

Paolo Damiani

## L'ARTE DELL'IMPROVVISAZIONE

### Un sapere nel mentre si fa

*Ogni improvvisazione e ogni percorso formativo  
dovrebbe testimoniare di una libertà accessibile  
a chiunque sia disposto a rischiare il fallimento e la fatica  
della critica per potersi avvicinare di più a una  
verità vissuta e non confezionata ad arte da altri.*

Francesco Cappa

*L'improvvisazione è una forza vitale che sfugge  
alla scrittura, nel senso lato del termine.  
È il sistema degli anticorpi di una razionalità prestabilita.*

Vinko Globokar

*L'improvvisazione è andare al di là di ciò che si sa.*  
Miles Davis

Nel corso della storia, ogni civiltà musicale ha conosciuto quell'insieme di pratiche immemorabili chiamate oggi per semplicità *Improvvisazione*. Improvvisare è certamente il modo più antico di far musica, tuttavia su quest'arte misteriosa, gli studi musicologici di qualità sotto il profilo scientifico sono apparsi soltanto negli ultimi trenta anni.

Le ragioni di questo fenomeno sono vaste e complesse, certo è che, con l'avvento della scrittura musicale, si è progressivamente perduto ciò che non poteva essere codificato. La dicotomia tra composizione e improvvisazione si è risolta a tutto vantaggio della prima, almeno nelle Accademie d'occidente: una contrapposizione falsa e artificiale, in base alla quale ciò che è scritto è cultura alta e ciò che è orale è cultura bassa, indegna di essere praticata e analizzata.

Pregiudizi eurocentrici duri a morire: e a poco vale ricordare che Olivier Messiaen e Johann Sebastian Bach furono improvvisatori eccelsi, e che in molte culture le definizioni di composizione e improvvisazione non esistono, non possono neanche essere nominate. Gli studi sull'improvvisazione sono oggi comunque ben presenti: per una panoramica su di essi rimando al bel saggio di Michele Pedrazzi apparso su «Musica Domani» n. 144, del settembre 2007.

Vorrei invece affrontare la questione del punto di vista del musicista che sa improvvisare, di chi sale spesso su un palco esprimendosi anche grazie all'improvvisazione. Notiamo subito che ogni definizione appare parziale, inadeguata e arbitraria, a causa della vastità del campo d'azione e da pratiche anche molto distanti tra loro. Inoltre – come ha scritto Toni Morrison – le definizioni appartengono a chi le crea, non a ciò che viene definito.

Di sicuro, l'improvvisazione non si improvvisa, quando ascoltiamo un buon *performer*, sentiamo chiaramente ciò che lo ha musicalmente nutrito, la sua storia e i suoi percorsi.

L'improvvisazione sviluppa un'estetica dell'imprevisto. Ma la sensazione di imprevisto non nasce dal nulla, è a partire da un quadro di riferimento che può manifestarsi la sorpresa: è il quadro che permette all'imprevisto di acquistare un senso musicale per contrasto, e rispetto alla relazione che stabilisce con il prevedibile<sup>1</sup>.

L'imprevisto però fa paura, così come il rischio, il vuoto, il silenzio: perciò molti musicisti si rifugiano in virtuosismi fini a se stessi, formule reiterate che esprimono solo nevrosi personali e nessuna poetica. Il *cliché* è sempre in agguato, bisogna evitarlo o usarlo per inventare nuove possibilità narrative. In ogni caso, che l'improvvisazione sia idiomatica, si riferisca cioè a uno stile, o libera da modelli, l'artista dovrebbe esprimere un alto grado di "libertà, di fluidità, di mobilità, d'immaginazione", di "delirio", secondo Siron. Siamo d'accordo; ma come?

Comporre e interpretare avvengono contemporaneamente, e nello stesso musicista; è un gesto che succede nell'istante, gli esiti del processo sono ignoti prima e non possono mai darsi due improvvisazioni identiche. L'apprendimento avviene sul campo, per prove ed errori, e si sviluppa nell'azione. C'è pensiero in questo fare? Non solo, direi che c'è reazione a ciò che accade nell'attimo, ogni elemento del racconto dialoga con ciò che è appena avvenuto e orienta i suoni successivi; la musica suggerisce diverse possibilità di sviluppo, l'atteggiamento più fecondo è quello di ascoltare profondamente e lasciarsi guidare dall'intuito, senza rigidità eccessive e pronti a recarsi ovunque. Nel momento della *performance*, c'è un coinvolgimento tra corpo e strumento: un pensiero rapido, allora "urgente". *Un sapere nel mentre si fa*.

Dalla sua fondazione, avvenuta nel 1530, il *Collège de France* ha come missione principale non già di trasmettere saperi certi e definiti, ma piuttosto di insegnare *le savoir en train de se faire*. Oltre alle 52 cattedre istituzionali che ricoprono un vasto insieme di discipline, ogni anno vengono istituite due cattedre, una di innovazione tecnologica, e una di creazione artistica. Quest'ultima nel 2007 è stata affidata al noto compositore Pascal Dusapin, che nella lezione inaugurale ha espresso concetti sul comporre che mi sembrano perfetti per ragionare sull'improvvisazione e sul "sapere nel mentre si fa, mentre accade". Dusapin è interessante non solo perché si tratta di un eccellente compositore ma anche perché, allievo di Xenakis, per parlare di musica spesso si serve di immagini rubate all'architettura.

Tra le altre: come può un edificio moderno integrarsi in una preesistenza antica? Come alterare una simmetria o desincronizzare le linee di un volume? Come passare da una melodia acuta ad un'altra più grave, e associare il tutto a sonorità più complesse, come cambiare ritmo, magari riducendo la massa di un'orchestrazione accelerando la velocità? E che vuol dire in musica angolo, volume, linea, massa?

Questi pensieri sulla composizione raccontano egregiamente anche certe modalità di funzionamento dell'improvvisazione, il che è naturale visto che composizione e improvvisazione rappresentano due facce della stessa medaglia. L'edificio sonoro si costruisce con logica e intuito, istinto e solide fondamenta: ma è fatto di suoni e silenzi, d'aria che vibra, non di mattoni e cemento

1 J. Siron, *Musiques. Une encyclopédie pur le XXI siècle*, Editions Actes Sud, Arles 2007, p. 694, versione originale *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2005.

armato. L'improvvisazione esiste da sempre, e perciò non ha bisogno di argomenti che ne giustifichino la propria legittimità. E tuttavia le cose cambiano quando le dobbiamo insegnare, quando dobbiamo sperimentare "la creazione nel suo farsi".

Forse non possiamo dar conto dell'invenzione, di come un'idea appare, ma si può evidenziare un andamento e una sequenza di decisioni. Questo percorso può essere predeterminato, nella mente o su carta, o analizzato a posteriori grazie all'ascolto del materiale registrato. Il testo è il corpo, come amava ripetere Carmelo Bene, ma è anche la registrazione della *performance* improvvisata, essa "fa testo", per la messa in luce dei percorsi improvvisativi soggiacenti: descrivere l'opera non è inventare, ma serve anche per nuove creazioni, questo è certo.

L'improvvisazione non parte dal nulla, l'artista è sempre in bilico tra memoria e necessità di oblio, e ci vuole il rigore di un Peter Brook per «distinguere tra le intuizioni che conducono alla verità e le emozioni che sono frutto dell'indulgenza verso se stessi». Chi improvvisa è autore e interprete al tempo stesso, si tratta di dare senso ai suoni e a ciò che sta *tra* i suoni; in tutto questo il ruolo degli ascoltatori è decisivo, musicisti e pubblico sono una comunità che inventa insieme il concerto, gli dà forma e colore. Anche lo spazio è fondamentale, rappresenta uno strumento decisivo per la riuscita dell'evento: acustica, luce, colore, temperatura, linea di fuga, disposizione di pubblico e artisti, il suono nello spazio, e come parole e suoni ci rimbalzano dentro.

Quanto servono idee prestabilite, per un'improvvisazione? Un'idea può essere una composizione da trasformare o anche una dinamica da esplorare, o la semplice necessità di creare energia, suoni mobili in andamenti lineari o interrotti, agevoli o impervi, sul filo del burrone o verso l'eccesso. Posso accumulare molti materiali densi e eterogenei, metterli vicino e poi lavorare per sottrazione fino a disegnare un percorso che abbia un qualche riconoscibile disegno, un colore, un ritmo, eliminando tutto ciò che "suona" superfluo, incongruo. Emergono forme che diventano riconoscibili, magari dopo diversi concerti, o prove con se stessi e con altri. Cerchi di eliminare i luoghi comuni, i trucchi, i *cliché* e vai nell'inesplorato, nell'inconscio, per trovare un'immagine convincente, dei momenti veri emersi al di là del testo, nella relazione con te stesso o con altri musicisti, e con la platea.

Musicisti e pubblico (si)ascoltano: Roland Barthes ci ha insegnato «che ascoltare è cercare di sapere ciò che sta per accadere. L'ascolto parla». Insieme si crea qualcosa nell'attimo, nel mentre si fa. Fino all'istante in cui anche l'ultimo suono svanisce e non torna più. C'è silenzio prima e dopo, e in mezzo istanti di suoni che spariscono appena ascoltati. Quando si ascolta un brano composto, si cerca di (ri)trovare i margini di una forma che già esiste; quando si ascolta un'improvvisazione, si assiste a una forma che si fa in quel momento: la forma *formante* di Luigi Pareyson.

Se ogni operazione è sempre *formativa*, nel senso che non riesce ad essere se stessa senza il formare, invece l'operazione artistica è *formazione*, nel senso che in essa il pensare e l'agire intervengono esclusivamente per renderle possibile e di non essere altro che formazione. L'operazione artistica è un processo di invenzione e produzione esercitato non per realizzare opere speculative o pratiche, ma solo per se stesso: formare per formare, perseguendo unicamente la forma per sé stessa: *l'arte è pura formatività*. [...] Formare dunque significa fare, ma un tal fare che mentre fa, *inventa il modo di fare*. Si tratta di fare, senza che il modo di fare sia predeterminato e imposto: lo si deve trovare facendo, e solo facendo si può giungere a scoprirlo, si tratta d'inventarlo, senza di che l'opera fallisce<sup>2</sup>.

2 L. Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1966, p. 23.

In pratica l'opera scopre le proprie regole e nell'improvvisazione le scopre nell'*hic et nunc*, mentre avviene: ecco il fare che inventa "il modo in cui il da farsi si lascia fare". Prima, non sappiamo cosa faremo, non c'è una forma nella nostra mente. Quando ci si avventura nell'opera, lentamente le cose affiorano, vengono alla luce. Potremmo affermare che non so cosa cerco, ma quando lo trovo lo riconosco. Quando cerco tuttavia non mi muovo al buio ma sempre all'interno di un campo di possibilità, la forma formante si autogenera passo dopo passo mentre l'artista asseconda questo flusso per dominarlo e per ascoltarne le suggestioni da elaborare.

Spesso conviene attendere nel silenzio, per trovare. È Dusapin a ricordarci che, comunque, «ascoltare un'opera musicale non è un lavoro di esperti in previsioni». Vuol dire che anche nell'ascolto dovremmo lasciarci andare e aprirci al possibile, a ciò che non siamo in grado di prevedere o di immaginare. I buoni improvvisatori cercano sempre di creare scarti e distanze da modelli prestabiliti, da forme formate; in questo senso l'artista deve essere infedele, tiene conto del passato ma lo trasforma in altro, non si limita a replicarlo.

Al di là dell'idea di partenza – che può esserci o meno – ciò che conta è il desiderio e la necessità di azione, di messa in movimento, un'intuizione dinamica. Certo, servono una tecnica strumentale eccellente e un bagaglio teorico di prima qualità.

Quando compongo cerco nel tempo, tanto tempo, di disegnare una forma. Quando improvviso, il tempo è quello della *performance*, che si aggiunge al molto tempo in cui ho improvvisato. Comporre e improvvisare vuol dire creare limiti, frontiere: là sono stabilite per sempre, lì sono volutamente mobili, cangianti. Sono ambedue processi nel tempo, complementari e interdipendenti. Non a caso chi improvvisa parla di composizione istantanea, che permette di valorizzare tutto ciò che nella musica non può essere scritto, quella dimensione che il musicologo Vincenzo Caporaletti ha definito *audiotattile* nel suo seminale testo *La definizione dello swing*.

Le musiche basate sul principio formativo audiotattile, e tra queste in particolare quelle che diventano testo nella registrazione sonora, presentano nella loro fenomenologia determinati assunti assolutamente condivisi da musicisti di aree diverse. In questo senso, le pratiche cosiddette *popular* sono comprese nella specificità dell'esperienza audiotattile. Io stesso del resto, già diversi anni fa ho parlato dell'improvvisazione come di quel gesto che sintetizza in un unico istante/istinto creativo, le fasi che caratterizzano i processi del comporre: conoscenza, pensiero, decisione (questa definizione è recentemente entrata anche nelle *Indicazioni per il curriculum* emanate dal Ministro Fioroni). Alla base della storiografia *jazz* e *popular* soggiace lo stesso impianto teorico, in quanto le condizioni fenomenologiche della operatività ideativa-esecutiva musicale sono simili, al di là delle ovvie differenze di linguaggio.

Tra le accezioni di *formatività audiotattile*, per esempio, è particolarmente significativo il fatto che in queste musiche la creatività corporea primaria prevale sul testo, inteso come norma della composizione, e che il *performer* si trova di fronte ad un modello di produzione segnica che non è né completamente "orale" (come per le musiche tradizionali) né dipendente dalla tradizione d'arte occidentale, ma è una sintesi di entrambi: appunto, "audiotattile". Se tentiamo un compendio minimale dei principi che Caporaletti ha esposto nella *teoria audio tattile* – che ritengo l'infrastruttura teorica di riferimento per tutta questa problematica, una rara sintesi di musicologia e antropologia musicale – avremo la seguente sequenza:

- la scuola di Toronto ha spiegato come i *media* informino i linguaggi e le rappresentazioni cognitive e sensoriali;
- nella musica eurocolta il *medium* privilegiato della comunicazione musicale è la notazione che dà luogo alla “fedeltà al testo”;
- nelle musiche del mondo il *medium* è l’assetto fisico-somatico audiotattile che presiede all’oralità (o alla costituzione di sistemi scritturali “non-cartesiani” simili alle intavolature delle musiche classiche dell’India, Giava, Cina, Giappone) dove il testo è un modello disseminato in innumerevoli forme performative;
- il *jazz*, le *musiche popolari* e la *world music*, apparse nel ’900, che si producono attraverso la testualizzazione registrata, recuperando la formalizzazione testuale – una fonofissazione che parallela la nozione medievale di *res facta*, a differenza delle tradizioni musicali orali – rappresentano una sintesi tra la formatività audiotattile e le estetiche eurocolte.

La forma non è solo una struttura temporale, è anche una struttura spaziale, forse quando compongo e improvviso immagino geometrie nello spazio. Vedo e sento al tempo stesso, e spesso vedo degli ambienti dai contorni mobili, flessibili. Poi sulla carta trovano una sistemazione più o meno definitiva anche se lo spartito non è la musica! E comunque questo “ascoltare” la forma risale almeno agli anni Venti del ’900, quando Kandinsky ha pubblicato *Punto, linea, superficie*, un’opera che ha molto influenzato il mio modo di fare musica.

Wassily parla spesso di suono «i suoni interni del punto e della superficie si scontrano, si intersecano e rimbalzano indietro», «il doppio suono in una forma, cioè l’immagine del doppio suono per mezzo di una forma»<sup>3</sup>.

Kandinsky comprese l’artificialità della divisione Pittura=spazio // musica=tempo. «Il punto è la forma più coincisa nel tempo», che rimanda al puntillismo della scuola di Vienna, suoni isolati come punti, stelle sonanti. Che altro è il contrappunto, se non la corrispondenza di punti che suonano insieme (verticalmente) mentre camminano nel tempo (orizzontalmente)?

Il tempo è più evidente quando dal punto passiamo alla linea, perché «la lunghezza è un concetto temporale». Che altro è la musica, se non un insieme di punti e di linee? Linee curve o spezzate, negli andamenti delle altezze dei suoni. Questo atteggiamento riguarda sia l’improvvisazione che la composizione, se concordiamo col fatto che entrambi sono processi che riguardano anche l’inconscio. Il braccio è il cervello, la mente è l’inconscio, il corpo suona. Ci si spinge nell’inconscio, questo è il percorso per valorizzare la parte creativa che è in ognuno.

Composizione e improvvisazione riguardano questioni di proporzioni e di alternanza di vuoti e di pieni, di suoni (durate), rumori, silenzi. Dinamiche, agogiche. Analogie e contrasti, imitazioni e rotture, magari di una simmetria prevedibile. Come si passa da un ritmo a un altro? Da un piano, un volume, un percorso a un altro? Stiamo parlando di organizzazione del materiale sonoro, ciò che riguarda tanto l’improvvisare che il comporre.

Una nozione importante è quella di “istante”, quando la musica risuona dentro di noi essa è già passata, finita; noi non possediamo il tempo, ma possiamo possedere l’istante. Non solo per godere il presente e consumarlo, ma perché l’istante raccoglie vissuti e sogni, futuro e desideri: dietro l’istante c’è una storia e una lunga preparazione.

Allora, per vincere l’angoscia di queste sparizioni, cerchiamo di ascoltare individuando

3 Cfr. W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968.

delle forme. Ma non dovremmo mai dimenticare che la musica esiste anche per rispondere a logiche diverse, per favorire fughe e perdite. È come muoversi in un labirinto di cui è vano cercare l'uscita, essa appare e scompare incessantemente. E allora possiamo usare tranquillamente la parola *emozione*, da sempre demonizzata nella scuola italiana. L'arte serve per emozionarci e raccontarci cose insensate. (E)mozione=movimento. L'emozione ci trasporta e ci trasforma.

Del resto, quando di un'opera d'arte diciamo che è riuscita? Non quando applica delle regole, ma quando inventa le proprie regole, questo vuol dire trovare facendo, le forme ci appaiono lentamente, per tentativi. O molto velocemente, se improvvisiamo. È come un'onda, un'onda ampia.

Finalmente, seguendo l'intuizione di Gilles Deleuze, comporre/improvvisare vuol dire divenire e disegnare degli andamenti, dei percorsi, luoghi di transito e di stazionamento, e non luoghi, naturalmente.

Davvero è un'arte della Fuga. Fuga dalla memoria? Ruolo della memoria e della ripetizione, il *groove*, l'ostinato, il *riff*. E, d'altro canto, l'obbligo morale di essere infedeli al proprio passato, creando nuovi procedimenti, e soluzioni inattese. Ecco l'apparizione/sparizione di vecchie forme (la sinfonia, la canzone, il *blues*) e l'urgenza di forme nuove, diverse, che nascono dal fare, dall'azione-ascolto.

A scuola si imparano tecniche storicizzate, scale e accordi, contrappunti e fughe. Ma poi bisogna andare oltre, al di là della replicazione. E mettere in forma strutture di tempo e di spazio. Nuove grafie e incroci di linguaggi diversi.

La musica ha un che di irrazionale e di incomprensibile che ci riporta alla nozione di *inconscio come mente*, l'inconscio-mente, potremmo dire.

C'è il problema dell'analisi: c'è un ritmo, nella musica e nell'arte, forse una chiave di lettura comune. Eppure spesso le parole mancano. Non è questione di arte astratta o figurativa, mancano sempre. Forse perché giudichiamo l'opera in base a modelli del passato che l'opera ha rifiutato, applichiamo un linguaggio inadeguato sul piano critico.

Esiste un territorio di contiguità tra suoni e visioni, se così si può dire ed è quello della partitura musicale intesa come raffinata elaborazione grafica. Non parlo qui tanto della partitura tradizionale, durate e altezze nel pentagramma, alludo piuttosto a relativamente nuove forme di scrittura, inventate da compositori come György Ligeti, Earle Brown, Krzysztof Penderecki e Sylvano Bussotti.

Stockhausen nel 1960 ha individuato alcune tendenze nella grafia:

- 1) scrittura di azione (descrizione delle azioni da compiere per produrre suono)
- 2) scrittura di progetto – progetto cifrato che può essere autonomo (non vincolato alla realizzazione)
- 3) musica solo da leggere (grafismi, ideogrammi), legata alla percezione visiva
- 4) musica solo da udire (pratiche di improvvisazione)
- 5) gradi intermedi di musica da leggere e da vedere (*mixed-media*) segno+gesto+suono+visione

Esistono partiture molto note che sono state inventate così: "December 52" di Brown, ricorda certe opere di Mondrian, un foglio bianco sul quale sono disegnate linee e rettangoli neri, di diverse misure.

Non esistono due figure uguali, né due identici spazi vuoti. Sembra una pianta (sezione della casa vista dall'alto) di Mies Van Der Rohe. Ogni "evento" è individualizzato senza

relazioni con il contesto e tuttavia ha un proprio peso.

Come si esegue uno spartito così? (Ruolo dell'interprete-compositore). Brown dà solo un'indicazione sulla partitura che è l'immagine di uno spazio che deve essere percepito come irreale e transitorio, *nell'istante*. L'esecutore deve metterla in movimento e entrare in essa. Oppure stare fermo e lasciarla muovere, o spostarsi attraverso essa molto velocemente. Per Brown, i riferimenti sono stati Jackson Pollock, Alexander Calder (anni '30) e i suoi "Mobiles".

Importante è anche "Cartridge Music" (1960) di John Cage, lavoro di 20 fogli con varie forme disegnate e 3 fogli trasparenti, uno con dei punti, un altro con dei cerchi, il terzo con una linea tratteggiata. Attraverso un lavoro di combinazione, sovrapposizione e intersezione delle diverse figure, si invitano i musicisti a stabilire un programma di azioni. Si tratta di campi di forze infinitamente estensibili, lo spartito diventa un "quadro" e uno scenario per l'azione.

Ecco la nozione di densità, di materia sonora, di grumo, un linguaggio comune tra *visuale e uditivo*. Potremmo definire la densità come un parametro aritmetico che individua il numero di eventi visuali o uditivi, che si producono in uno spazio. Densità di tempo (1 secondo, la musica) e di spazio (1 cm, il visivo). Questione delle proporzioni. Densità uguali, variabili, le dinamiche, aumentazione o diminuzione. E penso a certe *performances* con quadri o diapositive in cui le strutture musicali creano parallelismi con le immagini. O contrasti, contraddizioni. Insomma una dialettica. Potremmo ipotizzare corrispondenze "fisse" tra un colore (del quadro) e un timbro (del suono)? Forse no, ma possiamo immaginare simboli grafici che diventano gesti pittorici e musicali.

C'è poi la questione dello spazio della musica, dell'architettura che risuona. Edgar Varèse già negli anni '20 riconosce un ruolo attivo alla dimensione dello spazio e alle sue qualità acustiche (e, di contro, la problematica acustica nell'Auditorium romano di Renzo Piano e dell'inadeguatezza del teatro all'italiana). Da questo punto di vista, la musica elettronica ha permesso grandi conquiste<sup>4</sup>: 300 altoparlanti dentro le superfici mobili del padiglione progettato da Le Courbusier e Xenakis, per l'esposizione universale di Bruxelles.

Ma vanno almeno citate anche l'arca di Renzo Piano per il *Prometeo* di Nono (1984), o Xenakis che quando pensa a una spirale, dispone i musicisti in cerchio e poi lavora sulle densità e sulle velocità, per dare l'idea di qualcosa che gira e va verso il centro.

- John Cage – quadri happening con Robert Rauschenberg e Merce Cunningham
- Fluxus
- Laurie Anderson
- Fabrizio Plessi (TV, video)

Nello spazio ci sono tre dimensioni, il tempo è la quarta. Nella musica oltre al tempo, le tre dimensioni sono altezza, timbro e intensità.

L'improvvisatore tradisce le regole, lo abbiamo capito. Crea forme che deforma. Cambia direzione all'improvviso, senza preparazione. Poi dubita, esita, si ferma. Sbaglia, e da lì riparte, cancella e riscrive. Cerca regioni distanti per avvicinarle, o il contrario.

L'improvvisazione è anti-accademica per definizione, sfugge ad analisi troppo minuziose perché è in continua trasformazione, come se ogni descrizione non riuscisse a cogliere

4 Cfr. E. Varèse, *Poème électronique*, 1958.

l'essenza di quanto avvenuto. Un approccio soltanto strettamente tecnico è comunque sconsigliabile, perché non coglie l'essenza dell'intuizione; e ciò è tanto più valido se parliamo di insegnamento: «Meglio cercare di infondere negli allievi un buon grado di fiducia per provare ad affrontare ciò che vogliono fare, prima di sapere come farlo»<sup>5</sup>.

L'improvvisazione infatti richiede una certa fiducia in se stessi, ciò che manca alla maggior parte dei musicisti cosiddetti classici. Per costoro, l'approccio migliore è spesso quello "per espansione", preferibile a quello su forme prestabilite. Nell'espansione la forma si autogenera, e ci sono meno regole da osservare di quelle inevitabili nell'improvvisazione idiomatica.

Potremmo definire quest'ultima come un processo di variazione a partire da stili ormai storicizzati che presuppongono idiomi di riferimento, tecniche e pratiche acquisite. In questo caso c'è un modello prestabilito che identifica il brano, «le cui caratteristiche differiscono molto a seconda che si tratti di musiche a flusso ritmico libero, non misurato, o che prevedano un metro preciso»<sup>6</sup>.

C'è poi il campo dell'improvvisazione – composizione, in cui l'opera ha tratti di assoluta originalità e una sua precisa identità. «In questo caso l'opera non è la realizzazione di un modello ma può basarsi su sistemi modali che funzionano come "quadro" della composizione»<sup>7</sup>.

L'improvvisazione insomma appare come una terra di mezzo tra riproduzione/interpretazione e immaginazione/creazione. È composta nell'attimo, applicando regole più o meno codificate e dove

[...] l'imprevisto viene percepito come tale grazie all'esistenza di un riferimento stabile: in altri termini di un modello. Cos'è un modello? È una rappresentazione scritta o mentale dotata di realtà acustica, in quanto fatta di suoni, modi, ritmi, gesti tecnici che il musicista ha assimilato e che riorganizza nel corso della performance<sup>8</sup>.

Vedo un nesso preciso tra formazione e improvvisazione, se vogliamo superare i limiti dei metodi trasmissivi di insegnamento, responsabili della separazione tra musica e scuola, tra arte e conoscenza. L'intuizione percettiva è conoscenza in quanto tale, non è il primo grado della conoscenza analitica; la conoscenza immediata avviene nell'*hic et nunc*, come nell'improvvisazione. E, con Pareyson, potremmo accogliere l'idea di un'attività educativa come *puro tentare*, azione non priva di ragione ma «esercizio di una razionalità non deduttiva»<sup>9</sup>.

L'educazione è un'attività pratica, si apprende attraverso l'esperienza di un fare orientato a uno scopo, ben sapendo che la forma finale è importante quanto l'azione che l'ha generata, il processo del fare. Percorso arduo, circolare e fatto di intoppi, proposte imprevedute che ci spostano dal ragionamento: «bisogna essere capaci di prendersi cura della natura relazionale

5 D. Bailey, *L'improvvisazione*, Arcana Editore, Roma 1980, p. 215.

6 S. Arom, *Réalisations, variations, modèles dans les musique traditionnelles centrafricaines*, in B. Lortat-Jacob (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Selaf, Parigi 1987, p. 121.

7 J. Molino, *Cos'è l'oralità musicale?*, in J. Siron, *Musiques, Une encyclopédie pur le XXI siècle*, cit., p. 492.

8 B. Lortat-Jacob, *Improvisation in oral musical tradition*, in B. Lortat-Jacob (a cura di) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, cit., p. 45.

9 E. Bottero, *Pedagogia della musica*, Guerini e Associati, Milano 2000, p. 30.

del nostro essere, di realizzare che non c'è Io senza te e senza noi»<sup>10</sup>.

E ci vuole molto rigore, in questo tentare sempre di trasgredire il codice linguistico facendo leva sul tatto e sul gesto, che sono materie fondanti. Il pensiero e l'azione sono simultanei.

- Suono/rumore
- Punti/linee
- Ritmi
- Silenzio come suono di intensità zero /Silenzio in opposizione al suono

Ogni evento è significativo in sé, non solo per le sue relazioni con il resto dell'opera: l'idea deve essere sempre mobile, fluida, aperta, suscettibile di andare in direzioni diverse, oltre il «limite tra il noto e l'ignoto»<sup>11</sup>. Steve Lacy lo ha spiegato bene, ciò che si prepara prima (la composizione) ha valore anche in quanto ci permette di fare un salto nell'ignoto e trovare altro.

Vincenzo Caporaletti, nel suo fondamentale trattato del 2005 *I processi improvvisativi nella musica*, ha ben illustrato come molte delle definizioni che vengono elaborate per raccontare l'improvvisazione «ruotano attorno alla tripolarità costituita dai concetti di *processo/prodotto/regole sistematiche*. L'attività poetica, il fare musicale (processo) che si svolge nel flusso temporale esistenzialmente connotato si concreta in un risultato, in forma sensibile (prodotto) che presuppone dalle norme strutturanti (regole) in base alle quali assume la propria organizzazione morfologica»<sup>12</sup>. Come sappiamo, Caporaletti ha individuato nel Principio Auditattile (PAT) un *medium* che dà luogo a una modulazione fisico-gestuale di energie sonore, agendo in modo determinante ai fini della strutturazione del testo musicale.

Possiamo dire allora che il gesto prevale sul testo, quest'ultimo viene utilizzato come fonte di trasformazione e, nella *performance*, assume sembianze sempre diverse in funzione delle energie messe in moto dal PAT. Come abbiamo già notato, questa prassi comporta una certa dose di rischio, l'azione prevede un elevato numero di incognite.

L'esperienza dell'Italian Instabile Orchestra è in tal senso paradigmatica, sin dal nome. L'Instabilità come valore, poetica del rischio esercitata sistematicamente. Elogio dell'imprevisto, se è vero che la prevedibilità di un avvenimento è inversamente proporzionale al suo contenuto informativo. Con l'Orchestra utilizziamo un sistema misto, che prevede il ricorso a partiture anche molto dettagliate ma sempre reintegrate alla luce di ciò che avviene in quel luogo e in quel momento. Lo *score* non è vissuto come sequenza rigida di sezioni immobili ma come percorso libero da reinventare continuamente.

Quando si trasferisce questa poetica sul terreno della formazione, è necessario evitare approcci troppo formali, come avviene in molto *jazz* con la ridondante manualistica basata sui *Patterns*, sorta di modelli improvvisativi buoni per tutte le occasioni e perciò del tutto fuorvianti. Molto più interessante ci pare esplorare insieme il potenziale creativo di ogni allievo, lavorando per imitazione e mostrando come fare le cose, analizzandole anche a partire

10 L. Formenti, *La gioia dell'influenzamento: "jam session" come metafora per la formazione autobiografica*, in F. Cappa/C. Negro (a cura di), *Il senso nell'istante. Improvvisazione e formazione*, Guerini e Associati, Milano 2006.

11 S. Lacy, *Tradizione orale*, conversazione con Paolo Damiani nel corso di un seminario sull'improvvisazione, Roccella Jonica 1982.

12 Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Libreria musicale italiana, Lucca 2005, p. 6.

dal testo sonoro di una registrazione.

All'inizio si imita, quando poi il musicista ha acquisito sufficiente padronanza di sé e delle proprie tecniche espressive – la tecnica strumentale serve per esprimere un'idea musicale altrimenti indicibile – allora si naviga in mare aperto, al di là dei maestri e dei modelli. Per questo l'improvvisazione è, tra le varie possibilità della musica, quella più ardua da analizzare,

dato che non rinvia a forme o repertori specifici, ma a procedimenti creativi di attualizzazione delle forme e dei repertori, che chiamano in causa l'intero sistema musicale di una determinata cultura e che vanno sotto il nome generico, e spesso male interpretato, di improvvisazione [...] che costituisce il segnale tangibile di una tradizione musicale vivente<sup>13</sup>.

Relativamente alle musiche etniche di tradizione orale ma non solo, in realtà il gesto improvvisativo si muove sempre nel mezzo, tra la necessità di inventare eventi imprevedibili e quella di riferirsi a un modello che assicuri un qualche livello di comunicazione: ci si muove tra riproduzione e invenzione, sapendo che gli ambiti sono sfumati e spesso sovrapposti, se è vero che ogni interpretazione richiede capacità di ricreazione dell'opera.

Mentre però nella musica accademica occidentale la partitura ha quasi sempre un valore prescrittivo e l'esecuzione ideale è quella più prossima al testo, nelle musiche improvvisate il testo è spesso pre-testo, punto di partenza per andare oltre. Oltre il modello di riferimento, naturalmente; Bernard Lortat-Jacob ha spiegato che «l'imprevisto è percepito come tale grazie all'esistenza di un riferimento stabile e permanente, il modello. Questi è composto da un numero finito di elementi, interamente memorizzati, mentre le improvvisazioni sono infinite, almeno in teoria»<sup>14</sup>.

Sul concetto di modello, proprio Giannattasio e Caporaletti hanno scritto pagine illuminanti, da cui si evince il carattere polimorfo del modello: schemi formali, modi, rapporti tonali, progressioni accordali, melodie e (poli)ritmi. Di più: «spesso il modello è totalmente implicito, realizzandosi soltanto in forme variate, e in tal caso sarà necessaria un'analisi che lo sveli»<sup>15</sup>. In pratica, tale che riveli la natura densa o fluida del modello e quanto l'improvvisazione, alterandolo, se ne discosti, e quale sia il margine di trasformazione. Il modello può anche «consistere nell'elusione sistematica di determinate combinazioni sintagmatiche sonore, linguisticamente connotate, più che produrle in base a una norma codificante, quale può essere una scala musicale»<sup>16</sup>. Il musicologo marchigiano ci conduce su territori di ricerca quanto mai sofisticati, in cui introduce la cosiddetta *Codifica Neo-Auratica* («il complesso di conseguenze estetiche derivanti dalla registrazione fonografica delle musiche fondate sul principio audiotattile: tra esse la non oralità delle musiche audiotattili, la loro assimilazione ai criteri artistici occidentali»<sup>17</sup>) e il rivoluzionario concetto di *estemporizzazione*, una sorta di primo livello dell'improvvisazione, da lui definita come forma del processo costitutivo di codifica testuale nelle musiche in cui agisce il Principio Audiotattile. Giannattasio distingue

13 F. Giannattasio, *Il concetto di musica*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1992, p. 168.

14 B. Lortat-Jacob, *Improvisation in oral musical tradition*, in B. Lortat-Jacob (a cura di) *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, cit., p. 48.

15 F. Giannattasio, *Il concetto di musica*, cit., p. 168.

16 V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., p. 42.

17 Ivi, p. 123.

tra *variante* e *variazione* nel campo delle musiche tradizionali ove – come si sa – i margini di azione sono ridotti e non approdano quasi mai a processi improvvisativi veri e propri. Si tratta di improvvisazione controllata da principi condivisi quali la “regola” di non ripetere di seguito la stessa frase, ma di lavorare trasportando di grado o cancrizzando la cellula melodica, o suonando le stesse note disposte in ordine diverso. Nelle musiche funzionali al ballo, resta fissa l’unità metronomica, l’*ambitus* e la preparazione delle modulazioni, in funzione dello sviluppo coreutico.

Tuttavia

[...] se è relativamente facile descrivere le differenti procedure formali, più difficile è stabilire in cosa consista tale campo dell’immaginazione dal quale il musicista è determinato nello scegliere, tra i molti possibili, il proprio itinerario di composizione – improvvisazione. Si ha infatti a che fare con un campo nebuloso, quello delle latenze e delle virtualità, che sfugge al meccanicismo dell’analisi formale-funzionale, e che probabilmente è indefinibile. Esso non va tuttavia sottovalutato, soprattutto se si considera che la creatività dell’improvvisatore è il prodotto, più che della sua capacità di attuare le regole, della sua abilità a nasconderle, a eluderle e a sfidarle fino ai limiti della trasgressione (*tradere*-tradire) l’improvvisazione può essere considerata non solo una via privilegiata dell’espressione musicale ma anche, in una prospettiva di dinamica culturale, uno strumento essenziale per il rinnovamento nel tempo degli stessi repertori e modelli musicali<sup>18</sup>.

In definitiva improvvisare significa dar luogo a processi di trasformazione, basati sulla memoria e anche sul tempo. In questo andare sono fondamentali la capacità di immaginare soluzioni originali sia sul piano della singola frase che nell’individuazione di forme ampie, in un’azione in cui il gesto acquista un valore fondante, così come la relazione con il pubblico, le cui reazioni orientano il flusso sonoro. L’improvvisazione avviene modificando parametri diversi sul piano della melodia, del ritmo, del timbro, dell’armonia. Ne citiamo alcuni:

- La forma più o meno aperta. Tensione/Distensione, le proporzioni
- Varietà delle strutture, dei temi, dei modelli (Maggiore o minore densità)
- Equilibrio tra unità e diversità
- Tecniche di aumentazione e diminuzione, inverso, retrogrado, eliminazione improvvisa
- Imitazione, semplice variante di un tema
- Variazione (di altezze, durate, articolazioni, intensità), utilizzando gli stessi elementi
- Trasformazione, aggiungendo elementi diversi
- Dinamiche, agogiche, attacco del suono e sua estinzione
- Interpolazione: inserimento di un elemento estraneo, da elaborare
- Citazione
- Approccio verticale e orizzontale, *inside*, *outside*
- Trasposizione ad altra tonalità o modo
- Consonanza-dissonanza
- Ricerca sui timbri, sulle possibilità di produzione “altra” del suono. Il rumore. Il silenzio
- Variazione ritmiche: accelerando, rallentando, durate diverse. Ritmi aumentati
- Politimi
- Cambi di tempo, suonare a tempo una melodia a ritmo libero e viceversa

18 F. Giannattasio *Il concetto di musica*, cit. p. 203.

## ***Il** tema di B@bel*

- Il caso
- Il pedale, l'ostinato
- L'improvvisazione libera, il *groove*, lo *swing*
- Improvvisazione altri media
- *Conduction, sound-painting*

Queste sono *le parole*, resta da scrivere il libro, il racconto di *Eros e Thanatos*. E in effetti l'improvvisazione ha a che vedere con la morte, e con l'amore: l'esperienza degli altri non può essere condivisa e vissuta come un'esperienza nostra. Solo che, mentre non si impara a morire, si può apprendere ad amare e a improvvisare, e anche a far morire un'improvvisazione nel migliore dei modi: ma questa è un'altra storia.