suono di tromba mi affascino per sempre fu su un lp e, benché fosse ovvio che era un essere umano che suonava, non avevo idea di chi fosse né era la prima cosa che mi interessava: mi interessava un timbro, una inflessione e una certa rarefazione e sospensione nella musica. (Goldoni 2012, 73)

Credo, come scrive Goldoni, che il trovare emozioni a tutti i costi nella persona della musica improvvisata risponda a un pregiudizio culturale, talvolta etnocentrico, che fa dell'improvvisazione la musica “primitiva” ed emotiva per eccellenza. Si crede, a torto, che le emozioni siano *pure e immediate* nell'improvvisazione, perché essa è “spontanea” e originale. Ci possiamo chiedere: dove sta l'intelletto nell'improvvisazione? Dove sono le descrizioni che restituiscono l'improvvisatore come un tipo di composizione artigianale, come una sorta di bricolage in diretta? Non voglio negare che le emozioni nel jazz non giocano di solito un mero ruolo accessorio a un processo formativo altrimenti guidato dall'intelletto; al contrario, sono frequentemente preminenti nella scala delle ne-

cessità musicali, per i musicisti così come per gli ascoltatori. (Jost 1994, 16)

La critica enfatizza però troppo l'emotività. Si prenda un grande critico jazz come Nat Hentoff:

C'è un “grido” – non necessariamente di disperazione – nella musica dei migliori musicisti di jazz. [Coltrane] rappresenta un uomo che è in contatto con i propri sentimenti più profondi, e che è capace di esprimerli, e certamente Coltrane ha questo “grido”. (in DeVito 2012, 43)

Un'altra grande critica, Valerie Wilmer: “Jackie è sempre stato un musicista emozionale, il suo contralto bruciante e incisivo arde piuttosto con il grido accorato dei sotto-privilegiati” (su Jackie McLean, in Wilmer 1977, 118). In queste critiche vediamo che l'emotività non è l'unica faccia della medaglia. Rollins dice appunto che non c'è una dipendenza causale tra il proprio stato emotivo e la produzione improvvisativa: “Quando sono arrabbiato è diverso come suono. [...] Ma odio fare di queste cose una regola generale perché non è sempre vero. È molto complicato” (Rollins in Niesenson 2000, 9).

Credo cioè che il problema della divergenza tra emozioni intenzionalmente espresse dalla persona, e quelle rilevate dagli ascoltatori sia più un problema critico-culturale che un problema puramente di empatia. Sappiamo riconoscere le emozioni nella *persona* solo perché sappiamo, grazie alla critica, che le persone degli improvvisatori hanno certe biografie; perché crediamo che il loro essere “afroamericani” sia connesso direttamente all'emotività; perché il loro essere soggetti spesso proletari, subalterni, tossicodipendenti abbia una qualche influenza nella loro produzione. È una credenza, questa, che è sfruttata da un certo mercato e una certa critica in modo cinico. Ma non è molto di più di un luogo comune (Brown 1999). Per esempio le critiche a molta musica improvvisata bianca, troppo “cerebrale”, come il *cool jazz* di Tristano e Konitz (Hamilton 2007b, 29 e segg.; Jost 1994, 41) o la *free improvisation*, fanno a meno di sottolineare l'espressivismo. Coltrane dice:

Mi è stato detto che suono in modo “arrabbiato”. Beh, i musicisti hanno molti stati d'animo, arrabbiato, felice, triste – e rispetto a quei primi giorni forse i dischi hanno rivelato altri lati della mia natura musicale. In realtà io non so che cosa prova un ascoltatore sentendo la musica. Il musicista può provare una cosa, mentre l'ascoltatore può ricevere qualcos'altro. Certi musicisti devono esprimere la loro rabbia nella musica. La bellezza del jazz è che uno è libero di fare quello che si sente. Ma anche se la sua musica esprime rabbia, non so se è arrabbiato personalmente o no. Se una persona suona bene, io provo piacere nella sua musica anche se suona in modo arrabbiato e duro. Un atteggiamento mentale aggressivo può creare musica molto tesa. Ma anche questa può essere un'esperienza che dà molto all'ascoltatore. In un assolo si percepisce un senso di aspettativa e poi di realizzazione, e un artista capace può guidare il pubblico su percorsi musicali in cui molte cose possono accadere. Non vorrei che il pubblico non si accorgesse della musica perché pensa che ci sia solo rabbia. (Coltrane, intervista con Kitty Grine, in DeVito 2012, 102-3).

I termini sono questi: “grido di disperazione” (Hentoff), “grido dei sotto-privilegiati” (Wilmer), “rabbia” (Rollins e Coltrane). Per me non significa nulla che i termini siano negativi; potevano essere “in positivo” e, comunque, il pregiudizio cui diamo seguito è quello per cui caliamo le emozioni nella *persona* in carne ed ossa perché crediamo che la persona in carne ed ossa sia *veramente* capace di esprimere le proprie emozioni *in modo puro e immediato*.

### 29.3 Si può insegnare l'improvvisazione?

La risposta, ritengo, è affermativa. L'improvvisazione si può insegnare e si può imparare da un insegnante.

C'è un problema evidente: anche se non mancano i metodi per imparare a improvvisare, da quello di Ernst Ferand (*Die Improvisation in der Musik*, 1938) ai moderni Aebersold, è pur vero che lo studente che faccia affidamento a essi *non* impara a improvvisare. Con lo *studio* impara una parte del processo generativo che lo porta a creare l'improvvisazione.

Come dice Alperson, il processo di apprendimento è duplice:

I musicisti jazz, per esempio, cominciano frequentemente a imparare a improvvisare ascoltando e copiando, dai dischi o dalle performance *live*, le frasi degli altri musicisti (o anche interi assoli), molti delle quali hanno ottenuto da tempo lo status di formule; in questo modo sviluppano un repertorio personale di frasi. I musicisti jazz imparano anche ad assimilare le “regole” musicali come quelle dell'adeguatezza di certi pattern scalari a certe progressioni armoniche, sia esplicitamente, attraverso lo studio della “teoria musicale” oppure, meno metodicamente, sviluppando un “orecchio” per gli idiomi accettati che sono descritti dalle regole. (Alperson 1984, 22)

Sarà dunque bene separare ciò che si può insegnare da ciò che si deve imparare per improvvisare. Intanto, vediamo che imparare e memoria sono interconnessi: se non c'è memoria ogni evento è il primo; se non si impara non c'è niente da memorizzare. Sia memoria che apprendimento possono essere suddivisi in processi *espliciti* e *impliciti*. L'apprendimento esplicito è un'operazione conscia dove l'individuo fa e prova le ipotesi in cerca di una struttura. L'apprendimento implicito è l'acquisizione sulle strutture di conoscenza di uno stimolo complesso che ha luogo naturalmente senza operazioni consce. Si può andare dall'implicito all'esplicito con l'analisi, e dall'esplicito all'implicito con la routine (Berkowitz 2010, 7-8).

In primo luogo, quindi nell'improvvisazione si possono trasmettere delle conoscenze esplicite: le regole che governano la produzione di nuove improvvisazioni, come ad esempio regole armoniche, scale, modi musicali, diteggiature, posizioni sugli strumenti, frasi tematiche, melodie. Tutti questi

apprendimenti formano una “memoria di lavoro” che serve a generare un materiale in accordo a regole teoriche apprese e memorizzate. Tuttavia la “memoria di lavoro” (Johnson-Laird 1991; 2002) è lenta e difficile da gestire: non riusciamo a fare granché solo con la teoria, le nostre improvvisazioni risultano scolastiche, scontate, “ingessate”.

In secondo luogo i materiali vengono quindi proceduralizzati (Pressing 1998) o computati (Johnson-Laird 1991; 2002), cioè vengono memorizzati dallo studente in un “database” di dati, conservati nella memoria a lungo termine, e interconnessi tra loro. Tra novizi ed esperti dell'improvvisazione la differenza è spesso avere o meno un database fornito (Pressing 1998). Il database contiene materiali formulaici, repertorio, abilità varie, strategie consolidate di percezione e di problem-solving. Acquisiamo, tacitamente e per immersione, delle procedure per compiere delle improvvisazioni. Al di là dell'insegnamento teorico, il novizio impara a improvvisare imitando e per “orecchio”.

Una gran parte dell'apprendimento è mimetico. Non si costruisce semplicemente “qualcosa”, ma segue inevitabilmente degli schemi che esistono già. Come ogni pratica o mestiere, suonare la musica è un'abilità che si acquisisce attraverso una combinazione di apprendimento degli elementi essenziali e comprensione di come sono utilizzati. (Benson 2003, 139)

Sloboda scrive:

Gli improvvisatori nel jazz non apprendono normalmente a suonare equipaggiandosi con un armamento di accordi e di progressioni caratteristiche. Il jazz si apprende ascoltando intensamente gli altri musicisti, e suonando insieme a loro. (1988, 227-228)

Berkowitz (2010) chiama la gestione del database “memoria procedurale”. Essa è deputata a conservare e pescare dal database ciò che, a livello di critica, si definisce uno “stile”. La memoria procedurale include anche la memoria muscolare, dacché nell'improvvisazione non si può separare la conoscenza teorica da quella corporea. Le formule devono diventare automatismi. L'automatismo è una parte essenziale dell'improvvisazione, e può essere definita come un processamento veloce, inconscio e senza sforzo. L'automatismo avviene dopo numerose prove e può essere descritto come lo spostamento da processi controllati nella memoria di lavoro a sequenze automatiche della memoria a lungo termine. È uno spostamento progressivo da una conoscenza dichiarativa ad una conoscenza procedurale. Ma non c'è determinismo nell'impiego delle formule. Il modo migliore per spiegare come la formula, appresa, non sia deterministica, è quello di far riferimento al celebre paragrafo 47 della *Kritik der Urteilskraft* di Kant; in esso si dice che la regola per la produzione dell'arte

non può essere racchiusa in una formula per servir da precetto, perché allora il giudizio sul bello sarebbe determinabile mediante concetti; ma la regola deve essere astratta dal fatto, cioè dal prodotto, sul quale gli altri possono saggiare il proprio talento e servirsene come modello, non già

da copiare ma da seguire. È difficile spiegare come ciò sia possibile. Le idee dell'artista suscitano idee analoghe nell'allievo, se questi è stato dotato dalla natura di una analoga proporzione delle facoltà dell'animo. I modelli delle belle arti sono perciò l'unico mezzo che trasmetta l'arte alla posterità. (Kant 2002, 297)

Il modello Kantiano, che è non da copiare ma da seguire, è straordinariamente vicino a quanto dichiara il sitarista Jasani a Bailey:

Quello che si apprende direttamente dal maestro è la cornice entro cui si sviluppa l'improvvisazione o l'esecuzione della musica indiana. Ma il maestro nella musica indiana non è in genere un accademico, non è un teorico; quindi un bravo maestro può insegnare con l'esempio, dando delle indicazioni su come eseguire la musica indiana classica. [...] È difficile indicare con precisione un momento particolare in cui una persona comincia a improvvisare. [...] Così [l'allievo] comincia a suonare quelle frasi e poi giunge a uno stadio in cui non ripete più le frasi che gli sono state insegnate dal maestro ma comincia a inventarne di proprie, all'interno di quel *raga*. Comincia anche a intuire quando sta suonando una frase che è fuori luogo, fuori da quella cornice. In altre parole, durante l'apprendimento di un *raga* si impara qualcosa di molto astratto e non lo si impara nei termini del suo contenuto tonale. (Viram Jasani con Bailey in Bailey 2010, 30)

Quello che Kant (e Jasani) vuol dire, è qualcosa come di astrarre delle conoscenze procedurali a partire da esempi particolarmente riusciti consegnati dalla tradizione al musicista. Da essi ne ricaviamo non regole ferree, ma *rules of thumb*. Solo tale esercizio permette la formazione di uno stile personale.

Nel jazz c'è una conoscenza pratica più che teoretica. Per imparare a suonare occorre suonare: c'è una sorta di circolarità nell'apprendimento, che non è aggirabile se non cominciando da qualche parte. Ma l'imitazione è molto meno formale (Benson 2003, 140 nota 25) nel jazz: non si deve apprendere imitando alla lettera; la deviazione personale nell'apprendimento è non solo tollerata ma anche apprezzata. Si segue l'esempio, ma si sviluppa un proprio stile, e si acquisisce, incorporandolo, un modo procedurale proprio di fare le cose.

Ad esempio, perché Thelonius Monk non suonava come Art Tatum? La ragione è che non poteva suonare il pianoforte così come Art Tatum poteva, ammesso e non concesso che qualcuno ci riesca. Allora, cosa ha fatto? Ha sviluppato uno stile che suonava come Thelonius Monk. (Budd in Childs, Hobbs et al. 1982, 60-61)

Hamilton: "Qual è la relazione tra ciò che suoni quando ti eserciti e ciò che suoni quando ti esibisci?"

Konitz: "Beh, è un tipo di cornice mentale. Le cose su cui mi esercito frequentemente diventa-



no parte del mio vocabolario, e quelle cose usciranno fuori, ma non so mai esattamente dove. E quando lo fanno, cerco di essere il più possibile flessibile – voglio stoppare ogni tipo di routine. Non è simile a imparare la grammatica così da mettere su una frase corretta, un paragrafo, una storia?” (Hamilton 2007b, 183)

Una buona descrizione, autobiografica, di quali motivazioni e quali strategie cognitive sono messe in opera nell'apprendimento dell'improvvisazione jazz è restituita da Sudnow (2001). Dai rudimenti, dalle formule (2001, 5 e segg.) e dalla coordinazione scala/accordo (2001, 34-36), al ragionamento sequenziale con note di passaggio (2001, 63 e segg.) e infine al “ragionamento melodico” (2001, 73 e segg.) in cui l'improvvisazione comincia ad assumere una “narratività”.

Ovviamente ci possiamo chiedere perché passare ore e ore su esercizi, analisi, prove? C'è un incrocio di forze culturali e sociali – la famiglia, gli amici, l'immagine del musicista nei mass media – e forze personali – la motivazione, l'ambizione, il piacere ricavato dall'attività (Pressing 1998, 48).

### **29.3.1 Lewis: la pedagogia dell'improvvisazione nell'accademia**

Lewis (2000) dà un'ulteriore profondità alla frase “insegnare a improvvisare”. Il suo ragionamento è “etnografico”, come intitola il suo saggio. Il problema sollevato da Lewis è l'accademismo e l'irreggimentazione dell'improvvisazione. Da quando l'improvvisazione è entrata all'università, “i musicisti appartenenti a diversi background culturali e pratiche musicali, che hanno scelto di fare improvvisazione come parte centrale del loro discorso musicale” (2000, 78; 2004, 149), sono diventati *improvvisatori tout court*.

Gli improvvisatori sono così diventati capaci di riferirsi a una base interculturale di tecniche, stili, attitudini estetiche, antecedenti storici e reti di pratiche socioculturali. I reportage, i saggi accademici e gli articoli pop su questi musicisti hanno la tendenza di fondersi attorno al termine “musica improvvisata” come etichetta onnicomprensiva in questo campo. [...] Le classi, i workshop, le discussioni, le performance, le ricerche critiche e i saggi servono come indispensabili componenti al nostro approccio integrato allo studio dei modi improvvisati di articolazione del significato musicale. (2000, 78-79)

Ora, se per Lewis è auspicabile che l'ingresso nei conservatori possa apportare punti di vista diversi alla pedagogia musicale, la realtà dell'insegnamento accademico sembra suggerire agli studenti che la pratica dell'improvvisazione sia qualcosa di derivato dalla tradizione classica. Questo sistema pedagogico porta gli studenti a non avere pensieri alternativi alla musica classica e a formarsi pregiudizi riguardo alle altre forme musicali. Secondo Lewis, gli studenti di accademia pensano che l'improvvisazione jazz possa essere imparata senza sforzo, allenamento o background storico diversi da

quelli che hanno appreso con la musica eurologica.<sup>150</sup> Forse, pensa Lewis, l'accademia o il conservatorio non sono posti giusti per l'insegnamento del jazz. È come se il jazz, che è una musica popolare, subalterna, fosse stato assimilato e neutralizzato ricevendo l'incensamento di arte da insegnare in un luogo "sacro" come l'università. Il problema sollevato da Lewis, quindi, è che da un lato la pedagogia europea ha bisogno di rinvigorire la propria stagione *grazie* all'improvvisazione, dall'altro l'improvvisazione rischia di diventare stagnante all'interno dell'accademia.<sup>151</sup>

Particolarmente nella musica, un'assenza di interazione tra discorsi che rappresentano differenti approcci formali e storie sociali può favorire una forma di ignoranza monoculturale particolarmente deleteria, con l'abbassamento concomitante degli standard intellettuali che accompagnano inevitabilmente la promulgazione incontrastata di dogmi. Per combattere questa tendenza è necessario per il personale e gli studenti delle facoltà di essere in dialogo e in contatto costante, così da formare una comunità che è consapevole e rispettosa verso la diversità delle storie socio-musicali. (Lewis 2000, 98)

C'è anche una pedagogia dell'improvvisazione che non fa capo all'accademia. Lewis cita l'AACM, che offre corsi per gli inurbati chicogoani. Cita le *jam session* che però offrono dei modelli pedagogici non sempre virtuosi. Nel mondo, aggiungo, esistono scuole di improvvisazione molto meno strutturate dell'accademia – anche in Italia – e, grazie alla rete, i *tutorial* su Youtube offrono la possibilità di imparare a improvvisare a distanza.

Nell'imparare l'improvvisazione, scrive Lewis, la razza, l'etnia, il sesso, la classe e il potere sociale condizionano la produzione e la ricezione: la musica improvvisata oggi riflette necessariamente la sua provenienza.<sup>152</sup> La pedagogia "eurologica" privilegia la musica di classe verso la *popular culture*. E enfatizza l'apprendimento a memoria, la ripetizione tecnica non problematica, l'obbedienza piuttosto che il dialogo con la tradizione. Imparare a improvvisare può significare anche, per uno studente, incontrare una tendenza anti-autoritaria – l'impressione che non ci sia una guida musicale – e non è così facile rispondervi. Inoltre, significa anche fare a meno di un insegnamento che si avvale in maniera massiccia della scrittura, e per uno studente eurocentrico la scrittura è importante. Significa pure dover imparare dalle registrazioni in un mercato discografico che purtroppo non tiene l'improvvisazione in gran conto – a parte certe correnti o superstar del jazz.

Riassumendo, le difficoltà pedagogiche per l'improvvisatore sono primariamente quelle di fissare un modello e astrarne delle regole pratiche non da imitare ma da seguire; in secondo luogo vi sono difficoltà sociali, economiche, culturali. Eppure, nonostante esse, si può insegnare a improvvisare.

<sup>150</sup>"Eurologico" è una locuzione coniata da Lewis, contrapposta a "Afrologico".

<sup>151</sup> Lewis parla del sistema universitario americano; ma mi sembra che la situazione statunitense rispecchi perfettamente quella italiana.

<sup>152</sup> Vedi anche Shehan Campbell (2009).

### 30 Il processo alle intenzioni

In un'analisi concernente l'improvvisazione, il problema dell'intenzionalità è molto spinoso, probabilmente più che negli altri tipi di prassi musicali. Anche se il formalismo ha cercato di espungere le intenzioni dal discorso artistico, attribuendo a partire da Hanslick le ragioni del piacere alla contemplazione di forme musicali in movimento, l'intenzionalismo ritorna necessariamente perfino in nuove teorie formaliste. Ad esempio nell'articolo *pienamente formalista* di Wimsatt e Beardsley (1954) riguardo alla poesia.

Cavell (1976, 181 e segg.) obietta che il formalismo non può essere tale fino in fondo. Per tre ragioni: 1. anche se il focus estetico cade sull'oggetto per come si presenta – e qui abbiamo visto che il platonismo formalista di Kivy e Dodd è contraddittorio – non significa assumere che il contenuto dell'oggetto escluda le intenzioni dell'artista: Kant, un formalista, include nella considerazione dell'oggetto anche la “finalità senza scopo”, che è una nozione intenzionale; 2. negare la rilevanza delle intenzioni equivale a sostenere una filosofia secondo cui ciò che avviene nella mente è una cosa, ciò che avviene fuori è un'altra cosa, e che la relazione più stretta tra i due mondi è quella di causalità. Tale filosofia però nega cose del tutto evidenti, per esempio che nell'incontro con un'opera ci sono degli aspetti che sono apprezzati così piuttosto che altrimenti: mettere quella nota lì, in quel punto, ha un certo scopo intenzionale; 3. entrare nella mente dell'artista per capire *perché* le cose sono così piuttosto che altrimenti non è un crimine; la critica forse abusa di quest'operazione, ma la filosofia non può sradicare la questione alla base, deve accomodare la tendenza critica alla spiegazione intenzionale con l'oggetto di apprezzamento.

Per sviluppare le indicazioni di Cavell, occorre riconoscere che esistono vari livelli di intenzionalità (Sloboda 1988, 171-237; Nicholls 2006, 2): uno che sta a monte, ed è quello delle istruzioni compositive – siano notazionali o meno, verbali o meno, non ha importanza; un altro a valle, ed è il livello della pratica esecutiva o improvvisativa. La congruenza tra questi due livelli di intenzione è una variabile in funzione della storia, delle pratiche e dei contesti. Come scrive Goher (2007, 67) l'esplicitazione dell'intenzionalità, a qualsiasi livello, non è “né necessaria né sufficiente, ma solo tipica”.

Un terzo livello di intenzionalità è dato invece dall'intenzione del pubblico nei confronti dell'ascolto, e dal riconoscimento da parte del pubblico verso gli altri due livelli di intenzionalità. Secondo Pressing (1998, 51) tra la comunità di musicisti e il pubblico di non-musicisti c'è una condivisione di strutture cognitive che emerge nella percezione musicale – ad esempio nella classificazione delle melodie sia tonali che atonali.

La mia idea è che il riconoscimento delle motivazioni intenzionali che sta dietro alle pratiche sia una cosa utile e importante. La pratica musicale, essendo appunto un'attività umana, è permeata di intenzionalità.<sup>153</sup>

Ciononostante il riconoscimento dell'intenzionalità non può e non deve essere un servizio *garantito* dall'estetica. Questo perché: 1. le intenzioni non sono quasi mai apollinee, e entrare nel regno delle intenzioni può essere uno sforzo più arduo di quanti benefici apporta; 2. la pratica è un sistema complesso, che funziona e si regola relativamente in autonomia, poiché non c'è né capo né coda nel suo dominio, c'è solo una dialettica imprevedibile in cui gli attori agiscono all'oscuro delle effettive risposte alle proprie azioni. Come scrive Stephen Davies, le intenzioni sono

mere vibrazioni mentali finché non si impegnano nelle pratiche, convenzioni o istituzioni che hanno un qualche impatto nel mondo pubblico. È il posto di un evento performativo nella tradizione o nella pratica, se non la natura dei suoni che contiene che fornisce le basi per la distinzione che traccio. La tradizione o la pratica rilevante sedimenta gli obiettivi e i valori dell'attività, le classi di equivalenti con cui il dato evento deve essere comparato, e così via. [...] Le opere d'arte sono fatte dalle persone – dai loro produttori, dal loro pubblico, dai discorsi o i giochi linguistici che le circondano. Non sono generi naturali, ma costruiti dall'uomo. In quanto tali, le loro ontologie sono contingenti e nuovi generi possono emergere, come avvenuto quando gli sviluppi tecnologici hanno reso possibile conservare e riprodurre i suoni. (Davies 2007, 10)

Sviluppando il primo punto, vediamo che i tre livelli di intenzionalità che ho delineato sopra non sono sempre lucidi e chiari a se stessi. Capita che le intenzioni che guidano le azioni e la ricezione siano opache. L'intrico è fitto e dialetticamente indeterminabile. Spesso nella letteratura estetica c'è una gran confusione tra “esser intenzionato” e “l'aver un'intenzione”; ovvero, tra intendere di fare qualcosa e essere conscio di questa intenzione. Sicché in questa letteratura sembra che i soggetti che parlano criticamente di se stessi, o sono giudicati da altri, sono così trasparenti che la loro arte rivela semplicemente il loro mondo interiore. Sembra anche che il travaglio interiore sia immediatamente comprensibile al pubblico. L'espressionismo di Croce/Collingwood, come scrivevo prima, è una teoria che sta gettando ancora la sua lunga ombra sulla critica.<sup>154</sup>

Questo è evidente quando per esempio si parla delle *intenzioni* del compositore. Tali intenzioni sono per lo più di natura emotivo/espressiva e di natura estetica. Il compositore può avere l'intenzione di esprimere il proprio sentimento, oppure idee estetiche come la bellezza, l'eleganza, la novità la delicatezza o il piacere: Levinson (1992, 295), per esempio, scrive che l'opera d'arte è prodotta con *l'intenzione* di procurare un certo piacere, e di solito lo fa. Il riconoscimento di queste intenzio-

---

153 Vedi anche Dutton (1987).

154 Vedi la *expression thesis* in Kemp (2003).

ni di natura coscienziale è però epistemicamente molto discutibile: come facciamo a sapere qual era l'intenzione espressiva di un'opera di Mozart, per esempio? Potremmo andare a vedere nei documenti biografici esterni all'opera; potremmo, se l'autore è ancora in vita, discutere con lui. Ma anche questa *testimonianza* potrebbe non garantirci nulla. Non è detto che un autore sia lucido rispetto alle proprie intenzioni riguardo a un'opera che ha composto in sei anni.

Chiaramente, tuttavia, ci devono essere differenze significative nel come i compositori raggiungono questo livello di lucidità, così come nel quanto sia veramente lucido. Una parte importante di questa differenza è quanto liberamente e spontaneamente i compositori lavorano. (Benson 2003, 54).

Un accesso alle intenzioni più o meno trasparente sembra dunque essere garantito anche dal come i compositori lavorano, con più o meno onestà. Questo accesso però mi sembra ci porti in un'altra strada, poiché capire *come* i compositori lavorano significa andare a vedere il *processo* di composizione.

Che il comporre partiture musicali sia veramente un *processo* diventa evidente quando consideriamo il problema delle intenzioni del compositore. Sembra sicuro assumere che i compositori abbiano intenzioni riguardo alle loro composizioni – o altrimenti non si preoccuperebbero mai di scriverle giù preliminarmente. Non possiamo sempre conoscere quali sono, ma possiamo spesso fare congetture relativamente informate. Tuttavia, che tipo di intenzioni hanno i compositori e quanto definite sono? Chiaramente, le intenzioni dei compositori sono sia variate che formate alla luce della pratica musicale in cui operano. Nella composizione di un certo pezzo, i compositori possono avere tante diverse intenzioni come vincere una sfida musicale, provare un nuovo stile di musica, fornire qualcosa al coro da cantare alla domenica, eclissare un compositore rivale, guadagnarsi un posto nel canone classico, e – non secondariamente – pagare l'affitto del mese. Nei termini dell'esplicitazione, c'è motivo di pensare che le intenzioni dei compositori siano così variate. Abbiamo tutti avuto l'esperienza di eseguire azioni che ci sembravano scaturire dai più diversi motivi, tuttavia sappiamo comunque cosa significa eseguire azioni con motivi e scopi che sono molto meno distinti e intellegibili per noi. Inoltre, il punto in cui queste intenzioni prendono forma non è sempre all'inizio; invece, ciò può diventare manifesto solo durante l'azione stessa o anche dopo la sua fine. (Benson 2003, 58)

Un compositore può avere intenzioni definite di certi aspetti di un pezzo, ma non necessariamente di altri. [...] Di sicuro, in quei casi di mancanza di determinazione, il compositore può esserne inconsapevole (forse fino alla prima performance – o forse anche dopo). Inoltre, abbiamo visto che i compositori spesso cambiano avviso nel tempo. Qualche volta perché cominciano con certe idee definite e poi cambiano verso altre idee definite. Qualche volta perché cominciano con poche idee definite e ne raccolgono altre lungo la via. O forse cominciano con idee

definite e, dopo aver ascoltato varie performance, diventano meno “certi” di ciò che vogliono e aprono a una più ampia gamma di possibilità. (Benson 2003, 73).

Quindi, anche l'analisi processuale non sembra garantirci la comprensione dell'espressione intenzionale della composizione. Ci può restituire un bouquet di intenzioni diverse, anche contraddittorie, questo sì. Se poi si ritiene che l'improvvisazione, essendo *il processo* compositivo che si dispiega nel momento della performance, potrebbe consentire maggiore trasparenza e unità all'espressione delle intenzioni, si cadrebbe nuovamente nel mito della trasparenza assoluta della coscienza a se stessa. Béthune scrive che “in effetti, con l'improvvisazione, gesto e intenzione coesistono simultaneamente senza che sia possibile tracciare una linea” (2009, 1). Non è così; l'improvvisazione non è “l'espressione diretta intenzionale del musicista” (Sparti 2010, 66).

Allora, ritorneremmo a cercare le intenzioni nel prodotto finito dal compositore: per esempio, nella scrittura “la notazione non simbolizza solo il «reale» acustico, ma anche l'aldilà di un testo che ingloberebbe anche «l'intenzione» musicale e i mezzi della sua intelligibilità” (Dahlhaus 1979, 12 e segg.). In altre parole, come dice Kivy (1995, 45-46), occorre *interpretare* l'intenzione dell'autore dall'opera, leggerla “tra le righe” del pentagramma, o tra le note dell'improvvisazione. Le intenzioni “ideali” che un compositore ha relativamente alla sua musica, dipendono per la loro manifestazione dal modo in cui il compositore ha intenzioni “musicali”: il compositore mette una certa frase lì con lo scopo di ottenere un certo effetto estetico. L'albero delle intenzioni sembra essere quindi molto ramificato ed epistemicamente non sappiamo quanto in là proseguire con la rilevazione delle intenzioni.

Tanto più che l'autore può essere consapevole delle proprie intenzioni solo fino a un certo punto, perché poi esse vengono attribuite dall'attesa del pubblico, dall'interpretazione critica, dai contesti culturali e dalle strutture economiche che governano il mercato musicale. Così vengo a sviluppare anche il secondo punto.

Nella musica classica convenzionale, il compositore annota la composizione in una partitura. Wolterstorff (2007) ritiene che tale annotazione sia *normativa*. Con ciò introduce una nozione intenzionale: il performer, per consegnare un'occorrenza corretta dell'opera, deve intenzionalmente voler eseguire tale opera. Ma come ho mostrato a proposito della performance, l'intenzionalità di eseguire quell'opera non è necessaria né sufficiente per determinare se tale performance è un'occorrenza di quell'opera (vedi anche Benson 2003, 160); per esempio la versione di Jimi Hendrix di *Star Spangled Banner* è sia una performance dell'Inno Americano, sia un'operazione che ne fa una composizione distinta dall'opera da cui deriva. Il significato dell'opera viaggia e si espande nell'interazione con altri soggetti e con le pratiche in gioco. Ciò non toglie ovviamente che le intenzioni ci

siano, ma non si fa una questione di *mero* volontarismo o di *sola* coincidenza intenzionale. Alcune scelte o decisioni sono estremamente vincolate dal contesto, dalla tradizione della pratica, dalla conoscenza pregressa degli effetti sul pubblico, dalle proprie idiosincrasie, dagli strumenti musicali, ecc.

Sicché il problema delle intenzioni non è solo coscienziale; è un problema che rileva il condizionamento sociale, culturale ed economico sulle intenzioni che un autore o un performer possono avere. Il vincolo non è assoluto, poiché anche l'autore (o il performer) può rivendicare delle intenzioni *eo ipso*, ma esse non sono nemmeno processi mentali isolati. Come scrive Cavell:

le azioni umane si muovono precariamente dal desiderio e dall'intenzione nel mondo e il corso di azione di ciascuno incontrerà pericoli e distrazioni che, a parte il coraggio e la temperanza, contrastano la loro realizzazione. Un mondo in cui puoi ottenere ciò che vuoi solamente con il desiderio non solo non avrà mendicanti, ma anche nessuna attività umana. (Cavell 1976, 198; citato anche in Alperson 1984, 24)

C'è un altro punto in favore delle intenzioni nell'improvvisazione. Le intenzioni aiutano a distinguere l'improvvisazione dal caso o dall'errore (Kania 2011, 395): un performer che durante l'esecuzione di Debussy si dimentica cosa suonare, e perciò incomincia a suonare a caso, non sta improvvisando; un performer che sbaglia l'esecuzione di Debussy, non sta improvvisando; un performer che sta scegliendo una certa linea notata piuttosto che un'altra dopo aver tirato i dadi, non sta improvvisando. L'intenzione di improvvisare è decidere lì per lì cosa suonare, facendo affidamento alla propria preparazione e alla propria capacità di lettura della situazione.

Secondo Hamilton (2007a, 201 e segg.) la fallacia intenzionale di Wimsatt e Beardsley ha condizionato, in negativo, le attribuzioni di intenzioni nell'improvvisazione. Questo ha dato luogo a una concezione di improvvisazione meramente genealogica, che rileva il processo di composizione delle improvvisazioni per stabilire che esse sono tali; invece, Hamilton ritiene che si possano riconoscere esempi genuini di improvvisazione anche da un "*improvised feel*": per esempio dall'energia o dalla tensione mostrata della musica (2007a, 202). Sono sostanzialmente d'accordo: rilevare le intenzioni processuali-compositive che soggiacciono a una musica potrebbe non essere necessario per dire "questa è un'improvvisazione"; ma rimarco il fatto che l'energia o la tensione non sono ascoltabili solo nella musica improvvisata, e pertanto, in casi dubbi, non possiamo far altro che andare a vedere la prassi compositiva e le sue intenzioni.

### **30.1 Le intenzioni collettive**

Un musicista che partecipa ad un dialogo improvvisativo con gli altri musicisti non ha mai la situa-

zione del tutto sotto controllo. Le sue *affordance* incrociano i partecipanti secondo diversi livelli; le risposte che riceve hanno forza diversa. In questo gioco di flussi le intenzioni sono *collettive o condivise*.

Come possono incrociarsi le intenzioni a livello collettivo? Il punto è che le intenzioni collettive non sono una somma o un insieme di intenzioni individuali possedute dalle menti (Gilbert 2009, 169 e segg.).<sup>155</sup> Per esempio, molte persone intendono guidare all'ora di punta: il risultato è che otteniamo il blocco del traffico. Il blocco del traffico in questo caso non è il prodotto dell'intenzionalità collettiva. Invece se più persone si accordano e per protesta intendono bloccare il traffico, il blocco del traffico è il prodotto dell'intenzionalità collettiva (Bacharach e Tollefsen 2010, 25-26).

Bacharach e Tollefsen (2010, 28 e segg.) sviluppano una nozione di *intenzioni condivise* particolarmente adatta a raffigurare il caso dell'improvvisazione. La nozione di "impegno comune" ("*joint commitment*", ripreso da Gilbert, vedi Gilbert 2009) è la condizione sufficiente perché esista un *gruppo*: cioè degli individui separati diventano un gruppo sociale allorquando si impegnano in un qualsiasi tipo di attività, nel senso più lato possibile di "attività". L'impegno è una nozione intenzionale: impegnarsi a fare qualcosa significa avere intenzione di farlo. Per essere un gruppo, l'impegno comune deve essere organico e coordinato: non basta che ci sia una mera contribuzione disorganizzata. L'intenzione comune non è posseduta da un individuo isolato, ma dal gruppo: il gruppo può formare o rescindere l'impegno. Un individuo può andarsene e non realizzare l'impegno preso dal gruppo, ciononostante il gruppo conserva l'impegno comune. L'impegno comune si forma quando tutte le parti del gruppo partecipano all'accordo. In molti casi la partecipazione avviene esplicitamente, verbalmente; in altri casi l'adesione è implicita, eppure c'è una certa consapevolezza di qual è l'impegno comune, quali onori sono concessi e quali oneri sono dovuti. In molti casi il gruppo è stabile e ha una durata medio-lunga; in altri casi il gruppo è effimero. Bacharach e Tollefsen fanno l'esempio del gruppo jazz: degli individui si incontrano al locale una sera, e senza un qualche piano prestabilito cominciano a fare una *jam session*. Secondo Bacharach e Tollefsen

Ogni musicista esprime la sua disponibilità a impegnarsi insieme con gli altri musicisti, e questa disponibilità può essere espressa da un mero cenno del capo o da certi indizi comportamentali come prendere lo strumento e guardare agli altri con attesa. (2010, 29)

Per Bacharach e Tollefsen abbiamo, nell'improvvisazione, una situazione in cui poche intenzioni preliminari e poche conoscenze sono condivise dai musicisti.

---

<sup>155</sup> Sawyer (2010) propone una teoria simile: per lui i partecipanti alla conversazione hanno delle intenzioni che ottengono un significato nel momento in cui esse ottengono una risposta emergente dal quadro interazionale. Il quadro interazionale condiviso è analiticamente irriducibile alle azioni, intenzioni o stati mentali degli individui partecipanti. È creato da loro e dalle loro azioni, ma è indipendente dagli individui e esercita un potere causale su di essi.



Livingston si mostra insoddisfatto di quest'idea dell'improvvisazione: infatti, per improvvisare assieme ad altri non abbiamo bisogno solo dell'intenzione di improvvisare assieme, ma anche di altre intenzioni categoriali e semantiche (Livingston 2011, 23). In effetti, in una *jam* c'è una negoziazione tra i musicisti per trovare delle conoscenze comuni (ad es. “conosci un certo brano, tipo *All the Things You Are*”? (Azaïs et al. 2010, 225) e per trovare delle risposte esteticamente comuni ai problemi posti dall'esecuzione – un certo equilibrio tra gli assoli, per esempio. Livingston scrive che per impegnarsi in un'improvvisazione assieme ci deve essere un qualche nesso intenzionale condiviso basato su un esercizio preliminare e sull'interazione artistica (2011, 24). Se un insegnante chiedesse alla propria classe di improvvisare, senza consegnare nessuna altra istruzione, non avremmo un'intenzione condivisa a fare un'improvvisazione, ma qualcosa come “molte macchine che bloccano il traffico”.

Bacharach e Tollefsen rispondono (2011, 229) che tuttavia, anche con una base conoscitiva comune, gli improvvisatori non sviluppano un'intenzione comune preliminare: le strategie sono implementate nel corso della performance. Livingston sembra richiedere che l'improvvisatore individuale sia capace non solo di avere un'intenzione *in tempo reale* in accordo all'impegno comune, ma anche che egli sia in grado di leggere nelle menti degli altri e di rispondervi *in tempo reale* per generare un'improvvisazione secondo un qualche piano prestabilito. Invero, l'improvvisazione è proprio questo “gioco” di mancanza di intenzioni preliminari e di costruzioni delle strategie nel corso della performance. L'improvvisazione *funziona* quando non è possibile prevedere ciò che gli altri musicisti andranno a suonare. Livingston, cioè, si mostra ansioso di dire che le intenzioni collettive debbano esercitare un *controllo* sulla produzione; il modello di Livingston è quello dell'ingranaggio.

Le testimonianze dei musicisti sono molto chiare al riguardo, e sembrano dar ragione a Bacharach e Tollefsen. La mancanza di controllo dell'improvvisatore nei confronti della sua musica è una forte restrizione all'idea che le intenzioni debbano essere in qualche modo prestabilite nell'improvvisazione. È l'improvvisazione, in quanto intenzione condivisa dal gruppo – musicisti, ma anche il pubblico e il mercato, poiché tutti condividono l'intenzione di “improvvisare” – che determina le intenzioni individuali. Come scrive Lacy, il dispiegamento dell'improvvisazione avviene da sé più che dall'azione consapevole dell'individuo:

Provi e ti togli di mezzo. Provi e non perdi il contatto con la musica, e lasci che le cose accadano. Non sei tu che la fai – è LEI che vuole essere fatta. Ti tieni in buona forma, in sintonia con te stesso, in esercizio – e provi a non rovinare tutto. Può andare solo in un modo, e non sei tu che decidi, è LEI. (Lacy in Weiss 2006, 87-8, citato da Sparti 2010, 70)

Billy Higgins parla di una sintonia tra l'esecutore e la musica:

La musica *non appartiene a nessuno*. Se possono capire che la musica non esce *da te*, ma *attraverso* di te, e se non hai le giuste vibrazioni, potresti ucciderne un po'. Non puoi dare la musica per scontata. (Higgins in Wilmer 1997, 62)

Rollins esprime il suo stato mentale durante l'improvvisazione:

Quando suono veramente al meglio, la musica si suona da sola. Sto solo lì a muovere i tasti. La musica arriva, ma non ci penso. Questo è lo stato che provo a raggiungere – in cui non ci penso. [...] Poiché mi concentro davvero mentre suono, perdo me stesso. (Rollins in Niesenson 2000, 13)

Hamilton chiede a Konitz quanto in là riesce a pensare mentre suona; Konitz risponde: solo sulla nota che sto suonando. Non c'è il tempo per leggere nella propria mente e nella mente degli altri:

“Puoi suonare forte quanto vuoi quando non stai pensando a quali note scegliere. [...] Quando suono, l'unica cosa che ascolto nella mia testa è la nota che ho appena suonato; non c'è spazio per ascoltare niente altro. [...] Benché in un momento di pausa nella musica qualcosa può succedere – una nota, una frase – per suggerire una direzione.” (Konitz in Hamilton 2007b, 106).

Konitz dichiara di non riuscire a capire dove vada la frase, mentre sta improvvisando. È uno stare sulla nota (Hamilton 2007b, 108). Gioia ritiene che sia uno stato di trance, prendendo questo concetto da Robert Goffin, un critico francofono:

Chiunque abbia mai suonato jazz può testimoniare dell'immensa concentrazione necessaria al momento dell'improvvisazione: lo stato di apparente distrazione descritto da tanti critici – quella che Goffin chiamava *trance* – non è in alcun modo un atteggiamento di oblio, quanto piuttosto un segno dell'intensità del coinvolgimento del musicista nella sua esecuzione. Questa concentrazione sulla musica non è un'indicazione di mancanza di abilità da parte del musicista, ma un elemento di fatto essenziale: la necessità del jazz di essere *improvvisato*, l'obbligatorietà di una performance spontanea, aumenta anziché ridurre l'impegno dell'artista. In poche parole, la creazione del jazz richiede qualcosa di più della sola energia viscerale. (Gioia 2007, 65).

E la psicologia cognitiva di Pressing, empiricamente, conferma:

Il feeling dell'automatismo, sul quale esiste molta speculazione metafisica nella letteratura sull'improvvisazione, può essere semplicemente visto come un risultato naturale di una pratica consistente, un livello in cui è diventato possibile rinunciare completamente al monitoraggio cosciente dei programmi motori, così che le mani sembrano avere una vita propria, guidate dai vincoli musicali della situazione...in un certo senso, il performer è agito (*played*) dalla musica. (Pressing 1988, 139).

Uno non è mai completamente in controllo e non può semplicemente essere sicuro di ciò che acca-

drà, nell'improvvisazione. Si è capaci di reagire alla musica, a quello che gli altri membri del gruppo fanno impegnandosi insieme, ma non si è in condizioni di sapere le loro intenzioni preliminarmente e al di là di ciò che fanno. Far parte di un gruppo di improvvisazione significa impegnarsi assieme a improvvisare: reagire individualmente alla musica che decide per te. Gli altri membri del gruppo sono tali in virtù del fatto che, come te, anche loro sono alle prese con lo stesso problema di mancanza di controllo.

## IX Caratteristiche estetiche

### 31 “Una” definizione di jazz e cinque parametri

Una definizione come quella fornita da Sparti mi sembra appropriata:

[Il jazz è una] musica di origine afro-americana, di natura prevalentemente orale (l'apprendimento e la trasmissione non si fondano su dispositivi di annotazione, e anche quando la musica si appoggia a del materiale scritto, non la si suona come notata), prodotta e distribuita per un pubblico tendenzialmente ampio. È dunque musica popolare, eseguita, storicamente, più spesso in nightclub che non in sale da concerto, e assegna un ruolo rilevante all'improvvisazione. (Sparti 2007b, 17)

Questa definizione mette in luce l'origine culturale, la destinazione culturale popolare e un principio formale, l'improvvisazione “orale”. Vorrei parlare qui innanzitutto dell'origine culturale del jazz: la determinazione dell'origine afroamericana comporta l'assunzione che il jazz sia una musica improvvisata e destinata a un pubblico di massa. Dall'origine, secondo la critica, *dipendono* la forma e la sua destinazione.

L'origine afroamericana tuttavia non appartiene al jazz più di quanto la critica sembra sostenerlo. È un mero luogo comune critico. La critica ha costruito una retorica che vede un sincretismo americano di elementi folklorici africani – da cui l'improvvisazione e i principi ritmici, strutturali, sonori e funzionali – con un retaggio colto europeo – la musica “classica” europea come notata, armonicamente complessa e legata “alle sale da concerto”. Il sincretismo, visto come l'incontro di due blocchi culturali omogenei, è un modello culturale ahimè troppo semplicistico. Innanzitutto non esiste *una sola* grande stagione di musica europea – laddove le differenze nazionali contano moltissimo e sappiamo distinguere la musica di Vienna dalla musica d'opera italiana – così come non esiste *una sola* musica africana (Small 1998b).<sup>156</sup> In secondo luogo, il jazz non mette insieme solo Europa/Africa: per esempio l'improvvisazione sul modo lidio del jazz modale, teorizzata da George Russell in *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* e messa in pratica da Davis e Coltrane, risente dell'influenza musicale di culture esotiche – l'India per esempio (Monson 1998). In terzo luogo dobbiamo capire con quali criteri potremmo giudicare “colta” la stagione della musica classica, mentre la musica africana, anche se solo implicitamente, è sempre vista come “primitiva”

---

<sup>156</sup> Schiaffini (2011, 27-32) ricorda per esempio il ragtime, che è una specie di forma sonata in due quarti sincopati, tipica delle culture caraibiche; la musica bandistica, con canzoni di origine spesso tedesca; la cultura creola, soprattutto negli strumenti clarinetto e sassofono che sono francesi; il country e il blue-grass che sono musiche americane di matrice irlandese.

(Brown 1991; 1999). Sparti (2007b, 55-87) se ne rende conto e ricostruisce una storia del jazz che restituisce un'origine pluralista del fenomeno “jazz”, in cui l'apporto africano, in senso “primitivista”, è solo una tipizzazione culturale. Credo abbia ragione: anche se il jazz ha un'origine molto più complessa e sotterranea di quanto ogni critica potrebbe descrivere, il jazz è stato *appropriato* dai neri americani come la loro “musica nazionale”. La critica “razzista” o “contro-razzista” di Baraka e Ellison individuano nella musica “autenticamente” nera, il blues, l'elemento costitutivo del gruppo razziale afroamericano; e d'altra parte elaborano una teoria con una forte individuazione romantica,<sup>157</sup> in cui i singoli jazzman sono soggetti titanici chiamati a rappresentare non solo la propria arte, ma anche il popolo nero.

Small (1998b, 17-48) individua 5 elementi chiave per la definizione della musica africana: 1. la soluzione di continuità tra aspetti della vita che per gli europei sarebbero divisi: politica, economia, estetica; 2. l'adattabilità della musica africana a trovare le sue fonti e a sfruttarle; 3. fare musica è una forma di interazione sociale; 4. l'improvvisazione; 5. l'importanza della danza. A dire il vero tutti i 5 *desiderata* individuati da Small sarebbero soddisfatti anche da esempi di musica classica e eurocolta, non solo contemporanei: per esempio, dai valzer di Johann Strauss. Anche la musica classica è una tradizione in un certo senso popolare, se andassimo a vedere la destinazione immaginata dall'autore e i modi di appropriazione sociale della musica. Il paludamento di *high art* è dettato dal nostro ascolto moderno-romantico, che assegna un “alto” valore a ciò che riesce a conservare una propria autonomia nei fini (Shusterman 2000a 35-59; 2000b, 169-195); ma che autonomia ha Beethoven come colonna sonora di *Arancia Meccanica*?

Carles e Comolli (1973, 284-285) sostengono che la musica africana, al contrario di quella europea, abbia la funzione estetica di produrre non qualcosa di bello, ma qualcosa che rispecchi la vita. L'uso di suoni non scalari e di rumori, prodotti con strumenti “esotici”, oppure adoperando in modo non convenzionale gli strumenti europei, ha quindi questa funzione: celebrare la vita quotidiana, e le sue scene. In questo caso il giudizio di Carles e Comolli sembra ripetere il pregiudizio culturale che accompagna l'altro da sé, cioè l'altro dell'Europa: “lo capisco, ma è brutto”. È un pregiudizio estetico che, volendo riabilitare l'altro, finisce per tirargli un torto maggiore. Infatti la conclusione che Carles e Comolli è che il jazz non sia un'arte occidentale:

Il jazz non sa che farsene delle estetiche idealistiche che regolano la musica e l'arte nella società capitalista; prodotto storicamente e culturalmente da altre forze, altre necessità, altri principi, non appartiene alla storia delle arti occidentali. (Carles e Comolli 1973, 56)

Il jazz non può essere ritenuto “ipso facto” assimilabile dai musicisti occidentali solo perché è

---

157 Ellison (2001, 3-14) confronta per esempio Armstrong con Chopin e Brahms; vedi Muyumba (2009).

composto dall'assimilazione e dalla interpolazione di molti elementi musicali occidentali (dalle fanfare militari, balli, canti ecclesiastici, alle derivazioni dalla musica classica e contemporanea). I Neri americani, proprio a causa della loro deportazione in mezzo a una civiltà straniera, si sono trovati costretti – “e non solo sul piano musicale” – a ingerire e digerire una massa notevole di elementi esogeni (religione, sistema sociale, lingua e scrittura, morale, cultura, ideologia, filosofia, ecc.). (Carles e Comolli 1973, 59)

Il pregiudizio primitivista della critica, che sembra assegnare un posto separato al jazz nell'arte occidentale, è quello che tende a denunciare, nel sincretismo, ogni influenza europea come “colta” e riabilitare gli elementi primitivi africani come spontanei ed espressionistici. Il primitivismo ha una lunga vita nella critica: da quella francese di Panassié e Goffin, alla critica marxista e alla *Critical Theory* del jazz (Brown 1999). Forse solo un capostipite come Hodeir vi si è opposto sin dal principio (Brown 1991). Eppure, da subito Duke Ellington cita tra le sue ispirazioni non la musica dei Griot senegalesi, ma Debussy e Delius, e Adorno (1982, 90) connette il jazz alla stagione dell'impressionismo europeo – Adorno però scivola dall'Africanismo all'Europeismo per cui l'essenza del jazz è già tutta nella musica europea.

L'enfasi primitivista collega l'improvvisazione jazzistica all'origine africana, ma implicitamente riconosce anche il portato europeo su di essa; vediamo come.

### **31.1 L'improvvisazione jazzistica: caratteristiche preliminari**

Nonostante l'improvvisazione nel jazz sia una prassi sicuramente centrale – abbiamo la storiografia del jazz, che è un genere letterario molto praticato, a corroborare quest'enunciato – la definizione di *jazz=musica improvvisata* è riduttiva. L'improvvisazione non riempie la definizione del jazz – perché il jazz è anche tante altre cose – né è sufficiente per definire il jazz – perché l'improvvisazione c'è anche nella cadenza mozartiana, per esempio – né è necessaria al jazz – perché ci sono *grandi* esempi di jazz non-improvvisati. L'improvvisazione è solo *tipica* del jazz.

Quanto di questa musica è in realtà improvvisato è una variabile in funzione dell'epoca storica. Sembrava, tra gli anni '60 e '70, che il destino della musica *mondiale* fosse quello dell'improvvisazione totale. Anche la musica eurocolta, che raccoglie la tradizione della musica classica occidentale, è stata contagiata in quella stagione dall'improvvisazione di stampo afroamericano – per esempio figure cardine della composizione inglese come Cornelius Cardew e Gavin Bryars. Già nella decade successiva però qualcosa ha cominciato a cambiare. La sintetizzazione del suono forse ha preso troppo il sopravvento per concedere spazio all'improvvisazione. Il jazz è diventato rock-jazz, fusion, acid-jazz, e altri sottogeneri in cui il concetto di improvvisazione diventa quantomeno problematico, se non estremamente limitato. Per Bailey (2010, 84) la colpa è da ascrivere a una certa

pedagogia reazionaria, la quale ha sclerotizzato le energie improvvisative.

Tuttavia, ora, c'è una certa recrudescenza della critica del jazz nei confronti dell'improvvisazione. Di solito in letteratura si cita *Concerto for Cootie* di Duke Ellington: il fatto che sia composto “quasi” come un brano di Debussy e Delius – il solista deve solo eseguire delle frasi precomposte –, per Hodeir (1993) significa che l'improvvisazione non è necessaria al jazz. È una specie di teoria del “cigno nero”, con l'aggiunta che *Concerto for Cootie* non è solo un'esemplificazione del jazz, ma una sua pietra miliare.

Kania (2011) ritiene che considerare l'improvvisazione non necessaria a partire da un singolo caso non ha valore epistemico: centralmente, scrive, il jazz è improvvisazione. Così da un estremo passiamo all'altro: da un lato per Hodeir l'assenza di improvvisazione in *Concerto for Cootie* di Ellington significa che il jazz non è essenzialmente improvvisato; dall'altro per Kania è “l'eccezione che conferma la regola”.

Una certa risoluzione del dibattito circa il ruolo dell'improvvisazione, viene risolto da Brown (1991, 118 e segg.). Egli scrive che ci sono molti altri esempi che Hodeir avrebbe potuto addurre: “Half-Mast Inhibition” di Charles Mingus, il jazz di Jelly Roll Morton, la King Oliver's Creole Jazz Band, perfino il *free jazz* è prevedibile in un certo senso. Il problema che una teoria del jazz deve affrontare, rispetto all'improvvisazione, è che il suo côté afrologico enfatizza l'improvvisazione, mentre quello europeo pretende che l'improvvisazione sia *melodica*.

Una parte di ciò che spesso assumiamo quando concepiamo il jazz come essenzialmente improvvisato è che il jazz è essenzialmente *melodico*. Ma è davvero così? È un interessante esperimento mentale provare ad ascoltare i chorus di solo jazz *come* melodie. La melodia, in un familiare senso europeo, ha un carattere inerentemente *cantabile*. [...] Nella misura in cui i soli jazz conservano la loro qualità jazz, non si può dire lo stesso di essi. Se proviamo ad ascoltare i soli jazz come melodie in senso europeo, sembreranno eccessivamente punteggiate. La ragione di ciò è la tendenza nel jazz a portare i battiti deboli al livello dei forti. Inoltre i soli suoneranno spesso come se stanno continuamente partendo, interrompendo, ricominciando. Ciò che suona Miles Davis, nei pezzi più veloci, è una raffica di molte note, ognuna composta di molte piccole note e separata dall'altra raffica da una pausa. Sentita come una melodia europea, tali frasi suoneranno increspate. Finché non si riconosce il fatto che i musicisti jazz sono costantemente in cerca di opportunità ritmiche, non si capiranno queste “melodie”. (Brown 1991, 119)

Quando le improvvisazioni nel jazz sono prese per “melodie”, una definizione del jazz come improvvisazione viene ad essere troppo ridotta. Ad esempio Sloboda è riduzionista: “il jazz è una forma musicale occidentale contemporanea, di cui l'improvvisazione costituisce la caratteristica fondamentale. [...] *L'essenza* dell'improvvisazione [...] è nella linea melodica” (1988, 227).

L'improvvisazione nel jazz è poco melodica se i criteri identificanti per la melodia sono europei; per contro, è molto poco africana per orecchie primitiviste. Brown (1998, 237) ricorda che le improvvisazioni jazzistiche hanno di solito un climax ascendente, mentre la musica africana propone generalmente melodie in cui il rilascio della tensione è all'inizio della frase. Inoltre l'improvvisazione jazzistica non può fare a meno di svilupparsi su di un principio armonico-ritmico che è, questo sì, sincretico: una frase ritmicamente indipendente su di un substrato ritmicamente e armonicamente fisso. Infine Brown ricorda che non si può essenzializzare su cosa sia un'improvvisazione jazz, poiché nel corso della storia del jazz ci sono stati molti approcci, talvolta divergenti.

Ci sono infatti molti modi di condurre un'improvvisazione nel jazz tradizionale. Una caratteristica delle improvvisazioni jazzistiche è che di norma esse seguono l'esposizione del tema. L'esposizione dura 12 (i blues) o 32 misure (*ballad*, standard, canzoni *pop* perlopiù in forma AABA); qualche volta in 16 misure (“Afro Blue”) o in metrica insolita (“Alone Together”, “Song for My Father”). Dopodiché la struttura armonica si ripete ciclicamente per stabilire la *cornice* entro cui incasellare la propria improvvisazione. Il blues ha una progressione armonica abbastanza standardizzata; ma i pezzi dalla metrica più lunga sono armonicamente distinti l'uno dall'altro – anche se molte progressioni sono frequenti, come la cadenza II-V-I. Alla fine dell'improvvisazione, c'è la conclusione con la ripresa del tema.

A differenza della musica classica, dove l'improvvisazione è il più delle volte un rapporto di interpretazione tra il performer e la partitura e solo raramente una costruzione strutturale, nel jazz l'improvvisazione sembra essere più un momento *strutturale* del pezzo musicale che manifesta un rapporto tra *i performer* e la tradizione, tra essi e lo standard, tra essi in quanto gruppo musicale e tra essi e il loro pubblico. Ovviamente c'è anche nel jazz l'aspetto di improvvisazione “europea” come interpretazione della partitura – il tema e gli accordi, scritti quasi sempre in modo impreciso –, ma questa improvvisazione sembra essere considerata un problema relativamente minore rispetto all'improvvisazione strutturale nei *chorus*. Conta esteticamente molto di più l'improvvisazione del solista di quella della sezione ritmico/armonica, nel jazz – nonostante il solista improvvisi *con* la sezione armonica e sulla sezione ritmica (Jost 1979).

Entro la cornice armonica l'improvvisazione solistica del jazz può scegliere varie strade (Berliner 1994, 67 e segg.): 1. la parafrasi, l'abbellimento, l'ornamento del tema – per cui è dura asserire che l'improvvisazione sia una melodia –; 2. la costruzione di una nuova linea melodica, senza rapporto con il tema, ma con un rapporto scalare rispetto all'armonia; 3. la costruzione di una nuova linea melodica in cui il rapporto con l'armonia è dato dai modi, non dalle scale.

La prima via è quella seguita da un tipo di improvvisazione jazz primitiva, diciamo fino a Louis



Armstrong – quando aveva diversi nomi come *fake* o *interpolation* (Schuller 1968, 73-74; Gushee 1998; 2009; Gioia 2007, 7-27; Schiaffini 2011, 33 e segg.). La seconda è quella che è esplosa con il *bebop*, con il *cool* e con tutte le altre sottocorrenti collegate.<sup>158</sup> La terza è quella del jazz modale degli anni '60, ben rappresentato da Coltrane (Jost 1994, 17 e segg.; Monson 1998).

Si capisce che la differenziazione che ho proposto è molto rozza. Ad esempio, secondo il critico Gunther Schuller Rollins in “Blue Seven” produce un'improvvisazione difficilmente collocabile, poiché il suo approccio all'improvvisazione è di tipo “organico”: l'improvvisazione è sviluppata in coesione con il tema e la struttura armonica (Niesenson 2000, 92).<sup>159</sup>

Al di là delle differenze di approccio, possiamo ridimensionare la concezione eurocentrica e vedere come l'improvvisazione jazz non risponda a un puro principio melodico; e ridimensionare la concezione primitivista, poiché nell'improvvisazione la cornice armonica-ritmica è fondamentale. Nel jazz ci sono delle incrostazioni, non semplicemente formali, che impediscono un'essenzializzazione della sua origine e della sua definizione. Quindi farò una caratterizzazione artistica del jazz così come emerge dalla pratica. Vorrei esaminare altri quattro fattori diversi: 1. il sound; 2. il ritmo; 3. il rapporto tra solista e gruppo; 4. il somatismo.<sup>160</sup>

### 31.2 Il *sound*

Il parametro timbrico è una proprietà essenziale della melodia, dell'improvvisazione e dell'armonia jazz; se non in senso ontologico, quantomeno artistico e anche commerciale. Infatti, il *sound* è prima di tutto una proprietà del singolo musicista. È dato dal suo rapporto con lo strumento, e quindi ha una componente eminentemente tecnica.

Ma il *sound* è anche un'istanza di differenziazione del proprio timbro rispetto a quello degli altri strumentisti; differenziazione che significa riconoscibilità, e riconoscibilità che significa la creazione di una domanda di mercato del proprio suono. Non è vero che questa ricerca timbrica sia perseguita solo dell'improvvisazione jazzistica; lo si può tranquillamente dire anche degli interpreti della musica “classica”, laddove per esempio sono gli Stradivari a fare la differenza (Hamilton 2000, 174).

Ma il ragionamento del jazz riguardo al timbro è diverso. Non a caso è meglio chiamarlo *sound*. Il

---

158 *Bebop* e *cool* sono le due maggiori correnti storiografiche su cui si è concentrata l'attenzione critica. Esse hanno tratti divergenti, come: il riferimento razziale (*bebop* nero e *cool* bianco), principi estetici (ritmo veloce per il *bop*, lento per il *cool*; improvvisazione debordante per il *bop*, controllata per il *cool*, ecc.) e una diversa collocazione geografica (east-side per il *bop*, west-side per il *cool*). Ma ci sono talmente tanti tratti e protagonisti comuni che distinguere nettamente tra tutte le correnti dell'improvvisazione jazzistica in quegli anni è un'operazione storiografica rigida.

159 Più o meno, questa critica di Schuller ricorda il motivo di adorazione di Adorno verso Beethoven.

160 Prendo questa buona schematizzazione da Monson (2009).

*sound* è una nozione complessa, dove il timbro incontra la melodia, l'articolazione ritmica, gli attacchi, la dinamica e l'articolazione sonora. Secondo Lewis, l'afrologica nozione di *sound* è analoga a quella eurologica di stile (2004, 156). Il *sound*, la sensibilità e la personalità non possono essere distinte per un afrologico dalla definizione della musica.

“Africa” ha una forma inconsueta. La sua melodia dev'essere esposta in sottofondo perché Coltrane non è vincolato agli accordi. “C'era un certo suono che volevo sentire”, ha osservato Coltrane su questa composizione, “e il risultato era più o meno quello. Volevo che l'orchestra avesse un bordone. Abbiamo usato due contrabbassi. La melodia principale continua per tutto il brano. Uno dei bassi suona quasi in continuazione, l'altro gli fa intorno delle figure ritmiche. (Note di copertina per Africa/Brass di Coltrane in DeVito 2012, 78)

Prima ho detto che il *sound* non può essere separato dalle note, benché potrei avere un buon *sound* e non suonare una frase interessante. Questo è un po' contraddittorio. Puoi produrre un *sound* decente con una misera frase – qualche volta le frasi di Paul Desmond non erano molto eccitanti, ma ha sempre avuto quel *sound* piacevole, e Stan Getz è sempre stato capace di fare quel bel *sound* a prescindere da cosa suonasse. (Konitz in Hamilton 2007b)

«Il *sound* che ottieni su qualsiasi strumento dipende dalla concezione del suono che senti nella tua testa», mi ha detto. «Dipende anche dalle tue caratteristiche fisiche, come la forma e la struttura dell'interno della tua bocca e della tua gola. Io ho solo cercato di trovare il *sound* che sento nella mia mente, un *sound* che qualsiasi artista sente e spera di essere capace di riprodurre. Credo di essermi sforzato come ogni altro artista di trovarlo usando ance differenti e cose del genere, ma ora alla fine sono soddisfatto di un'ancia, e ne uso una dura». (Coltrane in Wilmer, in DeVito, 2012, 95-6)

Penso che il *sound* è la componente complessivamente maggiore. È più importante delle idee, veramente. La mia esperienza è stata che la produzione di un certo *sound* sostituisce ciò che stai effettivamente suonando. Nel corso degli anni ho scoperto che talvolta le idee possono aiutare a generare un *sound*. Ciò può succedere se hai uno stile definitivo in cui le idee sono di solito parte del *sound* in sé. Ma il *sound* in sé sostituisce le idee in generale. (Rollins in Niesenson 2000, 53)

Il *sound* è da valutare con altri parametri rispetto a quelli della musica classica occidentale e del concetto di opera. Il timbro è personale e riconoscibile. Il rumore e tutti quei suoni non scalari che vengono prodotti nell'improvvisazione sono sempre stati valorizzati nel jazz: ricordo i *false fingerings* di Lester Young o i “richiami per uccelli” di Eric Dolphy (Jost 1994, 28). I “rumori” potrebbero essere retaggi africani, poiché ricorderebbero l'idioma quotidiano e vernacolare della musica africana. L'intensità del *sound* corre su un altro asse rispetto al piano/forte: in questi poli manca la

personalità; il *sound* invece è una nozione *anche personale/espressiva*, e si distingue in intensità per essere ad esempio dolce/aggressivo. Il *sound* non è una nozione eminentemente melodica: è piuttosto qualcosa che deve avere una sua personalità, e una sua efficacia.

Da qualche anno ascolto molte improvvisazioni di chitarristi che hanno maturato il proprio *sound* entro ambienti jazzistici o post-jazzistici o, in un certo senso, avanguardistici. Tra i miei preferiti, ancora viventi, posso citare Bill Frisell (ascolta per esempio Frisell 2009). Frisell appartiene alla scena downtown newyorkese, quella che si ritrova alla Knitting Factory di Zorn. Ha suonato con Zorn e gli altri membri della cerchia. Ma mi piace di più quando lo ascolto in solo, o con i suoi gruppi in cui c'è Greg Leisz o Hank Roberts. Ciò che mi affascina più di ogni altra cosa nella sua musica è il *sound* delicato ma lievemente acido prodotto con una Fender Telecaster, le improvvisazioni di Frisell composte da frasi molto semplici, essenziali, ritmicamente eteree...

### 31.3 Il ritmo

Scrivono Gioia (2007, 11): “tra chi si occupa di jazz – anche ai livelli più alti – vi è forse una tendenza a sopravvalutare l'importanza dell'elemento ritmico in questo genere di musica”. In effetti, una simile tendenza connette il ritmo a una presunta migliore capacità, dei neri, a tenere il tempo. È un pregiudizio culturale ineliminabile: “il nero con il bongo”.

Tale pregiudizio contagia Small (1998b, 25): “il ritmo è per i musicisti Africani ciò che l'armonia è per gli europei – il principio centrale per l'organizzazione dell'arte”. Mi sembra eccessivo; come in ogni tentativo di porre un'essenza e delle periferie, si potrebbe confutare o tramite contro-esempi africani in cui c'è armonia, oppure mostrando che anche nella musica europea, ad esempio nel valzer, il principio fondamentale è il ritmo. Scrivono Roueff:

Il *ritmo pulsato (afro-)americano* costituisce una presa durevole e disponibile a molteplici usi (fino al *beat*, al *groove*, al *funky* di oggi), che associa una forma di contrappunto ritmico all'assegnazione di un'origine razziale (*negra, nera, primitiva o africana*) erotizzata – la pulsazione ritmica che mobilita un'energia *pulsionale*: virilità selvaggia per gli uomini, sensualità animale per le donne. (Roueff 2010, 125)

In realtà lo *swing* e il *groove* sembrano essere dei valori musicali universali, almeno per quanto riguarda la musica di chiara trasmissione orale. Sembra che un'etichetta ritmica dai contorni imprecisi sia fondamentale per la descrizione e l'apprezzamento di un pezzo che nasce e viene riprodotto performativamente. Sono categorie comuni che vanno verso un certo senso “dionisiaco” della musica. Ad esempio nel jazz “swing”, “groove”, “tiro”, e simili sono termini che hanno chiari riferimenti sessuali: uno dei rimproveri di Adorno si basa proprio su quest'allusione giudicata a dir poco

sconveniente. Ma il riferimento sessuale potrebbe essere una peculiarità della musica afroamericana, più che un universale della musica orale.

Invece gli elementi poliritmici sono, per Brown (1991, 120 e segg.) una costruzione afroamericana. Questo vale tanto per il jazz quanto, aggiungo io, per il rock. La musica poliritmica “incastra” un metro ritmico su di un altro diverso. Sicché accade per esempio che una frase melodica in 7/4 sia suonata in un 4/4 swing.<sup>161</sup> Adorno ha disprezzato apertamente il principio poliritmico: il termine che utilizza è *Scheintaktigkeit*, cioè falsa metrica (Adorno 1982, 74).

Brown riprende Hodeir (1981): c'è una *infrastruttura* che fornisce una pulsazione ritmica costante, e una *sovrastuttura* ritmica melodica. Questo crea *swing* per Hodeir, perché le due strutture si condizionano, eppure rimangono estranee l'un l'altra. Le note della sovrastuttura coincidono o meno con i battiti dell'infrastruttura, causando così tensione e rilassamento. Hodeir scrive che il musicista deve saper quando mettere le note al punto giusto per avere swing. Da qui la dicotomia tra jazz swing – quello che dà più rilassamento che tensione – e jazz hot – quello che dà tensione più che rilassamento. Come vedremo questi modi ritmici sono connessi a fasi diverse della storia del jazz.

Secondo Hagberg (2010) il ritmo ha la funzione di misurare lo scorrere del tempo: se, come nella musica *dance*, il ritmo ha una mera funzione cronometrica, esso non ha alcuna funzione espressiva. Invece quando la sincope e il poliritmo danno una tensione e una risoluzione al ritmo. Suonare in anticipo sul *beat* può dare l'idea di una partecipazione *ansiosa* alla musica; suonare *off-beat* invece dà l'idea che qualcosa rincorra qualcos'altro, in modo languido.

Ma queste significazioni culturali sono messe a dura prova dai modi di ascolto. Goldoni (2013, 148) avanza in proposito una tesi interessante: l'ascolto musicale, che la registrazione ha reso banale e pervasivo, è sempre più interrotto dalle faccende quotidiane, dai luoghi che viviamo, dai tempi diversi dei media. La sconnessione dell'ascolto è sopportabile se siamo in grado di anticipare mentalmente una struttura ritmica costante nella musica in riproduzione: l'infrastruttura ritmica in 4/4 (con qualche eccezione in tempo dispari), ha un potere sul nostro ascolto nella misura in cui è prevedibile. Così la ricerca poetica delle avanguardie – anche jazz: Goldoni cita *Lonely Woman* di Coleman, *Pharoah's Dance* di Davis, Steve Lehman – intende restituire alla vita la complessità dei *suoi* tempi. Il *tempo reale* dell'improvvisazione è il tempo della vita del performer e degli ascoltatori.

Anche con il parametro del ritmo, e non solo con quello del timbro, l'improvvisazione jazz può av-

---

<sup>161</sup>Un esempio è *Turkish Mambo* di Lennie Tristano, in cui il poliritmo è agevolato dalla registrazione sovraincisa. Ma si potrebbe prendere qualsiasi musica di Tristano, il quale è un maestro indiscusso di questa idea poliritmica (Hamilton 2007b, 38). L'effetto della poliritmia è stato ampiamente sfruttato dal *free jazz* in cui il ritmo non è ancora del tutto svincolato dal pulsus, e l'improvvisazione collettiva porta inevitabilmente alla sovrapposizione ritmica (Carles e Comolli 1973, 253 e segg.; Jost 1994, 16).

vicinarsi alla vita quotidiana e alle sue scene.

### 31.4 Il solista e l'accompagnamento

Uno dei valori aggiunti della partitura è il fatto che aiuta ad organizzare meglio il discorso musicale assegnando alle voci delle parti specifiche. Sicché il decorso può espandersi a partire da una sola linea melodica, in cui altrimenti avrebbero dovuto convergere più voci. Ognuna, diciamo così, procede per la sua strada, intessendo un'armonia polifonica. La polifonia non è stata un'invenzione scontata nella storia musicale: sembra appartenere, come concetto regolativo, solamente alla musica classica, trovando un acme proprio nella grande stagione sinfonica viennese e in quella wagneriana (Treitler 1993).

La polifonia non è in assoluto un concetto estraneo al jazz: anzi si possono trovare elementi polifonici sin dal jazz delle *brass band* di New Orleans, quando ad esempio due o più fiati improvvisavano in canone (Alperson 1984, 22; Bonnerave 2010, 89-90). Alperson ritiene che la polifonia sia stata abbandonata per ragioni estetiche: “più il numero delle intelligenze che progettano aumentano, più c'è la difficoltà di coordinare le parti; i pericoli gemelli di cacofonia e opacità sono dietro l'angolo” (1984, 22). Nel jazz della sua età d'oro, dalle *big band* al *bebop*, però sembra che l'improvvisazione sia essenzialmente melodico-monodica: non a caso si parla di un solista, supportato a dovere da una sezione ritmica, composta generalmente da uno strumento armonico – piano, chitarra, vibrafono – da un basso e dalla batteria.

Nella maggior parte dei casi di jazz “tradizionale”, si può affermare che il suono di un quartetto, quintetto o altri tipi di ensemble più numerosi sia dato da uno o più solisti – che ha anche la funzione di esporre il tema e di proporre la prima improvvisazione della durata di uno o più chorus – da uno strumento armonico – che suona l'armonia in modo verticale, cioè accordale, non polifonico – da un basso – che sta perlopiù sulle fondamentali dell'accordo, suonando “in 4” – e da una batteria – che segna lo swing del pezzo. Come si intuisce l'architettura è piuttosto scarna.

Ma ciò non autorizza a sostenere, come Alperson riporta di Denis Dutton, che “non esisterà mai una sola improvvisazione jazz che può competere favorevolmente (nemmeno lontanamente) con la complessità strutturale di ogni tardo quartetto di Beethoven” (Alperson 1984, 22).

In realtà questo giudizio va ampiamente ridimensionato: l'improvvisazione è spesso *strutturalmente molto complessa*, o almeno va valutata anche per la complessità strutturale che riesce a produrre. Restituendo questo fatto, non voglio però difendere la complessità come principio estetico positivo. Voglio però sostenere che il concetto di ciò che c'è di complesso o semplice in una musica non è naturale: è dato dai valori in gioco nella pratica stessa. E nel jazz ci sono molti modi di rendere

complesse le idee musicali più semplici: il poliritmo è uno di questi (Alperson 1984, 23; Hamilton 2007b, 113). La sentenza di Dutton sembra essere eurocentrica e svalutare il jazz in quanto “primitivismo”. Inoltre, in molto jazz orchestrale, l'arrangiamento è strutturato in maniera tale da produrre una polifonia che, *pace* Dutton, può benissimo competere con l'orchestrazione sinfonica della musica classica. Si ascolti, ad esempio, un qualsiasi arrangiamento di Duke Ellington, di Gil Evans, oppure, per ensemble meno numerosi, quelli di Charles Mingus.

Il problema della complessità strutturale di cui parla Dutton, mi sembra che sia *il* problema del jazz. Il jazz non ha per “statuto” uno sviluppo progressivo come quello di un quartetto di Beethoven. Di solito il jazz conosce il principio dello sviluppo come una melodia-monodia improvvisata su una base armonica-ritmica più o meno fissa. Il jazz si fissa su strutture architettoniche molto semplici, quelle in cui la strofa ha durata limitata e si ripete indefinitamente. Alcuni strumenti hanno la funzione di ripetere costantemente i *chorus*, mentre i solisti ci suonano sopra e sviluppano il materiale all'interno di barriere limitate. Che tipo di relazione viene quindi a crearsi tra il solista e gli strumenti che segnano il ripetersi del *chorus*? Il solista suona semplicemente sulle note degli accordi, creando una frase improvvisata adeguata all'armonia – utilizzando le scale, le fondamentali degli accordi, i modi che gli accordi vanno ad individuare? Detta così, sembra che il jazz non conosca sviluppo: dal momento che il giro armonico è sempre quello, anche l'improvvisazione melodica sarà sempre quella. Il limite strutturale dei pezzi è qualcosa però che non vincola in modo così deterministico: è anzi la fissazione dell'identico in confronto a cui la variazione appare come non-identico. Il progresso jazzistico non è dunque una forma lineare di sviluppo. Piuttosto lo sviluppo, la complessità e il progresso sono dati “in modo caleidoscopico” da una relazione interattiva e imprevedibile tra il solista e la sezione ritmica e armonica.

Konitz: “Paul Bley si è pronunciato su questo, sul suonare ripetutamente la stessa progressione AABA. Sono d'accordo. Ma non ho un'idea migliore. E trovo ancora soddisfacente fare questo. [...] Trentadue misure, sedici misure, dodici misure – forme classiche che continuano a offrire delle sfide.”

Hamilton: “Nell'improvvisazione c'è una virtù nell'avere una forma semplice: in questo modo hai più libertà.

Konitz: “Sono solo elettrizzato che queste semplici forme possono portare esse stesse a una musica complessa. Ma tutto quello che devi fare è ascoltare Art Tatum, Lennie Tristano, Charlie Parker, Lester Young, John Coltrane... (Hamilton 2007b, 134-5)

A questo proposito, Bruce Ellis Benson ricorda il motivo per cui Goethe apprezzava un quartetto d'archi: gli facevano immaginare un dialogo tra gli strumenti.

Ma ciò fa sorgere immediatamente una questione cruciale: se un quartetto d'archi può essere de-

finito come un tipo di dialogo, *chi sta parlando?* Goethe sottintende che ascoltiamo i musicisti stessi in conversazione; ma sono le loro stesse voci? Parlano per sé o parlano semplicemente per conto del compositore? (Benson 2003, 163)

Nel caso dell'improvvisazione jazzistica c'è un ideale regolativo della conversazione che non è quello della polifonia. Lo sviluppo è una questione di gruppo, ma esso viene affidato ad un solista che deve operare in una struttura fissa e ripetuta per certi aspetti "di massima", eternamente in movimento per certi altri dettagli. In questo modo si produce un'antifona, un botta e risposta tipico della cultura orale africana e afroamericana (Small 1998b, 81 e segg.):

Un altro importante aspetto della musica africana trovato prontamente nella musica nero-americana è la tecnica antifonica di canto. Un leader canta un tema e un coro (*chorus*) gli risponde. Queste risposte sono spesso commenti al tema del leader o commenti alle risposte stesse nei versi improvvisati. La quantità di improvvisazione dipende da quanto a lungo vuole andare il coro. (Jones 2002, 26-27)

Riguardo all'antifona, la critica e i musicisti jazz utilizzano il concetto di *interplay*. L' *interplay* è una negoziazione continua tra solista e sezione ritmica (Hamilton 2007b, 121).

L'*interplay* è evidente quando, ad esempio, un batterista che accompagna decide di cambiare gli accenti rispetto alla battuta precedente: se prima egli aveva segnato i levare, e ora i battere, colui che improvvisa il solo, mettiamo il tenorista, se è attento a queste dinamiche risponderà con le sue frasi ai cambi; la stessa cosa farà il bassista e il pianista, e non è detto che le loro risposte siano coincidenti. Gli strumenti accompagnatori preparano o improvvisano tutti questi aspetti secondari dell'armonia e della struttura metrica. Nel jazz è molto incoraggiata *la variazione* dell'accompagnamento, perché l'influsso sul solo può dare una grossa mano alla sua riuscita. Sicché la situazione può diventare molto complessa e talvolta caotica, anche se le battute sono armonicamente molto semplici e previste. Il *funky* di Herbie Hancock gioca proprio su minime variazioni armoniche e ritmiche, pattern fissi e fragorosi cluster accordali, in modo da creare un'ossessione sonora sul sistema nervomotorio e spingerlo a muoversi *assieme* alla musica. Gli assoli *funky* però hanno una libertà tonale maggiore dell'improvvisazione come quella del *bop*: sembrano appartenere all'*improvvisazione modale*.

Nella costruzione del solo melodico, i musicisti armonico-ritmici possono solo accompagnare o suonare assieme al solista (Konitz in Hamilton 2007b, 126). Il solo, dal canto suo, richiede un gioco di avvicinamenti o contrasti alla sezione ritmica e armonica. Benché i musicisti armonico-ritmici siano vincolati a una struttura prefissata in linea di massima, che spazio hanno il *comping* e la batteria per prendersi delle variazioni e supportare per integrazione, per contrasto o per indifferenza il

lavoro del solista?

Un esempio degno di nota è la costruzione dell'interplay nei gruppi di Mingus, tra cui quello con cui ha registrato *Pithecanthropus Erectus* del 1956: rallentamenti, accelerazione di tempi, aumenti di dinamiche o sordine; riff di basso; cambi di accento, improvvisazioni collettive, elementi “concreti” come i suoni di San Francisco (Jost 1994, 35-43)... dire che la musica di Mingus sia meno complessa di quella di Beethoven è molto ingiusto. Mingus ha adottato il principio compositivo della variazione sulla struttura ciclica: nell'ascolto si possono riconoscere delle variazioni ritmico/armoniche quasi ogni quattro misure.

L'*interplay* non è però un concetto percepibile solo a livello formale e intra-musicale. Ad esempio Smith (1998) ricorda come Miles Davis riuscisse a ottenere il massimo della comunicazione con i membri del suo gruppo grazie a cenni non verbali col capo, con lo sguardo e gesticolando. L'esito di questa comunicazione fisica con il gruppo è, secondo Smith, la creazione di uno “spazio performativo rituale”, cioè un ambiente che veicola un forte senso di condivisione non solo tra il gruppo, ma anche con il pubblico.

Il pubblico può non essere semplicemente l'altro lato del palco. Il pubblico è anzi il destinatario di una “comunicazione” artistica, per cui gioca il ruolo di “causa finale” rispetto a ciò che i musicisti suonano. C'è una specie di “accordo estetico” preliminare all'improvvisazione, per cui il performer accetta di esporsi al giudizio del pubblico a patto che questo gli dimostri un qualche tipo riconoscimento sociale – un compenso economico, mera gratitudine, applicazione dello status di “artista”, ecc. –, oppure una qualche reazione estetica di entusiasmo, noia, coinvolgimento, emozione, ecc. L'*interplay* è un concetto regolativo anche per i musicisti e il loro pubblico.

“Mi piace l'atmosfera di un club” aveva detto Coltrane dopo la registrazione, “specie uno che ha l'intimità del Vanguard. È importante avere quel rapporto vero con un pubblico, perché è questo che cerchiamo di fare: comunicare” (DeVito 2012, 88)

Rollins ha una visione molto insicura e contraddittoria sull'impatto del pubblico:

Quando ho cominciato a suonare sentivo la spinta del pubblico. Il *feedback* del pubblico può avere qualche effetto sulla mia performance. Ma ho sempre ritenuto che dipende dal performer trovare il pubblico. [...] Ciò detto, quando vado a suonare cerco di non essere influenzato dalla gente. [...] Sono sempre consapevole del pubblico. [...] Quando suono ho una sensazione che la gente ci guardi, e non voglio avere un impatto su di essa. È una linea molto sottile. [...] Cerco di non suonare per la gente. La notte scorre e può darsi che un tipo di energia diversa esca da essa. Inizialmente provo a ignorare il pubblico. Voglio immergermi nel mio mondo e creare la mia musica. Se il pubblico mi segue e gli piace, bene. (in Niesenson 2000, 11-12)



### 31.5 *Body and soul*

Nella filosofia, un topos critico riguarda l'appello somatico lanciato dall'improvvisazione jazzistica (Sparti 2007a, 73 e segg.; Goldoni 2013, 144 e segg.). Non che le altre prassi musicali siano meno indirizzate al corpo e ai suoi piaceri. La musica è un'arte che fa muovere e vibrare le viscere, gli arti, regola il battito cardiaco, influisce sull'equilibrio e sulla deambulazione, coordina i movimenti, aiuta a sopportare la fatica, favorisce o sfavorisce la concentrazione, sincronizza la respirazione, diminuisce la percezione del dolore, simboleggia l'orientamento sessuale, ecc (DeNora 2000).

In questa cornice, il jazz si ritaglia però una sua specificità, causata innanzitutto dalla sua particolare profilatura ritmica. Come ho scritto sopra, questo tipo di misurazione ritmica è stata recepita in Europa come una reazione a uno shock. Gli strali polemici dei primi esteti musicali che hanno analizzato il jazz, fra cui Adorno, si soffermano sul ritmo denunciandone l'oscenità, la propensione alla danza, l'allusione sessuale, l'eccitazione. La regolarità ritmica pulsava di nuovo in vene atrofizzate da secoli di musica "intellettuale" – secondo il falso dualismo – quello tra mente e corpo – che ha segnato tutta la storia filosofica occidentale. Il *tactus* regolare e il ritmo swingeggiante hanno una chiara funzione estetica "motoria", quella di accompagnare la danza con passi sciolti e distesi, con movimenti sincopati essi stessi. Randy Weston dichiara: "Non mi importa se sei un intellettuale o un idiota, questo *beat* sta venendo a prenderti. [...] Ascolti di più che con le tue orecchie, il tuo intero corpo lo assorbe. Qualche volta ti porterà via con sé. La trance è universale" (in Wilmer 1977, 86).

In secondo luogo, i riferimenti corporei sono generati dalle relazioni regolarizzate tra tensione e rilassamento (Brown 1991, 120 e segg.) – la risoluzione II-V-I è una cadenza che avvertiamo con un certo naturalismo –, e tra suoni e silenzi – nell'improvvisazione con strumenti a corda si dice spesso di costruire frasi lunghe un respiro. Terzo, l'improvvisazione stessa, secondo una concezione musicale romantica, rappresenta il *femminino*; invece nel jazz il *jazzman* è quasi sempre un *maschio* che viene esaltato anche per la propria carica erotica o per le sue qualità "atletiche".<sup>162</sup> Quarto, le scale blues e tutti i suoni non temperati sono *somatici* nella misura in cui ricordano l'inflessione del parlato, soprattutto dell'inglese, e altri rumori della vita quotidiana che coinvolgono il tatto. Quinto, il ritmo veloce dà poi un'idea di fretta giovanile e di energia soverchiante; il ritmo lento porta l'ascoltatore a ricercare relazioni intime, come ballare abbracciati – *le ballad jazz*. Sesto, il patrimonio di standard jazz, poiché deriva da canzoni *Tin Pan Alley*, può implicare contenuti somatici anche grazie a un testo: il testo di queste canzoni è di solito quotidiano, intimo e individualizzato, e può affrontare temi come il sesso, la violenza, la fame (penso ad esempio a *Porgy and Bess*). Settimo, l'ambiente jazz viene agganciato non solo acusticamente, ma anche con il vestiario, con le consu-

---

162 Sulle iniquità di genere nell'improvvisazione, vedi Brown (2000a, 122 nota 7) e Oliveros (2004).

mazioni di alcol e con la socializzazione. Il corpo non finisce dove comincia l'ambiente di ascolto: esso è legato riflessivamente all'ambiente materiale-culturale e a ciò che l'ambiente concede. Ottavo, nell'ascolto *live* l'allusione somatica si fa ancora più evidente: il sudore dei batteristi, la saliva dei fiati, i gesti con cui si configura l'*interplay*...

L'improvvisazione, già dai primi esperimenti di jazz, è stato un principio in qualche modo discordante con la funzione di accompagnamento alla danza (Small 1998b, 305). L'improvvisazione chiamava attenzione su di sé, quindi ne sottraeva al ballo. Ciò non significa che l'improvvisazione non intervenga sulle funzioni biologiche e somatiche. Anche in una musica che sembra parlare più alla mente che al corpo, come è il *cool jazz* e la *fusion*, l'improvvisazione non riesce a sublimare del tutto una certa qualità somatica. Questa è purificata e disinnescata della carica sessuale, ma il fatto stesso che il *cool* sia "freddo" rende l'idea della qualità tattile di questa musica. Hamilton (2007b, 74-76) scrive che la mancanza di vibrato e la purezza piena di austerità del *cool* non significa una mancanza d'intensità e di emozioni. Il giudizio di freddezza del *cool jazz* è sicuramente dato anche dal colore della pelle dei suoi protagonisti, i quali sono quasi tutti bianchi. La critica quindi fa appello, di nuovo, ad una certa qualità somatica dei musicisti.

Ma come può la musica jazz comporre il nostro corpo? Con quali meccanismi la musica rinforza le regolarità corporee, oppure le indebolisce favorendo la disconnessione delle funzioni? Le regolarità musicali causano semplicemente gli effetti corporei? Il modello causa effetto, anche se non meccanicistico, è sostenuto ad esempio da Sparti (2007a, 93 e segg.) laddove scrive che *blue notes*, rumori, note non intonate, ecc. hanno *effetti* corporei. Cito: "il semplice scarto di pronuncia o di timbro può introdurre effetti di straniamento" (2007a, 107). Questo funziona a livello delle intenzioni compositive; ma nella situazione di ricezione il modello che descrive meglio le cose quello *dell'interazione*. La musica con un chiaro ritmo, l'armonia basata sulla triade e sull'accordo di settima di dominante, la scala pentatonica: sono materiali di derivazione non-europea, oppure non-colti, quindi marchiati come *popular*, che significa tanto "giovanile" quanto folklorica. Sappiamo, ancora prima di ascoltarla, quali sono i margini di interazione con la musica. Gli ascoltatori si appropriano della musica per i loro scopi: così, sapendo che la musica che si ascolta è jazz, presumiamo che una gran parte del suo discorso sia improvvisato, il che per noi oggi significa che viene richiesto un ascolto per lo più estetico e disinteressato; ma può essere anche un ascolto che ci aiuta a ricaricare le energie corporee dopo una giornata in cui, come scrivevo sopra, i vari affari ci hanno portato a spenderle in attività spezzettate. Forse il jazz di oggi non ci porta più a ballare, ma ci può provocare un certo (dis-) allineamento tra il battito cardiaco, i gesti e il ritmo dei pensieri, dal momento che il loro controllo, nel commercio con il mondo, non è interamente in nostro possesso. Inoltre, l'impre-

vedibilità dell'improvvisazione chiama i nostri sensi all'erta: un ascolto vigile, concentrato e faticoso può essere ugualmente possibile.

Il coinvolgimento corporeo nell'improvvisazione è immanente nell'attenzione estetica che l'improvvisazione richiede: è un'attività a interessare in primo piano, non un oggetto musicale. Lo sforzo e il lavoro per la produzione del suono sono esteticamente più rilevanti del risultato. Nei suoi paludamenti più radicali e più estremi, come nel *free jazz* o nella *free improvisation*, appare più evidente che l'improvvisazione – ma tutta l'improvvisazione jazz, nel suo piccolo –, in quanto appunto attività, fa appello a tutta una serie di elementi somatici:

la voce, i gesti, i suoni stessi degli strumenti (dei quali la materia, il modo di utilizzazione, la forza potenziale non sono edulcorati o sublimati nel compito musicale, ma vi incidono con insistenza e lo contrassegnano), i rumori con effetto sonoro (grida, borbottii, suoni onomatopeici, ecc.) o rumori “extramusicali” (ogni genere di colpi, percussioni, ecc.), e infine, inseparabile dalla corporeità, un certo “effetto sporco” (strumentale: tecniche non accademiche; o sonoro: suoni non armoniosi; o vocale: voci estranee ai criteri della musicalità, roche, non educate, ecc.; o verbale: violenza e oscenità delle parti cantate o declamate). (Carles e Comolli 1973, 279)

Anche il modello antifrastico, eredità da parte Africana più che europea, scrivono i critici – ma non è forse vero che anche alcuni canti militari sono antifrastici? – concede un modo di appropriazione: ricorda i canti di lavoro o i canti militari. L'antifona cioè aiuta ad assorbire le fatiche del corpo, a ricaricare le energie, a eseguire meglio i propri compiti. Per Cecil Taylor l'energia è “il sentimento che il tuo corpo farà ciò che vuoi” (in Wilmer 1977, 29).

L'energia per me è un beneficio dell'improvvisazione; o meglio, l'improvvisazione è più attrezzata di altre musiche a dare “energia”, a ricaricarla, a evitare che possa venire sprecata in attività di “consumo” (di energia, ma non solo). L'improvvisazione è energia essa stessa, perché connette l'ascolto, della mente e del corpo, alla *presenza* stessa della creazione musicale.

## **32 La famiglia delle improvvisazioni e la sua aria**

Come ho precisato all'inizio, la mia metodologia è per forza di cose riduzionista. Muovo dalla musica che conosco, ma per arrivare dove? La mia idea è che non ci sia una risposta precisa a questa domanda. Spero sia sufficientemente chiaro che l'improvvisazione è *context-dependent*.

Tuttavia, al di là del fatto che mi vede abitatore del mio contesto in cui ascolto la musica che *mi* interessa e che *mi* piace, e dell'altro fatto che una trattazione filosofica si concentra solo su quella musica, posso provare a avanzare delle problematiche che probabilmente sono condivise da tutte le

forme di improvvisazione musicale. Quali e quante siano tali forme è veramente complicato dirlo. Spero però di non cadere nell'appropriazione indebita di altre prassi. Ovviamente ciascuna di esse ha la sua specificità: il proprio vocabolario e il proprio sistema concettuale. Ciononostante possiamo farcene un'idea rispettosa, alla “giusta distanza”. Non voglio sintetizzare per essenzializzare; essenzializzare per totalizzare. Ma mi pare un'occasione mancata non tracciare un filo rosso di problemi “informali” che l'improvvisazione, intesa nel senso più generico e trans-culturale possibile, si trova a fronteggiare.

### **32.1 *Time after Time*. I tempi dell'improvvisazione**

Mi sono smarrito, nel corso di questo scritto dalla visione di Goodman della produzione musicale in due tempi. Questa visione, che ha fatto squadra con quella proposta dal platonismo – anch'essa in due tempi, quelli del *type* e del *token* – ha fortemente condizionato l'idea che la performance debba corrispondere a un antecedente, così come Tommaso d'Aquino dice che la proposizione vera deve corrispondere a un oggetto. Siamo quindi preoccupati della identità dell'opera e della corrispondenza a essa della performance perché abbiamo sussunto e cristallizzato un concetto di “opera” che ha a che fare 1. con un breve capitolo della storia della musica, e 2. con la filosofia occidentale “analitica”. Le due storiografie, la prima influenzata dalla seconda, adottano un modello “corrispondentista” o “adeguazionista” in cui l'atto corrisponde o si adegua all'antecedente. Il criterio di verità in musica si dice autenticità: ma è la stessa cosa. Ci sono due tempi, l'iscrizione in un segno di lunga durata di un qualcosa che avrebbe una vita corta – l'evento del fatto o della performance.

La consapevolezza storica dei musicisti oggi rappresenta sia un cambio nella percezione dell'immediatezza tra le origini di un'opera e le sue esecuzioni susseguenti, sia un significativo slittamento concettuale. [...] Nella maggior parte della storia della musica occidentale, le performance erano generalmente di compositori *viventi*, il che significava che la maggior parte delle composizioni vivevano considerevolmente poco. La preoccupazione per l'autenticità storica poteva sorgere solo in un contesto in cui certi composizioni avevano una vita lunga. (Benson 2003, 97-98)

Oltre a questa conseguenza, le tesi nominalistiche e platoniste hanno comportato l'idea che l'improvvisazione sia la concentrazione in un unico tempo, puntuale e istantaneo della produzione musicale (Alperson 1984). Quindi per tali tesi l'improvvisazione è un'eccezione del concetto di opera e dei suoi due tempi poetici. Anche se per alcuni filosofi, come lo stesso Alperson (1984) e Young e Matheson (2000), i prodotti dell'improvvisazione vengono comunque contenuti a forza entro ai limiti storici, culturali e filosofici di questo concetto.

Una volta però che si fa genealogia del concetto, e che quindi si mostrano tali limiti relativamente alla cultura in cui è sorto, non è più possibile associare il concetto di improvvisazione al concetto di opera. Poiché quest'ultimo non indica un concetto aperto, bensì un concetto dalle proprietà essenziali e finite, l'improvvisazione rappresenta invece il motivo per cui un pezzo di musica non può essere individuato da proprietà né essenziali né costitutive. Al di fuori del concetto di opera, troviamo possibilità improvvisative dovunque, ben inteso che non dappertutto c'è improvvisazione.

Un problema serio è come individuare correttamente l'improvvisazione all'interno del campo pratico musicale, in cui c'è una grande permeabilità tra le intenzioni, le azioni, le valutazioni, ecc. Abbiamo detto che la concentrazione in un unico tempo è la conseguenza di una visione fuorviante che vede la pratica standard in due tempi. Ma cosa vuol dire che l'improvvisazione è concentrata *nel tempo stesso della performance*? Ci sono due ordini di spiegazione: 1. l'improvvisazione non è reversibile; 2. l'improvvisazione è temporalmente puntuale.

1. Rispetto alla composizione, come scrivono Alperson (1991), Benson (2003, 134), Sparti (2007a, 121 e segg.), (Brown 2000a, 114) l'improvvisazione non ha la possibilità di tornare indietro e correggere. Ma anche la performance tradizionale, da spartito, non ha queste possibilità "temporali"; anzi l'errore dell'esecuzione tradizionale, misurata con la congruenza allo spartito, è addirittura sancito esteticamente, e può avere ripercussioni per le condizioni materiali di esistenza del performer. L'unica attività pratica che ha la possibilità di procedere con prove ed errori sembra essere quindi la scrittura musicale, in quanto caso particolare del concetto di composizione. Mentre si può intendere come "tornare indietro", nell'improvvisazione e nella performance, il fare ricorso alla preparazione e alla memoria.

La performance tradizionale è l'esecuzione pubblica di un materiale preparato con tentativi, correzioni, ripetizioni: è come imparare una poesia a memoria e recitarla. L'improvvisazione invece si fonda su una memoria pratica composta di frasi e *lick* – per quanto riguarda l'improvvisazione in stile o "idiomatica"; oppure si fonda su una memoria muscolare, su un vocabolario "sonoro", su un repertorio di effetti – per quanto riguarda l'improvvisazione libera. Per Bailey (2010, 148 e segg.) il vocabolario di effetti deve essere "dissociato" per essere più pronto alla malleabilità. Il vocabolario non investe soluzioni parametriche come il timbro, l'altezza o il ritmo, ma formule che hanno una qualche efficacia sperimentata. Non si esaurisce con queste memorie; ma sicuramente comincia di là. È come imparare molte poesie diverse, scegliere le parole che ci piacciono di più, e *ad libitum* comporre dei versi per gli astanti.

Un musicista classico si esercita per cinque, sei, sette, otto anni per i suoi gran concerti e studi, finché ha perfezionato virtualmente l'intero repertorio. Ma un musicista jazz, chiaramente, non

sta lavorando su un repertorio, sta lavorando sulle proprie creazioni. E finché si esercita, sta creando. Ma per mettere assieme questa straordinaria abilità a emergere istantaneamente e suonare qualcosa di bello, intelligente, spiazzante, devi esserti esercitato per ore e ore negli anni. (Schuller in Hamilton 2007b, 173)

Anche se un'idea può giungere spontaneamente, all'improvviso, e in modo istantaneo, il suo sviluppo successivo può richiedere anni. Nell'improvvisazione il compositore non ha alcun modo per modellare e perfezionare il suo materiale. (Sloboda 1988, 221)

2. Se Alperson vede l'improvvisazione come la composizione *simultanea* alla performance, credo stia cadendo in un equivoco che è ampiamente diffuso nella filosofia dell'improvvisazione. Anche nella musicologia e nell'etnomusicologia: vedi Nettl (1974; 1998); Sutton (1998).

Innanzitutto perché anche l'improvvisazione è preparata prima. Ma è preparata in modo diverso. Prati scrive: “possiamo definire «improvvisazione» un'azione compiuta senza preavviso, ma non senza preparazione” (2010, 16).

Secondo, perché nel tempo stesso non vuole dire che il tempo della decisione è istantaneo. Vuol dire che il tempo è buono, maturo, opportuno per prendere la decisione, ma la riflessione per questa decisione può essere durata molto a lungo. Si decide di non decidere in anticipo.

Parliamo di imparare ogni *change* che è esistito, ogni inversione, ogni *lick*. E poi quando suoni dimentichi quello su cui ti sei esercitato e provi veramente a inventare qualcosa per il momento, secondo ciò che suona la sezione ritmica, l'acustica, il pubblico, come ti senti nel momento e così via. (Konitz in Hamilton 2007b, 110)

Come ha detto Keith [Rowe] la cosa dell'emulazione era così forte, per suonare come i propri eroi musicali, e quindi la propria tecnica era legata a questo. Susseguentemente sviluppi una tecnica per adottare la tua identità musicale che in qualche modo trascende almeno quel tipo di approccio emulativo. [...] È molto difficile catturarlo in un momento profondo e dire “eccolo”. (Eddie Prévoist in Childs, Hobbs et al., 38-39)

Di sicuro non andremo a cercare l'improvvisazione laddove le decisioni sembrano essere un “ghiribizzo” dell'ultimo secondo da parte dei musicisti. L'improvvisazione musicale *non* è un raptus di follia. L'improvvisazione musicale *non* è un inciampo nella performance. Se prendiamo la temporalità come una linea, l'improvvisazione non è un punto: l'improvvisazione può avere una lunga durata.<sup>163</sup>

Tuttavia la decisione e la scelta effettive, durante l'improvvisazione, sono prese contestualmente alla produzione sonora. Qui do ragione a Alperson, Benson, Stephen Davies, ecc. L'improvvisazio-

---

163 Vedi anche Schiaffini (2011, 63-65).

ne quindi produce una sorta di differimento temporale.

Nelle culture occidentali, la rappresentazione standard del tempo è lineare. [...] Il presente, non avendo una lunghezza misurabile in questa linea rappresentata, deve analogamente non avere alcuna durata. Per mettere in discussione questa concezione lineare standard, che è incompatibile con la comprensione dell'improvvisazione come un valore temporale, consideriamo l'osservazione che è, davvero, ora che sto pensando a ieri, domani o all'anno prossimo o ai secoli passati. [...] La musica e il linguaggio accadono in questa sorta di tempo, che procede per sequenze di trasformazioni; in quanto tale è una necessaria caratteristica dell'improvvisazione. Ma, come l'atto di parlare, la musica non appare attraverso il tempo; piuttosto, crea il tempo. (Coursil 2008, 64)

Considero la temporalità dell'improvvisazione come un gioco di differimenti, rimandi, processi sovrapposti. C'è la *puntualità* della decisione, ma si inserisce in una superficie in cui le linee temporali si intersecano con durate diverse. “È impossibile scappare all'influenza del passato nell'improvvisazione del presente”, scrive Benson (2003, 136). Nel *momento* dell'improvvisazione sono sepolti, nella mente e nel corpo, anni e anni di ascolti, di tentativi, di successi, di esperienze musicali. L'archeologia che li riesuma non è un mero esercizio di memoria, ma un giudizio che coglie le opportunità e valuta l'efficacia estetica del materiale riaffiorato con quanto suggerisce la situazione, dandogli così una nuova aria, una nuova freschezza. È ovvio che si *può* andare *oltre* quest'acquisizione muscolare. Konitz dice che suonare *solo* il preparato a casa “suggerisce una mancanza di vera connessione a quello che stai facendo al momento” (Konitz in Hamilton 2007b, 109). Bailey aggiunge:

L'inaspettato, per non parlare dell'irritante, può anche venire fuori all'occasione. Recentemente mi pare che vengano alla superficie nel modo in cui suono riflessioni delle primissime musiche chitarristiche che ho sentito, musiche con cui non ho più avuto nessun rapporto, né come ascoltatore né come esecutore, dai tempi dell'infanzia. Una volta che è stato riunito un vocabolario di una qualche omogeneità, ed è stato provato che quel vocabolario funziona in situazioni in cui effettivamente si suona, ad esso può essere aggiunto, almeno per un certo periodo, materiale da qualsiasi fonte. E questa è una necessità, perché il bisogno di materiale è continuo. Una sensazione di freschezza è essenziale, e il miglior modo di ottenerla è attraverso la freschezza di una parte del materiale. (Bailey 2010, 150-151)

L'improvvisazione non è

una questione di ricordare “all'ultimo secondo” le possibilità rese disponibili da codici e regole vecchie di “innumerevoli generazioni”, quanto piuttosto di creare giudizi estetici che, per richiamare Kant, mettono assieme l'atto individuale e la sua forza comunicativa universale, il sentimento soggettivo e il senso comune. (Peters 2009, 98).

*La temporalità dell'azione improvvisativa è kairos, non kronos.* Bisogna farsi trovare pronti a cogliere l'attimo. La competenza dell'improvvisazione è molto particolare e richiede un gran esercizio:

Gli improvvisatori sono descritti come degli attori sufficientemente disponibili alla situazione presente per attingervi delle risorse d'azione e reagire contestualmente, per esempio, a delle reazioni di un ascoltatore, o a degli imprevisti che minacciano di disturbare la situazione d'ascolto. (Bachir-Loopuyt et al. 2010, 8)

Grazie all'esperienza accumulata negli anni, il musicista è in grado di percepire con acutezza ciò che c'è nell'interazione di radicalmente immediato (tempo, intensità, offerte dei partner...) per liberarne delle possibilità di prolungamento presenti in stato latente, sia che si trovi in posizione di solista, ma anche di accompagnatore. (Bonnerave 2010, 94)

Ora, c'è un pericolo nel prendere la “decisione” o la “scelta” come fenomeni in cui la coscienza compie un mero atto “deliberativo”. La psicologia cognitiva di Pressing, Sloboda, Johnson-Laird e Berkowitz è molto chiara a riguardo; ma altre indicazioni ci arrivano anche da Derrida: la decisione non è un atto di trasparenza a se stessi. Memorie, abitudini, routine motorie e automatismi danno un vincolo all'improvvisazione, tanto in quella culturalmente e idiomaticamente situata, quanto nella *free* più radicale.

Un musicista che improvvisa non può salire sul palco avendo fatto completa tabula rasa nella sua mente, così come chiede Ornette Coleman con l'improvvisazione armonica, e Stockhausen nell'esecuzione di *Aus den sieben Tagen* (1968) (Hamilton 2000, 182). Stockhausen scrive:

Ho chiamato questa musica, che nasce da un'adesione spirituale degli esecutori tramite brevi testi, *musica intuitiva*. Il termine “improvvisazione” non mi sembra molto esatto per definire ciò che noi suoniamo, perché con l'improvvisazione si collega pur sempre l'immagine di schemi basilari e di elementi formali e stilistici; in un modo o nell'altro ci si muove dunque in un musicale linguaggio, perfino se nella “libera improvvisazione”, temporaneamente dai confini di un tale linguaggio si sfugge. Con la definizione “musica intuitiva” io vorrei far comprendere che essa scaturisce purissima dall'intuizione che in un gruppo di musicisti che suonino intuitivamente è, da un punto di vista qualitativo, più della somma di “idee immediate individuali” che nascono da un reciproco “accoppiamento a reazione”. L’“orientamento” degli esecutori, che io ho voluto chiamare anche “adesione”, non dipende da una loro libera scelta, né è soltanto negativo – in tal caso tutto il pensiero musicale indirizzato verso direzioni stabilite sarebbe escluso – ma esso viene di volta in volta concentrato per mezzo di un testo da me scritto, che sfida l'intuitivo in maniera ben precisa. [...] Il pensare, il dare coscientemente una forma e il reagire – includendo ogni capacità “acquisita con lo studio” – non vengono affatto esclusi, bensì sono coscientemente



sottoposti, in ogni momento, a una ispirazione intuitiva e unitaria, e si manifestano ora *direttamente*, irriflessi (al momento dell'esecuzione non c'è tempo di riflettere), dunque non dialettici, strumentali. (Stockhausen 1969, 64-65)

“Fare musica intuitiva” è una richiesta psicologicamente e filosoficamente ingenua, più o meno come chiedere a qualcuno di “non pensare all'elefante”. Tanto più che la richiesta è *compositiva*, cioè viene esercitata dalla volontà di un soggetto terzo alle coscienze “intuitive”. Ma quello che mi lascia ancor più perplesso, è che, nella musica intuitiva, le abilità incluse “acquisite con lo studio” si manifestano *irriflesse*. Come può essere qualcosa di acquisito *irriflesso*? Come dice Stockhausen, *non c'è veramente tempo di pensare nella performance?*

Penso che la decisione improvvisativa, poiché si basa su abilità acquisite, e, in una parola, automatismi, sia qualcosa di *ampiamente riflettuto*: sappiamo riflettere non solo con la coscienza e con il pensiero, ma anche con il corpo e con gli strumenti musicali “protesici”, così come sappiamo decidere non solo per deliberazione, ma anche per pulsione, per gusto, per abitudine. La coscienza non è l'unico modo in cui siamo individui razionali.

Non c'è un contrasto netto tra l'improvvisazione e gli automatismi che vengono assimilati cognitivamente e muscolarmente nell'arco di un apprendimento di lunga durata. Potrebbe avere però un senso chiedersi se in questo tipo di decisione improvvisativa, che coinvolge giudizi di gusto, memorie di ascolto, procedure consolidate, ecc. non vi sia anche l'ombra di qualcosa o di qualcuno a guidare tale decisione. Va bene dire che c'è un differimento temporale che rende semplicistica la spiegazione a livello della coscienza lineare, ma chi ci assicura che le nostre scelte non siano determinate dall'industria culturale? In effetti, molte decisioni sono prese assieme agli altri membri del gruppo e del pubblico, e in più in generale rispondono alle richieste dei manager, delle case discografiche ecc. Se una certa scelta funziona e risponde a una domanda economica, perché cambiare? L'automatismo acquisito potrebbe non essere solo la produzione “spontanea” del soggetto, ma pure una produzione in serie, standardizzata.

Bisogna stare molto attenti a giudicare improvvisato un materiale che non solo potrebbe derivare da un processo automatico, ma che fosse automatico esso stesso. Io sarei portato a essere molto indulgente su questo punto, ammettendo che il grado di permeabilità delle coscienze ai corpi e di essi all'esterno è così elevato da rendere spesso inutile una demarcazione. La mia idea è che abbia senso definire comunque la *routine* dell'improvvisazione, “improvvisazione”, altrimenti dovremmo credere a “*fantasmi nelle macchine*” o a cose del genere già criticate da Ryle. Vediamo, una volta di più, che l'improvvisazione non è empiricamente e immediatamente identificabile: possiamo credere che quelli sul palco stiano improvvisando, in realtà ce ne stanno dando solo l'illusione; aveva-

no già previsto tutto. In questo caso però temo che il pubblico e il giudizio della critica potrebbe voler avere l'ultima parola, perché l'imprevedibilità e la *sorpresa* che fanno parte delle proprietà “importanti” dell'improvvisazione sono spesso applicate a livello della ricezione. L'improvvisazione è una produzione, ma se non c'è un'alterità che giudica, valuta, si irrita, si entusiasma, si annoia e si appassiona, i modi produttivi restano mere vibrazioni mentali nel “regno” delle intenzioni.

### 32.2 L'improvvisazione da soli o con gli altri

Stare sul presente significa ascoltare l'altro e gli altri. Ha senso dire che l'improvvisazione è una prassi *emergente* dall'interazione con altre persone (Sawyer 2003; 2010; Benson 2003). In quanto tale, essa non sta sotto controllo intenzionale del singolo, ma del gruppo inteso come un insieme maggiore della somma delle sue parti. Ha una sua vita propria, visto che rimane in una zona opaca alle coscienze. L'impegno comune a improvvisare è un'intenzione *del gruppo*, non delle menti dei singoli improvvisatori.

Addirittura c'è chi, come riporta Bailey (2010, 147), considera l'improvvisazione in solo un nonsenso: anche se il musicista è solo, la sua attività deve essere infatti riconosciuta e accettata dagli altri (Savouret in Cannone 2010, 247). È piuttosto difficile andare su un palco, da soli, e fare qualcosa che non si è completamente previsto. Sei mesi prima a casa o dieci minuti prima in camerino, ci si può riflettere un po' sopra, decidere una “struttura” generale da dare alla performance, magari provare qualcosa nel dettaglio e cercare di riprodurlo *on stage*... Bailey (2010, 149) scrive che l'improvvisazione in solo può pericolosamente comportare l'assuefazione del musicista al proprio modo di suonare: un atteggiamento che lo porta a ripetere, furbescamente, le parti musicali che possono avere più presa nel pubblico.

Anche nel caso in cui le regole per l'improvvisazione vengono stabilite da un soggetto terzo ai musicisti nel momento stesso della performance, come nella *Conduction* di Butch Morris o nell'improvvisazione collettiva come quella della *Scratch Orchestra* di Cardew, Parsons e Skempton, i musicisti *non* sono resi avulsi dalla loro esperienza, dalle loro abitudini e dai loro pregiudizi culturali sulla pratica musicale, sugli strumenti, sullo stile:

I principi della *Conduction* rinforzano, aumentano ed evocano il ragionamento analitico sulla storia, la conoscenza, l'intelligenza, l'esperienza, l'istinto, l'intuizione, l'espressione, la volontà e la fantasia di ciascun musicista in quanto requisiti fondamentali (Morris 2007, 170)

In gruppo l'improvvisazione può avere uno schema domanda/risposta, tipico nel jazz e nella musica africana, nonché di certe forme europee come i canti di chiesa. Questo può essere un sistema chiuso, relativamente prevedibile. Ma può indicare una via: Luigi Ceccarelli, in una conversazione

privata, mi ha scritto che “molte volte l'improvvisazione è in risposta ad un altro o altri performer di cui non prevedi totalmente il comportamento”. La reattività necessaria all'improvvisazione si deve agganciare a un dialogo in corso (Sparti 2010, 63 e segg.; Peters 2009). Perciò l'improvvisazione, soprattutto nei suoi esiti più radicali, è inquadrabile tanto come creazione quanto come reazione.

Fintantoché si suona con altri, semplicemente l'interazione tra i musicisti vuol dire che qualunque cosa un musicista abbia deciso in anticipo (o anche ciò che hanno deciso in anticipo) è sempre lasciato incerto. Nella misura in cui il dialogo è genuino, è impossibile sapere in anticipo ciò che accade prima che abbia luogo. (Benson 2003, 142)

L'improvvisazione dell'individuo risponde agli indizi emersi nel corso della musica, risponde a chi li genera, ma che tipo di interazione è? L'*interplay* è sempre e solo una domanda cui segue una risposta? C'è sensibilità e supporto, cortesia e mutualità, interferenza, agonismo, desiderio di accettazione e di supremazia...

Quando i musicisti non sono sicuri di cosa sta per succedere dopo, la musica prende un aspetto di zuffa in cui i musicisti individuali possono davvero cercare di disarcionarsi l'un l'altro, così come il pubblico, attraverso effetti ritmici contrastanti. Quando i musicisti, ballerini e lo stesso pubblico si stanno aggrappando al loro senso dell'orientamento ritmico da un lato e dall'altro lo stanno violentemente disturbando (o ascoltandolo mentre viene violentemente disturbato), il risultato è jazz nella sua forma più pura. (Sargeant 1975, 241-242; citato in Brown 2000a, 119)

L'improvvisazione accade sempre entro a un gruppo di regole, o piuttosto, di convenzioni, che sono approvate, o esplicitamente o implicitamente, da tutti i partecipanti prima che la musica cominci. Più comunemente i musicisti hanno un'idea prima di cominciare a suonare di come suoneranno, di quali convenzioni andranno a adottare, e abbastanza verosimilmente un piano generale, che può essere modificato procedendo man mano da fattori come la risposta del pubblico. [...] Sia la performance musicale che la conversazione sono occasioni di esplorazione, affermazione e celebrazione dell'identità e delle relazioni, e entrambe dipendono dall'esistenza di un linguaggio condiviso da tutti. (Small 1998b, 290)

Le relazioni intergruppi dipendono quindi da *quanto* gli improvvisatori si conoscono, e da come sono configurate le relazioni personali tra di loro. Nei “progetti” del *free jazz* e della *free improvisation*, i gruppi spesso nascono e muoiono anche dopo una sola esibizione. I musicisti si sentono appartenere a una comunità, in cui più o meno tutti si conoscono, ma questa comunità ha geometrie tanto variabili che è difficile coltivare le *amicizie*. Bailey (2010, 177 e segg.) cita Evan Parker, Prévost, Han Bennink e Misha Mendelberg, i quali sottolineano come le improvvisazioni migliori nascano con chi ha “suonato più a lungo” assieme; cioè con chi si conosce più a fondo.

### 32.3 Iniziare e finire di improvvisare

Cominciare a improvvisare è difficile per la mia esperienza. Sembra che il momento in cui l'improvvisazione comincia sia fondamentale. È un problema di tipo emotivo – rompere il ghiaccio, paura dell'*horror vacui* –, risolvibile con un atteggiamento risoluto e smalzato. Ma non solo: è un problema di tipo “etico”. In un colloquio a Ca' Foscari (tenutosi il 23.04.2013), Steve Lehman ha parlato dell'importanza della liminalità per l'improvvisazione: l'improvvisazione, secondo Lehmann, è un concetto che sta sul *threshold*, sulla soglia tra il suono e la sua assenza. Il movimento giapponese *Onkyo* lavora, per programma, essenzialmente su questo “parametro” musicale; si può ascoltare per esempio Yoshihide e Sugimoto (2011). In quanto l'improvvisazione non *deve* rispondere a un comandamento compositivo, ma deve fare i conti con la volontà propria del musicista e l'attesa del pubblico, il suono prodotto improvvisando ha una sfumatura così contingente che la sua nascita, minacciata sempre dalla sua scomparsa, è una “celebrazione” (Davey Williams in Childs, Hobbs et al. 1982, 103). L'esistenza dell'improvvisazione è un fatto contingente: non dipende da un precedente (come può esserlo la partitura), dipende piuttosto dall'incrocio fragilissimo tra atti intenzionali, contesti pratici, pazienza del pubblico...

L'improvvisazione, abbiamo visto, è un “agire nel *presente stesso* della decisione di agire”, anche se la decisione ha una lunga gestazione.

Il senso che un evento unico, non programmato, sta avendo luogo mentre ascolto una performance improvvisata dà un senso del momento. Devo essere lì al momento giusto per ascoltare una specifica improvvisazione, tuttavia non posso programmare di ascoltare *quella improvvisazione*. Stando lì al momento giusto ho un senso speciale della nascita della musica, mentre ascolto. (Brown 1996, 365)

In tal senso, l'improvvisazione ha una *presenza diversa*: l'atto di prendere la decisione è carico di significato, in quanto tale. “L'arte dell'improvvisazione è l'arte del fare succedere qualcosa e, come tale, una liberazione dall'assenza dell'opera” (Peters 2009, 26). Peters ricorda un pensiero di LaDonna Smith:

Cominciando in silenzio, avendo solo uno strumento, ascoltandosi dentro, fissando un punto di partenza per l'improvvisa espressione creativa dentro il nostro mondo interiore, cercando al meglio di cavar fuori un primo suono nell'esplorazione musicale, quel suono che poi sarà osservato fedelmente, e che poi si muoverà con una vita a sé stante di là in avanti, crescendo naturalmente lungo un percorso indeterminato, per farsi notare mentre la musica diventa ... Seguiamo questo movimento, l'ascolto crea una connessione con noi che ci osserviamo rispondere, e permette un movimento fluttuante che diventa melodia, ritmo e armonia, che si rivela al momento della creazione, nell'atto di fare, ascoltare e rispondere, permettendo che i meccanismi interni

dell'anima siano resi manifesti. (LaDonna Smith 2006)

Come Lacy (in Weiss 2006, 51), che parla di “salto nell'ignoto”, anche LaDonna Smith rielabora un concetto di soglia parlando di un momento di passaggio tra noto e ignoto:

L'improvvisazione è una parte della vita. È un momento di passaggio. Un passaggio della soglia tra il noto e l'ignoto. È veramente il punto momentaneo e istantaneo di partenza basato sulla memoria di esperienze e il vuoto dell'ignoto. (LaDonna Smith 2006)

Interpreto in senso “etico” questa idea di soglia: c'è un prima dell'improvvisazione che abita nella sicurezza, nella non-esposizione di sé; e c'è un dopo, quando l'improvvisazione comincia, che espone il soggetto a una negoziazione sociale, collettiva, della propria capacità di essere produttore dotato di autonomia musicale. Cominciando a improvvisare non solo si viene giudicati per ciò che si improvvisa, in prima persona; ma si deve tener testa a un *impegno collettivo*. Serve molta disciplina. In questo senso, il cominciamento non è la mera soglia tra il suono e il silenzio. È una soglia anche per quanto riguarda la relazione dei partecipanti al gruppo di improvvisazione – sia i musicisti che il loro pubblico. Come nota Peters (2003, 54), c'è spesso un'inibizione o un'ipersensibilità a non voler prendere (momentaneamente o latentemente) la guida. Se l'improvvisazione è troppo ipersensibile può davvero non cominciare mai, in attesa che qualcuno prenda “il toro per le corna”. Se invece, per cominciare, qualcuno prende l'iniziativa, può risultare prepotente o arrogante. La soglia, in questo caso è un tipo di fattore *etico*, di modo di intendere la vita e le relazioni con i propri “compagni” musicali.

Un altro momento critico, per l'esperienza che ho dell'improvvisazione, è *sapere come e quando* finire il proprio solo improvvisato. Forse perché chi sta “conducendo” ha una certa paura inconscia che chi prenda il suo posto non sia all'altezza; oppure perché prova un'insoddisfazione crescente per ciò che fa, e cerca di rimediarsi aggiungendo sempre dell'altro. Una strategia del jazz tradizionale consiste nel tornare all'idea tematica verso la fine del solo, il quale comunque corrisponde alla fine di un chorus. Questa strategia convenzionale, è comunque molto semplice, e denota, più che poca importanza alla “fine” come scrive Day (2010, 293), la difficoltà a dare un termine al pezzo. Finire in questa maniera è anche offrire la possibilità di un aggancio al solista seguente, così da continuare il dialogo.

In un'improvvisazione radicale è ancora più difficile prevedere come finire il pezzo assieme: quando il gruppo sembra restare in silenzio, uno strumento che continua può imporre a tutti gli altri di continuare a suonare. Solomon (1985, 231) descrive alcuni cliché per concludere i pezzi improvvisati: 1. la fine “big bang” – cioè attraverso un climax che porta il massimo di energia e volume a spegnersi istantaneamente; 2. la fine *fade out* in cui si suona sfumando il volume e l'energia.

### 32.4 I mezzi

La questione della strumentazione è stata affrontata in modo controverso dal *platonismo*. Per alcuni, come Levinson è un'indicazione essenziale; per altri, come Kivy, non lo è. L'indicazione è ovviamente di tipo alfabetico: compare, di solito, in esergo nelle partiture, prima di ogni rigo.

Per le forme di musica improvvisata la questione della strumentazione non è di poco rilievo. Anche se raramente c'è un'indicazione pre-scritta della strumentazione, la scelta della strumentazione è un elemento essenziale per l'identità dell'improvvisazione. L'essenzialità della strumentazione, nell'improvvisazione, dipende piuttosto da una vicinanza dello strumento al metodo di composizione: Bailey scrive che lo strumento è un “alleato” (2010, 140). Ciò vuol dire che lo strumento non è solo la risorsa per realizzare un fine musicale, ma anche una risorsa da cui pescare il proprio materiale. Pertanto l'azione della produzione sonora può considerarsi improvvisata quando non rientra nel modo tradizionale di azione produttiva. L'azione, se non rientra nella routine, perde una parte di controllo cosciente. E quindi diventa un'azione la cui reazione è imprevedibile. In questo caso, l'impiego del termine “improvvisazione” nel senso comune – qualcosa che ci si trova a fare per la prima volta, come ad esempio nuovi movimenti nel proprio sport, una nuova ricetta, ecc. – sembra trovare un parallelo anche nell'impiego musicale. Un conforto a questa tesi viene dalla critica e dalla musicologia: nell'improvvisazione di molte prassi c'è un rapporto specifico e personale allo strumento musicale.

L'improvvisazione è la base per imparare a suonare uno strumento. Ma cosa succede in genere?

Uno decide che vuole suonare un certo strumento. Compra lo strumento e si dice: “Adesso vado a cercarmi un maestro e, chissà, in sette o otto anni potrei diventar capace di suonare quest'arnese”. E così facendo si perdono un mucchio di esperienze musicali importanti. Studiare formalmente, con un maestro, può essere il modo giusto di raggiungere particolari obiettivi, ma limitarsi a quello è una maniera assai distorta di avvicinarsi a uno strumento musicale. Bisogna capire che le investigazioni personali, l'esplorazione strumentale da parte del singolo sono assolutamente valide. (John Stevens in Bailey 2010, 139)

Tale approccio personale viene promosso ed enfatizzato per ragioni di riconoscibilità dell'improvvisatore – quindi non solo per ragioni espressivistiche e soggettivistiche, ma anche commerciali – o per ragioni di “poetica”. Come dice Savouret, “i margini tecnici sono il margine della libertà inventiva che la musica offre e provoca” (in Cannone 2010, 244).

La poetica prevede tanto l'esplorazione del catalogo dei mezzi produttivi quanto l'uso, anche in modo non convenzionale, di tutti gli aspetti sonori dello strumento. Ciò non esclude anche un certo “virtuosismo” (Bailey 2010, 141; Schiaffini 2011, 69). Nella pratica vediamo che 1. spesso un im-

provvisore è anche un polistrumentista, il che porta alcuni usi strumentali a trasferirsi su altri strumenti;<sup>164</sup> 2. gli strumenti possono appartenere a contesti folk e tradizionali, e vengono decontestualizzati in altre esperienze musicali “post-moderne” – ovviamente sono strumenti “esotici” per noi occidentali, ma “tradizionali” per la propria cultura di appartenenza;<sup>165</sup> 3. gli *objects trouvés* ampliano la gamma sonora;<sup>166</sup> 4. la *live electronics*, soprattutto in contesti *free* e “eurocolti”, è inclusa nel novero dei mezzi produttivi; perfino al dj è consentito essere un compositore e un musicista, e talvolta un improvvisatore;<sup>167</sup> 5. non c'è un modo più corretto di altri di suonare: non esistono tecniche di “bel canto” o di postura;<sup>168</sup> 6. gli strumenti scordati o “preparati” sono caldeggiati.<sup>169</sup>

Nel *free jazz* e nella *free improvisation* le tecniche personali o non convenzionali si chiamano, in gergo, *extended techniques*.

Le strumentazioni etniche, dadaiste, elettroniche e tutti i *plug-in* degli strumenti acustici come gli oggetti per prepararli, nonché i modi di produzione non convenzionali, aprono la liberazione del parametro del timbro e lo connettono direttamente alla personalità del musicista, che ha la facoltà di misurare il proprio gusto anche attraverso la scelta della strumentazione stessa. Mi sembra però implicito che nella grandiosa valorizzazione della strumentazione, ai limiti del feticismo, entrino anche interessi industriali e fenomeni di promozione culturale. Faccio un esempio che conosco: Jimi Hendrix. La scelta della sua strumentazione è stata una grande mossa commerciale, perché le industrie si sono affannate a offrirgli il “muro di sound” più adatto all'espressione psichedelica, giovanilistica, arrabbiata, graffiante, urbana. La Fender Stratocaster modello '62 o '68 gli consentiva, con la leva del tremolo glissandi incredibili; e la chitarra sopportava le distorsioni e i volumi più dirompenti; gli amplificatori Marshall, impilati gli uni sugli altri, creavano *muri sonori*; gli effetti a pedale come il wah wah Vox; i fuzz di Roger Mayer, di Dallas Arbiter o di Mike Matthews dell'Electro Harmonix; l'Octavio di Jim Dunlop, ecc. sono strumenti più sviluppati perfino della musica “eurocolta” lui contemporanea. In più Hendrix usava la chitarra elettrica in modo non convenzionale: basti pensare solo a come sfruttasse l'alea sonora dei *feedback* prodotti dai suoi amplificatori. Hendrix suonava poi in modo impreciso, secondo i canoni chitarristici occidentali tradizionali;

---

164 Vedi gli esperimenti di Cardew con la *Scratch Orchestra*.

165 Esempi: Paolo Angeli, Ravi Shankar, Zakhir Hussain, Baba Sissoko.

166 Esempi: gli Art Ensemble of Chicago, Cooper-Moore dei Digital Primitives, Lê Quan Ninh. Nicholas Collins.

167 Esempi: Hugh Davies, Harold Budd, Alva Noto, Brian Eno, i Godspeed You! Black Emperor, gli Zu – raro esempio italiano di musica improvvisata *pop* –, i *turntablist* Kevin Drumm, Otomo Yoshihide, Merzbow, Dj Spooky. Ovviamente anche la *pop culture* considera l'onda elettronica il mezzo con cui costruire e propagare il proprio messaggio; ma nella *pop* non c'è di norma un grande spazio per l'improvvisazione – forse nel rock e nei suoi sottogeneri c'è ancora l'usanza di improvvisare un solo.

168 Ad esempio Monk, Coleman e Braxton suonano “male”.

169 Esempi: Metheny e la sua “Picasso Guitar”, Courvoisier, Uri Caine, Paolo Sanna, Derek Bailey stesso. In molti casi l'uso di questi strumenti preparati appare non solo in musiche improvvisate, ma anche nella musica eurocolta. Vedi, per esempio, la vicinanza delle tecniche di piano preparato con la musica di Cage in Courvoisier (2007).

l'imprecisione è valorizzata invece nella contestualizzazione della pratica chitarristica rock, perché è il contraltare di un'abilità performativa spettacolare e piena di *good vibrations*. Il rapporto quasi feticistico di Hendrix con lo strumento si è sublimato nell'incendio della propria chitarra sul palco: un sacrificio rituale-simbolico. Tutto questo amore-odio per lo strumento ha portato e porta ancora oggi milioni di giovani a eleggere la chitarra elettrica quale proprio strumento per cercare di imitare lo stesso bisogno "sacrificale" di Hendrix (Lawrence 2005, 95).

Credo che il modello del rapporto viscerale dato da Hendrix abbia sopravanzato di gran lunga l'atteggiamento contrario dell'improvvisatore verso lo strumento, il quale è descritto da Bailey (2010, 143) come "un ostacolo". Lo strumento può essere visto da alcuni come un ostacolo alla realizzazione della propria idea musicale. Forse l'uso delle *live electronics* serve anche a questo scopo: annullare ogni preparazione tecnica per cercare di realizzare i suoni che si hanno "in testa". Ancora una volta, mi sembra però chiaro l'interesse dell'industria: rendere *tutti* dei possibili musicisti. Lou Reed, in *Metal Machine Music* (1975), ha registrato un intero album di *feedback* prodotti da una chitarra appoggiata all'amplificatore; una sorta di "nemesi" di Jimi Hendrix. E con i laptop, che esistono come risorse materiali anche nella *free*, ma appartengono di diritto alla scena elettronica più o meno becera, tutti possiamo diventare produttori. Non so se faccia più bene o male alla musica, ma credo fermamente che nessun *laptop* abbia ancora sconfitto la produzione sonora di una Stratocaster su un amplificatore Marshall. La nostra cultura sonora è ancora intimamente legata, per numero di addetti e per diffusione della musica, all'"arnese" strumentale: la musica *puramente* elettronica appartiene a nicchie e a sottoculture musicali.

### 33 La ripetitività e l'ascolto

Una tesi sostenuta da Margulis (2013) è questa: la ripetizione aiuta a far percepire i suoni come "musica". In altre parole, il "martellamento" del materiale è ciò che costituisce lo "schematismo" (in senso kantiano) della percezione musicale. L'argomentazione di Margulis, che è una scienziata cognitiva, è di tipo naturalistico: la ripetizione è rassicurante e rafforza la personalità. Ogni ripetizione musicale costituisce l'oggetto come musica, piuttosto che come "suoni sconnessi", perché costituisce allo stesso modo il soggetto in ascolto. Il soggetto che ascolta ripetitivamente si "trascende" assieme alla musica.

Ovviamente, una conseguenza di questa tesi è che anche *i giudizi di gusto* che formuliamo attorno alla musica dipendono dall'esperienza di ascolto che facciamo. Come e perché ci piace la ripetizione della musica? Questa domanda ha almeno due risvolti: uno che considera la produzione formale,



l'altro che considera l'attuale stato tecnologico – la moderna tecnologia di riproduzione, con dischi, cd, mp3, ecc. è stata la conferma più evidente di quanto l'ascolto ripetuto faccia parte dei bisogni musicali più reconditi. Come si intuisce, l'improvvisazione è in qualche misura un principio contrastante con quello della ripetitività (Brown 1996). Quindi, vorrei fornire un paio di argomenti sul perché la ripetizione piace – e questo è fuor di dubbio: Goldoni scrive che “ciò che si ama non stanca, anzi chiede ripetizione” (2013, 143). Infine vorrei ragionare sul perché l'improvvisazione *piace*, nonostante eviti di ripetersi – e questo è meno sicuro.

Per capire perché la ripetizione piace, il primo argomento è kantiano. Alla domanda, “perché abbiamo bisogno della ripetizione?”, Peter Kivy (2007a, 82-106) risponde dal versante estetico formalista. Per lui la ripetizione costituisce la *bellezza* musicale.<sup>170</sup> Il riferimento è il celebre paragrafo 16 della Critica del Giudizio, ripreso anche da Hanslick: la musica è una specie di “carta da parati”, un “arabesco” o un “caleidoscopio” in cui le forme geometriche si ripetono (1993, 327-359). Il giudizio di gusto rispetto a queste forme è *libero*: non ha cioè contenuto.<sup>171</sup>

L'ascoltatore riceve un piacere dalla forma musicale ripetitiva, secondo Kivy, per due ragioni. La prima è “il gioco delle ipotesi”, la seconda è “nascondi-e-cerca”. La prima ragione afferma che un ascoltatore, avvezzo comunque all'ascolto, formula delle ipotesi durante il decorso musicale: ad esempio un ascoltatore educato occidentale formula delle ipotesi sulla cadenza sulla tonica, oppure sa riconoscere la forma che deve avere una certa composizione. La conferma delle aspettative, che si acquisiscono in maniera inconsapevole (Kivy 2007a, 90), opera però a livello conscio: l'ascoltatore formula, appunto coscientemente, delle ipotesi. Anche quando la musica è arcinota il gioco delle ipotesi continua a funzionare, perché la musica esercita trasporto e illusione. Cadere nell'illusione e ipotizzare come va a finire costituisce un gioco di piacere.

La seconda ragione dice che la musica ha una struttura talmente complessa che il nostro piacere è legato allo scovare gli “indizi” lasciati dal compositore: ad esempio nello sviluppo, dopo l'esposizione del tema sonata, ritornano dei frammenti tematici. Li ritroviamo e ci dà piacere.

L'attuale stato tecnologico *rinforza* la teoria di Kivy. Le pratiche di ascolto contemporanee rendono possibile non solo l'ascolto ripetuto *dell'opera* – per usare un lessico platonista – ma anche della

---

170 Non sostengo tuttavia, come Kivy, che la *bellezza* musicale consista nel *piacere*. Per Kivy, anche quando riconosciamo “tristezza” in una musica, proveremo *piacere* per come tale emozione è esemplificata in una proprietà espressiva della musica. Non credo a una teoria “edonista” di questo tipo; piuttosto credo che il piacere musicale non sia una questione di “emozioni musicali”, dal momento che molte musiche possano piacere a prescindere dalla loro bellezza: molte musiche piacciono per la loro forza, per la loro energia, per la loro dinamica. L'improvvisazione musicale più radicale piace proprio per questi motivi.

171 Kivy non parla mai della musica ripetitiva come quella minimalista, drone, industrial o noise. In questi generi musicali sembra che la ripetizione sia piacevole a causa di ragionamenti estetici che esulano dalla “bellezza” e fanno appello più a concetti come quelli della trascendenza e dell'immersione nel materiale musicale. Questi generi ci conquistano come ci conquista un “mantra”. Vedi anche McClary (2004).

*stessa esecuzione*. Così Kivy, che ipotizza dei “giochi” mentali dell'ascoltatore sul procedere della musica, mostra che la sua argomentazione “estetica” sia in realtà un'argomentazione fortemente solipsistica. Senza che Kivy lo dica, sta immaginando un ascolto in solitudine, individualistico, in cuffia. Con le moderne tecnologie di riproduzione, la ripetizione musicale si consuma a livello scientifico e digitale (Ashby 2010): quindi nel modo più solipsistico e fuori-contesto possibile. La registrazione è poi sfruttata commercialmente dall'industria culturale per *martellare* il pezzo nell'orecchio dell'ascoltatore fintantoché esso non gli piacerà per forza. È il cosiddetto *plugging* di cui parla Adorno (2004b). Kivy non può ammettere di pensare a questo tipo di ascolto, perché il piacere solipsistico di ascolto in cuffia può facilmente sconfinare in un tipo di ascolto ossessivo-compulsivo, cioè un ascolto *non piacevole*: come scrive Sessions,

possiamo ascoltare una registrazione e ottenere il massimo piacere finché rimane in un certo grado non-familiare. Cessa di avere interesse per noi, tuttavia, nell'istante in cui diventiamo consapevoli della ripetizione letterale, della riproduzione meccanica – quando sappiamo e possiamo anticipar[la] esattamente... (Sessions 1950, 70-71)

Quindi Kivy, per non minare la sua teoria, non esplicita a quale tipo di ascolto sta pensando. Si limita a proporre un ragionamento formalista, il quale nega pure, in accordo con il suo programma platonista, che le abitudini di ascolto associno certi valori storici alla musica: oggi però non reagiamo più alla dissonanza come negli anni '30.

Se prendessimo l'argomentazione formalista di Kivy per buona dovremmo arrivare a sostenere che l'improvvisazione non è tuttavia musica bella. Soprattutto la musica ampiamente improvvisata, come quella del *free jazz*. Questo deriva dal fatto che l'improvvisazione è sempre la produzione di uno scarto dalla ripetitività: è come se la nostra carta da parati non avesse nessuna geometria. Produttivamente, la *jazz-community* sancisce il ripetersi nel corso del solo improvvisato: provate a ripetere nota per nota l'assolo di un vostro beniamino. L'argomento si presenta quindi come un'alternativa: o accettiamo che l'improvvisazione non sia “bella”, perché non si ripete, e quindi dovremmo chiederci *perché* piace, *se* piace; oppure dovremmo riconoscere che l'improvvisazione si ripeta, in qualche modo, e che quindi, secondo Kivy, sia bella. Per me entrambe le alternative portano buone risposte alla visione limitante di Kivy: la prima è un'alternativa che contesta il tipo di piacere solipsistico proposto da Kivy; la seconda è un'alternativa che discute dal punto di vista formale tale tipo di piacere. La prima alternativa porta a una tesi che prenderò in carico nel prosieguo, ma vi accenno alla fine di questo capitolo.

Qui voglio soprattutto sostenere che in realtà, dal punto di vista formale, anche l'improvvisazione più radicale non è mai uno smarcamento *definitivo e totale* dalle esperienze di ascolto fatte in pre-

cedenza dall'ascoltatore (Goldoni 2013, 135 e segg.); né la conferma delle aspettative cognitive, grazie alla ripetizione letterale, è sempre rassicurante. Tutta la musica, non solo quella improvvisata, è in bilico tra la “creazione e la frustrazione delle aspettative” (Gioia 2007, 154). Kivy se ne rende conto, ma non sembra accettare che anche la *frustrazione* faccia parte del piacere: per lui sembra che il piacere sia solo la conferma. Senza la frustrazione, tuttavia, la sola conferma delle aspettative è qualcosa che non dà piacere per forza. Se sappiamo prevedere come si risolve un pezzo, siamo più soddisfatti o annoiati? Se ascoltiamo in modo nevrotico sempre lo stesso cd non subentra forse un senso di nausea?<sup>172</sup> Queste domande sono vecchie per la storia della filosofia: le faceva già Adorno vedendo un *regresso* nell'ascolto di musica formalmente ripetitiva e nell'ascolto feticcistico.<sup>173</sup>

L'improvvisazione è una prassi che per sua natura non produce né frustrazione né conferma delle aspettative. Produce un'aspettativa del tutto diversa: il suo principio estetico è quello della *sorpresa*. Come accade nella vita quotidiana, se abbiamo un qualche tipo di aspettativa possiamo confermarla o frustrarla, ma è difficile capire come possiamo *sorprenderla*.

Detto questo, anche nell'improvvisazione ci sono, come scrive Kivy per la musica classica, almeno tre livelli in cui le cose si ripetono: 1. quello *sintattico*, ad esempio il pulsus ritmico costante. Oppure il tema: perfino in certo *free jazz* il tema è ben riconoscibile, e come accade per la musica di Albert Ayler il tema è *un motivo* ricorrente, seppur parafrasato. Un diktat dell'improvvisazione spesso è quello di “restare sulla stessa idea per un po'”, così da esaurire tutte le possibilità. Coltrane, ad esempio, nel suo periodo *free* ha sviluppato le sue improvvisazioni in questa maniera caleidoscopica. E nella *free improvisation* ciò è riscontrabile nella ripetizione del “vocabolario” che ciascun musicista possiede; 2. quello *strutturale*, ad esempio la cornice armonica AABA in 32 misure che si ripete costantemente per tutta la durata del tema e delle improvvisazioni. Secondo Carvalho (2010) questa è una ripetizione *per differenza*, perché all'interno della cornice ripetuta le cose *non* si ripetono; 3. quello contestuale, ad esempio il fatto che l'improvvisazione è connessa a certi “riti” e a certi contesti di produzione. Carvalho ritiene che la ripetizione dell'improvvisazione (*jazz*) consiste nel “ripetere buone abitudini” (2010, 287).

Mentre i primi due punti sono così formali da essere discutibili, tant'è che per Adorno costituiscono il motivo del rigetto estetico del *jazz*, il terzo è un punto decisivo. Anche se la musica improvvisata

---

<sup>172</sup>C'è un'argomentazione a favore del fatto che ascoltare in modo ossessivo i dischi sia piacevole. Quest'argomentazione, dovuta a Diana Raffman, è stata ripresa da Gracyk (1996, 57-61): le rappresentazioni mentali della musica non sono così complete e definite quanto può esserlo l'ascolto effettivo. Sicché torniamo ai dischi perché la memoria è in difetto. Questo è vero; ma basta a dire che l'esperienza di ascolto, poiché la memoria è in difetto, mantiene un grado di freschezza a ogni ascolto ripetuto? Non sono convinto.

<sup>173</sup>Vedi Adorno (2002a) e “Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto” in Adorno (1974).

diventa tanto imprevedibile da essere *perfino* frustrante ascoltarla – com'è talvolta il *free* –, e quindi non ci sono ripetizioni né sintattiche né strutturali, non è detto che dobbiamo per forza avere aspettative legate all'ascolto tonale, classico e “solipsistico”.

Anzi, un ascoltatore *consapevole*, che quindi sa di partecipare al “rito” dell'improvvisazione – come dice Austin (in Childs, Hobbs et al. 1982, 33) –, mette in gioco una sola aspettativa fondamentale: quella della mancanza delle aspettative. L'epochè delle aspettative è il modo di darsi della comprensione estetica dell'improvvisazione.

La ridondanza in musica prende spesso la forma della ripetizione, della prevedibilità e dell'uniformità. Paradossalmente, tuttavia, più la musica si avvicina all'imprevedibilità, più la ricchezza di informazioni si svuota gradualmente. Senza una qualche ridondanza il contesto non può essere stabilito, e le informazioni regrediscono a meri dati di senso. (Dench 2007, 77)

Il contesto di produzione e di ricezione veicola delle informazioni che ci sollecitano a sospendere il giudizio basato sulle aspettative: Hamilton (2007b) lo chiama uno “stato di allerta”. In quanto ascoltatori consapevoli, abbiamo almeno un'informazione ricorsiva: l'improvvisazione è da noi ascoltata in un contesto di produzione e ricezione che sono allineati, simultanei. Non è una simultaneità temporale, ma è una simultaneità contestuale e intenzionale. L'ascolto dell'improvvisazione è improvvisato anch'esso (Iyer 2004, 162; Lewis 2004, 148; Goldoni 2012, 60-61), poiché *nello stesso istante* del processo di creazione, nell'ascolto siamo coinvolti con le stesse facoltà: secondo Lewis e Iyer in quanto ascoltatori siamo chiamati a immaginare soluzioni alternative all'improvvisazione – Kivy lo chiama il gioco delle ipotesi – così come avviene in tempo reale “nella mente del compositore”.

Però non vorrei che questa tesi scadesse in quest'altra posizione: ascoltare anche la musica pre-composta è improvvisazione. Infatti si potrebbe ritenere che, dacché l'ascolto improvvisato si costruisce come “libero gioco delle facoltà di immaginazione e intelletto” nella musica – secondo il celebre paragrafo 9 di Kant (2002, 99-105); Iyer aggiunge anche l'*embodiement* –, anche nell'ascolto di musica da spartito, o nell'ascolto di musica registrata, avviene tale libero gioco. Perfino cioè in un ascolto di Beethoven possiamo essere *sorpresi*. Bertinetto (in “Improvisationa Listening?”, non pubblicato) sostiene questa tesi. Ma per me non è valida, perché innanzitutto non distingue tra primo ascolto – in cui le cose possono darci sorpresa – da ascolto ripetuto – per cui ascoltare l'improvvisazione registrata significa inibire qualsiasi “libero gioco”. E secondariamente perché l'improvvisazione ha una caratteristica che la musica composta su carta non potrà mai avere: essa è in *diretta* connessione con l'ascolto. In altre parole, mentre nell'ascolto di un pezzo pre-composto il nostro libero gioco è un affare di noi ascoltatori, nella musica improvvisata l'ascolto trova un appiglio anche

nel libero gioco dell'improvvisatore. Mi sembra come la differenza tra il ricevere una sorpresa (ascolto improvvisato dell'improvvisazione) e ricevere un dono che si aveva chiesto (ascolto improvvisato della musica).

Sicché la conclusione è che la sorpresa, più o meno piacevole, può sorgere solo in un contesto in cui ci si aspetta di essere sorpresi. Come scrivevo prima, questa tesi può confluire in un'altra tesi che limita lo psicologismo: infatti, ci si potrebbe chiedere, com'è possibile sorprendersi da soli?

Ci si può sorprendere solo nel momento in cui dietro al prodotto sonoro, riconosciamo un'alterità. Proprio il riconoscimento di un'attività che non proviene da noi, può *piacere* all'ascolto.

### **34 Le proprietà estetiche dell'improvvisazione**

Riprendo Alperson: il punto di partenza del suo testo sull'improvvisazione riguarda un preciso problema estetico. Contra Hanslick, l'improvvisazione “impone sulla musica un irrilevante e distraente bagno di emozioni e ne risulta un prodotto musicale privo di bellezza” (Alperson 1984, 17).

Vorrei lasciare da parte la questione del “bagno di emozioni”: ho già scritto che le proprietà emotive o espressive della musica – siano semplicemente quelle che l'artista sente di dover comunicare con la sua musica, siano invece quelle che emergono da un certo *attunement* tra l'artista e il suo pubblico – non riguardano le proprietà estetiche dell'improvvisazione, bensì modi di appropriazione contestuali e culturali.

Quindi ora mi vorrei soffermare sulla seconda parte della citazione: perché Alperson dice che l'improvvisazione dà vita a prodotti privi di bellezza? È ovvio che, posta nei termini di Alperson, questa frase è irritante.

All'inizio avevo scritto che l'improvvisazione non inquadra un concetto estetico, ma un concetto dipendente dalla pratica. Conseguentemente riconoscere che c'è dell'improvvisazione richiede l'adozione di criteri estetici specifici (Cannone 2013).

Leggo così la frase di Alperson: l'improvvisazione fa appello a un tipo di estetica diversa – quella che si concentra non tanto sul “brutto” prodotto, quanto piuttosto sul processo, da valutare con altri criteri o parametri. Forse i prodotti non sono neanche brutti: Alperson dice solo che sono “privi di bellezza”. Gioia corrobora questa tesi:

Visto come oggetto di contemplazione, è probabile che il jazz non passi i test più elementari del successo estetico. Creato spontaneamente come arte improvvisata, il jazz manca della bellezza più perfezionata che possiedono per esempio la scultura o l'architettura. Ma quando lo si giudica

come un'attività, il jazz non ha più bisogno di abbassare il capo di fronte a nulla: la vitalità e l'intensità di una performance di jazz possono diventare quasi ipnotiche e catturare sia il musicista sia il pubblico nell'intimo di un evento unico e fugace. (Gioia 2007, 133)

Certo è che se i giudizi estetici di bello/brutto sono dipendenti, come in Kant, dal piacere, l'improvvisazione non ha questo scopo: non mira al piacere estetico, così come lo conosciamo in occidente (Sparti 2010, 92).<sup>174</sup> Il piacere è inevitabilmente legato all'apprensione di un certo oggetto o di un certo prodotto – in questa fase storica, dove tutto ha un prezzo e si fa economia delle “esperienze”, diremmo che è legato al consumo di questo oggetto.

Si negano qui al pubblico i piaceri troppo familiari del noto e del forzato, al posto della testimonianza intima della contingenza dell'occorrenza dell'opera d'arte, ma anche dell'incertezza della sua continuità, la contestazione della sua identità, e la sua eventuale distruzione per mano degli improvvisatori. Parte della stranezza per il pubblico è il fatto che è chiamato a fare giudizi estetici durante la produzione dell'opera piuttosto che nel momento della ricezione dell'opera. O, per essere più chiari, il giudizio del pubblico è basato sulla ricezione della produzione piuttosto che sulla ricezione dell'opera finita. (Peters 2009, 45)

Gli aspetti processuali dell'improvvisazione fanno resistenza al consumo oggettuale:<sup>175</sup> i prodotti cui dà luogo sono brutti, imperfetti, pieni di errori. Gioia (2007), che ha dato alle stampe uno dei saggi più citati del jazz, lo ha intitolato proprio *Imperfect Art*. Levinson è d'accordo con Alperson: per Levinson se un ascoltatore ascolta una musica che crede improvvisata presta attenzione, reagisce e valuta differentemente da quello che farebbe ascoltando una musica che crede composta prima, e a ragione fa così. Ad esempio avrà delle aspettative diverse legate allo sviluppo della musica, sarà più tollerante verso gli errori o le imperfezioni esecutive, stimerà la natura e il livello di impegno della performance diversamente, ecc. (Levinson in Cannone 2010a, 214). Anche Bailey denuncia la pericolosità di connettere l'estetica della perfezione all'improvvisazione: “...ma un discorso incentrato sulle sole relazioni di altezza – melodiche o armoniche – non può dire praticamente nulla su quello che è l'aspetto essenziale dell'improvvisazione” (Bailey 2010, 28). Riprendo nuovamente Alperson (che cita Sparshott):

“Quando i musicisti improvvisano, tolleriamo la sporco, le interruzioni, le grida e tutto il tipo di eventi concomitanti distraenti che assumiamo non essere parte della performance. Ma concediamo anche che essi si dimentichino cosa stessero facendo, cercando di fare due cose alla volta, cambiando idea su dove andare, rilasciando più idee di quante se ne possono cogliere” [...] In

---

174 Walter Prati, in una email mi scrive: “l'improvvisazione è un atto di coscienza individuale profondo e unilaterale, come posso pensare di rendere “piacevole e bella” una trasposizione di un mio atto di coscienza?”

175 Hamilton (2000; 2007a, 192 e segg.) connette l'estetica della perfezione al concetto platonista di opera musicale così come è stato individuato, e criticato più sopra.

questo rispetto, assistiamo alla musica improvvisata nello stesso modo in cui assistiamo al discorso altrui; ascoltiamo oltre gli “errori” e ascoltiamo l'attuale sviluppo dell'opera. (1984, 23-24)

Poiché dell'improvvisazione ci interessa la *processualità*, tutta questa cornucopia di “errori” è tollerata, in nome di criteri estetici come quello della fluidità (*fluency*), dell'energia, della freschezza (Hamilton 2000; 2007b). Konitz:

In quanto improvvisatori strumentali, componendo mentre premiamo i tasti, abbiamo il desiderio e l'obbligo di suonare nella maniera più logica, strutturata, che suona meglio, la maniera ritmicamente più sciolta, più accurata e più significativa in cui il flusso delle note è possibile, per arrivare a una valida creazione. Ma commetto tanti errori lungo la via e per fortuna il jazz non è un'arte perfetta! (Hamilton in 2007b, 111).

Nell'improvvisazione l'errore non è una deviazione dalla norma, perché non c'è qualcosa come *una* “norma”; l'errore è piuttosto qualcosa di “stantio” che soffoca la musica. Esistono errori che fanno morire la musica (più che errori, gli “strafalcioni”) e altri che possono diventare *fecondi*. Nel manuale di Aebersold si dice:

Non esiste una cosa come una nota sbagliata. Soltanto scelte povere. Quando prendi una nota *sbagliata* (scelta povera) spostati sopra o sotto di un semitono. Se sempre appena un semitono lontano da una nota giusta. (Aebersold 2011, 5)

La massima è che *der Stoff ist Kraft*: il processuale è ciò che ci interessa vedere perché si accorda al dispiegamento e al divenire delle cose. Konitz dice che la spontaneità, cui la filosofia va in cerca nell'improvvisazione, potrebbe essere rimpiazzata da “energia, cioè per i musicisti e gli ascoltatori che sono in sintonia (*tuned*) con quel tipo di cosa, che non esiste in una consegna preparata” (Konitz in Hamilton 2007b, 111). In questo senso l'accezione del concetto di improvvisazione come processo probabilmente ha guidato l'uso triviale che associa l'improvvisazione all'imprevisto, alla mancanza di pianificazione, di disciplina, di professionalità (Nettl 1998, 8).

Lee Brown scrive:

Posso essere interessato a come andrà un pezzo di musica non familiare di qualsiasi genere. Posso esserlo senza avere per niente cognizione di attività effettiva accaduta prima di me. Infatti, può anche non esserci – come in un pezzo di computer musica o di musica generata con i nastri. Anche con la musica improvvisata ho chiaramente interesse a come procederà la musica. Tuttavia sono interessato anche nell'attività stessa del musicista. Sono interessato nelle sue mosse e risposte tempestive (*on the spot*). Se le cose vanno bene, mi chiedo se riesce sostenerne il livello. Se prende rischi che lo mettono nei guai, mi preoccupa a come ne uscirà. Se toglie il grasso dal fuoco, applaudo. Il mio interesse principale in questa musica è predicato di entrambi

gli aspetti di essa – la qualità del risultato e il carattere avventuroso delle azioni che lo generano.” (200a, 121)

E Goldoni è sulla stessa lunghezza d'onda:

Il cosiddetto imprevisto è semplicemente ciò che l'attenzione sa cogliere nella situazione presente (compreso il decorso musicale di una *performance*) nel suo mutamento piccolo o grande: le potenzialità, le direzioni suggerite. Certo, questo imprevisto si presenta e chiede di essere affrontato in tempo “rapido” o “reale”, ma non è questo che lo rende *musicalmente* “rapido” o “reale”. La sua rapidità non ha né natura cronometrica né psicologica, ma è poetica: sta nella capacità della sua voce di chiamare attenzione. Solo questa dà le condizioni per il “momento”, che deve essere “opportuno”, al di fuori dalla noiosa routine delle trasgressioni. (Goldoni 2013, 145)

Ciononostante, non è detto che, anche se il godimento della processualità ci rende *tolleranti* verso gli errori, tale godimento non sia piacevole o non possa procurare piacere. Anzi. Per me produce un piacere, ma di tipo *completamente* diverso. Siamo distanti dall'idea del piacere apollineo, misurato entro i confini dell'oggetto di cui si gode consumandolo; questo piacere “feticistico” è la nemesis del piacere processuale. L'opera musicale conclusa, determinata e consumabile è un concetto estraneo all'improvvisazione. È bene riprendere quanto ho scritto per Lee Brown: anche se non ci sono opere (nel jazz, secondo Brown), intese come gli oggetti della musica classica, giudicati con i criteri della bellezza e purezza estetiche, oltre a quelli della ripetibilità e della permanenza, non si può negare che l'improvvisazione dia vita a *opere d'arte*. Individuate però con altri criteri. Peters, riguardo alla *free improvisation*, scrive:

La peculiarità della libera improvvisazione è che non produce opere. Per ripetere la descrizione dell'arte come “finalità senza scopo” di Kant, è un lavorare senza opere (*working without a work*); infatti per certi aspetti può essere considerata come un lavorare che evita le opere. L'assenza di opere, di “capolavori”, può parzialmente spiegare la ridotta base di fan della libera-improvvisazione, un mondo di appassionati normalmente guidato dalla promozione e dal consumo di “grandi opere”, ma, si sospetta, in queste performance è la radicale non-familiarità dell'opera d'arte emanata che è la cosa più alienante per un pubblico svezzato con una dieta di pochi pezzi fissi e una selezione di favoriti. (Peters 2009, 44-45)

L'improvvisazione “piace” perché è effimera; e perché, nella sua liminalità, ci tiene uniti.

### **34.1 La sorpresa, il rischio e la noia**

La performance ha, come abbiamo visto, un certo valore per il solo e semplice fatto che porta delle persone a condividere assieme un'esperienza. È la celebrazione di un rito. È un rito fatto di forme musicali, di gesti, di abiti, di abitudini. Attorno alla musica si costruisce un'aura che ci attrae, da



sempre. Come scrive Eisenberg (1987) attorno alla performance il clima è quello delle arene in cui i cristiani venivano sbranati dai leoni. Il performer farebbe “la parte del cristiano”, il pubblico “la parte del leone”. Il performer è sacrificato per il piacere del pubblico: è sottoposto al giudizio estetico e critico del pubblico. È difficile immaginare la pressione nervosa esercitata dal pubblico sul performer: con immensa fatica, deve tenere a bada la concentrazione che va e viene, e in queste condizioni deve portare a termine ciò che è annunciato, senza errori. Quando si stabilisce l'*accordo* estetico tra il performer e il pubblico, il pubblico smette “la parte del leone” e si allea con il “cristiano”: il pubblico sa lo sforzo che ci vuole, si accorge dell'impegno che il performer ci sta mettendo, sta con lui in questa sfida. Si stabilisce, come ho scritto, un *impegno comune* alla realizzazione della performance: se il musicista si caccia in un cul de sac e ne esce, il pubblico applaude.

Riguardo alla performance tradizionale, Stephen Davies scrive:

Cercando la spontaneità, non è inusuale che i musicisti si trovino a sorprendersi a vicenda. Piuttosto lavorano insieme a rendere possibile un'armoniosa e una mutuale interazione che sorge dall'immediatezza e dall'urgenza della situazione performativa. Quelli che hanno assistito o suonato in una serie di prove orchestrali in preparazione a un'esecuzione, saranno a conoscenza che ci può essere un'elettricità inaspettata nella versione finale che la traspone in un nuovo livello, anche laddove le prove erano fatte con competenza ed efficienza. (Davies 2007, 311-312)

Se questo è vero per le esecuzioni in generale, deve essere ancora più vero per l'improvvisazione. Il senso di “armoniosa e mutuale interazione” che è garantito dalle performance di opere è amplificato se ci troviamo: 1. in mancanza di una partitura che assegna preliminarmente e nel dettaglio le parti; 2. in mancanza di “prove” che potrebbero dare la divisione dei ruoli; 3. in mancanza di “intenzioni musicali” prefissate. L'improvvisazione, per statuto, si trova in questa condizione di mancanza. L'elettricità che si prova di fronte al pubblico è quindi maggiore nell'improvvisazione, perché maggiore è il *rischio*. Poi c'è da notare che Davies parla di “sorpresa”.

Molte volte, nel corso della tesi ho parlato anche io di sorpresa. Secondo il critico Whitney Balliett (1961), *il jazz è il suono della sorpresa*. La sorpresa non è, banalmente, una reazione di fronte all'imprevisto. Sicuramente c'è tutto l'aspetto di saper cogliere delle opportunità da “mosse azzardate” (Brown 2000a, 121). Ma non è tutto. Innanzitutto perché l'imprevisto può emergere solo in un contesto adeguato: se ci sono aspettative la reazione all'imprevisto la reazione sarà piuttosto quella di dire: “ecco, lo sapevo”. Ripeto: c'è una differenza tra aspettarsi un regalo e riceverlo, e ricevere una sorpresa.

Per quanto libera, l'improvvisazione presuppone un qualche patto fra musicisti e con l'ascoltatore (il musicista stesso è un ascoltatore) e può realizzarsi solo grazie a convenzioni esplicite o eredi-

tate implicitamente da prassi precedenti. La sorpresa richiede l'abitudine, il contesto. La si cerca da soli. Se si è in due o più è più facile, perché si interagisce facendo qualcosa che nessuno potrebbe fare da solo: e ciascuno è sorpreso da questo. (Goldoni 2012, 84)

Brown scrive che la sorpresa consiste non solo “lavorando entro a uno stile ereditato, ma cercando modi per cambiare questi stessi legami” (2000a, 120). Questo è vero fino a un certo punto, perché la ricerca *costante* dell'imprevisto non sorprende a lungo: dialetticamente si trasforma nella cosa più noiosa e più prevedibile. Come scrive Goldoni (2012) ci possono essere più sorprese nell'esecuzione di *The Hearth of Tones* di Oliveros – tenere un re a 294Hz) tutti assieme – o nell'esecuzione di uno standard che nella *free improvisation*.<sup>176</sup> La sorpresa è un termine contestuale (Benson 2003, 143; Peters 2009, 114-115). Qualcosa è sorprendente anche perché c'è tutto un contesto monotono, ripetuto, memorizzato, noto, abituale. E secondariamente, la sorpresa è anche un termine relazionale: dipende non tanto dal materiale, come direbbe il formalismo, quanto da una relazione faticosa che tiene vivo un dialogo musicale con altre persone delle quali, a differenza della musica pre-composta, non sappiamo prevedere fino in fondo il comportamento. Pertanto, bisogna essere almeno in due per sorprendersi (Ceccarelli e Roccato nel workshop *X-Traces*, tenuto a Ca' Foscari il 09/03/2012; Sutton 1998, 71; Goldoni 2012, 84). Oppure, se ci si può sorprendere da soli, ciò accade quando si tratta il proprio sé come un “altro da sé”.

Quindi l'ammissione che nell'improvvisazione la circostanza di processualità produce sorpresa, implica l'adozione di criteri estetici, per il pubblico e per la critica, che corrispondano al momento fatico. Alperson ne dà alcuni: “brillante, inventivo, noioso, derivato, sottile, elegante, stanco, ecc.”.

La competenza di chi improvvisa non va misurata in termini di virtuosismo ma in rapporto alla sua capacità di mobilitare strategie che assecondino la fluidità dell'improvvisazione, la sua natura di evento, l'aver luogo dell'evento. Evitando lo stallo e la noia (ma come si definisce la noia? È il solo configurarsi dell'opera che è noiosa, o è invece la sua elusione a risultare noiosa?). (Sparti 2010, 48)

Anche Lacy parla della sorpresa come il fatto di tenere la musica viva e finire prima che muoia.

La musica è simile a ciò che fanno due signore, è una serie di discussioni che producono immediatamente delle *invenzioni realizzate*, che trovano la loro forma per accumulazione. Il risultato è *un discorso in un nuovo linguaggio*. I musicisti (specialmente quelli che improvvisano) si possono accendere o spegnere a vicenda. Qualche combinazione produce davvero una scoperta

---

176 In una conversazione via email, Cosottini scrive: “Per quanto una regola possa essere imposta ci sono margini sufficienti per sentirsi liberi (musicalmente intendo!). Una volta ho suonato “In C” di Terry Riley in un arrangiamento strumentale del compositore Fulvio Caldini. La mia parte consisteva nel ribattere per circa venti minuti il bicordo di ottava C6-C7 a un tempo metronomico fisso. Si potrebbe pensare che tale vincolo non concedesse grandi spazi interpretativi né improvvisativi; eppure riuscivo a controllare svariati parametri (l'attacco, la dinamica, il timbro) grazie ai quali “vivacizzare” la mia esecuzione.”

di alto livello, mentre altre non fanno succedere niente. Possiamo *sempre* dire (e così gli ascoltatori) quando la roba è buona. La musica *decolla*, e l'orologio va *veloce*. La sorpresa e il piacere ci portano via dal nulla e quando è finita, non c'è nient'altro da dire che: “Yeah! Grazie.” (Lacy in Weiss 2006, 258)

Come scrivevo sopra, c'è un rischio latente nell'improvvisazione. Questo rischio è più evidente negli esiti improvvisativi radicali, come la *free improvisation*, nella quale, – non essendoci una partitura, al massimo accordi orali (gestuali o verbali) –, il potenziale di fallimento è molto alto. Nella *free* l'incertezza di costruzione nel momento della performance è alta: essa rinuncia alla coerenza, alla compiutezza, all'unità formale, all'organicismo che invece ha la musica non-improvvisata. Come scrive Brown (2000a, 119), “il processo di prendersi dei rischi diventa in sé un ingrediente nel risultato”. Per chi suona, questo può essere molto motivante; ma per chi ascolta, non c'è una gran tolleranza per quegli esperimenti che falliscono. Il fallimento è la decadenza del momento faticoso: manca l'interesse, e la *noia* sopravanza. (Peters 2009, 64).

Si può obiettare che anche l'esecutore di partiture corre dei rischi: è sempre esposto al crollo nervoso, all'errore “di computazione”, ecc. L'uditorio è consapevole dei rischi e questo è un motivo di compiacimento, di compassione, di *attunement*... (Davies 2007, 312). Nell'improvvisazione, tuttavia, il rischio ha un valore diverso: con l'improvvisazione, la posta in gioco per l'esecutore non è solo la resa, ma addirittura la responsabilità della paternità della composizione (Sutton 1998, nota 2).

Sicché la sorpresa è solo una delle possibili reazioni di fronte all'improvvisazione. L'estetica è in generale sempre più pronta a parlare del positivo che del negativo, del “bello” piuttosto che del “brutto”. Ma l'intuizione estetica comune ci dice che il brutto è ugualmente presente quanto il bello. Allora per non cadere in un certo snobismo estetico, occorre riconoscere che è molto facile annoiarsi di fronte all'improvvisazione.

Con questo in mente sarebbe senza dubbio possibile giudicare il successo o il fallimento dell'effettiva improvvisazione nei termini della loro abilità a originare e sostenere le forme dialogiche che stanno alla larga dai poli negativi e positivi della *noia*... (Peters 2009, 56)

Il fatto che molto jazz (se non la maggior parte di esso) sia noioso sembrerebbe innegabile: data la sua estrema dipendenza dall'improvvisazione, il jazz avrà maggiori probabilità rispetto ad altre arti di divagare, ripetersi, annoiare. (Gioia 2007, 149)

Non vorrei dare tuttavia l'idea, con queste citazioni, che la sorpresa, così come la *noia*, siano un problema della sola ricezione. Un formalista non ha (quasi mai) tutti i torti: spesso la sorpresa o la *noia* stanno anche nei materiali stessi. Ad esempio è presumibile che sorpresa e *noia* siano termini

da utilizzare per l'improvvisazione *free* o *minimal*, e molto meno per l'improvvisazione nell'*heavy metal*. Le composizioni di Terry Riley, come *Persian Surgery Dervishes* o il classico *In C*, o alcuni lavori di Bill Frisell, con un chiaro influsso *minimal-country* come *Ghost Town* (2000), o i *Disintegration Loops* di Basinski (2012), o i lavori di Brian Eno e Robert Fripp tra cui (*No Pussyfooting*) (1973), l'album di Lou Reed *Metal Machine Music* (1975), *Loveless* (1991) dei My Bloody Valentine, la *drone music* di LaMonte Young, di Alvin Lucier, Charlemagne Palestine, Harold Budd... sono prodotti artistici che giocano *di proposito*, coi materiali, sulle reazioni attentive dell'ascoltatore. Lo trasportano in una sorta di “estasi” in cui il minimo scarto può produrre sorpresa; oppure, una noia infinita. Talvolta la “noia” è quello che ci serve per rilassarci e per maturare un altro tipo di rapporto con la musica, facendola “regredire” a una specie di complemento d'arredo (come scrive Gioia). La musica *ambient*, improvvisata o meno, ha questa funzione.

La noia può essere proprio il “programma” musicale: nelle note di copertina di *Metal Machine Music*, che è un album difficilmente inquadrabile nell'endiadi musica improvvisata/musica aleatoria – una chitarra viene appoggiata a un amplificatore e lasciata suonare –, Lou Reed scrive: “nessuno che conosco l'ha ascoltato fino in fondo, me compreso. Non è fatto per questo”. Il critico Wolcott (1975) paragona il lavoro a “una notte in una stazione degli autobus a Hagerstown, Maryland. [...] Non vale più la pena di mettere alla prova la pazienza del pubblico essendo *deliberatamente*, intensamente noioso”. E il critico Lester Bangs (1976) commenta: “Quando ti svegli la mattina con la peggiore sbornia della tua vita, *Metal Machine Music* è la migliore medicina”.

L'intreccio tra i materiali, i contesti e gli attori sociali che partecipano alla musica è molto fitto: non è possibile isolare un solo fattore e dire che la sorpresa, o la noia, stanno lì.

# X Il valore dell'improvvisazione

## 35 L'improvvisazione nella storia del jazz e del rock

### 35.1 Jazz (...-1960)

L'origine del jazz si perde nella notte dei tempi. Volendo si può risalire alla storia coloniale e schiavista degli Stati Uniti, cui si devono il ragtime, il blues, le *work songs*, gli spiritual... Tale storia non sarà però solo musicale. La musica esiste in un sistema culturale in cui religione, lingua, condizioni materiali, usi e costumi vanno a influenzarsi a vicenda. Senza poi contare la complessità dei vari processi di meticciamento che negli Stati Uniti hanno trovato incontro: le influenze reciproche tra Africa e Europa, tra diverse storie europee, tra diverse storie africane, ecc. Le ibridazioni non avvengono mai in maniera unilaterale, ma in maniera caotica e circolare. La musica, in quanto porzione della cultura nel suo complesso, è probabilmente però una porzione centrale per gli *afroamericani*.

Ma non è questo il luogo per un'ennesima storia della musica afroamericana. Rimando a Sparti (2007b), a Schiaffini (2011, 11-46) e ai classici di Schuller (1968) di Hodeir (1981) e di Sargeant (1975).

Invece ciò che mi interessa di più è costruire una traiettoria del jazz in cui l'improvvisazione è il fattore che l'ha trasformato da una forma di intrattenimento a una forma d'arte. La storiografia del jazz non è facile, e inquadrare *l'emancipazione dell'improvvisazione* risulta spesso contraddittorio. In via del tutto generale si può comunque dire che man mano che l'improvvisazione diventava il focus estetico per la valutazione dei pezzi, il jazz perdeva la sua connotazione di *Gebrauchsmusik*, di “musica funzionale”.

Questa crescita dell'improvvisazione non è stata incoraggiata dapprima né dal pubblico pagante né da quello appartenente alla critica. Solo in alcune orchestre da ballo più accorte, come quella di Earl Hines, quella di Fletcher Henderson o quella di Duke Ellington, i solisti potevano negoziare il proprio spazio improvvisativo nella durata e nei modi. Il tutto non è costato poco: il compromesso è stato tale che l'improvvisazione più audace, negli anni '30, passasse in secondo piano, dalla critica e dal mercato, rispetto al supposto jazz “autentico” proposto delle orchestre bianche (Carles e Comolli 1973, 51-52).

Le improvvisazioni, sempre più imprevedibili, hanno cominciato ad assumere più peso proprio con

il jazz *hot* negli anni '30 (Gioia 2007, 26). “*Hot*” è un riferimento ideologico della critica soprattutto francese al “progresso” musicale (Brown 1991; 1999). Dopo la *swing era* della fine degli anni '30, quando il jazz sembrava avere un valore eminentemente commerciale, legato al New Deal prima e al patriottismo di guerra poi,<sup>177</sup> il jazz viene ad essere interpretato come un fatto culturale di alto valore.

L'atteggiamento dei primi *improvvisatori* fu determinante per l'emancipazione dell'improvvisazione in quanto fenomeno degno di attenzione critica, più che di attenzione del mercato. Ci volle:

se non il disprezzo quantomeno una totale indifferenza di fronte alle reazioni del pubblico. Se tale atteggiamento può essere considerato un partito preso di ordine estetico fu anche un movimento d'umore, giustificato da stanchezza monotonia e irritazione. È così che si configura il “bebop” al suo nascere: come una necessità irresistibile per i jazzmen neri di ritrovarsi nella loro musica, di purgare la loro “arte” dalle convenzioni imposte dall'industria e dai criteri estetici dei Bianchi, giudicati tutti “squares” e borghesi. Ne consegue che le loro prime esperienze furono giudicate sacrileghe dall'ideologia capitalista avendo rimesso in questione la nozione della musica come oggetto di mercato e prodotto di consumo. (Carles e Comolli 1973, 203-204)

In questo passo Carles e Comolli compiono un salto storiografico facendo apparire i primi solisti come *boppers*. Secondo loro, musicisti come Armstrong o Ellington sono in realtà fenomeni di compromissione tra una genuinità nera (la musica improvvisata) e la richiesta di mercato, portata dai bianchi e dalla borghesia nera, di avere una musica commerciale “progressiva”. Carles e Comolli contrappongono drasticamente una funzione commerciale e una funzione artistica e progressiva del jazz.

Gioia (2007, 11-12) invece identifica il primo vero momento di emancipazione artistica, per semplificazione, nel solo di Louis Armstrong, con l'orchestra di Fletcher Henderson, in *Shanghai Shuffle* del '24. Ma appunto è una semplificazione: Armstrong può essere considerato la testa d'ariete per la nuova arte del jazz, ma non può altrettanto passare sotto silenzio la sua importanza commerciale.

È vero che Armstrong ha disciolto il concetto stesso di swing che dominava dietro alla *big band*; la sua musica è per lo più solistica, cioè fa emergere il solista dal sound della band in un modo che non si era mai udito prima. Con un tipo di improvvisazione solistica del genere, non ha più avuto senso mantenere un organico vasto; bastavano 7 o 5 strumentisti (gli “Hot Seven” e gli “Hot

---

<sup>177</sup>“Il jazz che fu etichettato come swing rappresenta, sia sul piano musicale che per il significato assunto nel contesto sociale, un prodotto perfettamente fedele all'ideologia dell'epoca caratterizzata da una febbrile espansione economica e da una corsa in avanti, vera fuga dagli orrori sfiorati durante la Depressione; musica dunque di «consumo immediato» nata da un bisogno del pubblico, genere eretto poi a legge dall'industria e a normativa dalla critica. Attraverso una specie di mimetismo (che caratterizza le forme artistiche codificate da un'ideologia dominante), il jazz di quel tempo riproduce l'immagine dinamica che il nuovo capitalismo americano dà di se stesso.” (Carles e Comolli 1973, 185)

Five”). Armstrong a parte, è un processo di lunga durata quello che ha portato le istituzioni musicali – case discografiche, circuito di club e critica musicale – ad aprire gli occhi all'evidenza dell'importanza artistica dell'improvvisazione nel jazz. Il mercato ha dovuto pian piano sostenere che in virtù di questo principio si trattava proprio di arte e non di intrattenimento.

Il valore dell'improvvisazione corre dunque su due binari: il primo artistico, il secondo commerciale. La circolazione, nei primi anni del '900, era legata ai locali da ballo. Con una funzione estetica ristretta, accompagnare il ballo appunto, il jazz incontrava i requisiti di gusto del grande pubblico (Carles e Comolli 1973, 202 e segg.; Gioia 2007, 12-13; Roueff 2010, 124-125). Quando invece, dopo la II guerra mondiale, si era già affermato il *bebop* alla fine degli anni '40 e il *cool* negli anni '50,<sup>178</sup> il jazz aveva perso questa funzione ristretta di musica da ballo (Small 1998b, 303). L'enfasi sull'improvvisazione, posta dal *bop* e dal *cool*, non è solo un programma estetico, ma pure la reazione a un certo sconvolgimento nel mercato: la diffusione del mercato discografico. Non c'è dubbio che il *bop* era, al suo nascere, un mercato di nicchia, non più legato alla danza e all'*entertainment*. Il *bebop* attirava non solo i neri inurbati poveri “abbastanza” da poterselo permettere; ma anche i bianchi culturalmente più snob. Di lì a poco, con la registrazione, i dischi *bop* passarono di mano dai pochi appassionati “feticisti” al grande pubblico, fino a diventare la “musica classica americana”, come dice Marsalis. Una tesi interessante viene da Sterritt (2000): il *bop* pone enfasi nell'improvvisazione *anche* per reagire alla perdita dell'aura dovuta al mercato discografico. In questo modo la situazione si presenta ingarbugliata: il *bop* è una reazione a qualcosa che lo rende linguaggio comune. Il *bop*, è vero, si diffondeva nei club in America e all'estero con date fitte; diffondeva non solo una cultura musicale, ma anche una cultura fatta di abiti e letture (Belgrad 1998; Sterritt 2000). Ma laddove arrivava *live*, il *bop* era già stato preceduto dalla sua registrazione.

Grazie alla registrazione, la funzione estetica del jazz è radicalmente cambiata: da momento d'evasione, il ballo, la musica improvvisata diventa un oggetto di consumo, passibile di analisi e di teoria così come le si fanno con la partitura della musica classica. Gli attributi estetici diventano cioè rilevanti per la storia della musica; il jazz è qualcosa di artisticamente importante, e di valore, per questo motivo. In questo equilibrio tra l'artistico e il commerciale – non sempre stabile, come per il *cool* che è stato un grande flop –<sup>179</sup> la musica popolare si ritaglia uno spazio nel “museo immaginario delle opere musicali”. Questo non significa che le opere musicali nel jazz possono essere identificate con le registrazioni, oppure che nelle registrazioni troviamo degli oggetti metafisicamente

---

178 Utilizzo una classificazione storiografica “standard” del jazz, pur essendo consapevole e convinto della sua arbitrarietà (vedi per esempio Hamilton 2007b, cap. 3). Ritengo che Carles e Comolli siano estremamente imprecisi nella loro classificazione del *cool*: ne considerano le relazioni con la polifonia, la fuga e il contrappunto europei e con la scrittura elaborata, ma non si tratta per niente di un “bop da camera” (Carles e Comolli 1973, 221 e segg.).

179 Vedi Schuller in Hamilton (2007b, 170).

più semplici come le canzoni, secondo il ragionamento di Kania a proposito del rock (Kania 2011) e già criticato da Brown (2011). Ma significa che le registrazioni, circolanti in disco e in radio, sono *valori* di una *funzione commerciale* del jazz.

Le improvvisazioni di Charlie Parker, Bud Powell, Dizzy Gillespie, Lennie Tristano, si sono imposte alla critica come *valori* musicali con cui misurare il buono e il cattivo. Alle orecchie della critica, l'elaborazione crescente delle improvvisazioni non poteva passare sotto silenzio. I *bopper* giocavano un ruolo che si componeva di *bohème*, droga, sesso, devianza, metropoli e night club; erano vicini allo stereotipo dei film *noir* (Belgrad 1998, 182 e segg.; Nettl 1998, 7).

La critica ha iniziato a riflettere sul portato interiore dell'improvvisazione *bebop* (Roueff 2010, 129 e segg.): è chiara la discendenza dall'ideologia romantica, sia per la connotazione sociale del musicista, che per la funzione sociale che era attribuita alla musica. Per Gioia (2007, 29-66) questa ideologia dipende dalla critica francese di Delaunay, Panassié e Goffin e tutte le penne raccolte in "Jazz Hot" (tra cui André Hodeir, allievo di Panassié) e in "Jazz Magazine".<sup>180</sup> La critica francese, a differenza di quella americana, era culturalmente più preparata a ribaltare nel romanticismo la figura del "buon selvaggio" (Tournes 1999; Jackson 2003). Il nero in Francia non faceva paura come in America; per la critica europea, poteva essere anche un artista "maledetto". Romanticismo ed esotismo insieme – il jazz annoverato dalla critica francese cominciava ad avere i suoi campioni da schierare nel panthéon musicale (Carles e Comolli 1973, 42-66).

Il *bebop* è stato il primo vero momento in cui il jazz ha potuto contare su di una critica pari a quella della musica "classica" per la musica occidentale (Belgrad 1998, 179-195; Gioia 2007, 95 e segg.). Cioè il *bebop* ha rappresentato il primo momento di una prassi artistica, il jazz, veramente riconosciuta in quanto *arte*.

Di più: il *bebop* ha scatenato, per la prima volta nella storia, un movimento di critica essa stessa afroamericana. Lo sguardo sul *bebop* non proveniva solo dall'altro, dall'uomo bianco cioè. Un gruppo di critici, culturalmente all'altezza, anche se condizionati dalla cultura bianca dominante, ha prodotto una narrazione del *bebop* e dei suoi protagonisti, ha fissato alcuni criteri di valutazione e ha issato il *bebop* a forma d'arte di un popolo, quello afroamericano. William Dubois, LeRoi Jones/Amiri Baraka (1970; 2002), James Baldwin, Ralph Ellison (1995a; 1995b; 2002)... costruiscono una valutazione del *bebop* in cui spicca la figura dell'individuo di stampo romantico – l'influenza della critica europea e bianco-americana – ma anche l'importanza sociale della musica – lo spirito della "razza".

---

180 Vedi anche Cugny (2012).



Il *bebop* ha fissato dei criteri estetici per il jazz in quanto forma d'arte. Con ciò, è bene segnalarlo, ha istituito anche una sorta di asticella d'ingresso nella produzione musicale jazz. Il *bopper* è un musicista tecnicamente preparato; egli conosce armonie complesse (gli accordi del *bebop* sono alterati anche in maniera complessa e dissonante) e riesce a costruire una combinazione di frasi melodiche su questi accordi in un brevissimo tempo.

Se pensiamo all'improvvisazione come spontanea e conscia (cioè, controllata), la traduzione delle idee musicali in azione motoria (premere i tasti del piano o del sassofono o le valvole della tromba) è chiaramente una procedura che richiede un certo tempo, anche solo una frazione di secondo. Il musicista che deve tener testa a 10 note al secondo [Charlie Parker] può essere forzato a ridurre il suo "tempo di reazione"; così non penserà alle idee musicali, ma ricadrà su idee che ha già sviluppato certo tempo prima e rimandato alla memoria; tradurrà queste in azione. Questo cortocircuito sarà ancora più corto quando non le idee, ma l'azione stessa è immagazzinata nella memoria del musicista; in questo caso suona ciò che "si trova sotto le sue dita", dal momento che lo ha già suonato innumerevoli volte in un contesto o in un altro, per esempio in un certo gruppo di standard. (Jost 1994, 137)

Non c'è dubbio che le frasi appartengano ad uno *stock*: ma la capacità combinatoria è una prova di abilità quando i battiti per minuto sfiorano i 300. Le frasi improvvisate sono costruite in modo spesso distante dal tema originario, facendo riferimento alla scala adatta agli accordi. L'improvvisazione diventa veramente centrale: il tema stesso dei *contrafacts* è improvvisato sulle scale e sulle note di passaggio (come le *blue notes*) adatte. L'improvvisazione più "spericolata" non suonava qualcosa che ricordava il tema degli standard: anzi, il tema veniva distrutto, così come faceva, per esempio, Charlie Parker con "Indiana", riproposta in "Donna Lee". In una fase matura del *bebop*, l'improvvisazione si costruisce non più con la scala adatta, ma con i modi (il jazz modale della fine degli anni '50).

L'armonia alterata del bop, la sua complessità ritmica e la sua durezza melodica non avranno paragoni,<sup>181</sup> in termini di complessità, forse fino alla *fusion* o al jazz-rock degli anni '80, quando si faceva del virtuosismo il pilastro estetico della musica.

Ricapitolando, la mia tesi sostiene che si possa prendere l'improvvisazione quale fenomeno emancipativo del jazz da forma di artigianato artistico a forma d'arte. Tuttavia l'emancipazione non viene promossa in prima persona dai protagonisti del jazz: è il risultato dell'interazione con il contesto socio-economico e con una disponibilità di ricezione del pubblico.

---

181 Sono direttrici che verranno enfatizzate da una sottocorrente del *bop*, l'*hard bop*. Esso aggiunge elementi blues e funky. L'*hard bop* viene identificato in musicisti come Horace Silver, Joe Henderson, Art Blakey, Benny Golson, Art Farmer, Max Roach, Kenny Dorham, Hank Mobley, Clifford Brown... Lo stile *hard bop* è un prosieguo storico del bop, ma conoscerà un gran revival negli anni '90 (Niesenson 2000, 70 e segg.).

## 35.2 Improvvisazione, la *jazz community*

Il jazz ha insistito molto sulla differenziazione razziale. Lavori come *The Freedom Suite* di Sonny Rollins (1958),<sup>182</sup> *Freedom, Now! We Insist* di Max Roach (1960), *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, che contiene “Original Faubus Fables” (1960)<sup>183</sup> sono considerati manifesti razziali tradotti in musica. La poetica è sicura; ma la critica ha enfatizzato troppo il condizionamento della segregazione razziale, mescolandola con la marginalità sociale e la tossicodipendenza, sulla produzione.

L'esistenza nera è più che colma del materiale grezzo che ha ispirato le più vitali e strazianti emozioni di tutte le arti; è soffocata da esso. A causa dell'ambiente svantaggiato in cui vive, la gente del jazz tende ad essere socialmente consapevole anche se non hanno coscienza sociale come tale. [...] Così anche se insistere su questi fattori non-musicali sembra irrilevante – specialmente l'enfasi sulla razza che è implicata per ogni musicista, ma raramente appellata, eccetto che da Randy Weston, Archie Shepp, Cecil Taylor – sono comunque in risalto perché distruggono le vite della gente del jazz e, perciò, il corso della musica in sé (Wilmer 1977, 2).

Parlando di Archie Shepp, Valerie Wilmer scrive:

“Funk” nel suo senso originario significa puzzolente e sporco, ma è la puzza di persone viventi che fa del jazz il suono più vitale del secolo. In molti modi la gente del jazz non ottiene rispettabilità, fino a tempi recenti ce l'aveva imposta in maniera tale da uccidere molta dell'energia intrinseca alla musica. (Wilmer 1977, 157)

Una tesi del volume di Carles e Comolli (1973) è questa: il *free jazz* conclude dialetticamente la lotta tra una musica autenticamente nera che affonda le sue radici nel blues, e una musica che si spaccia per nera, quando in realtà è asservita dalla borghesia bianca che ne sfrutta gli effetti di colore – quindi i Minstrels, Duke Ellington, lo swing, il *cool*, il MJQ, *Third Stream*, il jazz elettrico, eccetera. Secondo Carles e Comolli potremmo quindi classificare il jazz secondo due categorie: la prima autentica, la seconda che fa finta di esserlo; la discriminante non è un elemento formale, ma una questione di sostanza comunicativa, di temi, di strazio, di afflato (1973, 187).<sup>184</sup> La differenza categoriale è una differenza di come si conduce l'improvvisazione: “in contatto con la primitiva e sotterranea fonte di energia della musica negro-americana, il blues” (Carles e Comolli 1973, 209).

C'è una certa ingenuità nell'affermare che esista un'autentica musica nera – sia essa il blues, il *bop* o

---

182 Vedi Niesenson (2000, 124 e segg.).

183 Vedi Monson (2007); Carles e Comolli (1973, 234 e segg.); Small (1998b, 198 e segg.).

184 C'è da precisare anche un fatto di cui Carles e Comolli sembrano tener poco conto: la differenza tra la tradizione blues e la tradizione europea è data anche dalla presenza o meno del testo. È facile affermare che il blues presta attenzione alle condizioni di vita subalterne: è quanto dicono i testi delle canzoni. Mentre la musica europea che ha contribuito al jazz è la musica senza testo, la cosiddetta “musica assoluta” (secondo la definizione proposta da Kivy 2007a).

il *free*. Carles e Comolli riconducono tutto al blues, preso non come insieme di strutture formali (le 12 misure, la progressione armonica ben precisa, l'incedere lento e sincopato) ma come, appunto, unità di tematiche e di "razza". Per onestà intellettuale riconosco che parlo da un punto di vista bianco ed europeo. Quindi non sarò sicuramente coinvolto in una storia afroamericana – ma Carles e Comolli lo sono più di me?

Faccio fatica a capire Randy Weston quando scrive che se sei nero in America hai un costante senso di colpa addosso (Weston in Wilmer 1977, 84). O quando Bill Dixon scrive che si muove a partire da un'esperienza nera, cioè da un'esclusione a priori della vita civile statunitense (Dixon in Carles e Comolli 1973, 281). O quando ancora James Baldwin dice che

la musica nero-americana è prodotta da, e porta testimonianza di, una delle più oscure avventure della storia dell'umanità. È una musica che crea, poiché ciò che chiamiamo Storia non ha il coraggio di dare, una risposta alla questione assolutamente universale: *Chi sono? Cosa ci faccio qui?...* Così per questa vanità Europea: questa vanità che immagina che con una singola parola, *storia*, controlla il *passato*, definisce il *presente*: e quindi, non può far altro che supporre che il *futuro* si dimostrerà zelante a essere posto in cattività quanto gli schiavi... (Baldwin 1996, 329)

La storia afroamericana non è la mia storia. Non è la mia esperienza. Non esiste *una* storia, ma molte storie diverse. Però rifletto sul fatto che Weston suona il piano, che è *lo* strumento più europeo di qualsiasi altro; Bill Dixon suona la tromba con un delay, ha insegnato in un *college* del Vermont per gran parte della sua vita e ha dato vita a una *gilda* di musicisti *free* ("Jazz Composers Guild"); perfino Shepp, forse il musicista più *engagé* per gli afroamericani, ha inciso una suite di musica che si avvicina a quella "eurocolta", *On this Night* (1965). Cecil Taylor scrive: "Io sono tutto ciò che ho vissuto. Non ho paura delle influenze europee. Importante è utilizzarle – come fece Ellington – in quanto parte integrante della mia esistenza di Nero americano" (citato da Carles e Comolli 1973, 260). Non intendo minimamente svalutare le istanze radicali "nere" di Weston e Dixon, di Shepp, Taylor, e tanti altri. Ma il tutto mi ricorda quanto ha scritto Lévi-Strauss sull'indiano con la Parker: quando le culture si incrociano in modo così fitto che senso ha chiedersi dove stia l'autenticità? L'enfasi sul primitivo, sul sotterraneo, sul tragico mi sembra comunque condizionata dalla visione coloniale dell'occidentale sull'altro, anche quando è posta per riabilitare la pari dignità delle forme culturali afroamericane; la massima di questo tipo di critica, è che "se non possono rappresentarsi da sé, devono essere rappresentati" (Nicholls 2006, 1, ripresa da Marx). Quest'enfasi comunque fa parte della nostra visione essenzialista, tipicamente occidentale (Small 1998b). Il jazz non realizza una sintesi di elementi eterogenei, ma apre uno scenario in cui questi elementi stanno

in conflitto aperto. È un conflitto in cui il dominato e il dominante non sono identificabili in quanto schematizzazioni di nero o bianco, ma secondo logiche molto complesse.

Contro questa tesi di categorizzazione razziale, molto frequente nella critica (vedi su questo Gioia 2007, 29-68), alcuni musicisti e anche alcuni critici (come Jost 1994; Monson 2009) si sono espressi in maniera diversa.

Per come la vedo io, non importa chi suona una nota. Se la suoni bene, la suoni bene, se la suoni male, la suoni male – sia che sei nero, bianco, verde, marrone o opaco! (Clark Terry in Wilmer 1977, 106)

Continuo a dire questo della vita: non è questione di nero o bianco, ma di grigi. E questa è una metafora dell'America. All'America piace dire che tutto è bianco o nero perché si ricollega alla sua filosofia razzista. O sei nero o sei bianco. Ma non è così semplice. Ci sono cose che sono fuse, aree che non sono assolute. (Rollins in Niesenson 2000, 208)

La questione della razza è uno stereotipo nel jazz. Il jazz è un universale, con un repertorio improvvisato cui tutti possono accedere. Ma è anche una musica le cui radici estetiche sono state colte per dare un senso al passato di schiavitù del popolo afroamericano: la musica è stata un modo di “sopportare” le trasformazioni dalla ruralità all’urbanizzazione, e di rivendicare l'appartenenza alla modernità e alle promesse di eguaglianza e giustizia. Quello che Carles e Comolli chiamano “blues” è effettivamente un modo di ricordare questo passato e di sperare in un futuro migliore.<sup>185</sup> Ma c'è una malleabilità nella relazione tra i suoni, le categorie sociali e le scelte individuali, che va riconosciuta. La categorizzazione sociale e razziale non determina, *eo ipso*, tutto il valore del blues e del jazz. Da ciò segue che il background etnico, il posto sociale e la socializzazione culturale non hanno peso? La tesi corretta, secondo Monson (2009) è che non conta se un bianco o un nero può dominare il materiale musicale afroamericano; ma finché la stratificazione sociale esiste, un bianco o un nero, un ricco o un povero, un uomo o una donna avranno differenti accessi alla musica. Hanno punti di partenza diversi a seconda di dove sono nati, dove hanno studiato, da quanto influente è la famiglia, la razza, il sesso, ecc, e tali punti di partenza, nelle configurazioni sociali e nella scala gerarchica, si traducono, senza determinismo aprioristico, in azioni non previste dalle categorie sociali cui appartengono. Questo non è *essenzialismo*, ma è riconoscere gli scambi sociali quotidiani come pratiche culturali che hanno *il loro peso* per la produzione musicale. La questione razziale,

---

185 Graham Lock avanza una tesi molto interessante articolata in tre punti: “La musica in quanto una forma alternativa della storia, la musica in quanto crocevia per un’«altra realtà», e l'autorappresentazione dei musicisti afroamericani in relazione ai “negri inventati” dello stereotipo razziale” (2004, 2). Lock quindi collega tutto il pesante fardello del passato di schiavitù e di subalternità a un'esigenza di riscatto “utopico” che si manifesta, per il popolo nero, primariamente attraverso la musica. L'analisi di Lock si compie attraverso tre figure emblematiche: Sun Ra, Duke Ellington e Anthony Braxton.

presa come categorizzazione sociale a se stante, non significa nulla: occorre vedere come la razza è un valore in gioco nelle azioni sociali, e quanto tali azioni sociali siano influenti per la produzione musicale.

Questo non toglie nulla all'effettiva storia di segregazione, schiavitù e sofferenza del “popolo del blues”. Non è nemmeno possibile negare l'impegno politico, volto al conflitto radicale, dei neri nel periodo del *free jazz*, così come scrivevo sopra.<sup>186</sup> Ma nel momento in cui la struttura economico e politica dà vita ad un'espressione culturale, sotto il dominio di strutture che provengono da altri contesti storici, e con il contributo di contenuti culturali propri di questi altri contesti, ci si deve trattenere dall'individuare qualsiasi legame causale esclusivo tra la manifestazione culturale e la sua presunta origine (Jost 1994, 8 e segg.). Secondo Middleton è comunque possibile ricondurre tutta la musica di “massa” alla storia afroamericana, in virtù di aspetti formali:

È significativo che le tecniche musicali – relazioni di altezza di natura modale, concetto “motorio” del ritmo, relazioni proporzionali di frasi facilmente comprensibili, strutture ripetitive/variate – possono essere ricollegate a forme storiche di musica di massa e, tramite fonti afroamericane, alla musica africana, in cui i riferimenti alla “comunità” sono un “costituente essenziale”.  
(Middleton 2001, 106)

Ma questo ragionamento non è più valido di quello che sostiene che *My Guitar Gently Weeps* dei Beatles riconduca al *Requiem K. 626* di Mozart in virtù dell'armonia per semitoni discendenti.

La lotta razziale afroamericana è stata abbandonata dal jazz forse appena dopo la sua elettrificazione. Nel brodo dell'elettrico il suono non ha più connotazioni razziali: non ci sono timbri, strumenti, scale che hanno una origine geografica piuttosto che un'altra. Il mondo conosce una e una sola “world music” in cui tutti parlano e cantano in inglese, e in cui è possibile che Sixto Rodriguez, un pellerossa americano inurbato di Detroit, diventi il cantante nazionale del Sud Africa, così come Toto Cutugno il cantante nazionale Azero. A livello micro-sociale, tuttavia, la “seconda oralità” del villaggio globale, sostenuta e propagandata anche dal mercato discografico globale, fa risaltare le differenze specifiche e locali in un modo che sembra talvolta più violento di quanto lo fossero gli anni '60 e '70. Il *sound* elettrico del jazz e delle musiche derivate non ha più intercettato la vita del ghetto, così l'eredità di propaganda e di differenziazione razziale è passata ad altre esperienze musicali, come quelle legate alla *hip hop culture* (Shusterman 2000a, 60-74). Nella musica *rap* la capa-

---

186 Graham Lock avanza una tesi molto interessante articolata in tre punti: “La musica in quanto una forma alternativa della storia, la musica in quanto crocevia per un'«altra realtà», e l'autorappresentazione dei musicisti afroamericani in relazione ai “negri inventati” dello stereotipo razziale” (2004, 2). Lock quindi collega tutto il pesante fardello del passato di schiavitù e di subalternità a un'esigenza di riscatto “utopico” che si manifesta, per il popolo nero, primariamente attraverso la musica. L'analisi di Lock si compie attraverso tre figure emblematiche: Sun Ra, Duke Ellington e Anthony Braxton.

cità improvvisativa consiste soprattutto nella *fluency* verbale dei *rapper*: come dei moderni rapsodi omerici.

Un altro problema di essenzialismo si ritrova nei cliché critici relativi alla tossicodipendenza e alla condizione di indigenza perenne degli improvvisatori. “Usare le droghe era un modo per i *boppers* di esprimere ciò che pensavano sui valori capitalistici americani” (Rollins in Niesenson 2000, 38). Il cliché della critica jazzistica e rock, nonché l'immaginario autocostruito dai musicisti stessi, vede la “creatività” (concetto molto sospetto, abbiamo visto) del musicista aumentare con la droga e con il problema di trovare i mezzi di sostentamento (vedi per esempio Woideck 1996; Hamilton 2007b, 61-4). Nella bohème lisergica, che è comunque un fatto ricorrente nella storia della *popular music* del xx secolo, sono state molte le energie consumate e le vite spezzate. Wilmer (1977) ad esempio sostiene che le dipendenze e l'inedia sono state un forte limite al jazz, più che una forza propulsiva: la droga ha ucciso molte più persone di quante sono riuscite ad uscirne “creativamente”.

### 35.3 L'improvvisazione rock

Negli anni '60 il jazz comincia a perdere il proprio potere di musica *pop* per antonomasia. Il suo posto viene preso dal rock. Il rock condivide sicuramente con il jazz l'origine popolare afroamericana. Ma al di là di questo mero dato di fatto, non voglio dare una definizione di rock. Condivido quello che scrive Gracyk (1996, xi-xiii): il rock non è solo un genere musicale (ad esempio rock contrapposto a heavy metal), ma una tradizione musicale intesa in senso ampio. Il rock viene preso come etichetta che fa da cappello a tutte le musiche *pop* che abbiano: 1. un certo tipo di *groove*; 2. certe tematiche testuali; 3. un certo organico, una certa tecnologia e un certo tipo di *sound*. Se guardiamo alla programmazione di una radio rock come “Virgin Radio”, o nella sezione dedicata dei negozi di musica, troveremmo molte musiche diverse tra loro, ad esempio sottogeneri distanti come il reggae e il metal. Sicché una definizione essenzialista del rock, è, come per il jazz, impossibile da ottenere. In questo sono d'accordo con Lee Brown (2011; 2012). Nel rock esistono molti modi di composizione diversi: ci sono i gruppi che lavorano in studio, ne escono con un materiale e propongono *live* un'interpretazione pessima di quel materiale – questa per esempio è una critica ricorrente sui Red Hot Chili Peppers. Oppure ci sono i gruppi che nel *live* danno un'interpretazione che esteticamente si propone con altri valori rispetto al disco: ad esempio concetti impiegati dalla critica come “vibrazione”, “emozione”, “energia”, ecc. appartengono al *live* ma non alla registrazione – i Pink Floyd per esempio. Secondo Bailey (2010, 71 e segg.) l'improvvisazione nel rock è presente non solo come la parte solista, ma come flessibilità di un materiale che nei concerti viene adattato alla specifica situazione. Davies, Kania e Gracyk direbbero che si tratta di un'*opera sottile*. Però nei

concerti rock può emergere l'improvvisazione strutturale, che è ben altra cosa. Io credo che i *Rolling Stones* usino dei materiali compositivi estremamente flessibili nella ripresentazione *live*, ma ciononostante improvvisino molto poco. D'altra parte, quando si paga un centinaio di euro per il biglietto, e 80000 persone sono davanti al palco, l'improvvisazione sarebbe un rischio troppo grosso. Bisogna capire quindi quanto di questa divaricazione estetica tra il *live* e la registrazione sia dovuta all'improvvisazione nel rock. Prima di parlare di improvvisazione rock, vediamo i punti salienti della poetica rock:

1. L'enfasi sul *beat* del rock è una continuità con tutte le musiche *pop* afroamericane, tra cui anche il jazz. Il rock, come il jazz, mette l'accento sul *backbeat*, sulla seconda e quarta pulsazione della battuta. Ma il *beat* rock non è swingeggiante come nel jazz: è un *beat* "quadrato", regolare. Battere e levare si equivalgono. Sicché l'accento del rock può anche spostarsi a seconda dei generi: il levare, segnato quasi sempre dal rullante della batteria, può essere accentato nel reggae o offbeat come nel metal. La musica assume un carico più giovanile e arrabbiato *anche* perché l'accento cade sul battere e non sul levare.

2. La liberazione giovanile degli anni '60 elegge il rock a propria musica generazionale, e il jazz comincia a perdere una fascia di pubblico. Anche le case discografiche sono responsabili della perdita di quota di ascolto: hanno capito che il rock permette un commercio migliore, perché può permettersi di aggiungere alla musica dei testi e delle immagini che hanno un grosso *appeal* per il pubblico giovanile. I Beatles, gli Who o i Rolling Stones sono commercialmente dei grandi successi: il loro afflato deriva da quello che un tempo avevano i grandi improvvisatori *bop*. In questo, il rock non si è inventato nulla: stesso interesse per la personalità, per la devianza, alla fine stesso romanticismo (Gracyk 1993).

3. Il rock promuove anche nuovi valori estetici e musicali. Uno di essi è l'uso massiccio dell'elettronica. Il peso dell'elettronica sulla produzione del suono riesce a far vincere la sfida a pochi strumenti rock (la chitarra e il basso elettrico, la tastiera e la batteria) contro il muro sonoro delle orchestre jazz. I fiati non sono più capaci di reggere il confronto: sia per il posizionamento dell'accento sul *beat* – è difficile tenere un ritmo incalzante di ottave o sedicesimi con il respiro –, sia perché l'elettronica produce un nuovo mondo sonoro fatto di suoni potenti e manipolati elettronicamente. Inoltre, anche se spesso è stato un elemento sopravvalutato, il rock fa un uso massiccio delle registrazioni, le quali, talvolta, costituiscono l'unico accesso del pubblico alla musica.

Le improvvisazioni rock fanno un uso consapevole di queste nuove proprietà musicali. Il gruppo di Jimi Hendrix, gli "Experience", i "Cream" di Eric Clapton, i Grateful Dead, i Led Zeppelin propongono, all'interno dei loro pezzi, lunghe e straordinarie improvvisazioni costruite soprattutto at-

torno all'impatto sonoro delle chitarre o delle tastiere. Qualche volta è un mero abbellimento standardizzato, eseguito dal chitarrista o dal tastierista – gli altri strumenti sono considerati poco “solisti” dal *mainstream* rock. Ma l'improvvisazione rock appare più spesso come la parte strumentale che libera o sublima la parte vocale, quantomeno laddove il rock considera l'improvvisazione come artisticamente rilevante. Di solito quest'improvvisazione mutua il linguaggio dal blues strumentale dei neri: scale pentatoniche, glissati. L'elettronica può dare ulteriori risorse di materiale: gli Who sono un gruppo che è riuscito a bilanciare bene tra influenze afroamericane (costruzioni a domanda-risposta, e improvvisazione sulle scale pentatoniche, come in *Who Are You*) e influenze elettroniche (come in *Baba O'Riley*). Le lunghe improvvisazioni rock assumono spesso un valore quasi orgiastico, dionisiaco e lisergico. Per Bailey, che cita Steve Howe chitarrista degli Yes, l'improvvisazione divenne un valore nel rock verso il 1967 (2010, 72); negli anni '90 tale valore si trova già estinto, consumato dalle pressioni dell'industria (2010, 75).

## 36 L'improvvisazione radicale

### 36.1 Free jazz e liberazione

Spesso si equivoca tra *free jazz* e *free improvisation*. Anche se i due fenomeni musicali hanno delle continuità difficilmente separabili, è giusto porli in confronto. Il *free jazz* è un movimento musicale con una forte connotazione storica, sociale e politica. È un movimento afroamericano della *east coast*, nato negli anni '60, e adotta un linguaggio derivato dal jazz. La *free improvisation* invece identifica tutti quelle esperienze musicali, soprattutto europee, che si sviluppano attorno al principio dell'improvvisazione libera. La *free improvisation* quindi non deriva necessariamente dal jazz, ma può avere legami più o meno sottili con altri linguaggi; è una *world music* nel senso migliore dell'espressione (Hamilton 2007b, 210 e segg.; Bailey 2010, 121 e segg.; Schiaffini 2011, 47 e segg.).

Il *free jazz* è, come scrivevo, il nome di un movimento estetico-musicale afroamericano, dalla forte connotazione politica e razziale. Prima definita semplicemente come musica d'avanguardia, poi come *New Thing*, questo tipo di jazz ha infine lasciato perdere il richiamo alla novità e ha introdotto quello alla libertà, *free jazz*, appunto. È stato un movimento che sin da subito si è organizzato in schieramenti più o meno compatti, i quali spesso insistevano sul collettivo, come Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM; vedi Lewis 2008) o Jazz Composers Guild. Ma come in tutte le iniziative collettive, la responsabilità viene ascritta, per comodità storiografica, a un capofila.



*Free jazz* è infatti il nome di un album del 1960 di Ornette Coleman. L'*extended take* è subito diventato un manifesto estetico: una lunga improvvisazione collettiva in cui le regole tradizionali del *bop* sono disattese (Carles e Comolli 1973, 13 e segg.). Restano i temi sotto forma di grappoli motivici e il pulsus ritmico. Scompaiono però 1. l'armonia; 2. la struttura metrica; 3. l'organico tradizionale – due quartetti suonano in contemporanea e senza gerarchia tra solisti e accompagnatori.

La liberazione di questi tre parametri è quanto chiamiamo *free jazz*. Il suo statuto artistico non è però stato accettato senza questione dalla critica: si è parlato di *anti-jazz* e di musicisti che non sapevano suonare. Tale giudizio negativo era solo in parte arbitrario; in parte era giustificato dall'atteggiamento anticonformista di Coleman e compagni (sassofoni di plastica, abiti sgargianti... Gioia 2007, 51 e segg.) e in parte dall'alone con cui tale statuto era definito. Abbiamo tre ragioni per cui è impossibile proporre una definizione chiara, a mo' di manifesto, del *free jazz*.

Innanzitutto, ontologicamente, non è detto che la liberazione di *questi* parametri, piuttosto che di altri, sia essenziale al *free jazz*. Nel *free jazz* ci sono regole, codici, stilemi, procedure consolidate che variano a seconda delle poetiche quasi personali (Globokar 1979). Pertanto non si può dire cosa sia veramente “liberato”. Secondo Young e Matheson (2000, 131 e segg.) nel *free jazz* c'è un'opera molto sottile, data sotto forma di motivi. Ma, mi domando, i motivi danno un qualche tipo di identità? Per Young e Matheson sì, perché i motivi danno una linea guida per l'improvvisazione: ma non avrei dubbi a dire che l'improvvisazione nel *free jazz* più che sui motivi si appoggia alle routine incorporate del musicista.

Secondariamente, il *free jazz* non ha sviluppato positivamente un linguaggio comune. Ciò a causa della sua stessa costituzione; l'unico punto di convergenza, tra tutti i *free jazzmen* è la negazione del linguaggio jazz tradizionale. Al di là di questa negazione, la “variabilità dei principi formativi è inerente” (Jost 1994, 10).

In terzo luogo la liberazione si accompagna a delle non-liberazioni, tra cui, come nel disco di Coleman, l'isocronia swingante e sincopata tipica del jazz e un certo tematismo. Jost (1994) riconosce in tutti i lavori di *free jazz*, da Coleman a Coltrane, da Shepp a Ayler, da Sun Ra all'AACM, un pulsus marcatamente jazzistico – forse l'unico ad essere escluso è Anthony Braxton, ma lungi da Jost farne un complimento. Invece Carles e Comolli sono troppo esagerati nel ritenere che il *free jazz* “investe l'assenza, l'estraneità o addirittura il disprezzo dei temi” (1973, 243).<sup>187</sup> Vero è che il tema nel *free* non è un trampolino per l'improvvisazione, essendo questa svincolata da quello. Ma il tema, anzi il motivo, è ben presente nei pezzi *free* anche se non all'inizio del pezzo e alla sua conclusione, quantomeno al centro, come in molti brani di Sun Ra; oppure il tema sta nel pezzo come un semplice

---

<sup>187</sup>Non sono d'accordo con le caratteristiche del *free jazz* individuate da Sparti (2010, 90 e segg.). Secondo Sparti il *free jazz* si emancipa dalla trama melodica e dalla regolarità ritmica – probabilmente delle conquiste della *free improvisation* chicagiana e europea –, nonché valorizza i suoni considerati “parassitari”.

materiale *folk*, estraneo all'improvvisazione *free*, come in *Ghosts* (1964) di Albert Ayler (Jost 1994, 121 e segg.).

Un'altra presunta conquista del *free jazz* è la liberazione del materiale sonoro:

Ciò che colpisce innanzitutto all'ascolto di opere di *free jazz* è il loro «polimorfismo», ossia la moltiplicazione/collisione/giustapposizione a ogni livello e in tutte le direzioni del materiale, dei codici, delle fonti e dei modi (e mondi) ai quali i musicisti fanno ricorso o ai quali si riferiscono. (Carles e Comolli 1973, 241)

Questa liberazione appare in realtà in perfetta continuità con la storia complessiva del jazz, e probabilmente in ritardo nell'elettrificazione degli strumenti rispetto al rock di quegli anni. Forse, ma è un'opinione personale difficilmente argomentabile, la sperimentazione elettrica del rock ha dato frutti sonori più fecondi della sperimentazione del *free jazz*, condotta con strumenti acustici, folk e tradizionali, per quanto utilizzati con *extended techniques*. Personalità del jazz come Sun Ra o il jazz-rock di Miles Davis e dei Weather Report sono considerati più “progressivi” del *free jazz* per quanto concerne la materia sonora – ad eccezione di Sun Ra... Davis, Zawinul, Pastorius e Shorter hanno frequentato il *free jazz* molto poco.

Inoltre il *free jazz* vuole eliminare la divisione del lavoro improvvisativo tra solista e accompagnatori. Spesso la soluzione adottata è stata quella di mischiare gli organici dei gruppi, in modo da favorire l'improvvisazione collettiva senza gerarchie. Oppure un'altra strategia è quella di saper suonare, ciascuno, più strumenti (Carles e Comolli 1973, 250 e segg.). La coesistenza di improvvisazioni multiple però non è effettivamente mai facile, e storicamente ha dato frutti anche poco buoni dal punto di vista estetico.

Sembra scontato mettere in connessione la liberazione dei parametri musicali con le contemporanee lotte di liberazione sociale. Questa è la tesi del volume di Carles e Comolli (1973). Non solo la libertà musicale era frutto della libertà sociale, ma anche viceversa. Forse, a una visione retrospettiva, i fenomeni sociali e musicali appaiono comunque in connessione, ma è doveroso pure segnalare i limiti che storicamente hanno avuto. Carles e Comolli per esempio ricordano che oltre all'emancipazione razziale, il *free jazz* propugnava anche l'emancipazione dal capitalismo secondo una concezione marxista adottata dal Black Panther Party.

L'aggettivo “free” di *free jazz* non segnala solamente il rifiuto e/o il superamento di un certo numero di norme musicali che furono tradizionali nel jazz, ma oppone anche alla musica colonizzata una musica e una cultura coinvolte nella lotta antiimperialista e rivoluzionaria e da queste prodotte. (Carles e Comolli 1973, 15)

Esso [il *free jazz*], ben lungi dal rinnegarla, si inserisce nella storia del jazz sia come elemento di frattura contro la dominazione ideologica e commerciale dei valori borghesi americani, sia come erede e continuatore dei molteplici tentativi di resistenza a questi valori. (Carles e Comolli)

li 1973, 269)

Non era solo un dominio coloniale a pesare sull'essere nero; era inoltre un dominio economico, che in musica diventava lampante (Carles e Comolli 1973, 33-41; 268 e segg.). Il mercato discografico e della promozione musicale, il monopolio dell'educazione, della stampa specializzata e dei jazz club era davvero in mano a soggetti bianchi. Sicché i soggetti bianchi avano il potere di imporre dei valori dominanti all'attenzione critica – per esempio imponevano tutti quei valori romantici e individualisti che abbiamo visto, e de-africanizzavano la produzione –; avevano il potere di “martellare” dei gusti al pubblico perlopiù bianco, secondo mere logiche economiche, e avevano il potere di disporre delle vite dei musicisti, potendone controllare i salari e gli ingaggi. Quindi la lotta entro alla musica aveva un significato non solo ideologico ma anche politico ed economico. I collettivi di *free jazz*, come l'AACM di Chicago (Jost 1994, 163-179; Lewis 2008) o la Jazz Composers Guild di New York sono stati dei grandi catalizzatori per quanto riguarda l'organizzazione sociale e il sostegno vitale ai musicisti. Goldoni scrive:

Insomma: la dominanza dell'“opera” musicale compiuta in quanto inscritta in un supporto stabile – carta, vinile, nastro – non era solo un tema polemico ideale: era nei concetti, nel mercato, nelle disposizioni legislative sul diritto d'autore. In questo contesto le pratiche improvvisative si sono ritagliate allora uno spazio molto rilevante rivendicando la libertà da prescrizioni, di riprendersi memoria e prassi in cui mente, corpo e luogo non fossero scissi in divisioni di compiti, utilizzabili da parte dei dispositivi del potere. [...] Spesso l'improvvisazione era intesa come un'attività collettiva nell'orizzonte di un mutamento sociale e politico.(Goldoni 2013, 136)

La *libertà da-* promossa dal *free jazz* è un'istanza radicale, che costa un prezzo molto alto. Il *free jazz* non rappresenta la violenza e la rabbia; esso è violenza e rabbia, per come impiega i materiali musicali, e per come i discorsi meta-pratici parafrasano la musica (Carles e Comolli 1973, 235 e segg.). Ancora una volta, è stata la critica francese a essere più pronta a riconoscere il portato politico del *free jazz*, anche a causa del maggio parigino (Stephen Lehman 2005; Jost 2012, 278). Essa vedeva il *free jazz* come una forma di progresso rispetto all'improvvisazione jazz di matrice *bop*, e come *irreversibile*, quindi superiore.

Inoltre il *free jazz* ha coniato un linguaggio e uno stile legato a una nicchia di mercato lontana dall'economia bianca. In quanto tale la sua presa di posizione politica è molto più forte rispetto ad ogni prassi diffusa nel jazz.

Se i musicisti di *free jazz* hanno cominciato a considerare la propria attività artistica in termini d'impegno, ciò è stato possibile grazie ai progressi della coscienza politica e alle concrete battaglie delle masse nere. Lo stesso dinamismo di queste lotte ha permesso ai jazzman di concepire e di esercitare la loro attività e la loro produzione musicale come “integrate all'interno dell'atti-

vità sociale”, legate ai movimenti di liberazione e alle spinte di forze rivoluzionarie, e non più sotto il dominio dei simboli borghesi quali la frattura, l'isolamento e la maledizione dell'artista.

(Carles e Comolli 1973, 29)

Queste sono verità storicamente accettate. Ma sono anche verità troppo banali.

Quanto è stata efficace questa critica immanente all'interno della società e del capitalismo musicale? Il free jazz ha proposto una critica sì immanente, ma operante solo ad un livello *micro-sociale e micro-economico*. La soluzione, anche se efficace localmente, non lo è in maniera radicale per la società complessiva. Quindi rimane un problema aperto. Art Farmer, contemporaneo del *free jazz* ma mai del tutto coinvolto in esso, dichiara:

Penso che ciò che molti di loro stanno facendo è valido solo dal loro punto di vista, ma solo per qualcuno di essi è valido dal punto di vista della musica che stanno facendo. Alcuni di loro sono auto-indulgenti perché può essere una facile via di uscita, e vorrei enfatizzare che suonare nel bagaglio della “libertà” senza forme preordinate e pattern armonici crea un grande grado di responsabilità fintanto che l'artista se ne occupa. E mi pare che molta gente non è preparata a far fronte a questa responsabilità. (Farmer in Wilmer 1977, 15)

## 36.2 Free improvisation

Scrivo prima che in Europa, il *free jazz* conosce una trasformazione. Gli ascoltatori europei di questo nuovo nato del jazz apprendono che è possibile, come in America, disfarsi dell'armonia funzionale, della continuità melodica, dell'organico tradizionale, della differenziazione tra i ruoli... Jost (2012, 278 e segg.) mette in luce le continuità della *free*, soprattutto agli esordi, con il *free jazz*. Dopodiché la *free improvisation* comincia a sviluppare un *kaputt-playing* (2012, 282) che taglia ogni legame con il *free jazz*. La *free improvisation* diventa improvvisazione assurda a genere musicale. Qui l'improvvisazione non è più l'ornamento, o l'avanzamento di un linguaggio comunque riconoscibile. È il rifiuto stesso di avere un idioma. L'improvvisazione *free* non è uno sviluppo intra-stilistico, ma *inter-stilistico*. I partecipanti alla sessione *free* possono provenire da luoghi diversi, da esperienze musicali diverse, senza pregiudizi: se il post-moderno ha una colonna sonora, questa è probabilmente la *free*, per come ha mischiato assieme linguaggio alto e basso, est e ovest. La *free improvisation* ha cercato anche di smorzare la dinamica solista-accompagnamento tipica del jazz in un equilibrio maggiore delle voci strumentali. Ha cercato di eliminare ogni “presupposto di regolarità” musicale (tempo, sonorità, tematismo), in nome di un'idea di purezza e di “spontaneità” primigenia, fanciullesca quasi. Small scrive:

Il *free improvisator*, infatti, cerca non un idioma, ma quegli universali della musica che trascendono l'idioma, e attraverso essi gli universali delle relazioni umane. Come ogni relazione umana stretta, è un affare rischioso, di tutte le forme di *musicking* la più pericolosa; i musicisti si mo-

strano gli uni agli altri, e a chiunque stia ascoltando, tecnicamente e emozionalmente nudi, senza nessun vincolo esterno a mediare la loro relazione. (Small 1998b, 306-307)

La nudità della *free* può far credere che non esiste storia, evoluzione, geografia. Invece, paradossalmente, all'interno della *free* le esperienze nazionali e le fasi evolutive contano moltissimo. L'espansione del linguaggio improvvisato può essere visualizzata come una specie di evoluzione punteggiata: la liberazione *da-*, proposta dalla *free*, avviene, a seconda dei contesti, in modi molto diversi. I gruppi che si sono succeduti negli anni sono innumerevoli: il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GNIC) nasce nel 1963 (secondo Austin) o nel 1964 (per Schiaffini). Contava, tra i partecipanti: Aldo Clementi, Ivan Vandor, Franco Evangelisti, Smith, Eaton, John Heineman, Cardew, Curran, Mario Bertoncini, Rzewski, Larry Austin. Il gruppo era molto anarchico, molto italiano.

Dal 1965 in Inghilterra nasce l'AMM con Keith Rowe, Eddie Prévost, Lou Gare, Cornelius Cardew, Laurence Sheaff. Secondo Rowe e Prévost l'improvvisazione europea era una reazione alla corrente viennese e tedesca della musica, andata distrutta con la seconda guerra mondiale. Soprattutto l'idea di oggettività del materiale era diventata critica. Questo gruppo mostrava anche un riferimento alla musica eurocolta: ad esempio la scuola italiana (Nono, Berio, ecc.) e francese (Boulez, Xenakis, ecc.) (in Childs, Hobbs et al. 1982, 41 e segg.).

Nel 1966 a Roma nascono il MEV (Musica Elettronica Viva, con Rzewski, Steve Lacy, Allen Bryant, Richard Teitelbaum) che introduce l'uso di strumenti elettronici, e il Gruppo Romano di Free Jazz (con Mario Schiano, Franco Pecori, Marcello Melis e Giancarlo Schiaffini). Sempre nel 1966 Schlippenbach fonda la Globe Unity Orchestra a Berlino, con improvvisatori tedeschi, inglesi, americani e italiani (tra cui Peter Brötzmann) Nel 1967 in Olanda si forma l'Instant Composers Pool per iniziativa di Misha Mengelberg e Han Bennink. Bailey fonda nel 1968 la Music Improvisation Company (MIC, con Evan Parker, Jamie Muir e Hugh Davies). In Inghilterra nel 1970 nasce il gruppo Iskra 1903 promosso da Paul Rutherford (con Barry Guy e Derek Bailey).

Poi, via via, nascono *ensemble* praticamente ogni anno, soprattutto in Italia, Germania, Olanda e Inghilterra. Alcuni gruppi hanno durata molto breve, quasi episodica, e lasciano poche tracce nella storiografia. Le scuole italiana, inglese, tedesca e olandese sono le principali correnti "nazionali" europee della *free* (Jost 2012, 289-290). L'Europa tra gli anni '60 e '70 doveva essere una specie di "campo di forze" in cui c'era voglia di provare nuove idee ed esperienze musicali. È stata una delle stagioni più floride per la musica, e non solo per la *free*. Oggi però vediamo col senno di poi quei fenomeni, straordinari, e non possiamo non notare quanto la libertà si è portata dietro degli "irrisolti": da un lato l'anarchia, dall'altro un certo vincolo ineliminabile.

Da un lato la libertà proposta dai movimenti degli anni '60 poteva non essere quella giusta. C'era uno certo scetticismo – da parte di Braxton per esempio, oppure da parte di Austin (in Childs, Hobbs et al. 1982, 29) – all'utopia degli anni 60, percependone i pericoli (Peters 2009, 21-22).

Uno dei problemi con l'improvvisazione collettiva, per quanto mi riguarda, è che la gente che usa l'anarchia o l'improvvisazione collettiva le interpreterà per dire “ora posso ucciderti”; e dico, aspetta un minuto... la cosiddetta libertà non ci ha aiutato come famiglia... così la nozione di libertà che era perpetrata negli anni '60 potrebbe non essere la nozione più salutare. (Anthony Braxton, citato in Peters 2009, 21-22).

L'improvvisazione collettiva, come tutte le utopie, ha permesso di scovare un funzionamento alternativo, in questo caso della musica; ma non sempre l'alternativa migliora la situazione. C'è stata molta falsa ideologia nella promessa del “tutti uguali di fronte all'improvvisazione”. Storicamente, il richiamo è stato interpretato anche come un *anything goes* dove non c'era nessuna funzione immanente nella musica – nessuna regola per nessuno scopo, solo “confusione”, “cacofonia”.

Teoreticamente, la liberazione ha voluto promuovere una riconciliazione dell'arte con la vita ordinaria, ha voluto abbassare la specializzazione dei musicisti e ha voluto recuperare le masse nella produzione: ma con quale ricompensa per le masse? Peters è molto critico a riguardo. L'improvvisazione radicale ha pur voluto significare una liberazione sociale, in un legame dialettico che dall'ideologia andava alla società e all'economia e viceversa. Ma questo potenziale di critica immanente, ha avuto dei limiti evidenti.

L'improvvisazione è ora una forma di salute, un esercizio nel vivere sano. La svolta culturale verso la spiritualità dell'oriente, l'autosufficienza del pianeta, l'interesse per la coesistenza pacifica con l'Altro, la preoccupazione per l'ecosistema, la preoccupazione per gli oppressi e coloro che sono messi a tacere, tutto ciò ha lasciato il segno indelebile sui discorsi dominanti dell'improvvisazione così come si trovano oggi. Sono sparite tutte le tracce dell'esibizionismo insolente e virtuosistico che eccitava gli esecutori e il pubblico prima degli anni '60, la competitività e il primeggiare che erano dovunque in evidenza, l'arroganza, l'insensibilità e la crudeltà che ha dato il segno a così tante performance. Nelle ultime quattro decadi i discorsi dell'improvvisazione sono diventati sempre più immersi in un linguaggio collettivo di cura e abilitazione, di dialogo e partecipazione; un puro, esteticamente purificato linguaggio di amore comunitario...

E vede nel *microcosmo* la possibilità di redenzione di un genere che, al di là del proprio manifesto, ha un reale impatto politico.

...Tuttavia, mentre i proclami politici più stridenti e più militanti tipici del tempo precedente sono stati sostituiti, rimane un attivismo più gentile ma non meno impegnato che, piuttosto che sfidare le nostre istituzioni dominanti a muso duro, costruisce ciò che può essere descritto come microcosmi estetici comunitari che vivono e agiscono la potenzialità utopica che è rimasta una

costante da quei giorni più esuberanti, che ora sembrano passati. (Peters 2009, 23-24)

D'altro lato l'ideologia ha presentato i musicisti *free* come soggetti e gruppi *autonomi*, in grado di darsi le proprie regole. Con ciò esplorano la libertà che è concessa all'essere umano di fissare i modi dei propri incontri (Small 1998b, 308). Non c'è un direttore, ma ciascuno prende la direzione. Cochrane (2000, 140-141) scrive che l'opera di *free* è quella cosa che pone un set di regole su cosa è obbligatorio, vietato e opzionale nella produzione di una performance: in una performance *free* ad esempio è *vietato* ripetere un assolo di Coleman Hawkins o suonare in tonalità; è *obbligatorio* suonare qualcosa, piuttosto che nulla. La conclusione di Cochrane, insoddisfacente perché in contrasto con il modo in cui consideriamo i pezzi *free*, è che le performance di *free jazz* possono essere considerate performance della stessa unica opera.

Un gruppo di improvvisatori *free* che suonano, ad esempio, tre pezzi distinti nel corso di una sera, finché nulla di stipulato o di proibito differenzia l'uno dall'altro, creano tre differenti performance dello stesso *type*. (Cochrane 2000, 141)

Invece dobbiamo accomodare il fatto che la *free improvisation* è una pratica interattiva e contestuale, con il fatto che nessun *free improvisor* suona mai in assenza di regole o regolarità. Anche la *free improvisation* si porta dietro un marchio di riconoscimento: del periodo, dell'artista, dei gruppi, delle situazioni. Ma anziché essere un idioma per così dire stilistico, rigettato da parte della *free*, è un idioma di tipo personale. Ogni improvvisatore ha il proprio vocabolario di suoni, di idiosincrasie, di tecniche; anche se non sono frasi idiomatiche, questi suoni sono comunque costrutti limitati nella gamma di variazione. La libera improvvisazione non ce la fa ad essere l'abolizione totale di qualsiasi linguaggio, stile o tradizione.

Il musicista *free* invece non ha più difesa nei confronti delle sue consuetudini melodiche, delle attitudini personali, delle associazioni di idee e di suoni o di altri automatismi. Da ciò nasce una specie di accademismo "free", soprattutto per il rifiuto assoluto di ogni premeditazione o collegamento. (Carles e Comolli 1973, 253)

Così accade che anche un improvvisatore come Bailey, il quale ha rinnovato il proprio linguaggio e la gamma timbrica della chitarra, dialetticamente risulta essere *molto* riconoscibile proprio per una latente *continuità* innovativa. La ricerca *forzata* dell'ignoto, dello "spontaneo" – termine molto critico, abbiamo visto – ha tradito ben presto lo spirito della *free*, perché la rende tanto riconoscibile quanto la musica idiomatica. Il MIC per esempio, vietava ogni istruzione preliminare, scritta o verbale, così da rendere più spontanea la produzione; l'esito è quello che Jost descrive così:

il risultato pratico del lavoro del MIC rende abbastanza chiaro che questa musica, chiamata non-idiomatica, può essere facilmente identificata come una particolare e inconfondibile forma di creazione musicale – in altre parole, un idioma musicale. Lo *stile*, sotto certe precondizioni, può

essere stabilito grazie all'evitare forzato di ogni associazione con i linguaggi musicali esistenti.

Una delle più importanti precondizioni è che l'improvvisatore agisca con un ego coscienziale...

(Jost 2012, 291-292)

La libertà della *free improvisation* quindi non è un dato musicale in cui il principio guida è “fare qualcosa di nuovo e libero”. La libertà della *free* non è “emanata o espressa come la data sostanza della performance, ma è, piuttosto, qualcosa che l'improvvisazione ci consente di trovare” (Peters 2009, 72). Mi sembra meglio ripensare la *free* come un obiettivo cui l'improvvisazione deve tendere, per liberazione dai propri pregiudizi musicali, ben sapendo che il lavoro di privazione è sempre relativo, mai assoluto. Questo obiettivo richiede uno “stato di coscienza continuo. Come dimostra la storia dell'automatismo, la spontaneità ha per contropartita inevitabile l'apparizione di temi ripetitivi e di tic comportamentali, la sclerosi e la chiacchiera sterile” (Toop 2002, 248).

La *free improvisation* è utile – come tutta l'improvvisazione del resto – per conoscersi “musicalmente”: capire i propri tic e le proprie sclerosi, e correggerle, migliorandosi come uomini.

### **37 La presenza e la buona vita**

Valutare un'improvvisazione per me impegna, oltre che esteticamente anche eticamente.

Non a caso parlo di “etica” assieme alla “estetica”. La seconda senza la prima può essere una disciplina relativamente autonoma – si possono isolare delle proprietà “estetiche” nell'oggetto di analisi – ma anche piuttosto insignificante. Credo che, in fondo, ogni spiegazione estetico-artistica deve poter rispondere a una questione fondamentale, che probabilmente sta a monte di ogni tipo di ricerca umana; la domanda è più o meno questa, “cosa si può fare per rendere il mondo un posto migliore?”

Mi piace rispondere con quello che ha scritto Cavell:

Un'opera d'arte non esprime una qualche particolare intenzione (come le proposizioni), né ottiene particolari scopi (come le abilità tecnologiche o le azioni morali), ma si potrebbe dire che celebra il fatto che gli uomini intendono vivere la loro vita appieno, e che le loro azioni sono del tutto coerenti ed effettive in mezzo a una natura indifferente e a una società determinata. (Cavell 1976, 198).

Alperson (1984, 24) riprende Cavell in questo modo: “l'improvvisazione musicale mette in luce una caratteristica dell'azione umana in generale in un mondo recalcitrante al volere umano”. Leggo quest'affermazione così: la musica improvvisata non *rappresenta* il modo in cui, in quanto individui, siamo costretti ad agire e a vivere in una situazione naturale e sociale del tutto indifferente alle



nostre intenzioni, ai nostri scopi, ai nostri desideri e ai mezzi che impieghiamo per ottenerli. La musica *improvvisata* è un'azione musicale che si intrattiene entro barriere fisiche limitate – il tempo a disposizione, le nostre capacità cognitive e fisiche, gli automatismi... – e pertanto può rappresentare il modo per rimetterle in discussione, per allentarle, per renderci consapevoli che, essendo presenti a noi stessi, possiamo trovare uno spazio di esercizio perfino laddove pensavamo di essere angustiati. Marco Colonna in una mail mi ha scritto: “L'unica cosa che non si può improvvisare è il proprio vissuto. Lo si mette a disposizione e si scoprono parti di esso che non si sospettava di avere dentro”.

L'improvvisazione musicale è una virtù, in senso platonico-aristotelico: la virtù era, in senso greco, la qualità per agire coerentemente e con successo. L'improvvisazione è la capacità di prendere decisioni musicali con coerenza e con successo. In parte, per questo motivo, l'improvvisazione (musicale e non) è un concetto naturalizzato e banalizzato dal senso comune. Il successo di un'azione è minacciato in molti modi, sempre gli stessi: dalla mancanza di preparazione o previsione; dal fallimento a causa della mancanza di risorse, e di quelle più convenienti; dalla mancanza di conoscenza adeguata del modo di procedere. L'improvvisazione, e la capacità di prendere le proprie scelte e i propri rischi, sono virtù. L'improvvisazione è sorprendente, rischiosa, noiosa, ecc. ed è descritta nei termini di “freschezza”, “tensione”, “energia” – abbiamo visto che per il senso comune, ancora romantico, si parla invece di spontaneità, originalità, creatività –. Il modo in cui uno esce dalle difficoltà musicali o ha successo, è importante quanto il successo in sé. Tuttavia, solo la pratica entro cui si esercita l'improvvisazione può dire in cosa consiste la coerenza e il successo. I mezzi per ottenere ciò che si vuole e per riuscire nell'improvvisazione non sono a portata di mano, non sono *ready-made* (Cavell 1976, 198-199). La mia tesi è che l'improvvisazione sia attrezzata per dare una risposta positiva al problema di *migliorare* la vita delle persone che vi prendono parte attiva, in qualità di musicisti, o passiva in qualità di pubblico e critica. Anzi, la differenza dei ruoli attivo/passivo è scompaginata musicalmente, in modo “genuino”, *solo* grazie all'improvvisazione, poiché l'ascolto dell'improvvisazione è un'azione, non è un mero consumo più o meno catatonico.

Sto quindi delineando un concetto di improvvisazione che ha a che fare con un termine dalla radice comune, in inglese: *improvement* (Benson 2003, 149).

William Day connette l'improvvisazione musicale al perfezionismo morale di cui parla Cavell (via Emerson). Il perfezionismo morale “è un pensare le cui caratteristiche distintive sono un impegno a parlare e agire in verità a se stessi, in combinazione con una costante insoddisfazione con se stessi come si è” (2000, 99). L'impegno all'improvvisazione musicale è l'impegno a migliorarsi costantemente in quanto esseri umani. Come avviene questo impegno?

Avviene in ciò che ho chiamato spesso “presenza”. Nella presenza mentale o spirituale, come uno la vuole intendere, le barriere che ci limitano in quanto esseri umani vengono abbattute. Se pensassimo che gli automatismi, perché sono appunto automatismi, fossero dei meri processi mentali inconsci e irriflessi, abbiamo due possibili obiezioni: la prima, è che una cosa per diventare automatismo deve attraversare un lungo vaglio del pensiero; la seconda, molto più interessante, è che nella presenza emerge l'automatismo non in quanto tale, ma in quanto risposta alla situazione, agli stimoli, alle opportunità, alle *affordances* degli altri musicisti. La presenza mentale cioè richiede una risposta più o meno automatica a una situazione, in modo tale da metterla in crisi e coglierne gli aspetti di criticità. Vivere il presente non è qualcosa come un'ingenuità filosofica, oppure un moralismo degradato che nega la propria responsabilità: Jim Morrison diceva “vivi ogni giorno come fosse l'ultimo” ed è un aforisma meschino. Vivere il presente significa invece caricare l'istante di significato, concentrare nell'attimo le proprie facoltà percettive sì da dimenticarci le preoccupazioni per l'avvenire e i rimorsi del passato. Come dice LaDonna Smith (2006), “quando viviamo nel presente, stiamo improvvisando la nostra vita”.

L'improvvisazione è un tipo di esercizio per avere più consapevolezza. In ciò è simile alle tecniche di meditazione che hanno una millenaria tradizione. La presenza che uno deve recare a sé, per migliorarsi, non è qualcosa che avviene solo quando il sé improvvisa. Anzi, avviene se, con una piena e sincera improvvisazione, il sé è piuttosto in *ascolto* di sé stesso, e si tratta come se fosse un'altra voce (Day 2000, 109; Savouret in Cannone 2010, 239 e segg.; Hamilton 2007b, 107 e segg.; Blum 1998, 27). La presenza mentale è una specie di fuoriuscita dal proprio mondo interiore per vedere da fuori come siamo fatti, e correggere i nostri difetti. Sicché la presenza è richiesta nell'ascolto di sé, non nella produzione musicale (o indirettamente nella produzione). Larry Solomon:

L'ascolto attivo, il fattore chiave di improvvisazione e composizione, richiede focalizzazione della mente sui suoni e sul loro movimento, permettendo loro di effettuare e influenzare le risposte di ciascuno. Significa riempirli di significato, non avere paura, e usare la propria immaginazione. (in Childs, Hobbs et al. 1982, 78)

L'improvvisazione così è una sorta di “preghiera”:

La preghiera è un momento di introspezione. È il momento in cui cerchiamo il nostro cuore per i sentimenti, per i bisogni, per la comunicazione con lo Spirito, in qualunque modo lo definiamo. Ci sediamo in silenzio e ascoltiamo profondamente. Se siamo ferventi, veniamo via sentendo una rinnovata connessione con il nostro mondo dello Spirito, un dolce sapere, e anche un sottile cambiamento nel nostro cuore. (LaDonna Smith 2006)

O una forma di autodisciplina molto forte – non è un caso che l'improvvisazione musicale ritorna

in occidente dalla terra dei padri pellegrini prima e del pragmatismo americano poi. Coltrane:

Continua ad ascoltare. Non convincerti mai della tua stessa importanza tanto da smettere di ascoltare gli altri musicisti. Vivi in modo pulito... Fai le cose giuste... Puoi migliorare come musicista se migliori come persona. È un dovere che abbiamo verso noi stessi. (in DeVito 2012, 34).

E anche LaDonna Smith dice le stesse cose:

L'atto di impegnarsi nella libera improvvisazione diventerà liberatorio, ed emancipante, per molte persone che toccheranno la loro vita emotiva in un modo non giudicante e non verbale. Dobbiamo introdurre questo stile di vita sano. (LaDonna Smith Senza data; citato in Peters 2009, 21)

Arnold Davidson (nella prefazione a Bailey 2010) scrive che l'improvvisazione è “un lavoro di noi stessi su noi stessi in quanto esseri liberi”. E poi riporta una citazione da Bailey secondo cui “l'improvvisazione può essere considerata come la celebrazione dell'attimo” (2010, 195). Come per ogni celebrazione della vita, però bisogna essere assieme a qualcuno.

## 38 Improvvisare assieme

John Cage disse che la musica è la vera celebrazione che nulla è proprio (citato da Mahler 2000).

La musica improvvisata è un preciso veicolo sociale, perché porta i soggetti che vi partecipano a mettere in comune le proprie risorse e i propri limiti, poiché tali risorse e limiti sono comuni e non individuali. Cavell, discutendo l'improvvisazione, scrive che:

nell'arte le opportunità che ti prendi sono le tue. Ma certo stai invitando gli altri a prenderle con te. E siccome sono, nondimeno, le tue, e il tuo invito non si basa sul potere o sull'autorità, ma sull'attrazione e sulla promessa, il tuo invito incorre nell'obbligazione più esigente: che *ogni* rischio si deve dimostrare degno, e ogni imposizione di tensione deve condurre a una risoluzione, e ogni domanda di attenzione e passione deve essere soddisfatta – coloro che ti seguiranno non avendo saputo di prendere tali rischi, troveranno un valore che non sapevano nemmeno esistere. (Cavell 1976, 199)

Quello che è piacevole, in un'improvvisazione, è che il rischio che ci si prende in quanto individui si basa su un accordo estetico che è *assieme* un accordo etico. Goldoni (2012, 60-61) racconta dell'esperienza dell'esecuzione da parte del gruppo Elettrofoscari dei pezzi di Pauline Oliveros, “From Unknown Silence” e “The Tuning Meditations”. Non direi che i pezzi della Oliveros richiedessero una vera e propria improvvisazione – ad esempio “The Tuning Meditations” consiste nell'eseguire

tutti assieme la stessa nota, un re a 294hz – però hanno sviluppato un tipo di ascolto “profondo” che ha aiutato le improvvisazioni seguenti del gruppo – la poetica di Oliveros è chiamata appunto *deep listening*. Goldoni commenta:

Questo modo di ascoltare crea relazioni e stili di vita anche al di là della musica: attenzione e reciproco rispetto e interesse per possibilità che nessuno, da solo, saprebbe trovare. E facendo questo si condivide un grande piacere e si diventa amici. (2012, 61)

L'amicizia, in quanto relazione *etica* tra le persone, produce il, ed è il prodotto del, fare improvvisazione assieme.

Riprendo quanto ho scritto per Bacharach e Tollefsen (2010). L'incontro con le altre persone avviene all'interno di una comunità estetica: ci si impegna a improvvisare assieme, a incontrarsi assieme in una produzione. In altre parole, è l'attività che crea un gruppo sociale. Come nella *jam session*, in cui i partecipanti possono essere completi sconosciuti, c'è una sorta di “garanzia” all'incontro: una garanzia etica di impegno comune alla realizzazione dell'improvvisazione. L'etica non è una questione di accordo intersoggettivo esplicito; ma è una questione di sfondo: essa *deve* stabilire i modi in cui si fa arte improvvisata. Se facciamo dell'improvvisazione, non è per il dovere verso di noi o verso il singolo interlocutore. È la richiesta che ci viene da qualcosa di più grande delle persone, qualcosa che viene fuori da loro come insieme maggiore dei singoli componenti: verso l'*impegno comune* a improvvisare. Peters descrive in questo modo questo impegno:

Il “vero ascolto d'orecchio” [un'espressione di Rosenzweig] non è quindi, come gli improvvisatori senza dubbio riterranno, l'ascolto dell'altro come artista/improvvisatore ma, piuttosto, l'ascolto dell'alterità dell'arte *in sé*, la silente alterità precedente ad ogni dialogo. (Peters 2009, 56-57)

È l'impegno comune che rende possibile l'incontro delle soggettività in una relazione stretta, intima, non gerarchica; in una parola sola, in una relazione di amicizia. L'improvvisazione è indicatrice da un lato e autrice dall'altro delle forme di relazione sociale che sussistono tra i musicisti e tra loro e il pubblico. Queste forme non sono statiche, ma dinamiche: sono la posta in gioco nell'improvvisazione. L'improvvisazione può essere dunque anche un modo per riconfigurare le relazioni sociali. Nel *free jazz* e nella *free improvisation* l'uso non convenzionale di strumenti come le percussioni significa: di solito questi strumenti hanno un ruolo di contorno o di segnatempo, ora ne possono avere un altro pari a qualunque altro strumento solista.

Allora le relazioni etiche sono l'esito di come si organizza, socialmente e musicalmente, il gruppo.<sup>188</sup> Bonnerave (2010, 91) distingue innanzitutto un modo di organizzazione “acefala” del gruppo

---

188Il leader del gruppo jazz, quello a cui il gruppo è intitolato, ha uno spazio maggiore di movimento rispetto agli altri

improvvisativo: di solito il gruppo è ristretto da due a cinque componenti, in modo tale da favorire l'ascolto reciproco e rapide reazioni alle azioni performative intergruppi. È un tipo di relazione particolarmente valorizzata nel *free jazz* e nell'improvvisazione libera. Ad esempio, Barney Childs dice che una delle gioie della *free improvisation* dell'AMM è che non si riesce più a distinguere chi suona cosa (Childs, Hobbes et al. 1982, 40). Le consegne in questi due tipi di improvvisazione di solito impongono di fare suonare assieme per espansione, associazione o per contrasto secondo un qualche parametro – può essere la frase musicale, la dinamica, il timbro. Il gruppo può essere anche più numeroso del quintetto, ma allora si isolano dei sottogruppi in modo tale che la relazione sia sempre ben individuata, gestibile e precisa. “Dovrebbe essere chiaro che più è largo il gruppo musicale, più c'è il bisogno di una reciproca subordinazione delle voci individuali (figurativamente e forse letteralmente)”, scrive Benson (2003, 176).

Questo modo di strutturazione acefala o per sottogruppi ha un preciso scopo etico, più che musicale: portare (tra le due e le cinque) persone ad avere un mutuo e intimo scambio amicale, *attraverso* la musica. La relazione entro la gestione acefala, sia del piccolo *ensemble* sia della frazione di un *ensemble* più vasto, non è un dato di fatto, ma una dimensione da ottenere (un *impegno comune*): laddove c'è più affinità personale, conoscenza, abitudine a suonare assieme, affiatamento...sarà forse più facile. Oppure – come nella vita certe volte le amicizie migliori sono quelle che nascono dalle occasioni –, la gestione è più facile quando i musicisti non si conoscono per niente e si ritrovano in incontri estemporanei ed effimeri. Bailey ha percorso entrambe le soluzioni: ha suonato in gruppi stabili o con musicisti amici di “lungo corso” (Tony Oxley, Evan Parker...) oppure in gruppi *ad hoc* come quelli organizzati nelle *Company Weeks* (Childs, Hobbes et al. 1982, 46-52; Bailey 2010, 173 e segg.; Saladin 2010).

Gli ascoltatori non sono dei meri testimoni di “relazioni” amicali tra gli improvvisatori. Una relazione di amicizia (così come l'odio) produce partecipazione ed empatia, e l'improvvisatore è molto più sensibile del musicista classico rispetto a questo elemento empatico. Penso che ciò sia dovuto a proprietà intrinseche e estrinseche all'improvvisazione – tra le quali le caratteristiche estetiche della sorpresa e dell'imprevedibilità.

Tra le caratteristiche estrinseche, l'amicizia improvvisativa è favorita da un *setting* tradizionalmente *informale*. Gli ambienti dell'improvvisazione sono esplicitamente strutturati per far intimamente legare il pubblico ai musicisti. Il palco è quasi sempre basso e l'improvvisatore suona alla nostra al-

---

componenti: ha più *chorus* per i soli, ha l'onere di fare il primo solo, decide la scaletta e gli arrangiamenti. Tuttavia, rispetto alla musica eseguita a partire dallo spartito, è chiaramente maggiore lo spazio di contrattazione concesso ai gregari degli strumenti armonici o ritmici: questo è abbastanza lampante ad esempio nel caso del trio (solista, basso, batteria).

tezza, di solito c'è un bar che serve bevande, le luci sono soffuse...Il pubblico parla, socializza, risponde alla musica con le urla o con la danza, si alza e va in giro, non rimane né in silenzio né seduto. La musica celebra così il corpo, i suoi suoni e i suoi movimenti (Small 1998b, 298), perché non si può essere amici se le circostanze sociali rimangono “ingessate” e previste da codici di comportamento formali.<sup>189</sup> Le persone dall'altra parte del palco hanno anch'esse un ruolo da giocare: hanno *agency* (Reason 2004). Il loro semplice mostrarsi in un certo atteggiamento, sorpreso o annoiato, interessato o disinteressato, sciatto o *good-looking* ha un potere di condizionamento; così come anche il loro numero, la loro età e differenza razziale, sessuale, sociale. D'altra parte che senso avrebbe se un musicista chiudesse gli occhi e suonasse come in cantina a casa sua? Perché suonare di fronte agli altri è così elettrizzante? Non è forse ancora più elettrizzante suonare qualcosa che non è del tutto, fino in fondo, previsto?

Questa elettricità non la troviamo nei dischi, non la troviamo al teatro d'Opera, non la troviamo nei grandi raduni del rock, ma in situazioni “da camera” dove molto materiale è suscettibile di rinegoziazione nel tempo *reale* in cui l'ascolto è capace di reagire. L'esito sociale è che le relazioni più profonde e gli accordi più sinceri si prendono tra pochi intimi, in piccoli *microcosmi* che hanno un potere locale oppositivo ai dispositivi di dominio sociali e musicali, come l'industria discografica, il circuito dei grandi *live*, il “pastone” omogeneizzato del linguaggio musicale che ci viene somministrato sin dagli anni '80. L'improvvisazione propone dunque una cura contro l'egoismo, la passività e il consumismo culturale; e questa è un'ideologia molto più presente e combattiva di quanto siamo pronti ad ammettere, perfino nell'improvvisazione. Per esempio Art Farmer dichiara: la “musica è solo l'espressione di un essere umano. È una sorta di cosa egoistica, anche. In un certo senso, anche se dai, dai al fine di trarre soddisfazione dal dare” (Farmer in Wilmer 1977, 19).

Ovvio che la risposta migliore a questi atteggiamenti individualistici “ipermoderni” viene fornita, per statuto, dalle esperienze di improvvisazione radicale, americane ed europee, tra gli anni '60 e '70. Nemmeno la *free improvisation* è però quell'occasione di assoluta libertà come può fare credere. Nel microcosmo di produzione e ricezione della *free* spesso, anche temporaneamente, qualcuno tende a prevaricare. L'arroganza è così difficile da eliminare. L'ego non può mai essere trasceso del tutto; ma il discorso che lo annuncia non è ipocrita, come scrive invece Watson (2004, 220): bisogna solo lavorarci sopra, sapendo che non si arriva mai del tutto a sublimare il proprio ego nel

---

189 La performance “classica” è un'occasione di socializzazione davvero molto diversa: l'opera house o il gran teatro sono edifici enormi, costosi; il foyer è l'unico luogo per socializzare; per come è disposto il pubblico e per le regole della sala non è permessa la conversazione; i musicisti sono lontani dal pubblico e lo ignorano; il direttore d'orchestra dà le spalle; il pubblico siede in silenzio, può solo ricevere il messaggio musicale passivamente; le relazioni degli orchestrali sono gerarchiche, formali, funzionali; non c'è amicizia né antipatia. Il compositore prevede le azioni di tutti, e solo il direttore ha il disegno complessivo a disposizione. L'orchestra sinfonica è come un'impresa moderna: è gerarchica e ha la funzione di dare vita a un prodotto anche di consumo.

gruppo (Peters 2009, 52-53), ma ci si può migliorare in questo, giorno per giorno.

Secondo Bailey, abbiamo visto, l'improvvisazione in solo non ha lo stesso *peso estetico* dell'improvvisazione in gruppo. La cosa bella, dell'improvvisazione in gruppo, è mettere tutti i musicisti e assieme a loro il pubblico, in “accordo”. La comprensione di sé e degli altri e *l'impegno comune* a improvvisare, senza che vi sia un capo (né una coda), è una sfida, un esercizio, un lavoro.

Vivere bene, in armonia con sé e con i propri amici è un lavoro.

## **Conclusione: l'improvvisazione oggi**

Credo che l'improvvisazione sia latente in ogni genere, stile, tradizione musicale. Qualche volta però diventa il *centro* del discorso musicale: come nel jazz, in certo rock e negli esperimenti di liberazione musicale nati negli anni '60. Ho cercato di mettere in luce il valore che può avere la composizione improvvisata per la nostra vita e per il nostro vivere in società. Ma ora, vorrei dismettere i panni del dottorando in filosofia, e capire quanto l'improvvisazione sia *centrale* per il panorama musicale contemporaneo alle orecchie di un “buon ascoltatore” dell'improvvisazione come me (non mi faccio un complimento, ma è una tipizzazione introdotta da Adorno 2004b). Sono un ascoltatore sicuramente selettivo, ma non troppo né troppo poco colto, né tanto entusiasta dell'improvvisazione da dimenticare che quando ho ascoltato la prima volta *Rothko Chapel* di Morton Feldman, che non concede (quasi nessuno) spazio all'improvvisazione, sono stato portato a sospendere un certo processo mentale gravido di ansie personali e a sublimare, nell'ascolto, la mia *presenza* mentale, cognitiva, corporea...

Non ho tesi da avanzare, né conclusioni da trarre, solo qualche impressione sporadica, condita da un mio certo qual coinvolgimento emotivo verso il panorama musicale. Vedo infatti con un po' di pessimismo la poca attenzione che il mondo musicale contemporaneo dedica all'improvvisazione. Il mondo musicale contemporaneo è fatto di tante circostanze, linguaggi e tradizioni diverse. Mai come oggi possiamo accedere a questa cornucopia di musiche che, a seconda degli interessi dell'industria culturale, ci “bombardano” o, positivamente, ci richiedono attenzione. Eppure... quasi tutta l'offerta musicale mi sembra “scontata”, poco improvvisata, stantia. Ma dal momento che queste che seguono sono mere opinioni, mi auguro di essere smentito dalla realtà.

Il jazz oggi si è provincializzato: se solo 40 anni fa l'afroamericano poteva pretendere che fosse la “sua” musica, il jazz ormai è una musica fuori contesto, tanto scandinava quanto giapponese o americana (Budd in Childs, Hobbes et al. 1982, 56). Il linguaggio stesso del jazz è diventato mondialista e ha perduto connotazione. Il jazz ha preso dal rock e dalla musica contemporanea colta.

Viceversa perfino la musica contemporanea colta ha preso dal jazz e dal rock. Ci si aspetterebbe di vedere una nuova fioritura, invece il jazz stagna: dopo stagioni feconde, dopo il periodo di purgatorio della fusion degli anni '90, ora ci sono tante (vecchie) star ma pochi codici, poca ricerca, poca scuola comune, nessuna idea di cosa sia bene e cosa sia male. Su cosa concentrarsi? Tante star usano un linguaggio vecchio, anche molto vecchio, come il *bop*. Dal 1980 in poi il *neo-bop* e il *neo-hard-bop* sono i linguaggi dominanti nel circuito. La crisi di identità del jazz, come quella che sta attraversando oggi la musica eurocolta, ha portato la musica a guardarsi allo specchio e a parlare sostanzialmente a se stessa. Vedi per esempio a come è condotta la critica sui giornali: per descrivere un musicista si comincia con “ha suonato con...”. L'industria culturale e la pedagogia hanno delle responsabilità in questa stagnazione: con l'avvento del cd e poi dell'mp3 hanno “ristampato” e antologizzato il linguaggio. Tuttavia mi sembra perfino che i musicisti stessi siano poco avvezzi a dare una certa forma *comunicativa* alla propria musica: in loro l'aspetto artigianale prevale su quello artistico, ammesso e non concesso che siano principi contrastanti; ma l'uso contemporaneo di tutte queste armonie sospese, mai risolte, inutilmente complicate, così come l'uso di un tematismo non lirico, ma *matematico*, sono di difficile accesso per il pubblico. Dovessi indicare il momento in cui l'artigianato si trascende nell'arte, forse avrei meno di una decina di nomi da fare, quasi tutti stampati da ECM – per dire quanto conta il *plugging*, al di là delle scelte editoriali.

Anche l'improvvisazione libera mi pare in stallo. Tutto l'interesse per l'universo del suono può essere appagante per chi suona, ma per chi sta dall'altra parte è spesso troppo impegnativo (“cognitivo”?) trovare il proprio posto in questo gioco tra il musicista e il suo suono. Il mondo è cambiato dagli anni '70, e le possibilità partecipative alla musica sono state rinegoziate secondo le direttive che la società complessiva ha imposto alla cultura: divertimento, godimento, piacere, svago... Il *free jazz* e la *free improvisation* le rinnegano, così come già facevano in passato, ma con una poetica che fa capo ancora a questo passato glorioso. Harold Budd, che è considerato un compositore “colto” vicino a tradizioni *pop*, più o meno come Brian Eno con cui ha lavorato, dichiara:

La supremazia dei derivati del rock di avanguardia sui modi derivati dal jazz tradizionale non è una supremazia commerciale. Ha a che fare con la vitalità del linguaggio, e ho paura che l'ala "classica" della musica sperimentale non è all'altezza della sfida in questo momento. (Childs, Hobbs, et al. 1982, 56)

Mi sembra appunto che l'ala classica dell'improvvisazione radicale stia continuando a riproporre dei “beni” musicali per inerzia, senza al contempo mettere in discussione il proprio punto di vista oppositivo. John Zorn e la sua cerchia downtown newyorkese, così come il collettivo El gallo Rojo qui in Italia, producono musica eccezionale, trasversale, mischiando i generi, le tradizioni e i lin-



guaggi...ma in quali contesti? Il pubblico dell'improvvisazione libera è connotato come un ascoltatore "esperto", un "buon ascoltatore" o un "consumatore di cultura". Non è un "fan di jazz".<sup>190</sup> Eppure è quel tipo di pubblico che, se gli si chiede "che musica è?" risponde "è jazz!", perché c'è almeno uno strumento a fiato e non c'è un testo.

In questo senso la mia esperienza di improvvisazione libera nel gruppo Elettrofoscari le dà un valore *diverso* non tanto per la qualità della ricerca in sé – talvolta anche ingenua e dilettantesca – quanto nel fatto che tale ricerca veniva fatta all'interno dell'Università, in un contesto, per come sono le università italiane, tradizionalmente lontano dalla pratica musicale. E dall'accademia il gruppo ha trovato qualche ingaggio fuori, così l'esternalizzazione della musica ha prodotto un *mash-up* di contesti che per me è stato stimolante.

La musica eurocolta non mi sembra goda di buona salute più del jazz: i programmi della Biennale sono praticamente sempre gli stessi da molti anni, con i soliti noti Nono, Ligeti, Aperghis, Eötvös, Kagel (cito dall'ultima edizione) e molte nuove proposte che hanno dalla loro l'età anagrafica, ma non un *linguaggio comune*, ormai difficilmente rinnovabile, frantumato e sclerotizzato. Manca il "cambio di paradigma", qualcosa che scuota l'ambiente musicale sin dalle fondamenta. O, se c'è stato, l'industria e la critica hanno delle responsabilità omertose nella promozione musicale. Non mi sembra che ci sia lasciata la possibilità di scrivere oggi qualcosa come "Stockhausen serve l'imperialismo" (Cardew 1974), perché il musicista colto *engagé*, di cui in Italia Nono ha rappresentato probabilmente l'ultimo esempio e in Inghilterra rimangono Cardew e Rutherford, è una figura assolutamente trasparente per la vita culturale contemporanea, fatta di happy hour al museo e Ligabue al teatro Verdi.

Ricordo un articolo di James McBride sull'hip hop apparso sul National Geographic. In una rivista non musicale si finiva a parlare proprio del rinnovamento del linguaggio musicale, e a scrivere era un romanziere. Questo è un problema socio-antropologico, non solo estetico. La *hip hop culture* somiglia, per il target sociale e per i modi di riappropriazione dei linguaggi musicali, al jazz nei suoi anni migliori. In ciò ha ragione Shusterman a fare del *rap* l'oggetto di un'indagine estetica. L'improvvisazione verbale sembra la più viva, tra le masse e nell'industria culturale; forse però proprio questo connubio sta giù ammuffendo l'ambiente *hip hop*. I collettivi *hip hop*, tra cui gli Anti Pop Consortium e il Wu-Tang Clan, mi sembra si siano un po' lasciati andare al loro potere commerciale – il Clan che incide per la Warner...

Nel rock la mia opinabilissima diagnosi non migliora il quadro clinico. Ormai la parte in studio è troppo preponderante, non ci sono più le band con grandi improvvisatori sciolte già negli anni '90.

---

190 Le tipizzazioni del pubblico sono riprese da Adorno (2004b).

Il linguaggio indie o post-punk, tipico dei gruppi come gli Strokes, i Franz Ferdinand, i Radiohead, gli Arcade Fire, i Wilco, i Black Keys, i Coldplay, gli U2.. e in Italia abbiamo esempi come i Subsonica, gli Afterhours, i Marlene Kuntz, Luci della Centrale Elettrica, Teatro degli Orrori... cerca di far sparire ogni improvvisazione per rendere sul palco quanto hanno inciso in sala di registrazione; paradossalmente alcuni tra i migliori improvvisatori musicali contemporanei, anche italiani, collaborano spesso con questi gruppi. Nel rock più cantautorale, soprattutto femminile, c'è ancora l'abitudine di proporre un'improvvisazione per sublimare la parte vocale ed equilibrare il pezzo, e questo potrebbe essere uno dei pochi ambiti in cui l'improvvisazione sopravvive; ma non cambia molto tra Madeleine Peyroux, Norah Jones, Martha Wainwright, Carla Bozulich da una parte e Joni Mitchell e Laurie Anderson dall'altra. Il blues e il metal si nutrono ancora di improvvisazione; perlomeno non fanno a meno dei soli, anche se condotti con cliché tanto ritriti: virtuosismi e *bending* chitarristici sulla pentatonica, fino allo sfinimento. Anche se con questo materiale rudimentale si può fare musica bellissima (per esempio Roy Buchanan 1972), le poetiche di oggi sembrano proseguire sulle vie già battute e non aprirne di altre. Il progressive (rock o metal) mi sembra abbia prodotto un grosso equivoco estetico: il principio della progressione formale, benché non più progressivo in sé (i King Crimson e gli Yes lo facevano già 40 anni fa), è solo l'occasione per essere più bravi a muovere le dita, e costituisce così l'alibi per non avere più principi compositivi validi per una *comunicazione*...

Poi ci sono altri gruppi come i Godspeed You! Black Emperor, i Mogwai, i Sigur Rós che fanno improvvisazione elettronica, con dei materiali "folk" o "di recupero". Paradossalmente anche nella dance c'è qualcosa di improvvisato: dj Spooky, i Mouse on Mars, i Matmos, Richie Hawtin (che è stato invitato alla Biennale diretta da Uri Caine!) il drum and bass di Aphex Twin e Goldie... riprendono l'emancipazione ritmica tipica della free improvisation.

In una situazione così frammentata, così multiculturale, ci si aspetta di trovare l'improvvisazione ai primi posti tra i valori musicali della critica e dell'industria; invece no, essa regredisce sempre di più. Forse, però, sto guardando dalla parte sbagliata. Forse l'improvvisazione, come ho scritto nella tesi, va ricercata proprio in quelle possibilità di produzione *locale*, indipendente e autonoma, talvolta dilettantesca, che nascono nella coda lunga del mercato.

Prima e al di là dei corsi di improvvisazione nei conservatori, sta accadendo qualcosa di analogo a quello che accade in rete con *mail*, *blog*, *social networks* e il cosiddetto *web 2.0* e oltre: c'è in musica una tendenza analoga a quella di riprendersi parola e immagine in rete da parte dei singoli e dei gruppi. È una tendenza della società, e infatti anche psicologi, sociologi, *mana-*

gers, teorici dell'organizzazione guardano all'improvvisazione con interesse. (Goldoni 2013, 147)

Non ho grossi dubbi sulla gioia che può dare suonare assieme, suonare *live*, magari incidere il proprio disco in *self-publishing* e metterlo in SoundCloud. Il diritto di parola “musicale”, assicurato dai mezzi tecnologici, è per me un reale *progresso*. Ma siamo ancora in una situazione in bilico: da un lato il gruppo da milioni di copie vendute, dall'altro il pub in periferia. E la prima conta ancora molto, forse più, nel panorama musicale globale, non sempre per mere ragioni di marketing...qualche volta la “composizione” seduta o in studio di registrazione è ancora il modo migliore per comporre, nonostante la sua “dittatura”.

In una situazione così incerta, anche questa tesi potrebbe essere un paludamento retrivo rispetto alla semplicità con cui si imbraccia una Stratocaster e si suona il do maggiore in prima posizione.

Anche in questo caso una descrizione scritta, anzi ogni tipo di descrizione, è inevitabilmente una distorsione, un'ossificazione e una schematizzazione di un processo che è stato fluido e amorfo, oltre che quasi sempre empirico. (Bailey 2010, 149)

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W.. 1974. *Dissonanze*. Milano: Feltrinelli.
- , 1975. *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*. Torino: Einaudi.
- , 1982 (ed. originale 1936). “Über jazz”. In *Musikalische Schriften IV, Gesammelte Schriften 17*: 74-108. Francoforte: Suhrkamp.
- , 1984 (ed. originale 1933). “Abschied vom Jazz”. In *Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften 18*: 795-799. Francoforte: Suhrkamp.
- , 2002a. *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi.
- , 2002b. *Introduzione alla sociologia della musica*. Torino: Einaudi.
- , 2004a. *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*. Torino: Einaudi.
- , 2004b. *Sulla popular music*. Roma: Armando.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. 1997. *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.
- AEBERSOLD, Jamey. 2011. *Jazz. Come suonare e improvvisare*. Milano: Volontè & Co.
- ALPERSON, Philip. 1984. “On Musical Improvisation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 49, n. 4: 369-373.
- , 1991. “When Composers Have to Be Performers”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 43, n. 1: 17-29.
- , 2010. “A topography of Improvisation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 68, n. 3: 273-280.
- ANDERSON, James C.. 1982. “Musical Identity”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 40, n. 3: 285-291.
- ARMSTRONG, D.M.. 1997. “Properties”. In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 160-172. Oxford: Oxford University Press.
- ARNHEIM, Rudolf. 1993. *La radio. L'arte dell'ascolto*. Roma: Editori Riuniti.
- ASHBY, Arved. 2010. *Absolute Music. Mechanical Reproduction*. Berkeley: University of California Press.
- ATTALI, Jacques. 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- AZAÏS, Camille, et al.. 2010. “Du jazz aux mouvements sociaux: le répertoire en action. Entretien avec Howard Becker. *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 223-232.
- BABBITT, Milton. 1958. “Who cares if you listen?”. *High Fidelity*. Vol. 8, n.2: 38-40, 126-127.
- BACHARACH, Sondra, TOLLEFSEN, Deborah. 2010. “We Did It: From Mere Contributors to

- Coauthors". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 68, n. 1: 23-32.
- , 2011. "We did It Again: A Reply to Livingston". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 69, n. 2: 225-230.
- BACHIR-LOOPUYT, Talia, et al.. 2010. "Éditorial: Improvisation: usages et transferts d'une catégorie". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 5-20.
- BAILEY, Derek. 2010. *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*. Pisa: Ets.
- BALDWIN, James. 1996. "Of the Sorrow Songs. The Cross of Redemption". In *The Picador Book of Blues and Jazz*, a cura di James Campbell: 324-331. Londra: Picador.
- BALL, Philip. 2010. *L'istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro*. Bari: Edizioni Dedalo.
- BALLIETT, Whitney. 1961. *The Sound of Surprise. 46 Pieces on Jazz*. New York: Dutton & Co.
- BANGS, Lester. 1976. "The Greatest Album Ever Made". In *Creem* (n.3).  
<http://www.rocknroll.net/loureed/articles/mmmmbangs.html> (ultimo accesso 10.09.2014).
- BARONI, Mario. 2001. "Gruppi sociali e gusti musicali". In *Enciclopedia della Musica, Vol. I*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 966-977. Torino: Einaudi.
- BARTEL, Christopher. 2011. "Music Without Metaphysics?". *British Journal of Aesthetics*. Vol 51, n. 4: 383-398.
- BARTÓK, Bela. 1977. *Scritti sulla musica popolare*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BAUGH, Bruce. 1993. "Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, n. 1: 23-29.
- BEARDSLEY, Monroe C.. 1965. "On the Creation of Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 23, n. 3: 291-304.
- BELGRAD, Daniel. 1998. *The culture of spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: Univeristy of Chicago Press.
- BENJAMIN, Walter. 2000 (ed. originale 1936). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, William. 2004. "Music Through a Narrow Aperture: a Qualified Defense of Concatenationism". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 4, n. 238: 515-522.
- BENSON, Bruce Ellis. 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , 2004. "The Fundamental Heteronomy of Jazz Improvisation". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 4, n. 238: 453-467.
- BERKOWITZ, Aaron. 2010. *The Improvising Mind. Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford: Oxford University Press.

- BERLINER, Paul. 1994. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press.
- BERTINETTO, Alessandro. 2007. "A Transcendental Argument against Musical Formalism". *Proceedings of the International Congress of Aesthetics "Aesthetics Bridging Cultures"*.  
[http://academia.edu/1478261/A\\_transcendental\\_argument\\_against\\_musical\\_formalism\\_Proceedings\\_of\\_the\\_XVII\\_International\\_Congress\\_of\\_Aesthetics](http://academia.edu/1478261/A_transcendental_argument_against_musical_formalism_Proceedings_of_the_XVII_International_Congress_of_Aesthetics) (ultimo accesso 28.06.2013).
- , 2011. "Improvisation and artistic creativity". *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Vol. 3: 81-103.  
<http://proceedings.eurosa.org/?p=25> (ultimo accesso 09.06.2013).
- , 2012. *Il pensiero dei suoni*. Milano: Mondadori.
- , 2013a. "Musical Ontology. A View through Improvisation". *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*. Vol. 2: 81-101.  
<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/316/313> (ultimo accesso 08.07.2013).
- , 2013b. "Performing Imagination: The Aesthetics of Improvisation". *Klesis – Revue philosophique*. N. 28: 62-96.  
<http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-imagination-et-performativite-06-Alessandro-Bertinetto-Performing-Imagination-The-Aesthetics-of-Improvisation.pdf> (ultimo accesso 20.01.2014).
- , 2013c. "Improvvisazione e contraffatti. Circa il primato della prassi in ontologia della musica". *Aisthesis*. Vol. 6, Special Issue: 101-132.
- BÉTHUNE, Christian. 2003. *Adorno et le jazz*. Paris: Klincksieck.
- , 2009. "L'improvisation comme processus d'individuation". *Critical Studies in Improvisation/études critiques en improvisation*. Vol. 5, n. 1: 1-16.  
<http://www.criticalimprov.com/article/view/991> (ultimo accesso 09.06.2013).
- BLECKMANN, Theo. 2008. "The Voices of My Voice". In *Arcana III*, a cura di John Zorn: 34-44. New York: Hips Road.
- BLUM, Stephen. 1998. "Recognizing Improvisation". In *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl e Melinda Russell: 27-45. Chicago: University of Chicago Press.
- , 2009. "Representation of music making". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: 239-262. Champaign: University of Illinois Press.
- BONNERAVE, Jocelyn. 2010. "Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 87-103.
- BOULEZ, Pierre. 1975. *Par volonté et par hasard*. Parigi: Seuil.

- BOWEN, José. 1993. "The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances". *Journal of Musicology*. Vol. 11, n.2: 139-173.
- , 1996. "Performance Practice versus Performance Analysis: Why should Performers Study Performance?". *Performance Practice Review*. Vol. 9: 16-35.
- BOWIE, Andrew. 2007. *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAXTON, Anthony. 1985. *Tri-Axium Writings Vol. 1*. Senza luogo: Synthesis Music.
- BROILES, R. David. 1964. "Frank Sibley's «Aesthetic Concepts»". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 23, n.2: 219-225.
- BROWN, Lee B.. 1991. "The Theory of Jazz Music "It Don't Mean a Thing"". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 49, n.2: 115-127.
- , 1996. "Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54, n.4: 353-369.
- , 1999. "Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism, Old and New". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 57, n.2: 235-246.
- , 2000a. "«Feeling My Way»: Jazz Improvisation and Its Vicissitudes – A Plea for Imperfection". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n.2: 113-123.
- , 2000b. "Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n.4: 362-371.
- , 2011. "Do Higher-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 51, n. 2: 169-184.
- , 2012. "Further Doubts about High-Order Ontology: A Reply to Andrew Kania". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 52, n. 1: 103-106.
- , 2013. "Can American Popular Vocal Music Escape the Legacy of Blackface Minstrelsy?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 66, n.1: 91-100.
- BRUNO, Franklin. 2013. "A Case for Song: Against an (Exclusively) Recording-Centered Ontology of Rock". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 66, n.1: 65-74.
- BUDD, Malcolm. 1985. *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , 1989. "Music and the Communication of Emotion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 47, n.2: 129-138.
- BUTCHER, John. 2011. "Freiheit und Klang – diesmal persönlich". In *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, a cura di Dieter A. Nanz: 167-176. Hofheim: Wolke Verlag.

- CAINE, Uri. 2007. "Theme and Variation". In *Arcana II*, a cura di John Zorn: 50-56. New York: Hips Road.
- CAMBELL, Keith. 1997. "The Metaphysic of Abstract Particulars". In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 125-139. Oxford: Oxford University Press.
- CAMERON, Ross P. 2008. "There Are No Things That Are Musical Works". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 48, n. 3: 295-314.
- CANONNE, Clément. 2010a. "De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Entretien avec Jerrold Levinson". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 211-222.
- , 2010b. "Enseigner l'improvisation? Entretien avec Alain Savouret". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 237-249.
- , 2013. "L'appréciation esthétique de l'improvisation". *Aisthesis*. Vol. 6, Special Issue: 331-356.
- CANTRICK, Robert. 1985. "Does musical improvisation refer?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 44, n. 2: 182-183.
- CAPLAN, Ben, MATHESON, Carl. 2004. "Can a Musical Work Be Created?". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 44, n. 2: 113-134.
- , 2006. "Defending Musical Perdurantism". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 46, n. 1: 59-69.
- , 2008. "Defending 'Defending Musical Perdurantism'". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 48, n. 1: 80-85.
- CAPORALETTI, Vincenzo. 2005. *I processi improvvisativi nella musica*. Lucca: LIM.
- CARDEW, Cornelius. 1971. *Treatise Handbook*. Londra: Peters.
- , 1974. *Stockhausen Serves Imperialism*. Londra: Latimer New Dimensions Limited.
- CARL, Robert. 2009. *Terry Riley's In C*. Oxford: Oxford University Press.
- CARLES, Philippe, COMOLLI, Jean-Louis. 1973. *Free Jazz/Black Power*. Torino: Einaudi.
- CARR, David. 2004. "Music, Meaning, and Emotions". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 62, n. 3: 225-234.
- CARROLL, Noël. 1997. "The Ontology of Mass Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 55, n. 2: 187-199.



- , 2009. *On Criticism*. New York, Londra: Taylor & Francis.
- , 2010. *Art in three dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- CARVALHO, John M.. 2010. "Repetition and Self-Realization in Jazz Improvisation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 68, n. 3: 285-290.
- CAVELL, Stanley. 1976. *Must We Mean What We Say?*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CERCHIARI, Luca. 2012. "Sacred, Country, and Urban Tunes: The European Songbook; «Greensleeves» to «Les feuilles mortes» («Autumn Leaves», «Gigolo» to «O sole mio»". In *Eurojazzland*, a cura di Luca Cerchiari, Laurent Cugny, Franz Kerschbaumer: 98-122. Lebanon: University Press of New England.
- CHAILLEY, Jacques. 1984. *Histoire musicale du Moyen Âge*. Parigi: Presses Universitaires de France.
- CHILDS, Barney, HOBBS, Christopher et al. 1982. "Forum: Improvisation". *Perspectives of New Music*. Vol. 21, n. 1/2: 26-111.
- COCHRANE, Richard. 2000. "Playing by the Rules: A Pragmatic Characterization of Musical Performances". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n. 2: 135-142.
- COEURDEVEY, Annie. 1998. *Histoire du langage musical occidental*. Parigi: Presses Universitaires de France, Paris.
- COHEN, Greg. 2008. "Time Piece". In *Arcana III*, a cura di John Zorn: 52-57. New York: Hips Road.
- COLLINGWOOD, Robin G.. 1938. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- CONE, Edward T.. 1995. "The Pianist as Critic". In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, a cura di John Rink: 241-253. Cambridge: Cambridge University Press.
- COOK, Nicholas. 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance". *Music Theory Online*. Vol. 7, n. 2.
- [http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook\\_frames.html](http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html) (ultimo accesso 19.09.2014)
- COSOTTINI, Mirio. 2013. "Five Improvisations: aspetti nonlineari di un'improvvisazione". *Aisthesis*. Vol. 6, Special Issue: 155-172.

- COURSIL, Jacques. 2008. "Hidden Principles of Improvisation". In *Arcana III*, a cura di John Zorn: 58-65. New York: Hips Road.
- COX, Renée. 1985. "Are Musical Works Discovered?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 43, n. 4: 367-374.
- CSIKSZENTMIHÁLYI, Mihály, RICH, Grant. 1997. "Musical Improvisation: A Systems Approach". In *Creativity in Performance*, a cura di Robin Keith Sawyer: 43-66. Greenwich: Abley Publishing.
- COURVOISIER, Sylvie. 2007. "The Extended Piano". In *Arcana II*, a cura di John Zorn: 62-65. New York: Hips Road.
- CUGNY, Laurent. 2012. "Did Europe «Discover» Jazz?". In *Eurojazzland*, a cura di Luca Cerchiari, Laurent Cugny, Franz Kerschbaumer: 301-341. Lebanon: University Press of New England.
- CURRIE, Gregory. 1989. *An Ontology of Art*. New York: St Martin's Press.
- , 2004. "Art Works as Action Types". In *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytical Tradition*, a cura di Peter Lamarque e S.H. Olsen: 103-122. Oxford: Blackwell.
- DAHLHAUS, Carl. 1979. "Was heisst Improvisation?". In *Improvisation und neue Musik*, a cura di Reinhold Brinkmann: 9-23. Mainz: Schott.
- DALY, Chris. 1997. "Tropes". In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 140-159. Oxford: Oxford University Press.
- DANTO, Arthur. 1964. "The Artworld". *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, n. 19: 571-584.
- DARBELLAY, Etienne. "La libertà nella musica occidentale scritta". In *Enciclopedia della musica*, Vol. V, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 460-481. Torino: Einaudi.
- DAVIES, David. 2004. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell.
- , 2009a. "The Primacy of Practice in the Ontology of Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 67, n. 2: 159-171.
- , 2009b. "Dodd on the 'Audibility' of Musical Works". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 49, n. 2: 99-108.
- DAVIES, Stephen. 1991. "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances". *Noûs*. Vol. 25, n. 1: 21-41.

- , 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- , 2007. *Musical Works & Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- DAY, William. 2000. "Knowing as Instancing. Jazz Improvisation and Moral Perfectionism". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n. 2: 99-111.
- , 2010. "The Ends of Improvisation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 68, n. 3: 291-296.
- DeBONO, Edward. 2002 (ed. originale 1967). *Il pensiero laterale*. Milano: Rizzoli.
- De la MOTTE, Diether. 1979. "Improvisation in der Neuen Musik". In *Improvisation und neue Musik*, a cura di Reinhold Brinkmann: 42-54. Mainz: Schott.
- DELIÈGE, Célestin. 1971. "Indétermination et improvisation". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2, n. 2: 155-191.
- DENCH, Chris. 2007. "Time-Travel". In *Arcana II*, a cura di John Zorn: 75-80. New York: Hips Road.
- DeNORA, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Parigi: Éditions de Minuit.
- DeVITO, Chris, a cura di. 2012. *Coltrane secondo Coltrane. Tutte le interviste*. Torino: EDT.
- DEWEY, John. 1970. "L'intelligenza creativa". Traduzione di Antonio Santucci (ed. originale 1917. "The need for a recovery in philosophy"). In *Il pragmatismo*, a cura di Antonio Santucci: 331-358. Torino: UTET.
- DICKIE, George. 2000. "Art and Value". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 40, n. 2: 228-241.
- DILWORTH, John. 1998. "Is Ridley Charitable with Collingwood?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 56, n. 4: 393-396.
- DODD, Julian. 2000. "Musical works as eternal types". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 40, n. 4: 424-440.
- , 2002. "Defending musical platonism". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 42, n. 4: 380-402.
- , 2004. "Types, Continuants and the Ontology of Music". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 44, n. 4: 342-360.
- , 2005. "Critical Study: Artworks and Generative Performances". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 45, n. 1: 69-87.

- , 2007. *Works of Music. An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- DUDAS, Richard. 2010. “«Comprovisation»: The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems”. *Leonardo Music Journal*. Vol. 20: 29-31.
- DUTTON, Denis. 1979. “Artistic Crimes”. *British Journal of Aesthetics*. Vol. 19, n. 3: 302-314.
- , 1987. “Why Intentionalism Won't Go Away”. In *Literature and the Question of Philosophy*, a cura di Anthony J. Cascardi: 194-210. Baltimora: Johns Hopkins University Press.
- EDIDIN, Aron. 1999. “Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music”. *British Journal of Aesthetics*. Vol. 39, n. 1: 24-39.
- EISENBERG, Evan. 1987. *The Recording Angel. Music, Record and Culture from Aristotle to Zappa*. New York: Penguin.
- ELLISON, Ralph. 1995a. *Invisible Man*. New York: Vintage.
- , 1995b. *Shadow and Act*. New York: Vintage.
- , 2002. *Living with music*. New York: Modern Library.
- EVNINE, Simon J.. 2009. “Constitution and Qua Objects in the Ontology of Music”. *British Journal of Aesthetics*. Vol. 49, n. 3: 203-217.
- FEISST, Sabine M.. 2009. “John Cage and improvisation: an unresolved relationship”. In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettel: 38-51. Champaign: University of Illinois Press.
- FELDMAN, Morton. 2013. *Pensieri verticali*. Milano: Adelphi.
- FERGUSON, Linda. 1983. “Tape Composition: An Art Form in Search of its Metaphysics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 42, n. 1: 17-27.
- FERRARI, Luigi. 1983. “Verso una nuova cultura dell'ascolto: la trasgressione da «status» a «scelta»”. In *La scelta trasgressiva*: 12-17. Venezia: la Biennale.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Francoforte: Suhrkamp.
- FISHER, John Andrew. 1991. “Discovery, Creation, and Musical Works”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 49, n. 2: 129-136.
- , 1998. “Rock 'n' Recording: The Ontological Complexity of Rock Music”. In *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, a cura di Philip Alperson:

109-123. University Park: Pennsylvania State University.

-----, 2011. "Popular Music". In *The Routledge Companion of Philosophy and Music*, a cura di Theodore Gracyk e Andrew Kania: 405-415. Londra: Routledge.

FISHER, John, BICKNELL, Jeanette. 2013. "Introduction: Making a Space for a Song". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 71, n. 1: 1-11.

FISHER, John, POTTER, Jason. 1997. "Technology, Appreciation and the Historical View of Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 55, n. 2: 169-185.

FISCHLIN, Daniel. 2012. "Improvocracy or Improvising the Civil Rights Movement in Wadada Leo Smith *Ten Freedom Summers*". *Critical Studies in Improvisation/études critiques en improvisation*. Vol. 8, n. 1: 1-25.

<http://www.criticalimprov.com/article/view/1965> (ultimo accesso 09.06.2013)

FISCHLIN, Daniel, HEBLE, Ajay. 2004. "The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin e Ajay Heble: 1-42. Middletown: Wesleyan University Press.

FRANCO, Maurizio. 2013. "Venti e cento anni dopo Sun Ra". *Musica Jazz*. Vol. 69, n. 12: 9-19.

GARDA, Michela. 2007. *L'estetica musicale del novecento. Tendenze e problemi*. Roma: Carocci.

GARRONI, Emilio. 2010. *Creatività*. Macerata: Quodlibet.

GALLOPE, Micheal. In corso di stampa. "Is Improvisation Present?". In *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, a cura di George Lewis, Ben Piekut. Oxford: Oxford University Press.

GAUT, Berys. 2003. "Creativity and Imagination". In *The Creativity of Art*, a cura di Berys Gaut, Paisley Livingston: 148-173. Cambridge: Cambridge University Press.

GILBERT, Margaret. 2009. "Shared Intentions and Personal Intentions". *Philosophical Studies*. Vol. 144: 167-187.

GILLESPIE, Luke O.. 1991. "Literacy, Orality, and the Parry-Lord «Formula»: Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 22, n. 2: 147-164

GIOIA, Ted. 2007. *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*. Milano: Excelsior 1881.

GLOBOKAR, Vinko. 1979. "Reflexionen über improvisation". In *Improvisation und neue Musik*, a cura di Reinhold Brinkmann: 24-41. Mainz: Schott.

- GODLOVITCH, Stan. 1993. "The Integrity of Musical Performance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, n. 4: 573-587.
- , 1997. "Innovation and Conservatorism in Performance Practice". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 55, n. 2: 151-168.
- GOEHR, Lydia. 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- GOLDONI, Daniele. 2011a. "Fragole d'inverno". In *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, a cura di Letizia Michielon: 61-80. Milano: Mimesis.
- , 2011b. "Fonoperiferie". In *La chiave invisibile. Spazio e tempo nella filosofia della musica del XX e XXI secolo*, a cura di Letizia Michielon: 197-210. Milano: Mimesis.
- , 2012. "Improvvisare". In *Stili di Vita. Qualche istruzione per l'uso*, a cura di Roberta Dreon, Daniele Goldoni, Richard Shusterman: 59-91. Milano: Mimesis.
- , 2013. "Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?". *Aisthesis*. Vol. 6, Special Issue: 133-153.
- GOLDSTEIN, Malcolm. 2011. "Improvisation as a process of discovery". In *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, a cura di Dieter A. Nanz: 49-52. Hofheim: Wolke Verlag.
- GOODMAN, Nelson. 2008 (ed. originale 1968). *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- GOULD, Carol S., KEATON, Kenneth. 2000. "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n. 2: 143-148.
- GOULD, Glenn. 2004. *L'ala del turbine intelligente*. Milano: Adelphi.
- GRACYK, Theodore. 1992. "Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music". *Musical Quarterly*. Vol. 76, n. 4: 526-542.
- , 1993. "Romanticizing Rock Music". *Journal of Aesthetic Education*. Vol. 28, n. 2: 43-58.
- , 1996. *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- , 1997. "Listening to Music: Performances and Recordings". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 55, n. 2: 139-150.
- , 1999. "Valuing and Evaluating Popular Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 57, n. 2: 205-220.
- , 2011. "Meanings of Songs and Meanings of Song Performances". *The Jour-*

- nal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 71, n. 1: 23-33.
- GRIDLEY, Mark C. 1994. *Jazz Styles: History and Analysis*.
- GROESBECK, Rolf. 1999. "Cultural Constructions of Improvisation in Tāyampaka, a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India". *Ethnomusicology*. Vol. 43, n.1: 1-30.
- GROSSMAN, Morris. 1994. "Performance and Obligation". In *What is Music?. An introduction to the Philosophy of Music*, a cura di Philip Alperson: 257-281. University Park: Pennsylvania State University Press.
- GUACCERO, Giovanni. 2013. *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma: 1965-1978*. Roma: Aracne Editrice.
- GUSHEE, Lawrence. 1998. "The Improvisation of Louis Armstrong". In *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl e Melinda Russell: 291-334. Chicago: University of Chicago Press.
- , 2009. "Improvisation and related terms in middle-period jazz". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: 263-280. Champaign: University of Illinois Press.
- HAGBERG, Garry. 2004. "Jazz Improvisation: A Mimetic Art?". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 4, n. 238: 469-485.
- , 2010. "On Rhythm". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 68, n. 3: 281-84.
- HAMILTON, Andy. 2000. "The Arts of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 40, n. 1: 168-185.
- , 2003. "The Arts of Recording and the Aesthetics of Perfection". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 43, n. 4: 345-362.
- , 2007a. *Aesthetics and Music*. Londra: Continuum.
- , 2007b. *Lee Konitz. Conversations on the Improviser's Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HANSLICK, Eduard. 2007 (ed. originale 1854). *Sul Bello Musicale*. Palermo: Aesthetica.
- HEBLE, Ajay. 2000. *Landing on the Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. New York: Routledge.
- HENDRIX, Jimi. (NEAL, Peter). 2013. *Starting at Zero*. Londra: Bloomsbury.
- HENNION, Antoine. 2010. "La mémoire et l'instant. Improvisation sur un thème de Denis Laborde". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 141-152.
- HERZOG, Patricia. 1995. "Music Criticism and Musical Meaning". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 53, n. 3: 299-312.

- HODEIR, André. 1981. *Hommes et Problèmes du Jazz*. Parigi: Paranteses.
- . 1993. "Concerto for Cootie: A Masterpiece". In *The Duke Ellington Reader*, a cura di Mark Tucker: 276-288. Oxford: Oxford University Press.
- HOWELL, Robert. 2002. "Types, Indicated and Initiated". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 42, n. 2: 105-127.
- HUSSERL, Edmund. 2007. *Esperienza e giudizio*. Milano: Bompiani.
- INGARDEN, Roman. 1989. *L'opera musicale e il problema della sua identità*. Palermo: Flaccovio.
- IYER, Vijay. 2004a. "Improvisation, Temporality, and Embodied Experience". *Journal of Consciousness Studies*. Vol. 11, n.3-4: 159-173.
- JACKSON, Jeffrey. 2003. *Making Jazz. French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham: Duke University Press.
- JENKINS, Todd. 2004. *Free Jazz and free improvisation: an encyclopedia*. Westport: Greenwood Press.
- JONES, LeRoi [BARAKA, Amiri]. 1970. *Black Music*. New York: William Morrow & Company.
- . 2002. *Blues People*. New York: Harper Collins.
- JOHNSON, Lorenzo B.. 2012. *Chailly lifts his quick baton, and Beethoven's symphonies emerge from the veil of tradition*.  
<http://www.chicagoontheaisle.com/2012/01/06/review-of-riccardo-chaillys-beethoven-symphonies-cd-set/> (ultimo accesso 19.07.2013)
- JOHNSON-LAIRD, Philip. 1988. "Freedom and constraint in creativi". In *The Nature of Creativity: contemporary psychological perspectives*, a cura di Robert J.Sternberg: 202-219. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1991. "Jazz Improvisation: A Theory at the Computational Level". In *Representing Musical Structure*, a cura di Peter Howell, Robert West, Ian Cross: 291-324. New York: Academic Press.
- . 2002. "How Jazz Musicians Improvise". *Music Perception*. Vol. 19, n.3: 415-442.
- JOST, Ekkehard. 1979. "Über Jazzimprovisation". In *Improvisation und neue Musik*, a cura di Reinhold Brinkmann: 55-65. Mainz: Schott.
- . 1994. *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.
- . 2012. "The European Jazz Avant-Garde of the Late 1906s and Early 1970s. Where Did Emancipation Lead?". In *Eurojazzland*, a cura di Luca Cerchiari, Laurent Cugny, Franz Kerschbaumer: 275-297. Lebanon: University Press of New England.
- KANIA, Andrew. 2006. "Making Tracks: The Ontology of Rock Music". *The Journal of Aesthetics*



- and Art Criticism*. Vol. 64, n. 4: 401-414.
- , 2008a. "New Waves in Musical Ontology". In *New Waves in Aesthetics*, a cura di Kathleen Stock and Katherine Thomson-Jones: 20-40. New York: Palgrave Macmillan.
- , 2008b. "Piece for the End of Time: In Defence of Musical Ontology". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 48, n. 4: 65-79.
- , 2008c. "The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 48, n. 4: 426-444.
- , 2011. "All Play and No Work: An Ontology of Jazz". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 69, n. 4: 391-403.
- , 2012. "In Defence of High-Order Musical Ontology: A Reply to Lee B. Brown". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 52, n. 1: 97-102.
- KANT, Immanuel. 2002 (ed. originale 1790). *Critica del Giudizio*. Bari-Roma: Laterza.
- KEMP, Gary. 2003. "The Croce-Collingwood Theory as Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 61, n. 2: 171-193.
- KENNICK, William E.. 1958. "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?". *Mind*. Vol 67, n. 267: 317-334.
- KERMAN, Joseph. 1985. *Contemplating Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- KERNFELD, Barry. 1988. *The new grove dictionary of Jazz*. Londra: Macmillan Press.
- KIEFER, Sebastian. 2011. "Wer muss, darf, kann wissen, dass eine Improvisation improvisiert ist?". In *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, a cura di Dieter A. Nanz: 36-48. Hofheim: Wolke Verlag.
- KIVY, Peter. 1968. "Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities". *The Journal of Philosophy*. Vol. 65, n. 4: 85-93.
- , 1988. "What Was Hanslick Denying?". *Journal of Musicology*. Vol. 8, n. 1: 3-18.
- , 1989. *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions. Including the complete text of The Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press.
- , 1993. *The Fine Art of Repetition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- , 2006. "Critical Study: Deeper than Emotion". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 46,

- n. 3: 287-311.
- , 2007a. *Filosofia della musica. Un'introduzione*. Torino: Einaudi.
- , 2007b. "Il platonismo in musica: una sorta di difesa". In *Estetica e filosofia analitica*, a cura di Pietro Kobau, Giovanni Matteucci, Stefano Velotti: 151-174. Bologna: Il Mulino.
- , 2007c. *Music, Language, and Cognition*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- , 2008. "Musical Morality". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol 62, n. 246: 397-412.
- KLOPOTEK, Felix. 2002. *How they do it. Free Jazz, Improvisation und Niemandsmusik*. Mainz: Ventil Verlag.
- KRAUT, Robert. 2005. "Why Does Jazz Matter to Aesthetic Theory?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 63, n. 1: 3-15.
- KRISTELLER, Paul O. 1983. "'Creativity' and 'Tradition'". *Journal of the History of Ideas*. Vol. 44, n. 1: 105-113.
- LARSON, Steve. 2005. "Composition versus Improvisation?". *Journal of Music Theory*. Vol. 49, n.2: 241-275.
- LAWRENCE, Sharon. 2005. *Jimi Hendrix. The Man, the Magic, the Truth*. Londra: Pan Books.
- LEGRENZI, Paolo. 2005. *Creatività e innovazione*. Bologna: Il Mulino.
- LEHMAN, Stephen. 2005. "I Love You With An Asterisk: African-American Experimental Music and the French Jazz Press, 1970-1980". *Critical Studies in Improvisation/études critiques en improvisation*. Vol. 1, n. 2: 38-53.
- LEHMANN, Andreas, KOPIEZ, Reihnard. 2010. "The difficulty of discerning between composed and improvised music". *Musicae Scientiae*, Special issue: 113-129.
- LEHMANN, Andreas, SLOBODA, John, WOODY, Robert. 2007. *Psychology for Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- LEVINSON, Jerrold. 1980. "What a Musical Work Is". *The Journal of Philosophy*. Vol. 77, n. 1: 5-28.
- , 1985. "Titles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 44, n. 1: 29-39.
- , 1992. "Pleasure and the Value of Works of Art". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 32, n. 3: 295-306.
- , 1994. "Being Realistic About Aesthetic Properties". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52, n. 2: 351-354.
- , 1997. "Music and Negative Emotion". In *Music and Meaning*, a cura di Jene-

- fer Robinson: 215-241. Ithaca: Cornell University Press.
- , 1998. *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University Press.
- , 2004. "Concatenationism, Architectonicism and the Appreciation of Music". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 4, n. 238: 401-414.
- , 2010. "Defending Hypothetical Intentionalism". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 50, n. 2: 139-150.
- , 2011 (ed. originale 1990). *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca: Cornell University Press.
- LEWIS, David. 1997. "New Work for a Theory of Universals". In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 188-227. Oxford: Oxford University Press.
- LEWIS, George. 2000. "Teaching Improvised Music: an Ethnographic Memoir". In *Arcana I*, a cura di John Zorn: 78-109. New York: Granary Books/Hips Road.
- , 2004. "Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin e Ajay Heble: 131-172. Middletown: Wesleyan University Press.
- , 2008. *A Power Stronger than Itself. The AACM and American Experimental Music*. Chicago: Chicago University Press.
- LIVINGSTON, Paisley. 2011. "On Authorship and Collaboration". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 69, n. 2: 221-225.
- LIVINGSTON, Paisley, ARCHER, Carol. 2010. "Artistic Collaboration and the Completion of Works of Art". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 50, n. 4: 439-455.
- LOCK, Graham. 2004. *Blutopia. Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton*. Durham: Duke University Press.
- LORD, Albert. 1965. *The Singer of Tales*. New York: Atheneum.
- LORTAT-JACOB, Bernard. 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Parigi: Se-  
laf.
- , 2004. "Forme e condizioni dell'improvvisazione nelle musiche di tradizione orale". In *Enciclopedia della musica, Vol. V*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 718-736. Torino: Einaudi.
- MACKENZIE, Ian. 2000. "Improvisation, Creativity, and Formulaic Language". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n. 2: 173-179.
- MAGNUS, P. D.. 2008. "Mag Uidhir On Performance". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 48, n. 3: 338-345.
- MAHLER, David. 2000. "Pauline's Questions". In *Arcana I*, a cura di John Zorn: 238-249. New

- York: Granary Books/Hips Road.
- MANDEL, Howard. 1999. *Future Jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- MARGOLIS, Joseph. 1977. "The Ontological Peculiarity of Works of Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 36, n. 1: 45-50.
- , 1980. *Art and Philosophy*. Atlantic Highlands: New Jersey Humanities Press.
- , 2000. "The deviant ontology of artworks". In, *Theories of Art Today*, a cura di Noël Carroll: 109-129. Madison: Wisconsin University Press.
- MARGULIS, Elizabeth. 2013. *On Repeat: How Music Plays The Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- MARI, Gaia. 2007. "Il jazz tra interpretazione e improvvisazione". *Viva Verdi*. Vol. 84, n. 4: 84-86.
- MATRAVERS, Derek. 2003. "The Experience of Emotions in Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 61, n. 4: 353-363.
- McCLARY, Susan. 2004. "Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture". In *Audio Culture: Readings in Modern Music*, a cura di Christoph Cox e Daniel Warner: 289-298. New York: Continuum Press.
- McFEE, Graham. 2005. "The Artistic and The Aesthetic". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 45, n. 4: 368-387.
- McLUHAN, Marshall. 1967. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- , 1995. *La Galassia Gutenberg*. Roma: Armando.
- MELLOR, D.H. 1997. In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 255-267. Oxford: Oxford University Press.
- MELLOR, D.H., OLIVER, Alex. 1997. "Introduction". In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 1-33. Oxford: Oxford University Press.
- MERLIN, Enrico, RIZZARDI, Veniero. 2009. *Bitches Brew. Genesi del capolavoro di Miles Davis*. Milano: Il Saggiatore.
- MERTENS, Wim. 1991. *American Minimal Music*. Londra: Kahn & Averill.
- MIDDLETON, Richard. 2001. *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli.
- MILA, Massimo. 1956. *L'esperienza musicale e l'estetica*. Torino: Einaudi.

- MOLINO, Jean. 2001a. "Il puro e l'impuro". In *Enciclopedia della Musica, Vol. I*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 767-778. Torino: Einaudi.
- . 2001b. "Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione". In *Enciclopedia della Musica, Vol. I*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 1051-1063. Torino: Einaudi.
- . 2005. "Che cos'è l'oralità musicale?". In *Enciclopedia della Musica, Vol. V*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 367-413. Torino: Einaudi.
- MONSON, Ingrid. 1994. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology". *Critical Inquiry*. Vol. 20, n. 2: 283-313.
- . 1996. *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: Chicago University Press.
- . 1998. "Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz". In *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl e Melinda Russell: 149-168. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2000a. "Introduction". In *The African Diaspora: A Musical Perspective*, a cura di Ingrid Monson: 1-20. Londra: Routledge.
- . 2000b. "Art Blakey's African Diaspora". In *The African Diaspora: A Musical Perspective*, a cura di Ingrid Monson: 324-347. Londra: Routledge.
- . 2007. *Freedom Sounds: Civil Rights Call out to Jazz and Africa*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2009. "Jazz as Political and Musical Practice". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: 21-37. Champaign: University of Illinois Press.
- MOORE, Robin. 1992. "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 23, n. 1: 61-84.
- MORRIS, Lawrence D. "Butch". 2007. "The Science of Finding". In *Arcana II*, a cura di John Zorn: 169-173. New York: Hips Road.
- MUYUMBA, Walton. 2009. *The Shadow and the Act. Black Intellectual Practice, Jazz Improvisation and Philosophical Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press.
- NACHMANOVITCH, Stephen. 1990. *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: J.P. Tarcher/Putnam.

- NANZ, Dieter A. 2011. "Einleitung". In *Aspekte der freien Improvisation in der Musik*, a cura di Dieter A. Nanz: 9-26. Hofheim: Wolke Verlag.
- NEAL, Mark Anthony. 2004. "«...A Way Out of No Way»: Jazz, Hip-Hop, and Black Social Improvisation". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin e Ajay Heble: 195-223. Middletown: Wesleyan University Press.
- NETTL, Bruno. 1974. "Thoughts on Improvisation. A Comparative Approach. *Musical Quarterly*. Vol. 60, n. 1: 1-19.
- , 1998. "Introduction: An Art Neglected in Scholarship". In *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl e Melinda Russell: 1-23. Chicago: University of Chicago Press.
- , 2009. "Preface". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: IX-XV. Champaign: University of Illinois Press.
- NIBLOCK, Howard. 1999. "Musical Recordings and Performances: A Response to Theodore Gracyk". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 57, n. 3: 366-368.
- NICHOLLS, Tracey. 2006. "Dominant Positions: John Coltrane, Michel Foucault, and the Politics of Representation". *Critical Studies in Improvisation/études critiques en improvisation*. Vol. 2, n. 1: 1-13.
- <http://www.criticalimprov.com/article/view/87/186> (ultimo accesso 09.06.2013)
- NIENSON, Eric. 2000. *Open Sky. Sonny Rollins and His World of Improvisation*. Cambridge, MA: DaCapo Press.
- NOVITZ, David. 2003. "Explanations of creativity". In *The Creativity of Art*, a cura di Berys Gaut, Paisley Livingston: 174-191. Cambridge: Cambridge University Press.
- NUSSBAUM, Charles. 2003. "Kinds, Types, and Musical Ontology". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 61, n. 4: 273-291.
- , 2007. *The musical representation: meaning, ontology, and emotion*. Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- NYMAN, Micheal. 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLIVEROS, Pauline. 2004. "Harmonic Anatomy". In *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin, Ajay Heble: 50-70. Middletown:

Wesleyan University Press.

- ONG, Walter J.. 1986. *Oralità e scrittura*. Bologna: Il Mulino.
- PAGNIN, Adriano, VERGINE, Stefania. 1974. *Il pensiero creativo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- PARKER, Evan. 2007. "Why 211?". In *Arcana II*, a cura di John Zorn: 191-203. New York: Hips Road.
- PARKER, William. 2008. "Reflections on Tomorrow". In *Arcana III*, a cura di John Zorn: 174-179. New York: Hips Road.
- PARRY, Adam, a cura di. 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.
- PERISSINOTTO, Luigi. 2003. *Wittgenstein*. Milano: Feltrinelli.
- PÉTARD, Antoine. 2010. *L'improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale*. Parigi: L'Harmattan.
- PETERS, Gary. 2009. *The philosophy of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PORTER, Lewis. 1985. "John Coltrane's 'A Love Supreme': Jazz Improvisation as Composition". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 38, n. 3: 593-621.
- POTTER, Keith. 1999. *Four musical minimalists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PRATI, Walter. 2010. *All'improvviso. Percorsi di improvvisazione musicale*. Roma: Auditorium.
- PREDELLI, Stefano. 1999a. "Goodman and the Score". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 39, n. 2: 138-147.
- , 1999b. "Goodman and the Wrong Note Paradox". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 39, n.4: 364-375.
- , 2001. "Musical Ontology and the Argument From Creation". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 41, n.3: 279-292.
- , 2006. "Platonism in Music: a Kind of Refutation". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 4, n. 238: 401-414.
- , 2011. "Talk about Music: From Wolterstorffian Ambiguity to Generics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 63, n. 3: 273-283.
- PRESSING, Jeff. 1988. "Improvisation: Methods and Models". In *Generative Processes in Music*, a cura di John Sloboda: 129-178. Oxford: Clarendon Press.
- , 1995. "«Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation» by Paul Berliner (BookReview)". *Music Perception*. Vol. 13, n. 2: 247-253.

- , 1998. "Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication". In *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl e Melinda Russell: 47-67. Chicago: University of Chicago Press.
- PRÉVOST, Eddie. 1995. *No Sound is Innocent*. Harlow: Copula.
- , 2004. "The Discourse of a Dysfunctional Drummer: Collaborative Dissonances, Improvisation, and Cultural Theory". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin e Ajay Heble: 353-366: Middletown: Wesleyan University Press.
- QUINE, Willard V. 1997. "On What there is". In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 74-88. Oxford: Oxford University Press.
- RACY, Ali Jihad. 1991. "Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music". *The World of Music*. Vol. 33, n. 3: 7-28.
- , 2000. "The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqāsīm as a Musical Symbol". *Ethnomusicology*. Vol. 44, n. 2: 302-320.
- RAMSHAW, Sara. 2006. "Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event". *Critical Studies in Improvisation/études critiques en improvisation*. Vol. 2, n. 1: 1-19.
- <http://www.criticalimprov.com/article/view/81> (ultimo accesso il 4.2.2011)
- RATKJE, Maja. 2007. "Nine Prerequisites for Inspiration". In *Arcana II*, a cura di John Zorn: 213-218. New York: Hips Road.
- REASON, Dana. 2004. "«Navigable Structures and Transforming Mirrors»". Improvisation and Interactivity". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin e Ajay Heble: 71-86. Middletown: Wesleyan University Press.
- RIBOT, Théodore. 1900. *L'imagination créatrice*. Paris: Félix Alcan.
- RIDLEY, Aaron. 1997. "Not Ideal: Collingwood's Expression Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 55, n. 3: 263-272.
- , 2003. "Against Musical Ontology". *The Journal of Philosophy*. Vol. 100, n. 4: 203-220.
- , 2004. *The Philosophy of Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- RIVEST, Johanne. 2001. "Alea, happening, improvvisazione, opera aperta". In *Enciclopedia della Musica, Vol. I*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 312-321. Torino: Einaudi.
- RIZZARDI, Veniero. 2001. "Musica, politica, ideologia". In *Enciclopedia della Musica, Vol. I*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 67-80. Torino: Einaudi.
- ROBINSON, Jenefer. 1994. "The Expression and Arousal of Emotion in Music". *The Journal of*



- Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52, n. 1: 13-22.
- (a cura di). 1997. *Musical and Meaning*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 2005. *Deeper than Reason*. Oxford: Oxford University Press.
- ROHRBAUGH, Guy. 2003. "Artworks as Historical Individuals". *European Journal of Philosophy*. Vol. 11, n. 2: 177-205.
- ROTHENBERG, David. 2001. *Sudden Music: Improvisation, Sound, Nature*. Athens: University of Georgia Press.
- ROUEFF, Olivier. 2010. "L'improvisation comme forme d'expérience. Généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 121-137.
- RUTA, Marcello. 2013. "Is there an Ontological Musical Common Sense?". *Aisthesis*. Vol. 6, Special Issue: 67-86.
- RYLE, Gilbert. 1976. "Improvisation". *Mind, New Series*. Vol. 85, n. 337: 69-83.
- SACHS, Curt. 2007. *Le sorgenti della musica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- SADIE, Stanley. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- SALADIN, Matthieu. 2010. "Les *Company Weeks* de Derek Bailey. Note sur un dispositif scénique pour la pratique de l'improvisation". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 153-162.
- SARATH, Ed. 1996. "A New Look at Improvisation". *Journal of Music Theory*. Vol. 40, n. 1: 1-38.
- SARGEANT, Winthrop. 1975. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Da Capo Press.
- SAWYER, R. Keith. 2000. "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n. 2: 149-161.
- . 2003. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Philadelphia: Lawrence Erlbaum.
- . 2010. "La conversation comme phénomène d'émergence collaborative". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 45-67.
- SCALDAFERRI, Nicola. 2005. "Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale. In *Enciclopedia della Musica, Vol. V*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 499-536. Torino: Einaudi.
- SCHEYDER, Patrick. 2006. *Dialogues sur l'improvisation musicale*. Parigi: L'Harmattan.
- SCHIAFFINI, Giancarlo. 2011. *E non chiamatelo jazz*. Roma: Auditorim.
- SCHÖNBERG, Arnold. 2008. *Stile e pensiero*. Milano: Il Saggiatore.
- SCHOTT, John. 2000. "«We are revealing a hand that will later reveal us»: Notes on Form and Harmony in Coltrane's Work". In *Arcana I*, a cura di John Zorn: 345-366. New York: Hips

Road.

SCHULLER, Gunther. 1968. *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. Oxford: Oxford University Press.

SCRUTON, Roger. 1987. "Analytical Philosophy and the Meaning of Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 46: 169-176.

-----, 2009 (ed. originale 1997). *Aesthetics of music*. Oxford: Oxford University Press.

SEARLE, John. 2009. *Atti linguistici*. Torino: Bollati e Boringhieri.

-----, 2010. *Making the Social World*. Oxford: Oxford University Press.

SESSIONS, Roger. 1950. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton: Princeton University Press.

SHARPE, Robert A. 1979. "Type, Token, Interpretation and Performance". *Mind*. Vol. 88, n. 351: 437-440.

-----, 2001. "Could Beethoven Have Discovered the Archduke Trio?". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 41, n. 3: 325-327.

SHEHAN CAMPBELL, Patricia. 2009. "Learning to improvise music, improvising to learn music". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: 119-142. Champaign: University of Illinois Press.

SHUSTERMAN, Richard. 2000a. *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca: Cornell University Press.

----- 2000b. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. New York: Roman & Littlefield.

SHUSTERMAN, Richard, DREON, Roberta, GOLDONI, Daniele. 2012. *Stili di vita. Qualche istruzione per l'uso*. Milano: Mimesis.

SIBLEY, Frank. 1959. "Aesthetic Concepts". *The Philosophical Review*. Vol. 68, n. 4: 421-450.

-----, 1963. "Aesthetic Concepts: a Rejoinder". *The Philosophical Review*. Vol. 72, n. 1: 79-83.

SIMONTON, Dean K. 2009. "Genius, Creativity and Leadership". In *The Routledge Companion to Creativity*, a cura di Tudor Rickards, Mark A. Runco, Susan Moger: 247-255. New York: Routledge.

SIRON, Jacques. 2005. "L'improvvisazione nel jazz e nelle musiche contemporanee. L'imperfetto del momento attuale". In *Enciclopedia della Musica, Vol. V*, a cura di Jean-Jacques Nattiez: 737-756. Tolino.

-----, 1991. "Music Structures and Emotional Responses: Some Empirical Findings".

*Psychology of Music*. Vol. 19: 110-120.

SMALL, Cristopher. 1998a. *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.

-----, 1998b. *Music of the Common Tongue. Survival and Celebration in African American Music*. Middletown: Wesleyan University Press.

SMITH, Chris. 1998. "A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance". In *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl e Melinda Russell: 261-289. Chicago: University of Chicago Press.

SMITH, LaDonna. Senza data. *Improvisation as a Form of Cultural Recreation*.

<http://www.the-improvisor.com/New%20ARTICLES/Impr%20as%20a%20form%20of%20Cultural%20Recreation.html> (ultimo accesso 04.06.2014).

-----, 2006. *Improvisation as Prayer*.

[http://www.the-improvisor.com/web%20ARTICLES/Improvisation\\_as\\_Prayer.htm](http://www.the-improvisor.com/web%20ARTICLES/Improvisation_as_Prayer.htm) (ultimo accesso 04.06.2014).

SMITH, (Wadada) Leo. 1973. *Notes (8 pieces)*. *Source a New World Music: Creative Music*. Auto-pubblicato.

<http://www.wadadaleosmith.com/pages/philos.html> (ultimo accesso 09.06.2013).

SNOW, Micheal. 2004. "A Composition on Improvisation". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin e Ajay Heble: 45-49. Middletown: Wesleyan University Press; Torino: Einaudi.

SLOBODA, John. 1988. *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*. Bologna: Il Mu.

SOLIS, Gabriel. 2009a. "Introduction". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: 1-17. Champaign: University of Illinois Press. Champaign: University of Illinois Press.

-----, 2009b. "Genius, improvisation, and the narratives of jazz history". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: 90-102. Champaign: University of Illinois Press.

SOLOMON, Larry. 1985. "Improvisation II". *Perspectives of New Music*. Vol. 24, n. 2: 224-235.

SPADE, Paul Vincent. 1991. "Do Composers have to be Performers too?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 49, n. 4: 365-369.

SPARSHOTT, Francis. 1994. "Aesthetics of Music: Limits and Grounds". In *What is Music?. An introduction to the Philosophy of Music*, a cura di Philip Alperson: 33-98. University Park: Pennsylvania State University Press.

SPARTI, Davide. 2005. *Suoni Inauditi*. Bologna: Il Mulino.

-----, 2007a. *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*. Bologna: Il Mulino.

- , 2007b. *Musica in nero*. Torino: Bollati Boringhieri.
- , 2010. *L'identità incompiuta*. Bologna: Il Mulino.
- STANYEK, Jason. 2004. "Transmission of an Interculture: Pan-African Jazz and Intercultural Improvisation". In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, a cura di Daniel Fischlin e Ajay Heble: 87-130: Middletown: Wesleyan University Press.
- STECKER, Robert. 2001. "Expressiveness and Expression in Music and Poetry". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 59, n. 1: 85-96.
- , 2009. "Methodological Questions about the Ontology of Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 67, n. 4: 375-386.
- STERRITT, David. 2000. "Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n. 2: 163-172.
- STRACHAN, Jeremy. 2013. "Reading *Ascension*: Intertextuality, Improvisation, and Meaning in Performance". *Critical Studies in Improvisation/études critiques en improvisation*. Vol. 9, n. 2: 1-11.
- <http://www.criticalimprov.com/article/view/1952/3291> (ultimo accesso 25.08.2014).
- SUDNOW, David. 2001. *Ways of the hand. A Rewritten Account*. Boston: MIT Press.
- SULITEANU, Ghizela, MIRSESCU, Rodica. 1976. "Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation: Concernant le folklore musical roumain". *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol. 8: pp. 97-107.
- SUTTON, Anderson R. 1998. "Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?". In *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, a cura di Bruno Nettl e Melinda Russell: 69-92. Chicago: University of Chicago Press.
- TALLOTTE, William. 2010. "L'improvisation comme pratique sociale. L'exemple des *nâgasvarakâr*, hautboïstes sud-indiens". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 105-120.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. 2004. *Storia di sei idee*. Palermo: Aesthetica.
- THOM, Paul. 1993. *For an Audience*. Philadelphia: Temple University Press.
- , 2003. "The Interpretation of Music in Performance". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 43, n. 2: 126-137.
- , 2004. "Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 4, n. 238: 437-452.
- TIRRO, Frank. 1974. "Constructive Elements in Jazz Improvisation". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 27: 285-305.
- TOOP, David. 2002. "Frames of Freedom. Improvisation, Otherness and the Limits of Spontaneity. In *Undercurrents. The Hidden Writing of Modern Music*, a cura di Rob Young: 233-248. Lon-

dra: Continuum.

- TORMEY, Alan. 1974. "Indeterminacy and Identity in Art". *Monist*. Vol. 58, n. 2: 203-215.
- TOURNES, Ludovic. 1999. *New Orleans sur Seine: Histoire du Jazz en France*. Parigi: Fayard.
- TREITLER, Leo. 1981. "Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music". *Speculum*. Vol. 56, n.3: 471-491.
- . 1982. "The Early History of Music Writing in the West". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 35, n. 2: 237-279.
- . 1993. "History and the Ontology of the Musical Work". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, n. 4: p.483-497.
- TRIVEDI, Saam. 2002. "Against Musical Works as Eternal Types". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 42, n. 1: 73-82.
- . 2004. "Imagination, music and the emotions". *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 4, n. 238: 415-435.
- TURINO, Thomas. 2009. "Formulas and Improvisation in Participatory Music". In *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, a cura di Gabriel Solis e Bruno Nettl: 103-116. Champaign: University of Illinois Press.
- TURQUIER, Barbara. 2010. "L'art du conteur d'après Albert Lord". *Tracés*. Vol. 18, n. 1: 163-172.
- UIDHIR, Christy Mag. 2007. "Recording as Performances". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 47, n. 3: 298-314.
- VALONE, James T.. 1985. "Music as an interpretation activity". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 44, n. 2: p.183-4.
- VINAY, Gianfranco. 1978. *Il novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti*. Torino: EDT.
- VISCONTI PRASCA, Marco. 2010. "The Condition of the Improviser (Moments and Monuments: Mission Impossible)". *Contemporary Music Review*. Vol 29, n. 4: 379-386.
- VIZZARDELLI, Silvia. 2007. *Filosofia della musica*. Roma-Bari: Laterza.
- WALLAS, Graham. 1926. *The Art of Thought*. New York: Harcourt Brace.
- WATSON, Ben. 2004. *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*. Londra: Verso.
- WEBSTER, William E. 1971. "Music Is Not a «Notational System»". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29, n. 4: 489-497.
- . 1974. "A Theory of the Compositional Work of Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 33, n. 1: 59-66.
- WEISS, Jason. 2006. *Steve Lacy: Conversation*. Durham: Duke University Press.
- WEITZ, Morris. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

*ticism*. Vol. 15, n. 1: 27-35.

WHITEHEAD, Alfred N.. 1965. *Il processo e la realtà*. Milano: Bompiani.

WILLIAMS, Donald C.. 1997. "On the Elements of Being: I". In *Properties*, a cura di D.H. Mellor e Alex Oliver: 112-124. Oxford: Oxford University Press.

WILMER, Valerie. 1977. *Jazz People*. New York: Da Capo Press.

WIMSATT, William, BEARDSLEY, Monroe C.. 1954. "The Intentional Fallacy." In *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, a cura di William Wimsatt: 3-18. Lexington: University of Kentucky Press.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 2009. *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi.

WOIDECK, Carl. 1996. *Charlie Parker: His Music and Life*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

WOLCOTT, James. 1975. "Review of Metal Machine Music". In *Rolling Stones* (n.8).

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/metal-machine-music-19750814> (ultimo accesso il 10.09.2014).

WOLLHEIM, Richard. 1968. *Art and its Objects*. Londra: Pelican.

WOLTERSTORFF, Nicolas. 1980. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Oxford University Press.

----- 1994. "The Work of Making a Work of Music". In *What is Music?. An introduction to the Philosophy of Music*, a cura di Philip Alperson: 101-129. University Park: Pennsylvania State University Press.

-----2007. "Verso un'ontologia delle opere d'arte". In *Estetica e filosofia analitica*, a cura di Pietro Kobau, Giovanni Matteucci, Stefano Velotti: 111-141. Bologna: Il Mulino.

WOLTON, Kendall. 1988. "The Presentation and Portrayal of Sound Patterns". In *Human Agency: Language, Duty and Value*, a cura di Jonathan Dancy, J.M.E. Moravcsik, C.C.W. Taylor: 237-257. Stanford: Stanford University Press.

YOUNG, James O., MATHESON, Carl. 2000. "The Metaphysics of Jazz". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, n. 2: 125-133.

ZANGWILL, Nick. 2004. "Against Emotions: Hanslick Was Right About Music". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 44, n. 1: 29-43.

ZEMACH, Eddy. 2002. "The Role of Meaning in Music". *British Journal of Aesthetics*. Vol. 42, n. 2: 169-178.

ZIFF, Paul. 1971. "Goodman's Languages of Art". *Philosophical Review*. Vol. 80, n. 4: 509-515.

## Discografia\*

- AYLER, Albert. 1964. *Ghosts*. LP. Fontana Records.
- BAILEY, Derek. 2002. *Stella By Starlight*. CD. Tzadik.
- BAILEY, Derek, LACY, Steve. 1999. *Outcome*. CD. Potlach.
- BASINSKI, William. 2012 (ed. originale 2002-2003). *Disintegration Loops*. CD. Temporary Residence Limited.
- BEATLES. 1967. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. LP. EMI Records.
- BEETHOVEN, Ludwig Van (Riccardo Chailly Direttore, Leipzig Gewandhausorchester). 2011. *The Symphonies*. CD. Decca Records.
- BUCHANAN, Roy. 1972. *Roy Buchanan*. LP. Polydor Records.
- CAGE, John (New Performance Group of the Cornish Institute). 2007. *Atlas Eclipticalis with Winter Music*. CD. Mode.
- COLEMAN, Ornette. 1959. *The Shape of the Jazz to Come*. LP. Atlantic Records.
- , 1960. *Free Jazz*. LP. Atlantic Records.
- COLTRANE, John. 1961. *My Favourite Things*. EP. Atlantic Records.
- CURE. 1985. *The Head on the Door*. LP. Fiction Records.
- DAVIS, Miles. 1999. *Bitches Brew*. CD. Sony.
- ENO, Brian, FRIPP, Robert. 1973. *(No Pussyfooting)*. LP. Island Records.
- FRISELL, Bill. 2000. *Ghost Town*. CD. Nonesuch Records.
- , 2009. *Disfarmer*. CD. Nonesuch Records.
- GODSPEED YOU! BLACK EMPEROR. 2000. *Lift Your Skinny Fists Like Antennas to Heaven*. CD. Constellation Records.
- LEHMAN, Steve. 2003. *Artificial Light*. CD. Fresh Sounds Records.
- MINGUS, Charles. 1956. *Pithecanthropus Erectus*. EP. Atlantic Records.
- , 1960. *Charles Mingus Presents Charles Mingus*. LP. Candid Records.
- MODERN JAZZ QUARTET. 1956. *Fontessa*. LP. Atlantic Records.

---

\* La data si riferisce all'edizione, non alla composizione.

MONK, Thelonius, MULLIGAN, Gerry. 1987. *Mulligan meets Monk*. CD. Fantasy Records.

MY BLOODY VALENTINE. 1991. *Loveless*. CD. Creation Records.

NANCARROW, Conlon. 2008. *Studies for Piano Player*. CD. Other Minds Records.

REED, Lou. 1975. *Metal Machine Music*. LP. RCA Victor Records.

RILEY, Terry. 1992. *Padova Concert*. CD. Amiata Records.

----- . 2000. *Music for the Gift*. CD. Cortical Foundation.

ROACH, Max. 1960. *We Insist! Freedom Now Suite*. LP. Candid Records.

ROLLINS, Sonny. 1958. *The Freedom Suite*. LP: Riverside Records.

SHEPP, Archie. 1965. *On this Night*. LP: Impulse! Records.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. 1973. *Aus den sieben Tagen*. LP. Deutsche Grammophone.

TRISTANO, Lennie. 1956. *Lennie Tristano*. LP. Atlantic Records.

YOSHIHIDE, Otomo, SUGIMOTO, Taku. 2011. *Untitled 1-4*. CD. Rectangle.

ZAPPA, Frank. 1989 (ed. originale 1972). *Waka/Jawaka*. CD. Rykodisc.



## Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Gianni Zen

matricola: 955795

Dottorato:  
Filosofia

Ciclo: XXVI

Titolo della tesi :Che cos'è l'improvvisazione musicale?

Abstract:

L'improvvisazione musicale è un concetto pratico, cioè è definibile solo entro ai confini della pratica entro cui si esercita. Sostengo due tesi negative e una tesi positiva. La prima tesi negativa riguarda l'ontologia. Ontologicamente, l'improvvisazione è sempre stata mancanza: di pianificazione, di scrittura. Da questo si ricava che l'improvvisazione è una composizione nello stesso momento della performance. Ma credo che è molto pericoloso parlare "dello stesso momento", e che l'improvvisazione NON sia un'opposizione al concetto di composizione. La seconda tesi negativa riguarda tutti gli attributi psicologici con cui è descritta l'improvvisazione: creatività, spontaneità, originalità. Questi attributi sono un retaggio dell'estetica romantica, e NON hanno un potere esplicativo. La tesi positiva invece riguarda l'estetica: perché piace l'improvvisazione, anche se dà luogo a "prodotti imperfetti"? Perché l'improvvisazione è valutata esteticamente come processo. In quanto tale l'attività pratica è considerata non tanto per i risultati cui addiuviene, ma in quanto il processo costituisce 1. un esercizio spirituale di miglioramento delle proprie capacità percettive e dei propri giudizi estetici, e 2. un "rito" sociale in cui la produzione musicale collaborativa fonda una comunità "estetica" con il pubblico; un microcosmo estetico che resiste al dominio economico dell'industria musicale e riscatta la passività degli ascoltatori.

Musical improvisation is a practical concept, which is defined only within the borders of the practice in which it exists. I claim two negative theses and one positive. The first negative claim concerns ontology. Ontologically, improvisation is meant as a "lack" of planning, of scores. From this we get that improvisation is "composition at the same time of the performance". But I hold that "the same time" is philosophically dangerous, and that improvisation is NOT opposed to the concept of composition. The second negative argument deals with all the psychological attributes we employ to describe improvisation such as creativity, spontaneity, originality. These attributes are a legacy of romantic aesthetics, and they therefore do NOT have explanatory power. The positive claim concerns aesthetics: why do we like improvisation, even if it IS an "imperfect art"? Because improvisation is evaluated aesthetically as a process. As such, improvisational activity is evaluated not for its results, but for its processes these being: 1. a spiritual exercise in order to improve our perceptual abilities and aesthetic judgments, and 2. a "ritual" in which music production settles an "aesthetic" collaborative community; an aesthetic microcosm that resists the economic dominance of the music industry and redeems listeners' passivity.

Firma dello studente

---