

Università degli studi di Bologna
DOTTORATO DI RICERCA IN SEMIOTICA

M-FIL 05 - XIX CICLO

LA PRATICA DELL'IMPROVVISATORE

Sapere a disposizione e disposizione del sapere

Tesi di Dottorato di
MICHELE PEDRAZZI

Coordinatore:

Prof.ssa Patrizia Violi

Relatori:

Prof. Costantino Marmo

Prof.ssa Giovanna Cosenza

A.A. 2006-2007

Indice

0. UN'APERTURA	9
1. Parlare di improvvisazione	9
2. La struttura del volume	12
3. Su trattati e trattazioni	13

SEZIONE I: DEFINIZIONI PRELIMINARI

1. PRATICHE, TESTI E SEMIOTICA	15
1. La questione delle pratiche	15
1.1 Dai testi alle pratiche	15
1.2 Le pratiche sub specie textus	17
2. Alcuni problemi	19
2.1 Emblematicità	19
2.1 La differenza di livello	21
3. Primi cenni tra pratica e cultura	22
3.1 Un <i>habitus</i> per improvvisare	22
3.2 Il testo sub specie practicae	24

4. Linee guida	25
4.1 Alcuni rapporti individuati	25
4.2 La performance musicale come pratica	27
4.3 L'importanza dei modi di produzione	28
4.4 Le peculiarità della pratica improvvisativa	29

2. IMPROVVISAZIONE E MODELLO 31

1. Per una definizione 31

2. Modelli e schematizzazioni 33

2.1 Il modello "referente" 33

2.2 Il modello "concettuale" 34

2.3 "Referenti" e "concetti": testo e lingua? 36

3. In conclusione 39

4. Appendice: l'esecutore arrogante 39

3. LA MESSA IN DISCORSO 43

1. Lo snodo dell'enunciazione 43

1.1 Nel jazz non esistono gli errori 43

1.2 Definizioni e dibattito 44

2. L'emergenza 47

3. Azioni e istruzioni 50

3.1 Prima di enunciare: cognizione e corpo 50

3.2 Una lezione da Wagner 51

3.3 Istruzioni incomplete 52

3.4 Errori, vicoli ciechi e splendide vie di fuga 54

4. Conclusione: *Swingin' Cats* 57

SEZIONE II: IL SAPERE A DISPOSIZIONE

4. LOGICA FORMULARE E IMPROVVISAZIONE 61

1 "It's an old big band riff" 61

2. Un vocabolario per improvvisare	62
2.1 <i>Cliché e bricolage</i>	62
2.2 Il livello semiotico della formula	65
3. Ruolo della formula nell'improvvisazione jazz	68
3.1 Gli studi sull'epica orale	68
3.2 Le vestigia del passato	70
3.2 <i>Bricolage</i> per l'improvvisazione	72
3.3 La prospettiva formulare	73
4. <i>Comping with a riff</i>	75
5. SAPERI INCARNATI. <i>HABITUS</i> E SENSO DEL POSSIBILE	77
1. Il corpo, un abile significatore	77
1.1 Mostrare i muscoli	77
1.2 Selezione del piano dell'espressione	78
1.3 L'incorporazione e la grazia	80
2. Una buona regola: <i>hexis, habitus, abiti</i>	82
2.1 Saggezza dall'esercizio	82
2.2 Stabilizzazione e rinforzo	84
2.3 La buona pratica jazzistica: <i>get beyond numbers</i>	86
3. Il senso del possibile	87
3.1 Dita che pensano	87
3.2 Soluzioni intrinsecamente perseguibili	88
3.3 L'accordatura del piano	89
3.4 Testi istruttivi, <i>ad hocking</i> e incorporazione	90
4. Logica dell'abito	92
4.1 Le tecniche del corpo	92
6. PURO <i>FLATUS VOCIS</i>.	95
SIGNIFICAZIONE E VOCALITÀ.	95
1. <i>Signature sounds</i>	95
2. Musica come scienza del numero	98
3. Voce e unicità in filosofia e semiotica	100
3.1 Tante voci, una voce	100
3.2 Repertori stilistici e linguistici	101

3.3 La vocalità	103
4. Ancora su <i>signatures</i> e timbri	105
4.1 Grana vocale	105
4.2 Il timbro	107
4.3 A me gli orecchi	108
5. La voce non inganna	110

SEZIONE III: LA DISPOSIZIONE DEL SAPERE

7. DALLE STRATEGIE ALLE TATTICHE. CALCOLI IMPOSSIBILI E LOGICA FORMULARE.	113
1. Lo spazio degli scacchi	113
2. L'impiego del tempo: la tattica	115
3. L'arte del più debole	116
3.1 Una logica "altra"	116
3.2 Ignoranza strategica	119
4. Lo spazio del testo	121
4.1 Macchine per significare	122
4.2 Passeggiate e calcoli	123
4.3 Scene instabili	125
4.4 Moltiplicazione delle strategie, cristallizzazione	126
5. Alcune linee di ricerca	126
5.1 Lo straforo	126
5.2 La logica formulare	127
5.3 Per una <i>phronesis</i> della grazia	128
8. OCCASIONI NEL PRESENTE VIVIDO.	131
1. Qualcosa che rifugge ogni spiegazione	131
2. Occasioni	134
3. Irreversibilità e durata	136
3.1 <i>Kairos Blue</i>	136

3.2 La curva aggraziata	137
3.3 L'effettiva e vivida esperienza di un Or-Ora	140
3.4 «Mutua sintonia» e semiotica: appunti	143
4. L'indicibile è dicibile dicendolo?	144
9. IL GRADO ZERO.	147
RADICALITÀ, ASCOLTO ED EMERGENZA.	147
1. Idiomatici e radicali	147
1.1 Regole e <i>anti</i> -regole	147
1.2 Il grado zero	149
2. L'ascolto attivo	150
2.1 Cage e l'ascolto	150
2.2 Esperimenti sul caso	151
3. L'improvvisazione radicale	152
3.1 Bassefere	152
3.2 Il linguaggio dell'improvvisatore radicale	153
3.3 Partiture interiori (piccolo diario)	154
4. "Don't write the script in your head!"	155
4.1 Il <i>frame</i> dell'improvvisazione teatrale	155
4.2 Partiture interiori	157
5. Generazione ed emergenza	158
5.1 <i>Frame</i> e rappresentazione interna	158
5.2 Intenzionalità e testo	159
6. Conclusione: tabula rasa, grado zero	161
10. IL RITMO DELL'INVENZIONE. STORYTELLING E SCRITTURA JAZZISTICA.	163
1. Organizzare l'invenzione	163
1.1 La disposizione delle tessere	163
1.2 Narrazione vocalizzata	164
2. Vocalizzazione e immanenza testuale	166
3. <i>Storytelling</i> e narrazione	168

4. Dita che raccontano	171
4.1 Contemplazione e flusso	171
4.2 Quando il tessuto si strappa	173
11. UNA FORMA DI CHIUSURA	179
1. Riconoscere la conclusione	179
1.1 «Una maschia sicurezza»	179
1.2 Una conclusione unilaterale	181
2. Avere sempre l'ultima parola	184
2.1 <i>L'improv theatre</i>	184
2.2 Teorie dell'emergenza e disposizione a sapere	186
3. Conclusione imperfetta	187
3.1 Estetica (minore) dell'imperfezione	187
3.2 Frattura, abbaglio, guizzo	188
4. Chiusura	191
BIBLIOGRAFIA	196

o. Un'apertura

«Va bene, comincerò dall'inizio: quali alternative ho? 1. Non cominciare nemmeno. 2. Cominciare, ma poiché questa è la scrittura (ovvero una forma di composizione) essa - questa - può essere ritoccata; per cui potrei (più tardi) aggiungere la frase "Va bene, comincerò dall'inizio"».

Michael Snow (2004)

1. Parlare di improvvisazione

Il discorso sull'improvvisazione ha un impaccio iniziale: risolvere il suo rapporto con il discorso improvvisato. È il caso di frapporre la maggiore distanza possibile, o di tentare una qualche forma di mimesi? In genere il discorso sulla letteratura può tranquillamente includere al suo interno, in qualità di citazione, pezzi di letteratura, ed è possibile mantenere un'ambigua continuità camuffando un discorso *letterario* con un discorso *sulla letteratura*. Invece, se la descrizione di un testo improvvisato volesse davvero in qualche modo seguire le vie del testo che descrive, la strada è quella esemplificata da Michael Snow nella citazione iniziale: una modalità autoevidente e immediata di esibizione della pratica improvvisativa. *Decido di scrivere questa frase in corsivo*. In realtà le frecce dell'arsenale editoriale per mimare i giochi di improvvisazione si esauriscono presto e hanno limitato potere conoscitivo. Il motivo è tanto semplice, quanto rivelatorio: tra testo scritto e la performance passa una differenza davvero ragguardevole.

Eliminata quindi ogni tentazione di "scrittura sincopata" (salvo tornarvi in chiusura di questo lavoro), si tratta di definire *quale* improvvisazione.

L'improvvisazione di cui si parla in questa tesi non è necessariamente limitata ad una specifica disciplina, ma è saldamente legata alle pratiche artistiche, e più in specifico ancorata alla mia esperienza da pianista di estrazione jazzistica. Si faranno dunque riferimenti a vari tipi di improvvisazione, ad esempio quella della poesia orale epica, quella teatrale, e anche a quella (inconsapevole) della vita quotidiana, ma la grande maggioranza dei rimandi sarà relativa all'improvvisazione musicale, per lo più nella sua declinazione afroamericana. È innegabile che molti degli stimoli e delle domande che mi hanno spinto a dedicarmi a questo tema siano derivati dall'effettivo esercizio di improvvisazione, ovvero dal fatto che io abbia vissuto in prima persona alcuni degli aspetti della pratica che vorrei descrivere. Ma ho preferito non usare mai la mia esperienza come supporto esplicativo. L'auto-osservazione è servita solo per fissare i punti della ricerca, che sono poi diventati nodi teorici da affrontare con la dovuta bibliografia e i dovuti riferimenti disciplinari, ed è poi diventata essa stessa un problema epistemologico da risolvere: la descrizione di una pratica comporta una componente obbligatoria di immersione da parte dell'analista? Si cercherà di trovare una (parziale) soluzione anche a questo.

Il discorso sull'improvvisazione musicale implica un altro problema teorico, antichissimo, quello di tradurre la musica in parole. A tal proposito vale sempre il commento di Roland Barthes, che notava come la musica, appena importata nel mondo delle lettere, riceva subito una quantità di aggettivi ed epiteti. «Questa musica è *questo*, questa interpretazione è *quello*», il discorso sulla musica è esposto, per fascinazione o debolezza teorica, ad una deriva ineffabilisti o aggettivali (Barthes 1982, trad. it. p. 257). Nei testi di musicologia si supera il problema facendo ricorso, ovviamente, al sistema di notazione musicale, rappresentazione pienamente compatibile con la pagina saggistica. In questa tesi il pentagramma non viene usato, per almeno due motivi. In primo luogo per la constatazione che la descrizione della pratica dell'improvvisatore può benissimo riempire un volume intero senza arrivare a trattare nello specifico di note ed accordi. Questioni come la consistenza del repertorio formulare, le proprietà semiotiche dell'atto vocale, le dinamiche di interazione, si possono prendere in esame, ad un primo stadio, senza entrare nel sapere tecnico musicale. In secondo luogo la mia opinione è che la pratica improvvisativa nasconda peculiarità implicite che verrebbero messe in ombra se si passasse senza troppe intermediazioni a descrivere le note "suonate" tramite

analisi su pentagramma. Ovviamente c'è assolutamente esigenza di elaborare un metodo di analisi delle performance, che integri notazione classica e altri approcci informativamente più densi (come l'analisi del supporto video). Anche per la necessità di far chiarezza su modalità e supporti dell'analisi, in questa tesi non si farà una vera e propria analisi protocollata. Si proveranno ad impostare alcuni questioni di metodo e si delucideranno alcuni concetti (a volte li si applicherà) con degli esempi localmente pertinenti.

Infine gli aspetti semiotici. Lo sguardo semiotico contemporaneo è avido di stimoli e insieme intimorito da quel nucleo caldo rappresentato dello studio delle pratiche. Esse mettono in discussione molti presupposti epistemologici della semiotica, non è chiaro fino a quale livello di ridefinizione della teoria. Il punto di vista adottato in questa tesi è stato di fare incontrare semiotica e improvvisazione facendo sbalzare compatibilità e incompatibilità. Per una deformazione di pensiero, l'orientamento di questo confronto non è tanto votato al *problem solving* quanto al *problem finding*, ovvero concentrato più sulle presunte incompatibilità che sulle compatibilità, probabilmente per la sensazione che alcune domande vadano innanzitutto poste, pena il reiterato ricorso a schemi non verificati ma dati per buoni. I nodi principali di questo confronto si situano sullo statuto semiotico del testo improvvisato (è un testo? In che modo possiamo continuare a chiamare le pratiche testi?), sul ruolo dell'istanza dell'enunciazione (che tipo di enunciazione è quella musicale? Che legame vi è tra *langue* e *parole* nell'improvvisazione?), e infine sulle zone di presunta indicibilità, o comunque di non pertinenza semiotica, quando si approccia il senso nel suo farsi.

«L'improvvisazione non si improvvisa». È con formule proverbiali come questa che sale a galla il groviglio semantico che serpeggia attorno alle nozioni qui convocate. Paradosso divertente ma anche discretamente efficace («ci vuole grande preparazione per generare il caos»), esso gioca sui due esiti possibili di uno scontro con l'imprevisto: il guizzo che salva la situazione e il passo falso che la fa precipitare¹. Se nel linguaggio della quotidianità la soluzione improvvisata

¹ Il *guizzo*, parola italiana intraducibile in francese, affascina Algirdas Greimas nel corso della scrittura del suo *De l'imperfection* (1987). Il *guizzo*, dice Greimas «mi è stato spiegato come un termine che designa il fremito di un piccolo pesce che salta

è in genere indice di un'impreparazione che facilmente conduce a passi falsi, in musica vale esattamente il contrario, poiché il vero improvvisatore è per definizione preparato a tutto. Ma la sua preparazione non consiste in una progettazione uniformante, al contrario la sua reazione deve rimanere un guizzo, pena la perdita di ogni interesse della pratica: essa non deve mai eliminare del tutto l'imprevisto, ed ecco quindi che, in un certo senso, «l'improvvisazione va improvvisata». La ricerca di cui vorrei dare conto in questo volume nasce da questi nodi. Non semplicemente il gioco di parole (dopotutto interno alla lingua), ma il rapporto che le parole hanno con la pratica vera e propria.

2. La struttura del volume

La tesi ha un impianto tripartito. La prima sezione è una necessaria quanto non esaustiva introduzione teorica. La seconda e la terza sezione formano invece un percorso e si situano in rapporto reciproco, dal sapere a disposizione alla disposizione del sapere. Il “sapere a disposizione” è un modo idiosincratico di riferirmi ad un sapere di tipo enciclopedico, fondato su conoscenze astratte ma anche su disposizioni (*habitus*) che mostrano avere una consistenza peculiare nell'ambito dello studio delle pratiche.

Il primo capitolo apre quindi la problematica delle pratiche e la sua pertinenza semiotica, discutendo alcuni punti di vista sulla questione, soffermandosi sul dibattito attuale tra sostenitori dell'irriducibilità delle pratiche al testo e la posizione opposta. Il secondo capitolo introduce più approfonditamente il tema dell'improvvisazione, definendo la pratica e identificando alcuni filoni distintivi, all'ombra dell'improvvisazione jazzistica. Il terzo capitolo torna a sovrapporre improvvisazione, semiotica e pratiche affrontando il tema della performance linguistica. L'enunciazione, o messa in discorso, si pone come snodo centrale, e funziona anche da tramite tra i due

sull'acqua, come un lampo argentato e brillante, che riunisce in un'istantanea lo sfavillio di luce e l'umidità dell'acqua. La subitanità dell'avvenimento, l'eleganza di questa gestualità fremente, il gioco della luce sulla superficie acquatica: ecco, non perfettamente suddivisi, alcuni elementi di una presa estetica, presentati in sintesi figurativa» (Greimas, 1987, trad. it. p. 21-22).

livelli (il sapere e la sua disposizione) che ho deciso di isolare nella trattazione e che costituiscono il tema delle due successive sezioni della tesi.

La seconda sezione riguarda "il sapere a disposizione", ovvero ciò che vi è di peculiare nella *langue* dell'improvvisatore. Il quarto capitolo, primo della sezione, affronta subito le formule, che si rivelano al centro di molti meccanismi improvvisativi relativi alla performance. Il quinto capitolo ragiona sul ruolo del corpo e introduce il tema degli *habitus* e delle logiche pratiche. Il sesto capitolo infine tratta il tema della vocalità come semiosi pre-verbale, sulla scorta della nozione di vocalizzazione come atto semiotico pre-linguistico.

La terza e ultima sezione passa all'azione, e riflette su ciò che vi è di peculiare nella vera e propria performance improvvisata. Nel settimo capitolo si discute di mosse e passeggiate, strategie e tattiche, calcolo e istinto, nel tentativo di fare chiarezza sui presupposti filosofici dietro tale terminologia. Nell'ottavo capitolo si approfondisce il problema di quale tipo di temporalità vada assunta nel momento in cui si parla di improvvisazione, e si riflette sul legame tra indicibilità e irreversibilità. Nel nono capitolo si ragiona sull'improvvisazione radicale, quella apparentemente "senza regole", e di come sia possibile significare a partire da zero. Nel decimo capitolo si affronta l'improvvisazione dispiegata nel tempo, tramite il parallelo tra articolazione dell'assolo e storytelling. Nell'undicesimo si approfondisce la nozione di emergenza, per poi legarla all'estetica dell'imperfezione greimasiana.

Nella chisura si cerca di ridisegnare il percorso teorico fatto, con l'intenzione di ritornare sulla questione posta all'inizio, quella dello sguardo semiotico sulle pratiche e sull'improvvisazione, con qualche strumento nuovo: l'obiettivo infatti non è partorire il trattato sull'improvvisazione, ma lavorare il tema da più punti, per renderlo trattabile.

3. Su trattati e trattazioni

Luciano Berio, nelle sue *Lezioni Magistrali* bolognesi del 2000², provava a sottolineare come possa essere pericoloso parlare di *forme* musicali. Una

² Poi pubblicate postume da Einaudi (Berio 2006).

musica costituita da *forme* assomiglia troppo a un edificio fatto di stanze, stabile e organizzato, eventualmente in grado di allargarsi annettendo nuove aree. Ma il sistema musicale è un altro, è un sistema in cui la collocazione e i contenuti di tali stanze non sono fissati, ma cambiano a seconda dello sguardo che vi si applica. Ecco quindi che nel sistema tratteggiato da Berio non si aggirano forme, ma *formazioni* (in assonanza implicita con le formazioni discorsive di Foucault). È un'abitudine che probabilmente si deve tenere sempre presente ancor più nell'ambito dell'improvvisazione, dove le forme in realtà non esistono nel momento in cui le si sta suonando. Lo studio dell'improvvisazione dimostra che si sta sempre parlando di formazioni, e quanto possa essere pericoloso parlare di *forme dell'improvvisazione*. Ci sono, ad esempio, precise ed attestate forme jazzistiche, ma una corretta genealogia che le prenda in esame dovrebbe innanzitutto denunciare l'artificio a posteriori nel creare tali discontinuità. È allo stesso proposito che bisogna usare cautela ad associare trattati ed improvvisazioni. Questo presente studio vuole essere ovviamente una trattazione, nel senso di costruzione *in fieri* di senso, punto d'appoggio per continuare ad osservare il fenomeno. Come si avrà modo di vedere, l'improvvisazione vissuta spesso appare lontana dalle parole, e il prolungato trattamento verbale non garantisce l'accesso alle sue zone più profonde. Allora la cosa migliore è avere sospetto per il *trattato*, e frenare anche la velleità completista di una *trattazione*. Alcune persone geniali sono incostanti, sgarbate o volubili, insomma intrattabili, ma con il giusto tatto possono essere avvicinate per provare a ricomporre e annotare meglio quello che passa per la loro testa. Allo stesso modo, il servizio migliore che si può fare all'improvvisazione è renderla semplicemente un po' più trattabile.

I: tu cosa intendi per "improvvisare", cioè, cosa succede nella tua mente quando tenti di fare questa cosa qua?

S: è un po' filosofica questa domanda³

³ Scambio di battute tra insegnante (I) e allievo (A) registrato durante i seminari di perfezionamento jazzistico di Siena Jazz, 2006.

1. Pratiche, testi e semiotica

«Il gesto improvvisato non è agevole da affrontare,
perché contiene una parte di non dicibile».

Jacques Siron (2002)

1. La questione delle pratiche

1.1 Dai testi alle pratiche

Nella definizione data da Greimas e Courtés, la pratica semiotica è una «successione significativa di comportamenti somatici organizzati» (Greimas e Courtés 1979), e si distingue dalle pratiche verbali, o più genericamente dai discorsi, per il carattere somatico, ovvero per la presenza del corpo. Più in generale la pertinenza delle pratiche viene ascritta alla semiotica del mondo naturale, ovvero ad un livello anteriore a quello delle lingue naturali. Viste però in rapporto al loro carattere di successione di comportamenti, esse implicano un ulteriore spostamento, per altro già integrato in semiotica: ovvero il passaggio da una scienza dei segni a una scienza dei sistemi di significazione. Le pratiche sono processi, regolati e situati, in virtù di un loro svolgersi nel tempo e nello spazio. La questione delle pratiche ha raggiunto solo di recente l'agenda degli studi semiologici, probabilmente secondo un percorso graduale e, in un certo senso, naturale. È noto che la tradizione semiotica di stampo strutturalista, dopo essersi affrancata dallo studio dei sistemi linguistici (secondo l'impostazione ancora saussuriana), si è rivolta ai testi, ovvero alle produzioni di una data lingua. Dal lavoro sui testi letterari, si è preso lo spunto per allargare l'analisi ad altri tipi di testo (visivo, ad esempio). E gli allargamenti del termine "testo" hanno permesso di includere, mano a mano, una semiotica degli oggetti, del discorso, delle situazioni sociali, delle pratiche. Ma con l'approdo a

situazioni e processi sociali, il termine “testo” mostra un po’ la corda, e la sua etimologia (il tessuto) potrebbe essere ingombrante. Se accettiamo la definizione di semiotica come scienza dei sistemi di significazione ci accorgiamo che dentro al tessuto del testo non trova spazio tutta la dinamicità presupposta dal termine “processo”. Ma al di là di (pretestuosi) conflitti etimologici, quello che vorrei cominciare a suggerire è che nel fare uso del termine “pratica”, la componente processuale è importante e necessita di una chiara definizione.

La semiotica interpretativa ci ha abituati a considerare l’interpretazione di un testo come una serie di mosse più o meno strategiche, e infatti è possibile parlare sotto certi aspetti di *pratica interpretativa*. Ma se disponiamo di molte descrizioni di questa pratica in atto, il discorso si fa più complesso per quanto riguarda la sua complementare, la *pratica produttiva* di un testo. Molti dei processi descritti dalla semiotica interpretativa hanno sì un corrispettivo strategico anche dall'altra parte del testo: ad esempio, se alcune strategie interpretative messe in atto da chi legge un testo mirano a costruire un *autore modello* per compensare là dove il testo da solo è ambiguo, anche chi scrive opera simili calcoli, costruendosi un *lettore modello* di riferimento. Ma, più in generale, il momento dell'enunciazione (la *pratica* dell'enunciazione) pone altri problemi cui non possibile riferirsi semplicemente rovesciando i concetti validi per l'interpretazione. Agli albori della linguistica strutturalista, Saussure confinò la pratica dell'enunciazione al mondo della *parole*, dedicando il suo studio (e quello dell'intera disciplina che stava fondando) al sistema linguistico trascendente, la *langue*. Fu Emile Benveniste (che introdusse il termine “enunciazione”) ad affrontare di nuovo il problema, ponendosi la domanda su come avvenisse che un singolo soggetto si appropriasse delle strutture astratte della lingua producendo un proprio, personale, idiosincratico atto linguistico.

Da Benveniste in poi, il progetto di una linguistica della *parole* è rimasto in attesa di sistematizzazione. E in semiotica, se il problema dell'enunciazione rimane uno snodo non ancora completo, lo si deve probabilmente allo statuto degli oggetti di studio. I sistemi, i segni poi, i testi (soprattutto letterari e visivi) e gli oggetti sono entità relativamente stabili. Dietro l'idea che si ha di essi risiede una filosofia dell'atto che intende l'agire come *ciò che fa essere*. Quindi, pur riconoscendo che tutti questi oggetti derivano da un'azione, viene presa in considerazione un'azione che procede per stati discreti (o cambiamenti di stato, nella terminologia greimasiana). In quelle soste, in quegli stati, è più sicuro andare a fondo con l'analisi. La pratica del tessere si trasforma in un tessuto. E,

su un simile oggetto, prodotto stabile di un agire, si può lavorare disponendo di un campo di lavoro ricco e ben delimitato, e di tutto il tempo che si vuole.

Quindi se da un certo punto di vista la disciplina semiotica ha allargato i propri orizzonti fino portare all'estremo la definizione di "testo", essa rimane coerente ad uno "sguardo testualizzante". Il modo di ritagliare la realtà, di qualunque sostanza essa sia, rimane il medesimo.

Veniamo alle *pratiche*. Che la semiotica possa dire qualcosa sulle *pratiche* mi sembra fuori discussione (anche in base agli esempi riportati nei prossimi paragrafi); la domanda è come essa si debba adattare al nuovo oggetto e se si rendano necessari cambi epistemologici (o, più prudentemente, *avvertenze* epistemologiche). Le possiamo chiamare tranquillamente "testi", compiendo su di esse la solita operazione di ritaglio? In particolare, è concentrandomi sullo studio della *pratica dell'improvvisazione musicale* che mi sono reso conto di non poter dare per scontato nessun concetto "standard" della semiotica generale. Uno degli snodi dove ancora sembra esservi bisogno di chiarezza, quindi, è quello del rapporto tra *pratiche* e *testi*.

1.2 Le pratiche sub specie textus

Il punto di vista più vantaggioso appare quello secondo cui non vi è reale necessità di separare il concetto di pratica da quello, più usuale, di testo. Per esempio, nella sintesi del convegno sulle pratiche tenuto a San Marino nel 2005 (Mangano 2005) si è potuto dire che «se le pratiche sono dei testi, in fondo la semiotica si è sempre occupata di pratiche», con la conseguenza che in questa maniera ci si ritrova già in seno molti strumenti buoni per l'analisi. Già nel 1990 Jean Marie Floch aveva chiamato *testo* un'entità inusitata come il percorso di un viaggiatore all'interno di una stazione del metrò, e aveva poi proceduto con l'analisi utilizzando gli strumenti della semiotica testuale greimasiana. Per Floch, il comportamento del viaggiatore era un testo nella misura in cui lo si analizzava come:

1. una totalità autonoma e delimitata
2. una successione di momenti segmentabili e collegati secondo regole
3. un percorso orientato e teso ad una conclusione

Alla luce di questa ipotesi Floch ricavava una piccola grammatica della pratica, tramite la categorizzazione di diversi comportamenti e la loro

disposizione in un sistema di opposizioni tipicamente strutturalista. Le ipotesi di Floch, pur richiedendo un minimo adattamento epistemologico, avevano il vantaggio di non discostarsi troppo dall'apparato analitico greimasiano, che era appunto il cuore dell'analisi.

Il gesto di "ritagliare" la pratica e poi di "segmentarne" il continuum è però tutt'altro che immune da obiezioni (ben risapute negli ambienti etnografici). Quanto pesa il punto di vista dello studioso nell'operare il ritaglio? Qual è il giusto livello a cui collocarsi per segmentare? Problemi simili possono essere scavalcati ricorrendo ad un'ipotesi ancora più testualista, che rovescia la prospettiva: non dobbiamo leggere i comportamenti come testi, ma leggere i testi che raccontano i comportamenti. Una buona dimostrazione di una simile ipotesi è venuta recentemente da Gianfranco Marrone, che in due distinte pubblicazioni affronta questioni liminari per la semiotica, il corpo e l'esperienza della droga (Marrone 2005a e 2005b). In questi saggi il tentativo è quello di ricostruire le pratiche a partire dai contenuti enunciati in testi (presi da letteratura, musica, cinema) che svolgono il ruolo «modelli discorsivi utilizzabili come ipotesi di spiegazione» delle pratiche e delle esperienze ad essi collegate. «Ancora una volta il miglior modo per studiare le pratiche è andare a vedere come i testi (di ogni forma e sostanza espressiva, in ogni caso iscritti in generi precisi e determinate culture di riferimento) le raccontano nel loro piano del contenuto» (Marrone 2005b, p.123). Così facendo, aggiunge Marrone, non si perde in vicinanza al fenomeno perché in realtà i testi si danno allo sguardo dell'osservatore con minori mediazioni rispetto alle pratiche. I testi si danno nel mondo, attestati e delimitati, pronti all'analisi, mentre per parlare di una pratica è necessario compiere una prima sostanziale messa a fuoco, un gesto soggettivo che ritagli la pratica da quello che la circonda, in sostanza creando a partire da essa un testo, sul quale poi concentrarsi per l'analisi. Rispetto a Floch, abbiamo un rovesciamento di prospettiva, e di conseguenza tutto un apparato diverso per quanto concerne la segmentazione e la regolamentazione. Ma l'ipotesi "testualista" non vuole opporre testi a pratiche, anzi. I due livelli godono di canali di scambio, perché non solo esistono testi derivati da pratiche, ma anche esempi contrari, come succede quando la versione "intellettualizzata" (o comunque discorsivizzata) della pratica ritorna al piano dell'esperienza, e la modifica. Nel caso del Punk (studiato da Federico Montanari sempre all'interno di Marrone 2005b), assieme al dato del *vissuto*, dell'esperienza individuale, emerge l'importanza dell'apparato testuale che vive intorno alla cultura, fatto di

racconti orali, *fanzine*, articoli giornalistici, testi di canzoni e romanzi. Un apparato che racconta esperienze e contemporaneamente informa la maniera in cui le esperienze vengono vissute. In definitiva, nelle parole Marrone, il confine tra esperienze vissute e forme di testualità «diviene molto sottile, sino quasi a sparire» (p.124). Questo assottigliamento, che volgarizzato potrebbe sfociare in un “tutto è testo”, rappresenta un punto problematico su cui torna lo stesso Montanari, in un articolo sulla strategia militare (Montanari e Fabbri 2004). Partendo dall’ipotesi di testo allargato («porzione di sistemi di significato di una data cultura»), Montanari mostra che riti come il cambio della guardia o la parata militare costituiscono testi sociali che rappresentano il modo in cui la guerra o l’esercito vengono percepiti all’interno di una data società, «con una serie di effetti di senso che si riverberano all’interno di quella stessa cultura e sulle sue pratiche». «Tutto è testo dunque? Anche le pratiche e i modelli concernenti l’azione e la strategia? No: tutto può essere letto, osservato *sub specie textus*. E soprattutto "testi" sono gli oggetti che vengono costruiti, scambiati, manipolati e fatti circolare nel sociale» (*ivi*, p. 3). È questa un’idea che si ricollega al percorso già evidenziato da Fabbri nella *Svolta Semiotica* (1998), che parte dalle *formazioni discorsive* di Foucault, passa attraverso la rilettura di Deleuze, e si esemplifica con il caso della morfologia e dell’architettura degli istituti di pena, che funzionano da rappresentazione per la percezione della società di concetti come “crimine” o “correzione”. Abbiamo quindi oggetti e pratiche del mondo che diventano piani dell’espressione di contenuti culturali, pratiche colte in quanto *testi*, ovvero, etimologicamente, in quanto «tessitura del significato dei fenomeni sociali all’interno di una data cultura» (Montanari e Fabbri 2005). E la pratica testualizzata ritorna poi alla pratica vissuta, tramite l’opera di *informazione*, se così possiamo dire, ossia di messa in forma, di influenza sulle esperienze vissute.

2. Alcuni problemi

2.1 Emblematicità

Nonostante quindi la semiotica dimostri di poter parlare di pratiche, l’impressione è che le pratiche di cui si discute siano di volta in volta oggetti diversi. È vero, si tratta per ipotesi di oggetti (ri)costruiti, e probabilmente il nocciolo è proprio la maniera in cui questa costruzione vada fatta. Vi è sempre qualcuno che ritaglia, che *pertinentizza* alcune proprietà. Questa riduzione può

anche essere duplice, come nel caso dell'interpretazione di un'esperienza a partire da un testo cinematografico, dove si analizzano una serie di operazioni di ritaglio e di messa in prospettiva operate da un autore. Marrone difende tale opzione con due argomenti. Il primo è la generalizzabilità "controllata" propria dei testi, in cui è la circolazione intertestuale (quando avviene) a garantire una polifonia di rappresentazioni, a partire dalle trasformazioni, dalle opposizioni che si creano nella semiosfera. Possiamo quindi fidarci di un testo estetico messo alla prova da sufficiente circolazione intertestuale. E il secondo è l'esemplarità dei testi estetici. «La ricchezza e la varietà dei processi di alterazione - semantica e sensibile - legati all'assunzione di droghe che è presente nei testi letterari, audiovisivi e musicali è enorme, e per noi estremamente significativa. E sicuramente molto maggiore di quella che potrebbe essere presente negli effettivi vissuti individuali o collettivi» (2005b, p.124-125). L'emblematicità di un testo estetico per riferirsi ad una pratica può essere oggetto di perplessità. Tra analista e pratica si inserisce la mediazione dell'autore del testo estetico, che da un punto di vista facilita il lavoro, presentandoci una ricchezza espressiva di cui è sprovvisto il testo "sul campo" (ad es. questionari, audio e video-registrazioni), ma dall'altro aumenta le difficoltà di interpretazione, dato che nel testo estetico entrano in gioco esigenze artistiche, tecniche e produttive che si mescolano pericolosamente alla rappresentazione di una percezione sociale. Vi è poi il problema della scelta del testo. Come definire il corpus dei testi emblematici? Su questo punto Patrizia Violi, in un commento ai saggi di Marrone, suggerisce il confronto con la semiotica visiva, che ha già lavorato sul carattere metalinguistico di molte opere pittoriche, che si presentano quindi come testi teorici (e di conseguenza di alta emblematicità) sulla pratica che mettono in scena (Violi 2005). Esistono quindi testi che si candidano "autonomamente" all'emblematicità. In *Signs of Music* (2000), Eero Tarasti ravvede lo scheletro di una vera e propria teoria musicale in una scena de *I maestri Cantori di Norimberga* di Richard Wagner, con conclusioni davvero rivelatrici anche per una teoria della pratica (vedi capitolo 3).⁴ Ma a mio avviso, il vero problema è insito nell'atto di ricostruzione di un

⁴ Ma va ovviamente precisato che l'opera citata è un melodramma, e il contenuto metariflessivo è affidato alle parole cantate, non alle strutture musicali (un uso metalinguistico di strutture musicali potrebbe essere quello di un Frank Zappa, che nel costruire alcune delle sue complesse opere musicali non manca mai di riprodurre qualche stereotipo di pop radiofonico, con intento denigratorio).

processo a partire da un prodotto. Tale atto ha lo svantaggio di porsi sempre troppo in ritardo rispetto al fenomeno. In altre parole in questa maniera si rischia di occuparsi solo di *realtà date* e mai di *virtualità*. E nel caso di certe pratiche così rischiamo di “perdere il fenomeno” perché interessandoci a quello che è *attestato* e *intessuto* (per tornare all’etimologia del testo), non diciamo più nulla su quello che può emergere (o poteva emergere) *strappando il tessuto*. La questione è decidere i tratti distintivi di una pratica: se perdiamo il momento “aurorale” dell’emergenza del senso stiamo perdendo un tratto peculiare? Studiando pratiche musicali basate sull’improvvisazione, l’impressione che si ha è proprio questa. D’altronde, nel caso di due *performance* esattamente identiche, l’effetto di senso è diverso se si sa che una è improvvisata e l’altra no. E quindi, per rendere conto di questo effetto, bisogna anche rivolgersi al *modo di produzione*, che può avere anche poco a che fare con quello che poi si deposita nel testo.

2.1 La differenza di livello

In sostanza, si tratterebbe di rivolgere uno sguardo al cosiddetto livello *poietico*, quello relativo alla produzione, secondo la tripartizione della semiologia che propongono Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez (Nattiez 1982). È a questo livello che si può tentare di descrivere il rapporto tra le possibilità e l’attuazione. Le *possibilità* di una pratica assomigliano molto alle «virtualità della lingua» che vengono invocate da Greimas al momento di definire l’enunciazione, e infatti il concetto greimasiano di enunciazione (che non è altro che un momento poietico) ritorna spesso come luogo nevralgico anche nella trattazione delle pratiche. Se infatti il passaggio da strutture virtuali a strutture attualizzate è un passaggio da *competenza* a *performance*, sarà necessario discutere questa competenza, che nel suo assetto standard di asse paradigmatico appare pericolosamente rigida per essere trasformata in *competenza pratica*. Tale problematica rimanda alla discussione di Pierre Bourdieu (1972) sulle regole e sull’“oggettivismo” linguistico, ovvero il pericolo di trasformare strutture linguistiche in oggetti del mondo che in realtà non esistono. Ma apre anche ad una discussione sul fondamento razionale del *saper fare* della semiotica strutturale. Possiamo veramente parlare di un *sapere* nel caso di pratiche con scarsa auto-rappresentazione conscia da parte degli attori in gioco? La terminologia aristotelica di Bourdieu ci potrebbe invitare a ipotizzare da una parte un sapere come *phronesis*, una saggezza, una capacità di

agire convenientemente nella pratica tramite abiti acquisiti con l'esercizio, e dall'altra un sapere come *sophia*, ossia una forma di conoscenza più razionale e legata alla riflessione su ciò che è *già dato*. Da questi due *saperi* possiamo postulare due diversi rapporti tra competenza e performance. Per dirla con Bourdieu, si tratta di distinguere tra *opus operatum* e *modus operandi*. Nel passaggio dal primo al secondo, tutte le categorie cambiano, la stessa *competenza* perde i suoi caratteri di struttura di regole, e si trasforma in un insieme di disposizioni (*habitus*) flessibili, pronte all'uso e anche all'adattamento. Nel suo testo sull'etnologia cabila (1972), Bourdieu fa l'esempio dell'etnologo che, registrando sul campo la genealogia di un gruppo sociale, poi opera su questi dati utilizzando categorie tipo (matrimoni di convenienza, di riparazione, di espansione...). Ebbene, questo tipo di lavoro sull'*opus operatum* ha il limite di non poter registrare veramente una pratica. Bourdieu, concentrandosi su un tipo di matrimonio particolare (il matrimonio con la cugina di secondo grado, registrato come "matrimonio di riparazione" nelle classificazioni standard), mostra che l'interesse etnologico può andare più a fondo, e recuperare, al di sotto della patina del matrimonio riparatore, delle strategie di gestione della genealogia che risultano molto più complesse e modulate di quanto possa sembrare. Il matrimonio con la cugina di secondo grado non è un *semplice* matrimonio, è una finestra entro cui possiamo vedere all'opera il sistema dell'onore, le strategie di alleanza e di difesa di un dato gruppo. Questo a patto che non lo osserviamo quando è *attestato* (quando, ad esempio, ci viene resocontato da un membro della tribù o della famiglia), ma quando è ancora un *modus operandi*.

3. Primi cenni tra pratica e cultura

3.1 Un *habitus* per improvvisare

Poiché un tratto peculiare della pratica dell'improvvisazione è l'apparente assenza di programmazione dell'azione, questo studio dovrà avere come primo obiettivo quello di descrivere questo particolare tipo di organizzazione. Parlare di assenza di una programmazione precisa non significa aleatorietà, come è facile dedurre osservando l'alta coordinazione di un gruppo jazz che improvvisa, ma piuttosto di programmazione "emergente" (Mead 1932, cfr. capitoli 3 e 10). È impossibile prevedere con certezza quale sarà la prossima mossa di un improvvisatore, ma una volta che la mossa è compiuta, dev'essere possibile

rapportarla a tutto quello che viene prima. E il rapporto non sarà unilaterale, ovvero la nuova mossa non sarà solo una conseguenza di tutto quello che è venuto prima, ma anche, contemporaneamente, una possibile ridefinizione. Il concetto di *habitus*, nel senso proposto da Pierre Bourdieu (1972)⁵, può essere utile per definire concatenazioni di mosse che sono oggettivamente organizzate come strategie, senza essere però il prodotto di un'intenzione strategica. Questo tipo di definizione si adatta molto bene a tutte quelle pratiche in cui il soggetto non ha chiaro dall'inizio quale sarà il suo apporto (posizione in cui si ritrova molto spesso lo stesso studioso etnografo). Per Bourdieu il problema è innanzitutto epistemologico, poiché è necessario che l'antropologo che si appresti a studiare determinate pratiche rifletta prima sul potere "realizzante" della propria teoria. È necessario ridurre al minimo il "realismo della struttura", ovvero quello che per Bourdieu è il potere della teoria di creare oggetti in quanto esecuzioni di una determinata struttura. Il sistema deve essere concepito con maggiore fluidità, ovvero come una serie di disposizioni che fungono "sia da strutture strutturate sia da strutture strutturanti". Cardine di questa concezione è appunto l'*habitus*, o disposizione, che funziona da legge immanente alla base della concertazione delle pratiche, ma anche delle pratiche della concertazione. Risulta quindi chiaro che una pratica non può essere un mero parallelo della *parole* saussuriana, secondo una facile analogia *langue/parole* = *cultura/pratiche*. Il primo spostamento riguarda appunto lo statuto della *cultura*: non struttura normativa, ma luogo di incontro di diversi *habitus*, nell'ambito di un agire dove non solo la padronanza del codice non è sufficiente a dare sfogo alle intenzioni linguistiche, ma nemmeno è necessaria una padronanza conscia del codice.

Si ribaltano così alcune ipotesi sullo studio delle pratiche. Se il "fenomeno" sta nel fare, allora il livello di analisi è il *poietico*. E in luogo della seconda ipotesi di Floch, che parla di «una successione di momenti segmentabili e collegati secondo regole», dobbiamo interessarci ad una dimensione durativa, regolata da *habitus*. Cambia la concatenazione logica: non si tratta più di una successione di segmenti che si presuppongono a vicenda, fino a portare alla conclusione. Questo tipo di percorso si può percorrere solo *a ritroso*, a testo prodotto, e implica un processo induttivo, una ricostruzione delle *regole* a

⁵ Per un excursus sull'*habitus* cfr. il capitolo 5.

partire dai risultati. Quello che interessa in questo caso è il meccanismo dell'*emergenza*, che si può rendere visibile percorrendo il testo a partire dalle condizioni iniziali e descrivendo gli abiti pratici e le strategie da cui emerge un certo orientamento e, se si verifica, una data conclusione.

3.2 Il testo sub specie practicae

Una prima indicazione utile da queste riflessioni è quella di provare a leggere il testo come se fosse una pratica. Prendere un testo, una registrazione, audio o audiovisiva e porsi in un'osservazione *embrayata*, innescata. Analizzare un testo chiedendosi *cosa sarebbe potuto succedere*. Un simile modello di lettura viene fatto quando si dà un'interpretazione tensiva del testo. Un esempio ci viene dall'opera del musicologo Leonard Meyer, che è stata recentemente ripresa da Daniele Barbieri per essere collocata in una più ampia teoria sul ritmo (Meyer 1956, Barbieri 2004). Punto di partenza per questo tipo di lettura è una semiotica interpretativa che si concentra sulla ricezione testuale della musica (nel caso di Meyer) e della poesia (nell'estensione che ne fa Barbieri). Il processo di interpretazione di questo genere di testi è un processo di costruzione delle aspettative: nel momento in cui ci immergiamo nell'ascolto o nella lettura formuliamo ipotesi su quello a cui stiamo assistendo, cerchiamo di anticipare la prosecuzione per capire meglio quello che sta avvenendo. Ci possiamo domandare: quella che sta andando formandosi nel disegno melodico è una figura A o una figura B? Quel certo schema ritmico prevede una conclusione secondo la forma X o la forma Y? Sono gli stessi autori a conoscere questi meccanismi e a creare i testi in maniera da giocare con le tensioni e le aspettative del lettore. Meyer propone una teoria sul funzionamento semantico della musica in cui sono proprio questi rimandi a costruire il significato. Strutture musicali che aprono l'aspettativa a certe altre, creano una tensione verso una risoluzione che può essere o meno smentita. «Una sequenza di suoni significa il proprio probabile proseguimento, e la capacità retorica della musica sta nell'invischiare l'ascoltatore nella rete delle anticipazioni rispetto a quanto sta per avvenire, e delle più o meno sofferte risoluzioni» (p.xx). Se abbiamo deciso che la figura in formazione è di tipo A, le conferiamo un significato «ipotetico» quando ancora stiamo attendendone lo sviluppo, e procediamo a darle un significato «evidente» quando la figura si è manifestata. Ma, secondo Meyer, è solo alla fine del testo che conferiamo ai termini il loro significato «determinato», che tiene conto del testo nella sua interezza. «La natura

processuale e in divenire del significato nel corso della fruizione di un testo è importante e necessaria per spiegare il processo cognitivo di fruizione di un testo, così come il percorso passionale di un ascoltatore» (Barbieri 2004). La fruizione secondo Meyer e Barbieri è attiva in senso pieno: in veste di ascoltatori siamo costantemente in attesa di stimoli che ci facciano correggere la rotta. E il percorso passionale associato a questa attività contempla anche il momento euforico quando le figure in ingresso ci rivelano che vi è una forma. «I termini percettivi fuorvianti sono alla base del gioco in cui il testo ci immerge. Ogni configurazione percettiva riconosciuta come un termine percettivo che poi si rivela fuorviante (ovvero: rimandava ad una forma che poi non si è palesata), deve essere sottoposta ad una seconda interpretazione per poterla associare ad un altro termine percettivo che rimandi ad un'altra forma (meno probabile per quel contesto). La fruizione di un testo è una costante correzione di rotta» (Barbieri 2004). E uno dei modi in cui un testo comunica qualcosa è attraverso il modo in cui gestisce la nostra attenzione. Una prospettiva tensiva e processuale avvicina di molto i testi alle pratiche, ne evidenzia la dimensione aspettuale e la dimensione durativa. Nel discorso musicologico un tale approccio è importante perché lega la semiosi musicale all'ascolto vero e proprio, situato nel tempo. E tratta l'ascolto come una vera e propria pratica musicale, di cui il testo è un componente.

4. Linee guida

4.1 Alcuni rapporti individuati

Si può provare a fare un po' d'ordine utilizzando i termini *processo* e *prodotto*, secondo un uso che se ne fa in estetica. Essi hanno la proprietà di non ridursi "ontologicamente" l'uno nell'altro. Un processo certamente può sfociare in un prodotto creando un oggetto esterno che poi va a fare parte del mondo (un oggetto di artigianato, un'opera d'arte). Oppure un processo può diventare esso stesso un oggetto del mondo tramite tecnologie come la registrazione. Ma non sono la stessa cosa. Il prodotto è qualcosa di stabile, può essere maneggiato a piacere dallo studioso. Il processo è effimero, legato ad un tempo ed uno spazio non differibili. Lo studio del prodotto è un'interrogazione delle configurazioni di senso contenute, depositate. Lo studio del processo può essere una descrizione dei modi di emergere, in rapporto a determinate condizioni di possibilità. Provando a sostituire *pratica* a processo e *testo* a prodotto abbiamo

così due indicazioni metodologiche per lo studio di questi due livelli⁶. L'idea, ancora una volta, non è di opporre testo e pratica, quanto piuttosto di chiarire quali sono le dimensioni *peculiari* di ognuno dei due. Si può studiare una pratica come testo, quando ci interessano le configurazioni assestate, “quando si è diradato il polverone”, per così dire. Si può studiare una pratica *in quanto* pratica e provare a definire i modi dell'emergenza nella fase poetica. Ma anche un testo come componente di una pratica, quando un testo è uno stimolo per un'esperienza.⁷ Sintetizzo in questo schema alcune opposizioni semantiche raccolte attorno ai concetti di pratica e di testo, che verranno ripresi nei prossimi capitoli.

PRATICA	TESTO
aperta	delimitato
durata (tempo di coscienza)	successione (tempo spazializzato)
presenza dell'attore	distacco dell'autore
sapere pratico	sapere razionale
phronesis (saggezza)	sophia (sapienza)
abiti (hexis)	regole
emergenza	presupposizione
condizioni di possibilità	effetti di senso
processo	prodotto

⁶ Problema terminologico: in Hjelmslev il processo opposto al sistema

⁷ Non dobbiamo dimenticare, nella pratica *in quanto pratica*, l'attore empirico vero e proprio, la sua presenza corporea. A questo tipo di studio arriveremo dopo una debita valutazione dell'elemento somatico (capitoli 5 e 6).

4.2 La performance musicale come pratica

Lo studio semiotico delle forme d'arte non fa ovviamente eccezione a quanto detto finora. È assolutamente naturale che l'opera d'arte sia un testo, e non è certo la semiotica ad aver concepito la nozione di opera d'arte. La "reificazione" del processo artistico, scottante tema di dibattito in estetica, è in molti casi un artificio, che può essere più o meno motivato a seconda della pratica artistica presa in considerazione (ad esempio relativamente indolore per i testi visivi). Meno scontato è il ricorso al concetto di opera nelle forme d'espressione legate al tempo, come la musica. Dove sta l'oggetto nel caso di una forma d'arte costitutivamente effimera, perché legata al suono, «che esiste solo nel momento in cui sta morendo» (Ong 1982)? Nella storia della musica, l'oggetto "opera musicale" ha cominciato ad esistere stabilmente in epoca romantica, per diversi motivi, non ultimo quello legato ad una sorta di nobiltà intrinseca delle forme d'arte reificate (Goehr 1992). Ogni forma d'arte vuole il suo museo, e per fare un museo ci vogliono le opere, di qui la necessità dell'*opus* musicale. Ma se l'esistenza delle opere musicali ci fa dare per scontata l'esistenza di testi musicali, su cui concentrare il nostro studio esattamente come con gli altri tipi di testi, è alla luce del concetto di pratica semiotica che possiamo renderci conto di qualche differenza costitutiva. Ad esempio, alla base di due tipi di testo, per esempio quello letterario e quello musicale, sta una pratica creativa. La pratica dello scrittore in un caso e la pratica del musicista, nell'altro. Nella concezione comune si affianca grosso modo il compositore allo scrittore, perché in effetti entrambi esercitano una pratica simile, con durate analoghe (il tempo per scrivere un romanzo e una sinfonia possono essere grossolanamente rapportati) e anche con oggetti analoghi (carta e penna per scrivere). Ma, a parte una certa romanticizzazione dei momenti creativi (il *topos* dell'ispirazione, ecc.), questo tipo di pratica risulta meno interessante dei testi che essa produce. Ovvero, gli oggetti prodotti dal compositore e dallo scrittore al termine della pratica risultano più interessanti (più ricchi, più espressivi) della pratica stessa. Tutte queste considerazioni possono apparire ovvie. Ma è proprio per questo che è tanto difficile, almeno all'inizio, riconoscere quando per alcune forme d'espressione vale il contrario. Ad esempio, nel caso delle forme artistiche basate sull'improvvisazione, la pratica in sé ha lo stesso valore (o anche molto di più) dell'oggetto che produce. E per alcune pratiche (artistiche e non), la produzione di un oggetto è un evento incidentale. Dunque l'improvvisazione come pratica semiotica, prima che come testo. Da un lato questa impostazione

ci permette di guardare all'improvvisazione in maniera più adeguata, dall'altro, dato il terreno ancora relativamente poco affollato, essa può fornire un'utile occasione per mettere alla prova lo studio della significazione con un oggetto d'analisi peculiare.

4.3 L'importanza dei modi di produzione

Parlare di improvvisazione come pratica può portare a ribaltare alcune prospettive, esattamente come successe a Milman Parry quando, all'inizio del secolo, elaborò le sue innovative teorie sugli studi omerici (cfr. Lord 1960). L'assioma fondamentale alla base del pensiero di Parry fu che nei poemi omerici la scelta delle parole e delle forme espressive dipende dalla struttura dell'esametro composto oralmente. Da ciò dedusse che virtualmente ogni carattere distintivo della poesia omerica fosse dovuto all'influenza su di essa dei metodi di composizione orale. I grandi poemi omerici nascono dalla pratica dell'aedo illetterato e itinerante, i cui metodi potevano essere ricostruiti mediante uno studio attento del verso, dopo aver però messo da parte quelle convinzioni sull'espressione verbale e sui processi mentali che generazioni di cultura scritta hanno radicate nella psiche. Come si vede nei testi di Parry (e del suo allievo Alfred Lord), i "metodi" sono tecniche elaborate specificamente per mettere il cantore nella possibilità di ricordare a memoria lunghi poemi epici e di modificarne la lunghezza e (in misura minore) la struttura, in funzione del contesto. Per avere prova diretta di queste pratiche, Parry e Lord hanno trascorso lunghi periodi di studio nella regione della Serbia musulmana dove (almeno fino agli anni '50) perdurava una tradizione di cantori epici illetterati. Dallo studio di quella comunità risultò che per diventare cantori era necessario un apprendimento specifico (ad esempio la tecnica del cantore può persino venire viziata se egli impara a leggere), e alcuni set di tecniche, che si possono sintetizzare nelle tecniche della composizione formulaica e nell'organizzazione del poema per temi narrativi. In sostanza, c'era bisogno di cambiare prospettiva in merito ai meccanismi di produzione dei testi per spiegarne correttamente l'organizzazione (incluse tutte le idiosincrasie che fino ad allora erano semplicemente inesplicabili). E questa esigenza è straordinariamente valida anche per quanto riguarda le poco avvertite analisi dell'improvvisazione che cercano di trovare in essa qualità tipiche del testo scritto e si ritirano imbarazzate di fronte alle idiosincrasie del fenomeno.

4.4 Le peculiarità della pratica improvvisativa

Un aneddoto piuttosto noto nella letteratura jazz può servire a impostare il problema. Nel 1968 il compositore contemporaneo Frederic Rzewski incontrò per strada il sassofonista jazz Steve Lacy. Rzewski estrasse il suo registratore portatile e chiese a Lacy di esprimere in quindici secondi la differenza tra "composizione" e "improvvisazione". La risposta fu: « In quindici secondi, la differenza tra composizione e improvvisazione è che nella composizione si ha tutto il tempo che si vuole per decidere cosa dire in quindici secondi, mentre nell'improvvisazione si hanno quindici secondi » (la risposta, registrata, durò effettivamente una quindicina di secondi).

E se la differenza sta proprio lì, il bello del jazz, cioè il tratto estetico peculiare, sta proprio nelle condizioni spettacolari in cui si trova il musicista quando deve agire. L'artista che ha "tutto il tempo che vuole per decidere cosa dire" viene necessariamente giudicato su un prodotto finale. La sua attività creatrice è invisibile, dilatata, frammentata, spezzettata da riscritture, ripensamenti o fasi di esercitazione. Invece l'artista che deve creare in presenza dello spettatore e in un certo lasso di tempo pone la sua pratica come oggetto estetico. Il risultato ostensibile finale potrebbe anche non interessare: l'attenzione (e la valutazione) dello spettatore è incentrata su quella particolare serie di mosse, su quel particolare rapporto con l'oggetto. Si può godere di un'improvvisazione per il percorso passionale che ci può indurre a seguire. E non è detto che la registrazione della stessa performance conservi tutte le proprietà necessarie a farci rivivere l'esperienza. In termini semiotici, se la pratica è una catena sintagmatica di azioni di soggetti che interagiscono con oggetti, l'interesse è nel processo di formazione di tale catena. Questo interesse può nascere per differenti ragioni. Prima di concentrarci sulla musica, possiamo notare che anche in forme d'arte usualmente "oggettuali" è possibile la spettacolarizzazione della pratica. Ad esempio, il fascino del film *Le mystère Picasso* (1955) di George Clouzot sta proprio nel vedere Pablo Picasso all'opera. Il documentario, infatti, consiste quasi esclusivamente in riprese di Picasso che dipinge, o anche, tramite alcuni accorgimenti registici, in opere che, dal bianco della tela, "si dipingono da sé", senza che si veda la mano dell'artista. Nel corso della pittura, è possibile, tra le altre cose, constatare come Picasso dipinga anche senza un progetto preciso, come potesse partire dal disegno di una figura umana per poi trasformarlo, facendosi influenzare da una particolare organizzazione plastica emergente, in qualcos'altro, come un toro o un paesaggio marittimo.

Dal quadro concluso è poi impossibile risalire alle riscritture operate dal pittore: ma più del quadro in sé, in questo caso, sono la straordinaria capacità associativa di Picasso, e la foga, l'energia con cui egli risponde ai nuovi stimoli provenienti dalla tela, a rimanere impressi. Il processo creativo è più affascinante della realizzazione finale. L'esempio di *Mystère Picasso* contribuisce a riconfigurare il nostro sguardo, così abituato agli oggetti estetici, e ad aprirlo verso le pratiche estetiche. O per usare altri termini, per passare dagli oggetti semiotici alle pratiche semiotiche. Tornando nuovamente alla frase di Lacy, dobbiamo ora considerare la variabile peculiare che concerne le pratiche musicali: il tempo. La performance musicale in sé, arte legata al tempo, non ha alcuna possibilità di separare l'atto di enunciazione da quello di ricezione, poiché essi condividono come minimo lo stesso flusso temporale. E tra i due momenti, non è possibile inserire nessun filtro. Non è possibile coprire con un nuovo strato di colore i primi tratti, come fa Picasso: nella performance musicale qualunque decisione o indecisione, qualunque cambiamento di rotta o correzione fanno parte della performance. Certamente, con la trascrizione e, dal ventesimo secolo in poi, con la registrazione (operazioni che non fanno parte della performance), si è potuto separare, nel luogo e nello spazio, una performance dalla sua fruizione, e anche intervenire a posteriori su di essa. Ma se ci interessa il fare musicale, per il momento possiamo prescindere da esse.⁸ All'improvvisatore, la performance richiede un'ulteriore responsabilità: non solo egli si deve far carico di tutte le eventuali imprecisioni o modificazioni nel corso dell'esecuzione, ma è tenuto anche a comporre sul momento il materiale che sta suonando. È questa è proprio la definizione generica di improvvisazione: composizione durante l'esecuzione. Abbiamo quindi, per il momento, una pratica semiotica caratterizzata dall'assenza di una programmazione precisa, legata al tempo e "costantemente produttiva" perché priva di un prodotto esterno. Quanto ci siamo allontanati dal *textus*? Bisognerà, nei prossimi capitoli, rendere conto di questo spostamento e, in un certo senso, procedere *in negativo* rispetto alla nozione testo, trovando tutto ciò che in esso non è presente.

⁸ Ma anche ascoltando una registrazione, vorremmo dimostrare, l'ascoltatore può collocarsi virtualmente nelle condizioni originarie della performance (un *débrayage* "interpretativo"), quando lo scopo è quello di "vivere" la performance, di seguire il "farsi" di quella particolare pratica artistica.

2. Improvvisazione e modello

«A great jazz solo consists of:
1% magic
99% stuff that is explainable, analyzable, categorizable, doable.
This book is mostly about the 99% stuff».
Mark Levine, *Jazz Theory Book* (1998)

1. Per una definizione

Secondo il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie 2001), l'improvvisazione consiste nella «creazione di un'opera musicale, o della forma finale di un'opera musicale, nel momento della sua esecuzione». Pur essendo la nozione di “opera musicale” una nozione problematica, la definizione del *Grove* sembra essere sufficientemente generica da coprire quasi tutti i casi di improvvisazione⁹.

Interessante è la specificazione che l'improvvisazione riguarda anche la creazione della «forma finale» di un'opera musicale: con ciò si vuole includere nel fenomeno anche ogni caso di elaborazione o di perfezionamento di un modello più o meno dettagliato preesistente alla *performance*¹⁰. In quest'ottica,

⁹ Cfr. anche il *New Grove Dictionary of Jazz*, in particolare la voce “improvisation” (Kernfeld 2002). Per la discussione sulla nozione di opera musicale, rimando invece al lavoro “ontologico” di Genette (1994)

¹⁰ Utilizzo il termine inglese *performance* per indicare “qualunque prestazione artistica sia nel suo svolgimento sia nel suo risultato” (dizionario Gabrielli), e quindi vi includo anche la cosiddetta “interpretazione” nel senso legato all'esecuzione musicale. Più avanti userò *performance* in senso semiotico, come termine complementare di *competenza*. Infine, per evitare confusioni, uso la parola “interpretazione” per lo più con il senso di “dare un significato”, sfruttando il più possibile il termine “esecuzione” per esprimere il senso musicale.

praticamente ogni performance contiene degli elementi di improvvisazione. Anche nel caso di Maurizio Pollini che esegue al pianoforte una sonata di Beethoven, la forma finale della sonata (ossia la sua forma udibile al pubblico) nasce come elaborazione su un modello di partenza. Il modello in questo caso è la partitura scritta di Beethoven: uno *schema* che indica con esattezza quali note suonare e con quali durate. Non indica con esattezza tutta un'altra serie di variabili, come l'uso delle dinamiche espressive, la variazione dei tempi metronomici o delle inflessioni timbriche. E proprio su questi aspetti poggia un'elaborazione parzialmente improvvisata, nella quale l'artista fa ricorso alla propria sensibilità e in cui può avere un ruolo anche il contesto di esecuzione (va da sé che il caso della performance di musica colta rappresenta un caso limite, dato il basso contenuto di improvvisazione permesso).

Su un versante opposto, ad esempio nell'ambito della corrente free jazz, sviluppatasi a New York negli anni '60, il modello di riferimento è sproporzionatamente esiguo nei confronti della performance vera e propria. Nel caso di *Ascension* (1965) di John Coltrane, un brano per improvvisazione collettiva di circa 40 minuti, il modello esplicitato è costituito da una breve frase musicale tratta da un precedente lavoro di Coltrane, che viene eseguita all'inizio del brano, e da un'intelaiatura di massima relativa all'alternanza di momenti solistici e momenti collettivi. Per il resto, la performance si sviluppa a partire dalla libera interazione tra musicisti. In realtà, i musicisti dell'ensemble di Coltrane, condividevano un sapere implicito che restringeva la cornice entro cui si muovevano molto più di quanto si sarebbe tentati pensare. Una vecchia barzelletta sul mondo del jazz *free* racconta di un sassofonista invitato per la prima volta ad una jam di *free jazz*. «Cosa devo suonare?», chiede. «Qualunque cosa, questo è *free*». Nel momento in cui egli attacca a suonare *una cosa qualsiasi*, gli altri membri lo fermano: «no, *questa* non va bene».

Per cui se ogni performance include almeno un po' di improvvisazione, anche ogni improvvisazione, perfino la più libera, si appoggia ad una serie di convenzioni e di regole. Il problema, proprio perché esse spesso non sono esplicite, è renderle visibili.

2. Modelli e schematizzazioni

2.1 Il modello “referente”

Si può allora già individuare una categoria analitica pertinente per lo studio del fenomeno: la natura del modello che l'improvvisatore usa come punto di partenza. Si è detto che nel caso della musica colta occidentale il modello è così restrittivo da rendere ogni elaborazione su di esso un'attività secondaria, poiché prima vengono le proprietà dell'opera contenute nella partitura e poi, in seconda battuta, le proprietà legate alla performance. Al contrario, nel caso di altre tradizioni musicali – ho citato il *free jazz*, ma tale pratica è comune nei repertori tradizionali indiani, persiani, africani – durante la performance, il musicista compie scelte più libere (e allo stesso tempo più impegnative), che rendono ogni esecuzione un evento a sé, diverso ad ogni successiva occorrenza. In questi casi le proprietà del materiale di partenza rimangono in secondo piano, mentre è la qualità della performance del musicista a valere maggiormente. Si può quindi distinguere da una parte un modello “restrittivo” (o “cogente”) e dall'altra parte un modello “aperto” (o “lasco”). Nel primo caso si parla per lo più di esecuzione, nel secondo si parla di variazione, invenzione, improvvisazione. L'attività del musicista in questo secondo caso è meno vincolata, poiché sono ammessi vari gradi di distacco dal modello, ma non per questo irresponsabile, poiché più ci si distacca dalla guida, più ci si carica sulle spalle una responsabilità. La perdita di ogni riferimento spesso vuol dire far precipitare la performance nel caos.

Come catalogare i vari tipi di modello? È possibile descrivere localmente i modelli (rapporto partitura/esecuzione nella musica colta occidentale, rapporto canone/performance nella musica popolare...), ed è un'operazione che può dare risultati interessanti (vedi ad es. Lortat-Jacob sull'improvvisazione nella musica sarda, 1984 e 1987), ma comporta il rischio di perdersi ad un livello troppo *micro*: i modelli sono estremamente eterogenei. Ad esempio Jeff Pressing definisce così il “referente” per l'improvvisazione:

schema formale soggiacente o immagine guida specifica per un dato brano musicale, utilizzato dall'improvvisatore per facilitare la generazione e la revisione dell'attività improvvisata [...]. Il referente può consistere, ad esempio, in un tema musicale, un motivo, uno stato d'animo, un'immagine, un'emozione, una struttura nello spazio e nel tempo, uno schema visivo, un

processo fisico, una storia, una qualità, un tipo di movimento, una poesia, una situazione sociale, un animale – virtualmente qualsiasi immagine coerente che fornisca all'improvvisatore un senso di coerenza e continuità (Pressing 1984 p.346).

Il “referente” proposto da Pressing è il modello di cui abbiamo parlato finora, un materiale stabile di partenza che viene poi ripetuto, trasformato, variato e sviluppato. Anche per Pressing, una maggiore articolazione del referente comporta una maggiore coerenza, che porta alla diminuzione del tasso di improvvisazione.

2.2 Il modello “concettuale”

Il concetto di modello viene utilizzato anche dall'etnomusicologo Bruno Nettl, in un articolo seminale per quanto riguarda gli studi sull'improvvisazione (Nettl 1974). Il tentativo di Nettl è quello di riproporre un'analisi comparativa delle pratiche improvvisative per una definizione del fenomeno (che, all'epoca, era in sostanza ferma al *Improvisation in der Musik* di Ernst Ferand, 1928).

Il primo mito che Nettl si preoccupa di sfatare è quello della dicotomia improvvisazione/composizione come fatti opposti - l'una naturale e l'altra artificiale, l'una primitiva e l'altra sofisticata - una dicotomia che si fonda anche su una presupposta supremazia artistica occidentale. Associata a questa cognizione vi è quella che vede l'improvvisazione finire dove comincia la notazione. Ma sono sufficienti alcuni esempi tratti da altre culture per rivelare l'inconsistenza di queste assunzioni, viziate da etnocentrismo. Ad esempio, Nettl riporta che tra gli Indiani d'America vi è l'uso che gli sciamani si ritirino in periodi di meditazione per ottenere, tramite visioni mistiche, nuove canzoni per la tribù. Tali canzoni, composte di getto in condizioni “estatiche” (il referente qui sarebbe letteralmente un sogno), risultano comunque essere in linea con la tradizione, e dopo essere trascritte, vengono di solito imparate dal resto della tribù, che conserva anche i dati su chi ha composto il brano e in quali condizioni. Si potrebbe discutere a lungo se etichettare tale pratica come improvvisazione o composizione. E optando per una delle due, ci si troverebbe sempre a forzare il concetto, perché si tratta di nozioni nate attorno a pratiche diverse.

E quando anche fossero pratiche molto simili, non va dimenticato che ogni cultura opera sulla propria musica una diversa concettualizzazione. Un

musicista persiano, interrogato su diverse performance dello stesso brano *dastgah* in cui ha improvvisato, riferirebbe senza esitazioni di aver suonato in maniera identica. Messo a confronto con le effettive differenze esistenti nelle sue diverse performance (“qui hai suonato questa nota, qui quest’altra”), egli negherebbe significatività di tali variazioni, poiché è l’essenza del *dastgah* ad essere identica in tutte le esecuzioni, e ciò è sufficiente per dire di aver suonato “la stessa cosa”. Ciò che è interessante è il significato che le culture assegnano al termine che sta per “esecuzione”: se per l’occidente ciò che viene eseguito è sostanzialmente una sequenza di note, per il musicista persiano l’entità da eseguire è un’ unità teorica, ossia una serie di scale e modi armonici, detta *raga*. Da una parte il modello è una sonata ben numerata e identificata, dall’altra è un *raga* (Nettl 1974, p. 8).

Ciò ci dovrebbe portare a riflettere sul fatto che potrebbe essere più interessante considerare l’opposizione dei due termini come un continuum, ai cui estremi si situino *composizione veloce* (ossia composizione nel corso della performance) e *composizione lenta* (composizione diluita a piacere nel tempo). Gli esempi tratti dall’etnomusicologia dimostrano che le diverse culture, più che polarizzarsi attorno ad uno solo dei due fenomeni, si collocano in un punto del continuum.

Ogni cultura, sia che conferisca maggiore importanza alla composizione lenta, sia che la conferisca alla composizione veloce (l’improvvisazione), possiede un modello, definito da Nettl come l’insieme di regole di produzione degli enunciati musicali. Nel caso della composizione lenta, tale modello è più “denso”, più dettagliato nel guidare punto a punto la costruzione dell’enunciato. Nel caso della composizione veloce, esso è “poroso”, serve come punto di partenza per compiere le scelte necessarie ed è più flessibile alle esigenze dell’interprete. D’altro canto, cercando di estrarre la lista d’istruzioni fornite all’interprete dal modello, si può notare come le diverse culture abbiano diverse “densità” di obblighi. Ad esempio, nel caso dell’interpretazione di tipo occidentale, all’interprete è fornito un modello molto comprensivo, che indurrà l’interprete a eseguire versioni sempre molto simili dello stesso brano. Al contrario, nel caso dell’esecuzione di tipo orientale, il modello è più allentato, e fornisce indicazioni più generali lasciando all’interprete la facoltà di compiere alcune scelte.

Un’interessante distinzione è quella sull’udibilità del modello. Più il modello è astratto - cioè fornisce istruzioni solo su rapporti armonici o su scale - più esso

è inudibile, poiché una scala, pur potendo essere esplicitata suonandone in successione le note, rimane come unità concettuale sullo sfondo di altre scelte melodiche. Al contrario, più il modello è concreto - come ad esempio nel caso della successione armonica di uno *standard jazz* o di un tema da sottoporre a variazione - più esso rimane acusticamente udibile.

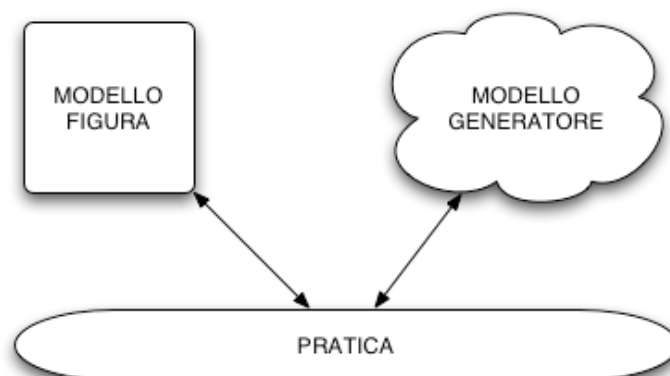
Nel caso della performance di musica occidentale, esiste un modello *esplicitato visibile*, la partitura, nel senso che si presenta come un oggetto concreto esplicitamente investito di funzioni di guida. Esso è affiancato da una grammatica *implicita e invisibile*, che concerne le regole per una “buona interpretazione”. Tali regole, astratte e generali, sono anche semplicemente implicate, ma non sistematizzate. Infatti, nel sistema didattico occidentale la “buona interpretazione” appare legata ad una certa aura di ineffabilità. Ad esempio si può dare il caso di un’interpretazione “corretta” (cioè rispondente alle indicazioni fornite dalla partitura), ma non “espressiva” (cioè presumibilmente manchevole di un adeguato uso delle dinamiche e dei tempi), o, viceversa, di un’interpretazione espressiva ma tecnicamente scorretta. Logicamente la buona interpretazione viene dalla compresenza dei due parametri.

2.3 “Referenti” e “concetti”: testo e lingua?

Possiamo sintetizzare questo excursus sul modello distinguendone due grandi classi, che ci permettono di fare maggiore ordine sull’apparente eterogeneità. Abbiamo da una parte modelli “referenti”, che forniscono una guida in ragione di una stabilità formale, assieme ad una costitutiva anteriorità temporale. Si tratta di modelli “statici”, dotati di realtà fisica (o acustica). Dall’altra parte abbiamo modelli “concettuali”, privi di realtà fisica (o acustica), ma con una vera e propria funzione generativa. Sono schemi che intervengono in tempo reale per la creazione degli enunciati. Il musicologo Bernard Lortat-Jacob (2002) propone una distinzione simile con la terminologia “modelli figura” e “modelli generatori”.

In sostanza, se il modello è “figura”, “referente”, “statico”...abbiamo a che fare con un testo *tout court*. Delimitato, organizzato, orientato. La pratica parte dall’elaborazione di un tema musicale, un racconto o un dipinto, ed è perfettamente legittimo operare su questi modelli tramite un’analisi testuale. Ma i modelli testuali si configurano per lo più come *stimoli* per l’avvio della pratica, stimoli necessari ma non sufficienti. Infatti è il modello concettuale a

fornire il vero motore generativo. È perciò chiaro che per il “modello dinamico”, “concettuale” o “generatore” il discorso è diverso: siamo in presenza qui di un vero e proprio sistema linguistico, fatto di regole e disposizioni.



Ora, ogni pratica ha un modello “figura” e un modello tipo “generatore”. Le due tipologie si fondono e sono quasi sempre compresenti. Quando un modello testuale si pone sullo sfondo della pratica la *informa*, nel senso che avevamo usato nel primo capitolo a proposito della circolazione del senso tra testi e pratiche. E infatti un modello testuale è esso stesso il prodotto di una pratica, secondo un meccanismo di feedback.

Come si vedrà, un modello testuale può contenere un set di istruzioni specifiche: è il caso dei manuali o dei set di istruzioni. Nel mondo dell'informatica un modello testuale come il programma è tutto quello che serve per avviare il *processing*, ma nel mondo della comunicazione umana questo tipo di testi è sistematicamente incompleto: per quanto dettagliati, manuali e testi istruttivi finiscono per fare riferimento ad un set di conoscenze pratiche non contenute nel testo. Si può rendere conto di un fenomeno simile studiando la storia del “canone interpretativo” in musica classica, cioè la storia dei diversi modi di eseguire una partitura. Uno stesso brano è soggetto a diverse sensibilità esecutive legate ad un'epoca: vi è il periodo dell'esecuzione enfatica e vi è l'epoca dell'esecuzione più contenuta. Uno stesso brano suonato secondo una sensibilità non più nostra può avere un impatto radicalmente diverso: un *Lied* di Schumann cantato con l'enfasi di inizio secolo può far sorridere l'ascoltatore medio contemporaneo. Tramite la tecnologia della registrazione possiamo documentare l'evoluzione del canone (fermo restando il dato della

partitura, ovviamente) a partire dall'inizio del ventesimo secolo. Ma prima? Più ci si lavora per ricostruire canoni lontani, più si scopre che fin dagli inizi la partitura (che aveva principalmente funzione di supporto mnemonico) non si curava di registrare le nozioni più ovvie, quelle facenti parte dell'episteme condivisa. Vi sono simboli che stanno per interi gruppi di note ornamentali, e non vi era bisogno di specificarle, poiché chiunque sapeva come andavano suonate. Ma non è solo questo: dall'intonazione degli strumenti alla giusta interpretazione dei tempi metronomici, le variabili che ora non riusciamo a ricostruire perché all'epoca ritenute ovvie sono davvero molte e possono ribaltare la percezione di un brano. E ricostruirle è doppiamente difficile perché esse si confondono con ciò che è naturale. Su un studio di Chopin si dice "andante con moto". Ma in un paesaggio sonoro come quello odierno, in cui circolano musiche a 200 battiti al minuto, siamo davvero grado di assegnare il giusto valore all' "andante" di Chopin? Si finisce per avere tra le mani un modello molto dettagliato ma che non riesce a dirci alcune proprietà essenziali della musica in esso descritta. Proprietà non accessorie, ma assai rivelatorie su un intero pezzo di enciclopedia. E questo problema non va sottovalutato ogni volta che si ricostruisce una pratica dal testo, perché anche il testo è pigro, non raccoglie e non riporta tutto ciò che è scontato. Torniamo all'esempio sul *free jazz*: "suona qualsiasi cosa" è un'indicazione che vuole sbarazzarsi di un modello testuale, ma che non implica il venir meno di un modello generatore molto forte, anzi molto spesso parimenti denso rispetto ad un modello classico, perché costruito "in negativo" (suonare qualcosa che sia sistematicamente atonale implica di conoscere la tonalità e di costruirsi un vocabolario adatto a evitarla).

Come ho accennato, la registrazione è uno strano ibrido. Può diventare un modello testuale su cui basare una pratica, e l'assenza di una riduzione schematica può far pensare ad un modello così denso che si possano ricostruire tutte le proprietà. Riascoltando più volte la registrazione di un'improvvisazione la si finisce per imparare a memoria. Eleggendo una particolare improvvisazione a testo emblematico la si finisce per trasformare in monumento stabile, da trascrivere, da analizzare, diventa in sostanza un modello testuale su cui basare un'altra improvvisazione. Questo porta, in un caso, all'accademismo nell'insegnamento. Come nota Jacques Siron (2001), analizzando il monumento di un'improvvisazione registrata ci si affeziona ai meccanismi, piuttosto che all'energia e ai processi. Considerata come un'opera compiuta, una tradizione improvvisativa «perde il suo veleno e diventa una

forma di interpretazione spesso abile, ma priva di implicazioni e di vita. L'insegnamento del jazz, per esempio, cade talvolta in un accademismo che contrasta particolarmente con il non-conformismo e il generoso ribollimento della viva tradizione» (Siron 2001). La «viva tradizione» è quella che non si ferma sui testi-monumento, ma che si muove e contratta di volta in volta il modello concettuale. Il consiglio dell'improvvisatore per vivere la pratica è di non limitare il proprio riferimento ad un modello stabile.

3. In conclusione

La definizione di improvvisazione che accolgo è quella di composizione di musica nel corso della performance. Una performance creativa, foriera di nuove idee è quindi sempre almeno in parte improvvisata. Vista in un'ottica estrema, l'improvvisazione potrebbe andare a ricoprire tutti i micro-momenti creativi in cui il nostro pensiero elabora qualcosa di nuovo rispetto ad una griglia di riferimento. Non esiste una reale contrapposizione tra composizione e improvvisazione, ma semmai tra “composizione lenta” e “composizione veloce”. Non esiste nemmeno una reale contrapposizione tra interpretazione (esecuzione) e improvvisazione, ma semmai due tipi di performance in cui varia la “cogenza” del modello, che può essere “restrittivo” o “lasco”.

L'improvvisazione parte sempre da un *modello*, un supporto su cui basare l'elaborazione che può essere statico o generativo. Sul modello statico, di tipo testuale, è possibile condurre un'analisi tradizionale, come si vedrà nel prossimo capitolo. Il modello concettuale è invece qualcosa di più di un modello, è una porzione di enciclopedia, che comprende frasari, regole generative, strategie di interazione. Un sapere simile alla competenza di un parlante di una lingua naturale, ma specifico e funzionale alla pratica improvvisativa, su cui è necessario fare chiarezza.

4. Appendice: l'esecutore arrogante

In diverse parti di questo lavoro emergerà anche la problematica del complesso rapporto tra composizione ed esecuzione musicale, che risulta però apparentemente eliminata dalla figura dell'improvvisatore, figura sintetica che sembra rispondere solo a se stessa e alla sua creatività. Di converso, nella storia

musicale abbiamo documentazione di diverse dichiarazioni di guerra di compositori indirizzate agli interpreti come la seguente di Schoenberg:

L'esecutore, per la sua intollerabile arroganza, è totalmente inutile se non perché le sue interpretazioni rendono la musica comprensibile ad un pubblico non così fortunato da potersela leggere da spartito.¹¹

In queste parole l'idea che la performance sia mera riproduzione, (idea già di per sé riduttiva), sconfinata in una concezione di performance come contaminazione, degradazione del testo originario. D'altra parte, anche lessicalmente, è impossibile pensare di "eseguire" musica senza pensare che si sta "eseguendo qualcosa", mentre invece è possibile pensare di suonare genericamente. Quest'idea di musica come *corpus* di opere, come somma di una serie di "lavori" chiusi e finiti, ai cui piedi si sviluppa il dominio apocrifo della performance, ha permesso agli studi musicologici di relegare la performance ad un campo separato, "gli studi sulla performance", che veniva svolto apparentemente in modo indipendente dallo "studio della musica". Ad una simile concezione sembra quasi banale opporre una considerazione lapalissiana: la musica è una *performing art*. È forse allora il caso di riconsiderare la dicotomia tra testi musicali e loro performance, per lavorare su una nuova concettualizzazione di musica, che da due fenomeni ne estrae uno solo, ossia musica *in quanto* performance.

In un articolo del 2001 Nicholas Cook propone un efficace riepilogo di questa nuova tendenza musicologica, proponendo le linee di sviluppo di un'analisi musicologica che è assieme analisi musicale e analisi della performance. Ma uno dei più incisivi contributi allo smantellamento della sacralità dell'opera musicale viene dalla riflessione filosofica. Nel suo libro *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992), Lydia Goehr considera che l'idea di opera musicale non è intrinseca alla musica come pratica culturale, ma è un concetto sviluppatosi storicamente nell'ambito della musica occidentale "colta" dopo il 1800. Le caratteristiche di trascendenza ed immanenza individuate da Ingarden non sarebbero allora qualità immanenti, ma l'effetto di una costruzione

11 Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)* (New York: Pendragon Press, 1980), 164, citato in Cook (2001). Altri celebri "fustigatori" di interpreti furono Stravinsky e Bernstein.

ideologica, un effetto di un'infrastruttura e di una sovrastruttura. Il paradosso del binomio compositore/interprete è sostanzialmente un paradigma concettuale che pone il processo musicale come subordinato al prodotto musicale. Più che da motivazioni musicali, tale visione sembra derivare più che altro dalle origini della musicologia come scienza umana che avrebbe dovuto compiere sui testi musicali ciò che la filologia e gli studi letterari stavano compiendo sui testi letterari. Da qui l'implausibile immagine di Schoenberg, che auspica ascoltatori in grado di leggere direttamente l'opera musicale da spartito, senza bisogno di loschi intermediari, come se stessero silenziosamente leggendo un buon romanzo. Se tale paradigma rivela tutta la sua assurdità, è merito anche della nuova etnomusicologia di stampo antropologico, che ai "testi" tradizionalmente intesi aveva cominciato ad opporre le "pratiche culturali", ossia atti concreti all'interno di un ben preciso contesto sociale. Più recentemente l'estensione degli studi musicologici a repertori solo recentemente accademizzati, come il jazz, il pop-rock o la musica elettronica, evidenzia nuovamente le idiosincrasie della canonica nozione di "opera musicale". Che tipo di opere sono i brani jazz? Chi ricopre il ruolo dell'interprete nel mondo rock? In ultima battuta, dalla vecchia musicologia rimaneva escluso un grande attore: il pubblico. Il pubblico, la concreta presenza che riempie la sala da concerto, che giudica l'opera, la applaude o la fischia, che si emoziona e che si annoia, non sembra essere contemplato nel museo immaginario dei capolavori musicali.

3. La messa in discorso

.«..as most of us were taught as jazz musicians, there are no mistakes. You can turn a mistake - what seems like a mistake - into a positive».
Jim Clayton (in Duranti 2005)

1. Lo snodo dell'enunciazione

1.1 Nel jazz non esistono gli errori

«There are no mistakes» è una frase che si sente ripetere spesso nei discorsi sul jazz, o addirittura nelle scuole di jazz. È una massima che allude ad una infinita libertà di creazione, alla possibilità di slegarsi dalle regole. Ha la forma di un paradosso: esiste un linguaggio dove non esistono gli errori? Tecnicamente no: se ogni possibile contributo fosse valido, allora la quantità di informazione sarebbe pari a zero. In musica sarebbe il linguaggio del rumore bianco. Ma non è il caso di prendere gli aforismi sul jazz alla lettera, dobbiamo piuttosto constatare che ci sono diverse tipologie di pratiche musicali, ognuna con la sua tipologia di errore. L'epistemologo Nelson Goodman (1976) può sostenere con una certa ragione che con *una* nota sbagliata già non si può più parlare di esecuzione di uno spartito. Una nota fuori posto e un'intera performance orchestrale *non è più* quello che doveva essere - la Nona di Beethoven, poniamo - ma un'altra cosa. Anche questo assomiglia ad un paradosso, che si pone agli antipodi rispetto alla massima sugli errori nel jazz, e ci permette quindi di delimitare un'area di lavoro. Il problema si può impostare nei termini di rapporto tra regole ed esecuzione. Si tratterà di verificare nelle diverse pratiche musicali i modi di esistenza delle regole e delle loro attuazioni,

ovvero di valutare che tipo di competenza viene postulata e come essa si traduca in performance.

1.2 Definizioni e dibattito

In semiotica, i concetti di competenza e performance afferiscono alla tematica dell'enunciazione. Continuando a mantenere valido il parallelo di derivazione greimasiana tra pratiche discorsive e pratiche somatiche, possiamo porre la questione anche in termini di *messa in discorso* e *messa in pratica*, e constatare che l'esecuzione di una pratica ha qualcosa di molto simile ad un atto di enunciazione.

In genere per l'enunciazione si danno due definizioni. La definizione più pragmatica descrive l'enunciazione come la struttura non linguistica (referenziale) sottesa alla comunicazione linguistica, logicamente presupposta dall'esistenza dell'enunciato. È sinonimo quindi di «situazione di comunicazione» o «contesto psicosociologico» (Greimas e Courtes 1979).

La definizione più interna alla teoria linguistica le conferisce invece il ruolo di mediatrice tra le virtualità della lingua (competenza) e l'enunciato-discorso (performance). È la nota funzione descritta da Benveniste (1966) come «istanza di mediazione». Sintomaticamente viene descritta come un'esigenza, una necessità, perché lo snodo tra i due livelli è di sostanziale importanza. È il luogo in cui studiare ed analizzare l'«imperscrutabile» operazione che ogni soggetto compie quando si impossessa del linguaggio per produrre la propria individuale asserzione. Tale asserzione conserva le caratteristiche di comprensibilità pur essendo un prodotto unico, idiosincratico. Il lavoro di Benveniste ha portato all'attenzione l'esistenza di categorie grammaticali predisposte a facilitare e fluidificare quest'operazione. Ad esempio, il mediatore per eccellenza offerto dal linguaggio verbale è il pronome "io", una parola appartenente ad una particolare classe di deittici che, come nota Benveniste, ha la proprietà di non avere alcun significato se non all'interno di uno specifico atto di enunciazione. Mentre un nome proprio si riferisce, in qualunque momento, ad una precisa entità del mondo, dotata di collocazione nello spazio e nel tempo, il pronome "io" si riferisce esclusivamente alla persona che, in quel particolare spazio e momento, sta costruendo l'enunciato. Dicendo "io", il soggetto si incorpora come presenza fisica concreta all'interno del linguaggio. Commenta Benveniste:

È identificandosi come un'unica persona pronunciando “io” che ogni parlante si costituisce come soggetto. L'uso quindi ha come condizione la situazione del discorso e nient'altro. Se ogni parlante, allo scopo di esprimere la sensazione che ha della sua irriducibile soggettività, facesse uso di un diverso segnale identificativo (nel senso in cui ogni stazione radiofonica ha le sue particolari sigle identificative), ci sarebbero tanti linguaggi quanti sono gli individui, e la comunicazione sarebbe assolutamente impossibile.

Anche Jakobson (1963; trad. it. pp. 149-158) si era interessato alla questione, scrivendo un breve ma denso saggio sull'argomento, dove troviamo ulteriori esempi legati al pronome “io” e un fertile parallelo tra questa classe di particelle deittiche e la teoria semiotica di Charles S. Peirce. Nella terminologia peirciana, i deittici hanno lo statuto di “indici”, ovvero di segni che riviano al proprio oggetto secondo un rapporto di «dipendenza esistenziale», o «contiguità» (nel caso del pronome “io”, l'oggetto è il parlante), ma mantengono anche alcune caratteristiche di convenzionalità in quanto elementi di un vocabolario e soggetti ad una grammatica, tratti di arbitrarietà tipici dei segni simbolici. Quindi per Jakobson, i deittici assumono lo statuto ibrido di indici-simbolici.

Il deittico racchiude quindi uno snodo del rapporto “parlante/linguaggio”. Cercando di trovare funzioni deittiche anche nel rapporto “praticante/pratica”, si possono intravedere alcuni sviluppi interessanti. Ad esempio, quando Eero Tarasti (2001, p. 185) osserva che «l'improvvisazione è sempre un indice di una situazione esistenziale», identifica l'atto di improvvisare con un atto di linguaggio che collega le virtualità della lingua ad una situazione concreta. Praticare l'improvvisazione è il *segno* del coraggio di entrare in comunicazione senza sapere come l'improvvisazione verrà recepita. E, in quest'ottica ogni dettaglio della situazione «esistenziale, temporale, spaziale» dell'improvvisatore giunge in primo piano. Si può quindi dire che l'improvvisazione dà luogo ad enunciati sempre deittici, l'improvvisazione «è una traccia della situazione performativa». Keith Sawyer (1996) commenta che più il segno è legato alle caratteristiche del contesto pragmatico, minore è il suo significato simbolico (ovvero arbitrario) e maggiore è il suo grado di indessicalità verso il contesto.

È difficile trovare nel linguaggio musicale i corrispondenti degli *shifters* di Jakobson, come ad esempio i pronomi personali di prima e seconda persona, in ragione della sostanziale assenza di significazione di carattere simbolico-

arbitrario nel linguaggio musicale. Ma abbandonando per un momento i deittici *denotativi*, possiamo notare come siano i deittici *non denotativi*, del tipo individuato dalla pragmatica della comunicazione, a fornire una via percorribile. Sawyer (1996) raccoglie diversi contributi (dall'interazionismo simbolico all'analisi della conversazione) per una semiotica dell'improvvisazione basata sull'analogia con la conversazione, e si serve dei concetti di "presupposizione" e "implicazione" pragmatica (Levinson 1983, Silverstein 1993) per spiegare il funzionamento dell'interazione musicale nell'improvvisazione di gruppo. Come i parlanti delle lingue naturali, anche i musicisti si possono servire di indicatori per riferirsi al *frame* improvvisativo in atto, ad esempio usando citazioni da altri brani musicali per richiamarne certe caratteristiche in quello presente, così come usando allo stesso scopo evocazioni dello stile di altri musicisti, produzione di frasi musicali manifestamente ascrivibili ad un dato genere (come "blues", oppure "free"), ecc.

Il legame tra questo tipo di funzioni pragmatiche può portare i partecipanti all'interazione alla produzione di nuove regole di produzione strettamente legate al contesto, create e negoziate mutualmente. Michael Silverstein (1984), analizzando una conversazione "diadica" ordinaria, estrae alcuni *pattern* formali relativi alla metrica o all'ordine delle parole che si ripetono nel corso dell'interazione, dimostrando come i partecipanti avessero dapprima creato i *pattern* e ne avessero negoziato l'adozione, per poi utilizzarli come una sorta di nuova regola contestuale per la produzione di nuovi enunciati. Questa nuova regola di espressione rimane legata al contesto dello scambio, ma nulla vieta che questo tipo di regole, nel caso la loro introduzione sia frutto di un'operazione altamente creativa, sia in grado di assurgere allo status di *langue* soggiacente, venendo adottato da una vasta comunità di parlanti. Questo tipo di meccanismo funge da vero e proprio feedback attraverso il delicato nodo *langue-parole*. Se l'operazione canonica è che il soggetto, partendo dal corpus paradigmatico condiviso, compia un'operazione di appropriazione del linguaggio inscrivendo la propria individualità nell'enunciato, il meccanismo contrario prevede che durante lo scambio il linguaggio divenga teatro di atti pragmatici creativi, che possono produrre nuove, creative, regole di produzione. È questa quella che Silverstein chiama funzione *poetica* della presupposizione pragmatica, che concerne la creazione di una struttura trascendente nella stessa maniera della sintassi, ma costruita in tempo reale (1984, p.196).

La continua definizione e ridefinizione del contesto per vie indessicali è un meccanismo con funzioni creative, che crea un quadro mobile in cui i contributi dei musicisti si possono inserire. La produzione mirata di deittici e implicazioni pragmatiche muove il *frame* conversazionale-improvvisativo. È questo il regno della *praxis* della vita sociale. Due caratteristiche di questo tipo di fenomeno sfuggono alle maglie dello strutturalismo: la sua contingenza, ad ogni momento imprevedibile, e la sua origine interattiva.

Da questa constatazione nasce l'esigenza di distinguere il testo come artefatto ostensibile e chiuso, dal vivo processo in atto durante la performance. È proprio rivolgendosi al contesto pragmatico che si può tentare di definire il nuovo tipo di "testo" processuale. La difficoltà di rendere conto di un fenomeno di questo tipo sta nel fatto che ogni tentativo di razionalizzarlo, di trattarlo a posteriori come oggetto finito, non permette di cogliere all'opera le funzioni indessicali e la costante ridefinizione delle regole. Anche non limitandosi ad una trascrizione, ma utilizzando una registrazione acustica di un'improvvisazione, non dobbiamo cadere nella tentazione di trattare il materiale come una successione logica "argomento dopo argomento", perché non era così che il testo appariva durante l'esecuzione.

Ciò di cui ci si deve rendere conto è il fatto che, ad ogni momento della sua produzione, l'improvvisatore ha davanti a sé diverse direzioni, tutte parimenti valide, tutte parimenti aperte. Caratteristica dell'improvvisazione è che i momenti di decisione, i silenzi, le reazioni agli stimoli entrano poi tutti a far parte del testo finale. Nonostante la difficoltà di questo compito, questo tipo di nozione appare fondamentale per analizzare l'improvvisazione con strumenti adeguati, per non perderne quei caratteri essenziali e inquinare il proprio oggetto facendolo diventare "qualcos'altro" con la propria analisi.

2. L'emergenza

Per approcciare il problema della processualità, Sawyer (1996) trova un fondamentale riferimento nell'opera di George Herbert Mead. In *The philosophy of the present* (1932), Mead introduce il concetto di *emergenza* (*emergent*), ossia un *set* di regole e strutture che definisce ciò che sta attualmente succedendo nella performance, con l'avvertenza che

[l'emergenza], quando si manifesta, è come se seguisse sempre dal precedente, ma prima che si manifesti, non segue *per definizione* dal precedente (p. 2).

Il concetto introdotto da Mead va appunto a additare quei fenomeni, come l'improvvisazione, dove non esiste una struttura preordinata, ma un set modificabile di *script* attivabili ad ogni momento, aperto a diverse direzioni. Il modello proposto da Sawyer sintetizza così il processo: l'esecutore, sottoposto ai limiti del *frame* emergente collettivamente creato, produce un'azione dotata di implicazioni indessicali; gli interlocutori, attraverso le loro risposte in azioni successive, collettivamente determinano in che misura quest'atto vada a far parte del *frame* emergente; il nuovo emergente quindi sottopone a vincoli la successiva azione.

Il nuovo tipo di testo "dinamico" che si prospetta non è mai un oggetto finito, chiuso, bensì uno spazio di lavoro che vive unicamente nel corso dell'improvvisazione. Questo testo dinamico corrisponde all'enunciazione, e ne conserva il carattere effimero e irriproducibile. All'interno di questo nuovo testo, l'autorità del sistema linguistico generale, la *langue*, subisce concorrenza dall'instaurarsi delle nuove regole collettivamente e contestualmente determinate (secondo i meccanismi di "poetica pragmatica"). All'interno di un dialogo ben funzionante tra musicisti, l'emergenza conduce alla definizione di nuovi *topic*, di nuovi punti di riferimento, nei quali valutare, di volta in volta l'appropriatezza di un enunciato. Il mito che nel jazz "non esistano errori" è spiegabile proprio in questi termini, cioè nella continua ridefinizione del *frame* emergente in maniera tale da accogliere e ricontestualizzare retrospettivamente ogni nuova nota, anche la più "eterodossa". Brown (2000, p. 119, traduzione mia) descrive così il fenomeno:

L'improvvisazione implica rischio, in una situazione che implica rischio, qualcosa di valore deve essere in palio – in questo caso, i caratteri formali del prodotto musicale. Ad ogni modo, il jazz costituisce un caso particolare. Il rischio che si prende nel costruire un ponte – per considerare un caso di altro genere – tipicamente non diventa una qualità della struttura risultante. Nel caso dell'improvvisazione jazz, questo è proprio ciò che accade. Il processo di assumersi un rischio diviene un ingrediente del risultato.

Ma, se nella costruzione di ponti i piani possono essere rivisti in qualunque momento, nell'improvvisazione ogni tentativo di revisione diviene parte della musica. Sawyer (2000, p. 153) prende a prestito un termine dalla psicologia della creatività, cioè dell'approccio *problem finding* come opposto al più canonico *problem solving*. Se, con questo secondo metodo, il lavoro parte da un piano relativamente dettagliato della composizione, essendo la sua effettiva concretizzazione il problema da risolvere, al contrario l'artista "problem finder" è costantemente alla ricerca del proprio problema durante l'esecuzione, lasciando infine che esso "emerga" dal proprio lavoro.

L'opera sembra sgorgare quasi dal materiale stesso, così come notava Gilles Deleuze (1995) nella sua analisi della tecnica pittorica di Francis Bacon, secondo un processo in cui "imprevedibilità" assume un'accezione più avventurosa dell'imprevedibilità che ci si può attendere da un brano composto. A questo proposito, Brown (2000, p. 121, traduzione mia) asserisce che:

With improvised music [...] I obviously have an interest in how the musical line will proceed. However, I am also interested in the player's activity itself. I am interested in his on-the-spot gambits and responses. If things are going well, I wonder if he can sustain the level. If he takes risks that get him into trouble, I worry about how he will deal with it. If he pulls the fat out of the fire, I applaud. My overall interest in such music is predicated on both aspects of it - the quality of the result *and* the adventurous character of the actions that generate it.

Va infine sottolineato che il modello interazionale non si applica esclusivamente all'interazione tra musicisti, anche se questo sicuramente è il caso più frequente e verificabile. Si veda l'esempio della musica *tarab* così come descritta da Racy (1991), in cui il ruolo dell'audience e dell'effetto di "feedback estatico" che esso è in grado di produrre influenzano la performance dell'artista sul palco.

In definitiva, risulta chiaro come l'enunciazione costituisca il piano d'analisi privilegiato per una semiotica della performance e dell'improvvisazione. Il contesto pragmatico del discorso musicale è stato per molto tempo artificialmente separato dall'artefatto "testo", in virtù della consolidata prassi della musica colta occidentale, per la quale l'opera esiste come testo "puro"

(identificabile con la partitura), mentre la sua messa in discorso (senza comunque essere mai una vera “messa in discussione”) pertiene ad un'altra dimensione, quella dell'interpretazione. Lo studio di repertori di diversa tradizione, come quello dell'improvvisazione della musica afro-americana, dimostra come una più decisa inclusione del contesto pragmatico all'interno dell'analisi musicale sia importante per rendere conto di alcuni fenomeni specifici.

Il contesto dell'enunciazione, inteso come situazione psico-sociale, chiama in causa la presenza fisica dell'artista, la sua gestualità (il suo aspetto), il suo grado di comunicazione con gli altri musicisti e con l'audience. In questo capitolo mi sono concentrato sui risultati che si possono ottenere considerando la performance improvvisativa alla stregua di una conversazione interpersonale. In questa prospettiva, acquistano grande valore gli elementi indessicali presenti nell'enunciato e il loro potere “modellante” sulla performance in atto. Inoltre, risulta chiaro che la dimensione processuale dell'improvvisazione e i movimenti di emergenza si perdono se si sottopone l'improvvisazione ad un classico processo di razionalizzazione strutturalista, che ha il limite di potersi applicare produttivamente solamente ai testi “chiusi”.

3. Azioni e istruzioni

3.1 Prima di enunciare: cognizione e corpo

Il rapporto tra strutture virtuali e performance merita una riconsiderazione nel caso delle pratiche musicali. Nelle pratiche istruite in genere vi è una prima parte linguistica, le istruzioni, e una seconda parte gestuale, l'attuazione. Ma come classificare strutture della competenza “incarnate”, come gli schemi corporei che David Sudnow individua nella condotta delle proprie mani di pianista¹²? Sono parte della competenza o della performance? Nel caso di pratiche istruite tramite apprendistato, dove l'apprendimento, l'imitazione, l'esecuzione e l'innovazione sono diversi aspetti di una stessa attività, dove risiede esattamente la divisione tra i due momenti? Sembra che un paradigma cognitivo di stampo classico, che trascuri le dimensioni del corpo, della pratica e dell'interazione, dia un'immagine esageratamente formalista della cognizione, e forse in vista di una semiotica dell'improvvisazione è necessario cercare di

¹² Cfr. il capitolo 5.

separare il meno possibile i due campi. L'enunciazione qui non è esattamente un luogo dell'attualizzazione di strutture, perché questo tipo di visione impone una prospettiva gerarchica, dove collocare prima la competenza e poi la performance.

Nel caso di una pratica improvvisata l'esperienza insegna che è il caso di sospettare di modelli a funzionamento gerarchico. Ad esempio, la definizione di *swing* ha patito per lungo tempo contributi in cui si continuava a pensare che lo swing fosse semplicemente un modo di suddividere la pulsazione di base. Si considerava scontata l'idea di un punto di partenza metronomico, una griglia ritmica pre-musicale, su cui costruire poi tutto. Ma le moderne definizioni concordano nel definire lo swing un sentire ritmico basato sulla tensione tra diverse pulsazioni, praticamente quelle di ogni musicista.

Allora forse si può provare a porre l'immagine di un sistema di tensioni più che di flusso a senso unico che va da competenza a performance. In un ipotetico continuum della categoria semantica "fare" si potrebbe porre ad un estremo il "fare istruito", ovvero il tipo di performance come rigida esecuzione di istruzioni e all'altro estremo il "fare istruzioni", ovvero il tipo di performance talmente libero che costruisce sempre nuove istruzioni. Tra i due estremi si deve collocare la pratica improvvisativa, che dalla tensione tra le due modalità trae la spinta creativa.

3.2 Una lezione da Wagner

Dopo che già Lévi-Strauss (1964) aveva trovato ne *I Maestri Cantori di Norimberga* di Richard Wagner un degno equivalente di un trattato di musica popolare, con la sola differenza di essere scritto con le parole della musica, Eero Tarasti (2001) ripercorre l'opera wagneriana per ritrovare interessanti metafore relative allo statuto delle regole nelle pratiche improvvisative (ma forse nelle pratiche musicali *tout-court*).

In una scena dell'opera, Walther, giovane aspirante cantore, discute con Sachs, suo mentore, su come improvvisare una melodia che sia all'altezza di un Maestro Cantore. Walther si presenta come l'artista ispirato, creativo, ma ancora non avvezzo alle regole necessarie per costruire una canzone secondo i canoni stabiliti. Al suo opposto si configura il rivale Beckmesser, più attento conoscitore dei codici ma probabilmente, più sterile di contenuti. Il compito di Sachs è di far comprendere a Walther l'importanza e l'uso delle regole, per poter improvvisare una canzone che sia in grado di esprimere i suoi sentimenti, e di

ottemperare i precetti dei Maestri. La difficoltà per Walther sta nell'apparente inconciliabilità tra la sua immaginazione poetica e le regole vigenti. All'inizio Sachs esorta Walther a rompere gli indugi e a improvvisare la sua canzone costruendosi da sé le regole, lasciando che il maestro valuti la canzone inferendo le motivazioni di queste nuove regole a partire dalla sua vasta esperienza. Ma per conquistarsi il titolo di cantore, sarà necessario venire a patti con il *corpus* di regole stabilito. Walther non può fare a meno di chiedere a Sachs che cosa renda così speciali le regole dei Maestri Cantori. Sachs risponde che fu l'ardore di una grande passione a generare le prime canzoni, che divennero poi i modelli per i cantori a venire. In altre parole, la melodia giusta è costruita sì sulla base di regole, ma esse non sono arbitrarie, sono nate dall'uomo, e hanno radici comuni ai sentimenti che spingono a comporre una melodia, sono esse stesse arricchite da passioni e da una storia.

Ecco quindi che i codici non nascono dal nulla, ma provengono dall'esperienza umana. I modelli ci appaiono come entità astratte, separate dalla realtà del singolo artista, ma anch'essi, prima di essere investiti del loro ruolo, sono nati come opere d'arte, espressione di una sensibilità umana. E per fare sì che il lato umano delle regole non si perda, conclude Sachs, esse devono essere rinnovate il più spesso possibile.

Secondo Tarasti, la scena wagneriana è un monito verso i rischi riduzionisti che soggiacciono alla formalizzazione di regole e modelli. In un'ottica computazionale infatti l'improvvisazione diviene una semplice e rigorosa applicazione di regole secondo schemi deduttivi, attività che può essere compiuta anche da un calcolatore. La differenza principale tra l'improvvisazione e questi modelli deduttivi sta nel processo creativo. Nessun modello artificiale può inventare regole, né tantomeno fornirle del significato umano da cui proviene la loro pertinenza. L'improvvisare è un atto, un'attività, che si situa in rapporto dialogico con le regole di partenza.

3.3 Istruzioni incomplete

Ma facendo un passo indietro e studiando pratiche dove la creatività apparentemente non è prevista, notiamo come questo rapporto dialogico si annidi anche nel *set* di istruzioni più dettagliato. È il caso, per fare un esempio, di un brano tratto da Primo Levi, "Proposta di metodo per il controllo della resistenza delle pellicole di adesivo essiccate all'attacco da parte degli scarafaggi", riportato da Paolo Fabbri nell'intervento al seminario sulle pratiche

semiotiche tenuto a San Marino nell'estate 2005 (Fabbri 2005). Si tratta di un testo tecnico, un esplicito set di istruzioni per realizzare un esperimento, che Primo Levi include in *La ricerca delle radici* (1981) accanto a brani di eterogenea provenienza, da Balzac a Clarke. Eccone un estratto:

a) Adesivo. Approntare, secondo le istruzioni fornite dal fabbricante, circa 200 g dell'adesivo da controllare, e diluirlo col solvente prescritto fino a viscosità adatta ad immergervi i provini di carta.

b) Provino impregnato. Immergere uno dei pezzi di carta da filtro nell'adesivo diluito, e lasciar scolare l'eccesso. Appendere il provino impregnato in modo opportuno, e lasciarlo essiccare per circa 24 ore. Pesare arrotondando al milligrammo, e prendere nota del peso. [...]

(da Fabbri 2005, p. 7)

Il testo, nel suo complesso, dà l'impressione di essere davvero molto preciso. Tutti i passaggi, dal reperimento del materiale, alla preparazione, fino all'effettiva performance, sono scrupolosamente affrontati e nulla sembra essere lasciato al caso. Eppure, anche solo nei due paragrafi che qui ho riportato Fabbri riscontra numerosi passaggi per la cui realizzazione è chiamato in causa il giudizio dell'esecutore. Qual è la viscosità "adatta" ad immergere i provini di carta? Quanto è l'eccesso da scolare dal provino impregnato? E qual è il "modo opportuno"?

Che i testi sono macchine pigre lo sappiamo da diverso tempo, ma forse vale la pena riflettere sul fatto che anche un *set* di istruzioni (che è la maniera in cui sovente viene descritta una porzione di competenza soggettiva) è intrinsecamente incompleto.

Le azioni non sono allora semplicemente governate dalle regole, ma sono gesti riproducibili secondo istruzioni che non hanno una validità semplicemente cognitiva, ma "una validità *prasseologica*", una validità volta a garantire una coerenza delle azioni secondo una logica ricostruibile *a posteriori*. In altri termini, conclude Fabbri, «anziché dire ci sono le regole e poi c'è il modo in cui leggiamo le regole, che è la vecchia idea del *bricolage*, possiamo sostituirla con l'idea che, al contrario, nelle realizzazioni e nella interazione soggetto-oggetto, soggetto-soggetto o oggetto-oggetto ci troviamo nella condizione della necessaria esplorazione della cogente contingenza di un ventaglio di realizzazioni che hanno una loro coerenza. L'improvvisazione nel Jazz è allo

stesso tempo assolutamente improvvisata e, quando funziona, assolutamente necessaria».

Quindi non si tratta di cercare un sistema che vada poi sofferatamente ricollegato alla prassi tramite istanze di mediazione, ma probabilmente organizzare un *corpus* di regole con validità prasseologica, una condizione di attuazione come necessaria esplorazione della cogente contingenza e la scelta di un ventaglio di realizzazioni che hanno una loro coerenza. Il senso emergente di un'improvvisazione si spiega proprio a partire dall'incompletezza intrinseca dell'insieme di regole, che obbliga ognuno dei partecipanti all'interazione ad un'esplorazione della cogente contingenza.

3.4 Errori, vicoli ciechi e splendide vie di fuga

Come definire l'errore nel caso dell'attuazione di una pratica? Il caso informatico sarebbe quello dell'istruzione intrinsecamente incorretta: l'elaboratore segue puntualmente tutte le istruzioni finché un vizio in esse contenuto non lo pone in contraddizione o gli impedisce di proseguire. Sono i cosiddetti *bugs* del programma. Sono *bugs* anche le istruzioni incomplete: per quanto sia normale farlo nelle pratiche umane, non si può dire a un computer "quanto basta" (a meno che non si sia definito all'interno del software che "quanto basta" significhi, poniamo, <100).

Nel caso di un esecutore umano invece l'errore può essere dovuto alla cattiva esecuzione di un'istruzione. Nel caso di una diversa attuazione di una delle istruzioni dell'esempio di Levi l'errore potrebbe constare semplicemente in una cattiva lettura della bilancia. Dovevano essere 200 grammi e invece abbiamo preso un pezzo da 100 grammi. Errore marchiano. Sarebbe diverso se invece l'errore consistesse nel dosaggio del solvente (che nel testo va usato fino ad ottenere una viscosità "adatta"). Se non si possiede un'entrata enciclopedica specifica (chimici o esperti di colle, che magari conoscono anche l'unità di misura della viscosità e conoscono il valore da misurare), non è possibile eseguire quest'istruzione con esattezza. Si dovrà andare a cercare una risposta in repertori simili. Potremmo risalire a quella volta che abbiamo diluito un intonaco, o ad altre esperienze con liquidi viscosi (ritrovati in cucina, ad esempio). Ad ogni modo le realizzazioni potranno variare, e la responsabilità dell'esecutore sarà quella di aver scelto un metro di paragone non attagliato. Il ragionamento abducente, secondo Peirce, funziona proprio così.

Nel caso musicale, possiamo prendere ad esempio l'interprete di musica colta. Le sue tipologie di errore possono essere simili. La nota scritta era un fa e invece abbiamo suonato un sol. Errore irrecuperabile, e secondo un'estetica goodmaniana, anche se avessimo suonato tutte le altre note del brano perfettamente, non potremmo nemmeno dire di aver suonato quel brano, perché quel minimo errore elimina la nostra interpretazione dalla classe delle esecuzioni di quel brano. Invece, anche qui, l'errore è diverso se, per esempio, fosse relativo all'esecuzione di una notazione di dinamica. Nella partitura i segni di dinamica sono di tipo analogico: due righe divergenti tracciate sopra alcune battute vogliono significare che, con l'allargarsi della divergenza tra le due righe, deve aumentare l'intensità di esecuzione nel corso delle battute. Qui non esiste un'entrata enciclopedica specifica, e non è possibile eseguire l'istruzione letteralmente. L'interprete dovrà scegliere se crescere linearmente o magari lasciare una brusca impennata solo nella frase conclusiva, e ovviamente dovrà decidere quanto forte sarà il picco massimo del crescendo. La risposta qui va cercata, similmente, nel repertorio, o nel cosiddetto canone. Bisognerà conoscere un certo numero di interpretazioni di quel brano (o di passi simili di altri brani) e stabilire entro quale intorno si spostano le esecuzioni. Per fare un esempio, ogni periodo storico ha il suo canone per interpretare, poniamo, una sonata romantica. Gli stessi segni di dinamica potevano essere interpretati con variazioni di dinamica molto accentuate oppure, come si usa da fine secolo, con un movimento più controllato. Ovviamente va valutata anche la coerenza all'interno del brano, come i rapporti relativi tra i vari picchi di volume o la compatibilità nelle interpretazioni di passaggi simili. La responsabilità dell'esecutore è di non strafare dove sarebbe indicato contenersi. Ma è facile intuire che è proprio su questo terreno che il passaggio dall'errore alla creatività può avvenire senza soluzioni di continuità.

Ora, se sono vere le ipotesi del "modello lasco" e della "competenza incompleta", definire l'errore nel caso di una pratica basata sull'improvvisazione potrebbe rivelarsi inaspettatamente complicato. Già insospettiti da aforismi come quello, attribuito a Miles Davis, che recita: «Don't fear mistakes. There are none», i jazzisti alle prime armi si trovano in un limbo un po' disorientante dove "non esistono errori" ma non è affatto vero che vada bene una qualunque nota.

Un aneddoto interessante viene riportato da Duranti nel resoconto del suo seminario sull'estetica jazz (Duranti e Burrell 2005). Uno dei nodi chiave del

corso di Duranti è quello di analizzare l'attività esplorativa che i musicisti fanno all'interno del corpus di brani. Un brano della tradizione (chiamato spesso *standard*), suonato e risuonato da diversi musicisti in diverse epoche, può sempre offrire, tra le sue pieghe, una diversa prospettiva, un diverso indizio per una rilettura, uno sviluppo in chiave personale. A questo proposito il pianista Gerald Wiggins, ospite al seminario, spiegava in classe:

This particular tune [Body and Soul]... I played it a million times. And it's always different. I don't care how many times you play a song, you find something else to do with it. Sometimes it's good. Sometimes it's... not so good. [...] ...you hope for the good times most of the time... with me I've been pretty lucky. I (don't have) too many clams. ...a "clam" is a ...mistake that you would like to cover up.

L'aspetto interessante è il riferimento agli errori, ai *clams*, e alla necessità di rimediarsi (*cover up*) per la buona riuscita del pezzo. È il caso di chiedersi che tipo di errori possono capitare e, in un secondo tempo, quali sono le strategie per rimediarsi. Duranti infatti chiede a Wiggins di «dare un esempio di un *clam*». Sulle prime Wiggins rimane perplesso, la richiesta sembra coglierlo in contropiede. Addirittura un'altro musicista ospite, Larry Ferguson, interviene dicendo «ma lui *non sa come fare*». Ci vuole l'intervento di Kenny Burrell (codocente con Duranti ed egli stesso musicista jazz professionista) per convincere Wiggins ad intraprendere questo strano esperimento. Wiggins *sceglie di sbagliare* eseguendo la parte iniziale di *Body and Soul* inserendo alcuni accordi che suonano chiaramente discordanti, o comunque lontani dagli accordi originali. Arrivato alla terza misura, è Burrell a dichiarare l'ultimo accordo un *clam* a tutti gli effetti. Ma non tutti sono d'accordo. Dopo un breve dibattito, un terzo ospite, il sassofonista Jim Clayton, interviene così:

Clayton; you know what? I can't accept that.

Ferguson; you know, me // either.

Clayton; and you know- you know why? because we musicians- we jazz musicians we stand in the corner hoping that we can minimize the clams.

Burrell; ha! right.

Ferguson; right.

Clayton; and we play and we play and we play and we paint ourselves ... in and out of corners all the time, and so what I just heard from what Gerald was playing, was ... I heard him paint himself into a harmonic corner,
Burrell;((laughs)) haha.
Clayton;and then manage to get out.
Burrell;((laughs)) haha.
Clayton;because there was- there was tension, and there was release.
Burrell; mhmh.
Clayton; so, I just thought it was just something else beautiful, he meant to go there.

«There was tension»: ecco quindi tornare l'idea della tensione, come regola generale, non localizzata e non specifica. La capacità di far seguire ad una tensione un rilascio è una competenza base attraverso la quale è possibile infrangere le regole e costruirne di nuove localmente. La nota x non è considerata corretta se suonata sopra l'accordo y ? Benissimo, ma se l'improvvisatore la include in un gesto più ampio, in cui la tensione che nasce dalla dissonanza viene risolta in maniera sensata, allora x può essere suonata sopra y . E "he meant to go there": ritorna anche l'idea dell'indessicalità. La nota dissonante, se suonata all'interno di un gesto coerente, è un indice che rinvia all'improvvisatore, verso la sua situazione esistenziale. Sentiamo la nota e pensiamo che la cose si stanno mettendo male, che l'improvvisatore sta rischiando o che vuole tentare qualcosa di nuovo. E al termine del passaggio, emerge la validità *prasseologica*, una validità che garantisce una coerenza delle azioni secondo una logica ricostruibile a posteriori.

4. Conclusione: *Swingin' Cats*

Lo *swing*, la base del sentire ritmico nel jazz, è un altro di quei concetti attorno a cui si annidano vari aforismi innatisti o essenzialisti che comunicano più o meno la stessa cosa: lo swing, se ce l'hai, allora lo suoni, ma se non lo senti, allora è meglio che lasci stare. In jazz, come dice Ellington «it doesn't mean a thing if it ain't got that swing». Noi europei, abituati a concepire il ritmo come una griglia visualizzabile e quantificabile, la pulsazione come un'idea pura,

kantiana, non possiamo che prendere queste frasi con soggezione o scetticismo.¹³

I tentativi “bianchi” di inglobare lo swing sono stati ripetutamente frustrati. Se la scansione classica della pulsazione è binaria (tempo forte e tempo debole: battere e levare), lo swing si collocherebbe allora tra le scansioni ternarie (un tempo forte e due deboli). Ma di certo non si sta suonando jazz se si trasforma un 4/4 in un 12/8. Allora forse si può parlare di concezione binaria *shuffle*, suddividendo cioè la pulsazione in due parti disuguali, la prima più lunga e la seconda più breve. Ma di quanto più breve? Si scopre che ogni jazzista ha il “suo” swing, o peggio, persino che ogni brano ha il “suo” swing. Il rapporto tra tempo lungo e tempo breve cambia se si sta suonando un *fast* o una *ballad*. Un discorso simile vale per gli accenti. Ascoltando la *big band* di Count Basie ci si rende conto che praticamente ogni accento cade su quello che noi chiameremmo tempo *debole*. Ma sarebbe fuori luogo interpretare alla stessa maniera gli accenti in un brano di *cool jazz*.

In sostanza, l’organizzazione del ritmo tipica dello swing sembra sfuggire ad una regolamentazione precisa. Ma innegabilmente noi usiamo il termine secondo una certa logica, ovvero siamo in grado di riconoscere dei tratti comuni che permettono di accomunare le più diverse espressioni jazz sotto il segno dello swing. E quindi dovremmo essere in grado di oltrepassare *non sequitur* come “lo swing è nel sangue”. Come nota il musicologo Maurizio Franco (2005), un occidentale che intuì la giusta prospettiva fu Igor Stravinsky, che nel suo periodo americano dedicò una serie di composizioni al jazz. Nel suo straordinario poliglottismo musicale, Stravinsky capì che alcuni passaggi della sua *Piano Rag Music* potevano essere scritti senza le stanghette di divisione tra le battute tipiche della notazione occidentale. Questo perché l’organizzazione ritmica della composizione bastava da sola a determinare l’andamento degli accenti.

Il cambio di prospettiva è proprio quello di abbandonare la concezione metronomica. Non esiste una pulsazione strutturale, matematica, che sostiene e sincronizza precisamente i vari eventi del discorso musicale. Esiste piuttosto «una diacronia e polistratificazione ritmica [...] che determina una complessa e articolata griglia nella quale prevale un’idea personale e non esternamente

¹³ Nella musica di derivazione *funky* circola il concetto di *groove* (letteralmente: solco), che funziona in maniera analoga. Il *groove* è la benedizione di un brano *funky*, è il suo irresistibile stimolo a far battere il tempo. Ma già a tempi del bebop «they’re groovin’!» era uno dei migliori complimenti per una band.

omologata di ritmo» (Franco 2005, p. 59). Una scansione swing è un rapporto elastico tra pulsazione di base, organizzazione ritmica del brano e sentire individuale di ogni musicista. Il rapporto tra i diversi criteri pulsivi produce un'alternanza tra tensione e distensione unica, situata, alla base dell'effetto motorio di ogni brano.

In sostanza è proprio l'idea architettonica di ossatura ritmica a trarre in inganno, perché da essa deriva una concezione gerarchica del ritmo, di una pulsazione *a priori* a cui ognuno deve sincronizzarsi. Dovremo passare ad una rappresentazione di un sistema elastico, a più variabili, dove la pulsazione di base esiste, ma da sola non significa nulla, *it doesn't mean a thing*.

4. Logica formulare e improvvisazione

Tutti noi abbiamo un bel po' di frasi e di idee bell'e pronte, e il tipografo ha sbarre di lettere bell'e pronte, tutte ben sistemate in frasi. Ma se il tipografo vuole stampare qualcosa di nuovo, per esempio una cosa in una lingua straniera, dovrà disfare tutte quelle vecchie disposizioni di lettere.

Allo stesso modo, per pensare idee nuove e dire cose nuove, dobbiamo disfare tutte le idee già pronte e mescolare i pezzi

Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, p.47

1 “It's an old big band riff”

Quando ascoltano un disco, i grandi musicisti jazz possono abbandonarsi al gioco dell'intertestualità senza tema di concorrenti. Uno dei presupposti fondamentali per essere musicisti jazz è proprio quello di saper cogliere, interpretare e poi rilanciare nell'ambito della performance riferimenti, citazioni, omaggi interni alla tradizione. Il pianista jazz di lungo corso Jaki Byard, durante l'intervista che l'etnomusicologa Ingrid Monson gli sottopone per la realizzazione del saggio *Saying Something* (Monson 1996), dà frequentemente prova di questa abilità. Monson infatti arricchisce le interviste con i musicisti con ascolti di brani di rilievo della tradizione jazz, allo scopo di commentare assieme i passaggi più rilevanti. Ecco quindi in *Parkeriana* (Mingus 1964) il pianoforte dello stesso Byard accompagnare l'assolo del sassofonista Eric Dolphy con una figura singolarmente "quadrata", costituita da accordi ribattuti, alternati dal registro alto al registro grave dello strumento. Nel risentirla Byard sembra tornare indietro negli anni:

«that's old, that's a riff, it's an old big band riff...the main thing was swing, and creating that intense feeling» (Monson 1996, p.45).

L'accompagnamento di Byard è mirato a fornire un sostegno stabile all'assolo fortemente dissonante di Dolphy, tramite l'enunciazione di un'armonia che risulti chiaramente discernibile sullo sfondo del sassofono. Inoltre la scansione

ritmica in ottavi del *riff*¹⁴ asseconda la scansione del fraseggio di Dolphy, in quel punto anch'esso in ottavi. Quindi dal punto di vista strettamente funzionale esso appare un'ottima scelta. Ma quello che interessa qui è il carico connotativo che il *riff* si porta dietro, come dice Byard: la sua “vecchiaia”, il suo rinvio alla musica delle big bands (gli anni '20 e '30) e all'*intense feeling* dello *swing*. Come in molte altre pratiche artistiche, nel jazz esiste un repertorio intertestuale di formule che funzionano sia come materiale per la costruzione del discorso sia come richiamo agli altri testi della tradizione.

2. Un vocabolario per improvvisare

2.1 *Cliché e bricolage*

Con formula musicale intendo un gruppo di note o effetti sonori adatti ad essere impiegati in un determinato contesto armonico per comporre una frase musicale¹⁵. È un frammento pre-composto che risponde innanzitutto a un particolare set di vincoli musicali. Per esempio, una volta individuati quali sono i presupposti per cui in uno stile musicale si possa parlare di “consonanza”, ovvero quali note stanno bene assieme, è possibile costruire una formula che contenga le note giuste da suonare su un dato accordo. Ogni volta che questo accordo si ripresenta, in luogo di articolare *ex novo* un altro gruppo di note, il musicista potrà ricorrere alla formula, avendo la garanzia di rispettare le regole di consonanza. Sgravato da questo compito, il musicista ottiene un risparmio di attività cognitiva e, conseguentemente, un risparmio di tempo per la generazione del discorso musicale. E di questo tempo risparmiato si può fare un buon uso, come si vedrà.

Fino a qui la definizione può essere accostata a quella di *cliché* tipografico. Nella stampa a caratteri mobili, quando si stampa una frase, si devono prendere le lettere separatamente e metterle una per una in una barra scanalata per

¹⁴ In jazz, con *riff* si intende una breve figura ritmico-melodica ripetuta, che può essere usata come accompagnamento o come semplice melodia. «È una frase musicale di due o quattro battute che viene iterata ossessivamente dal solista o dall'orchestra (ma soprattutto da quest'ultima) per creare una tensione ritmica tutta particolare sia nell'esecutore (o, parallelamente, nell'insieme orchestrale) sia nell'ascoltatore. È un “africanismo” del jazz» (Roncaglia 2006, p.182)

¹⁵ Nel gergo jazzistico, propriamente ci si riferisce alla formula con vari nomi (dotati di sfumature diverse): *pattern*, *pet pattern*, *lick*, *trick*, *crip*, *cliché*... (Berliner 1994, p.102). In Italia spesso si usa il termine *pattern*, che utilizzerò alternatamente a “formula”, cui assegno però un significato più generale.

comporre la frase. Ma per parole e frasi che ricorrono spesso, il tipografo dispone di barre di lettere già pronte: queste frasi già fatte sono appunto i *cliché*. L'obiettivo anche qui è quello di risparmiare tempo, e la creazione del repertorio di *cliché*, in tipografia come altrove, avviene sulla base dell'osservazione delle circostanze che si presentano con maggiore frequenza, quelle per cui è comodo avere pronti dei *cliché*. Questo perché, oltre un certo numero di unità, il repertorio perderebbe di maneggevolezza e quindi di utilità. Nella musica jazz esiste un particolare cambio armonico, con carattere di cadenza, che si presenta molto di frequente: esso viene chiamato *ii-V-I* (letto "secondo quinto primo") ed è costituito dalla successione dei tre accordi costruiti rispettivamente sul secondo, sul quinto e sul primo grado della scala musicale in uso. Ogni buon jazzista dispone di un repertorio di formule adatte ad essere suonate sopra un *ii-V-I*, tali che le note utilizzate suonino corrette all'interno del contesto armonico e ne fluidifichino il transito. E come nella bottega del tipografo, il tempo a disposizione del solista è scarso e preziosissimo. Di più: ai ritmi elevati cui arriva certo jazz è fisiologicamente impossibile elaborare frasi nota per nota (Pressing 1984)¹⁶, per cui il ricorso ad un vocabolario di pattern si rende assolutamente necessario.

Molti studenti costruiscono il loro vocabolario di *cliché* isolando delle brevi frasi (che percepiscono come componenti discrete) dalle performance dei loro artisti di riferimento. Durante i momenti di studio e di prova, il musicista più avanzato elabora anche dei *cliché* originali, selezionando dalle proprie improvvisazioni i frammenti più promettenti, che poi, ripetuti e perfezionati vengono inclusi nel bagaglio mnemonico. Per molti musicisti tale pratica è il vero e proprio centro del loro programma di apprendimento (Berliner 1994, p.101)¹⁷.

Ma al di là di casi limite, l'utilizzo delle formule nel jazz va oltre la semplice esigenza "economica". Quello che potrebbe sembrare un indice di appiattimento, in realtà rappresenta uno dei nuclei creativi dell'attività

¹⁶ E a tal proposito, ci si potrebbe chiedere quante delle operazioni cognitive descritte dalla semiotica o dalla filosofia del linguaggio facciano riferimento implicito ad un soggetto in possesso di tutto il tempo che desidera. Alcune strategie testuali, come presupposizioni, indessicalità, possono risultare inapplicabili in contesti dove il testo scorre velocemente e inappellabilmente.

¹⁷ E questa tendenza viene oggi alimentata dalle abbondanti pubblicazioni di *pattern* già pronti ("1000 patterns for bebop", "for blues"...), che ovviamente eliminano il percorso autonomo del musicista.

improvvisativa. Le formule nel jazz si collocano ad un livello semiotico che sta a metà strada tra le singole note e le frasi musicali. Pur non potendole paragonare a “parole” della lingua, esse costituiscono comunque un vocabolario come nelle lingue naturali, ed esiste una combinatoria che permette di legarle in catene sintagmatiche, anche ai ritmi elevati del jazz. L’improvvisazione musicale¹⁸ trova nella formula non un ostacolo alla creatività, ma al contrario il giusto mezzo per gestire creativamente l’enunciazione *in tempo reale*. I *cliché* concedono “respiro” alla mente del musicista, gli consentono di monitorare la propria attività ad un livello più alto e quindi di potersi permettere costruzioni sintattiche più complesse. Non solo, gli permettono di “rompere il ghiaccio” (cosa che non a caso nella quotidianità si fa con le “frasi fatte”). Di fronte alla tabula rasa che si apre all’inizio di un assolo, la formula è la prima pietra da posare, un aiuto emotivo, intellettuale, perché rappresenta un punto di partenza solido, sicuro, familiare e ricco di possibilità combinatorie. Nei grandi solisti le formule perdono i connotati di sterili automatismi per trasformarsi in materiale creativo. Lavorando sulla formula essi mettono in mostra la capacità di modellare, modificare, di variare il frammento. Abbandonando la formula, mostrano la loro disponibilità a rischiare, a disfare il già sentito, ma che tale deviazione è possibile solo dopo essersi appoggiati a qualcosa di stabile. E dopo un certo numero di ascolti, è possibile accorgersi come lo stesso inventario di formule a cui ogni musicista attinge sia un bagaglio assolutamente personale, uno studio fatto nel tempo che restituisce un’immagine del percorso artistico del musicista. Le formule diventano modalità comunicative, permettono al solista di creare durante la performance una serie di richiami che possono essere colti dagli altri musicisti e dal pubblico. Il suo uso delle formule si tradurrà sì in un gioco combinatorio più o meno brillante, ma anche in un gioco enciclopedico che sfrutta il carico di connotativo presente in ogni formula, per dar voce a richiami culturali, autobiografici, metacomunicativi (a volte persino non intenzionali).

È quindi assolutamente possibile parlare di ricchezza e originalità della performance formulare, nella stessa maniera che suggerisce Claude Levi-Strauss a proposito dei *bricoleur* nel “pensiero selvaggio” (1964). Come fa notare Davide Sparti (2005), quando si fa riferimento al *bricolage* intertestuale

¹⁸ Ogni tipo di improvvisazione fa un diverso ricorso alle formule, così come le varie correnti jazzistiche vi ricorrono in maniera diversa, qui cerchiamo di mantenere un approccio generico che mantiene come riferimento centrale il jazz *mainstream* di derivazione bop.

dell'improvvisatore, è più importante guardare alla *resourcefulness*, all'ingegnosità del musicista, che non alle *resources* in sé, ed è proprio nel caso estremo di una notevole scarsità di risorse che l'originalità dell'artista può palesarsi nella maniera più stupefacente.

2.2 Il livello semiotico della formula

Nel momento in cui ricorre al repertorio formulare, l'improvvisatore si colloca ad un livello ibrido, dove le unità del discorso presentano una complessità superiore a quella delle note e degli intervalli, ma non arriva all'articolazione delle frasi complete.

La nota, intesa come emissione sonora vocale o strumentale dotata di frequenza stabile (es. il *la* centrale a 440Hz), viene spesso presa come unità minima del linguaggio musicale. Sotto certi rispetti, il paragone linguistico con l'alfabeto, può funzionare, poiché come i fonemi di una lingua, le note vengono selezionate dalla cultura segmentando un continuum acustico, allo scopo comporre un paradigma di suoni. Essi diventano le unità minime a-significanti tramite le quali costruire unità significanti di livello superiore. Ma se per le lingue naturali vi sono lettere (unità minime fonetiche) che formano parole (unità minime semantiche), in musica non esiste una vera e propria doppia articolazione, poiché non esiste un corrispondente delle parole.

Certamente le note costituiscono le unità minime della scrittura pentagrammatica, linguaggio descrittivo che assegna ad una data nota una rappresentazione grafica sullo spartito. In quanto linguaggio descrittivo esso è intrinsecamente incompleto, e in genere è l'interprete della partitura a riempire i buchi (più o meno consciamente). Ad ogni modo, se può essere vero che una nota intesa semplicemente come altezza e durata (le due dimensioni descritte dalla partitura) costituisca un'unità a-significante, è innegabile che la stessa unica nota, suonata o cantata da uno strumento (per esempio un sax), possa comunicare molto di più. Questo perché nella nota "performata", oltre alla frequenza e alla durata corretta, l'esecutore attiva una serie di altre proprietà "soprasegmentali", come il vibrato, l'inviluppo, l'espressione, con le quali è effettivamente possibile costruire un discorso musicale.

Come considerare queste proprietà aggiunte dall'interprete? Infatti mentre per una lingua naturale è possibile decidere di prescindere dalla performance e discutere della lingua limitandosi all'enunciato trascritto, per la musica ciò risulta molto meno plausibile, perché non esiste una musica "muta" (nonostante

ci sia chi dichiara di trarre piacere dalla lettura del pentagramma senza il bisogno dell'intervento dei musicisti). Nella definizione di "formula" ho incluso anche il termine "effetti sonori" proprio per evitare di implicare solo le note come unità minime descritte dal pentagramma. Tramite le note è difficile descrivere il linguaggio dei percussionisti e dei batteristi (è necessario un linguaggio *ad hoc*), o gli effetti percussivi o non intonati che anche gli altri strumenti sono in grado di produrre. Gli stessi ritmi tipici del jazz, ad esempio lo *swing*, pongono resistenza se costretti all'interno del sistema delle durate occidentali, a matrice binaria. E, in ultima analisi, le note non raccolgono ciò che i musicisti jazz ricercano in assoluto: il suono. Prendiamo un musicista dal timbro inconfondibile, Miles Davis, e chiediamoci cosa rimarrebbe di un suo assolo se per un momento si provasse a fare astrazione dal suo personale suono.

Ad un gradino successivo, il concetto di "intervallo" consente un diverso approccio. La maggior parte delle persone non è in grado di riconoscere, in contesto asettico, una precisa frequenza musicale, ovvero ben poche persone sono in grado di dire "questo è un *la*", alla stessa maniera in cui direbbero "questo è un triangolo" o "questo è un blu scuro" (l'abilità di riconoscere e nominare le note musicali si chiama "orecchio assoluto"). Al contrario quasi la totalità delle persone è sensibile ed è in grado di reagire correttamente agli intervalli musicali permessi da una data scala musicale (questa abilità si chiama "orecchio relativo"). Un intervallo è la differenza di altezza tra due suoni, e all'interno di una scala musicale esso può venire espresso in *gradi* della scala. Si parla di intervallo sia quando le note vengono suonate nello stesso momento (accordi) sia in successione (melodia). Noi occidentali percepiamo una differenza *significativa* tra un intervallo di un tono e mezzo (*la-do*) e un intervallo di due toni (*la-do#*). E se l'ascoltatore medio percepisce e reagisce correttamente a dati intervalli, ogni buon musicista è anche in grado di riconoscere e di nominare gli intervalli che sente (*la-do*: "una terza minore"; *la-do#*: "una terza maggiore", chi ha orecchio assoluto direbbe "una terza minore composta da *la* e *do*"). Vi è quindi una selezione nel materiale fonico negli intervalli musicali permessi in una data cultura. Nella nostra cultura esistono anche associazioni segniche abbastanza consolidate. Ad esempio, l'intervallo di terza minore è molto spesso associato ad un certo universo timico (disforia, melanconia, tristezza), mentre l'intervallo di terza maggiore alla timia opposta (euforia, gioia, stabilità), per cui è possibile individuare delle funzioni segniche in cui un dato intervallo si pone come figura dell'espressione di un contenuto

emotivo. Ma questo tipo di rinvio non poggia, nella nostra cultura come in tutte le altre, su basi solide. A parte alcuni particolari usi, in musica non esistono associazioni stabili come nel caso del linguaggio verbale. Una terza maggiore non rinvia *sempre* e nella *stessa maniera* a certi contenuti emotivi. Non esistono inventari come il dizionario di una lingua, dove ad ogni significante viene fatto corrispondere il significato (o significati).

Il concetto di "frase" ha il pregio di essere sufficientemente astratto da potersi applicare intuitivamente a qualsiasi genere musicale, anche se in realtà, per stabilire esattamente la pertinenza del termine, è necessario ridefinirlo in base allo stile musicale che si analizza. Nella terminologia classica in analogia con il discorso verbale si usa il termine "periodo", che indica, secondo la Garzantina della musica, "un segmento del discorso musicale avente senso compiuto, cioè concluso da una cadenza e formato da un insieme di unità sintattiche subordinate dette *frasi* (in genere due: antecedente e conseguente, ciascuna di lunghezza variabile tra due e otto battute)". È difficile applicare simili definizioni al di fuori del contesto in cui sono nate. In jazz il concetto di cadenza ha un uso e un significato diverso, né soprattutto esistono unità sintattiche simmetriche (antecedente e conseguente), per cui per "frase" al momento intenderemo qualsiasi gruppo di note isolabile dalle altre, in virtù delle cesure create dalle pause o da palesi cambi di registro.

Alla luce di queste considerazioni, l'inventariazione e la "discretizzazione" delle formule si dimostra un compito molto più semplice: esiste, costitutivamente, un paradigma, un inventario, in sostanza uno pseudo-dizionario condiviso (un oggetto quanto mai raro, in musica). Certamente le formule musicali possono mescolarsi, fondersi, morire e nascere con una facilità impensabile per le parole di una lingua, ma di una formula si possono comunque dire cose molto più specifiche che per una frase musicale. Ad esempio una formula ha una sorta di "etimologia", ovvero una provenienza linguistica più o meno certificabile. Spesso si sa chi (o quale gruppo) l'ha introdotta e in quali contesti viene in genere utilizzata, ma anche la formula oramai consunta e di attribuzione incerta può ancora risuonare di vaghi richiami dal passato.

I *pattern* del sassofonista Charlie Parker costituiscono un esempio della parabola di nascita, consolidamento e (in certi casi) deterioramento dell'idea originaria. Il periodo creativo di Parker si può collocare all'incirca nella seconda metà degli anni '40. Le principali innovazioni del bebop (l'ampliamento

dell'armonia, la rivoluzione dell'approccio ritmico) sono tutte riscontrabili a fine decennio nel vocabolario personale dell'artista. La lezione del suo linguaggio si fa già sentire dai primi anni '50, quando l'impatto del bebop è ormai fortissimo sui giovani musicisti, che ansiosi di impossessarsi di questa nuova musica, prendono a citare le sue frasi musicali. Uno dei primi didatti del bebop, il pianista Lennie Tristano alla fine degli anni '50, basava il suo metodo sulla trascrizione degli assoli di Parker, e quello si può già considerare il momento di istituzionalizzazione del vocabolario (a quell'epoca, nessun musicista poteva dirsi veramente immune dall'influenza di Parker). Ai giorni nostri, dopo che sono usciti libri che inventariano i principali *lick* di Parker, e dopo che il suo linguaggio è stato teorizzato con la creazione di "scale bebop", "grammatiche bebop", conoscere le formule parkeriane rimane un atto obbligato, che però, portato agli estremi, può addirittura scivolare in un rigido fondamentalismo da "ipse dixit", contrario allo spirito fondamentalmente innovatore del jazz.

3. Ruolo della formula nell'improvvisazione jazz

3.1 Gli studi sull'epica orale

Vi è una notevole similarità tra il concetto di formula musicale e quello di formula proposto da Milman Parry e Alfred Lord nei loro studi sull'epica orale. Secondo Parry, la composizione di un poema epico di tradizione orale (come ad esempio *L'Iliade*) verte innanzitutto sulla costruzione di versi ed emistichi tramite l'uso di formule o espressioni formulari, e l'organizzazione di interi canti mediante l'utilizzo di grandi unità tematiche. In questo caso la formula è sostanzialmente un gruppo di parole regolarmente usato all'interno delle stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale (Parry 1928, Lord 1960, Ong 1982).

Nella tradizione dell'epica orale slava, studiata da Parry e seguaci, il dispositivo della formula si presta a spiegare le tecniche di memorizzazione di poemi di migliaia di versi, ma soprattutto la capacità dei cantori di improvvisare versioni differenti di uno stesso poema in base alle circostanze in cui si trovano ad esibirsi. Il carattere itinerante di tali artisti, infatti, fa sì che essi debbano essere pronti ad affrontare i più disparati uditori. L'elasticità che devono offrire è tale che la loro performance possa essere modificata da spettatori ritardatari che vogliono un riepilogo di quello che si sono persi o da *claque* accanite che vogliono far allungare il più possibile il loro passo preferito. Tutte queste

variazioni estemporanee debbono avvenire rigorosamente in metrica e con il giusto registro.

Il poeta orale, secondo gli studi di Lord, acquisisce ben presto il senso del ritmo proprio dell'epica slava, basato generalmente su un verso di dieci sillabe con una cesura dopo la quarta. La regola tassativa è che il poema segua in ogni momento questa metrica. In una fase più avanzata dell'apprendimento, il cantore impara un vocabolario di formule. In questo caso, le formule sono frasi sviluppate da altri cantori del passato che esprimono, in diverse combinazioni ritmiche, le immagini maggiormente ricorrenti in epica. L'apprendimento avviene attraverso l'uso ripetuto di queste formule già dalle prime performance, soprattutto affrontando ripetutamente l'esigenza di esprimere una particolare idea e assestandosi infine sulla giusta combinazione che soddisfi tale esigenza. A quel punto, secondo Lord, la formula è entrata a fare parte del "pensiero poetico" del cantore. Va notato che, in realtà, le fasi dell'apprendimento, dell'esibizione e della composizione stessa sono sempre coesistenti e contemporanee. Le esibizioni pubbliche dei cantori sono sì momenti di performance artistica di fronte a un pubblico, ma valgono anche come momenti didattici per gli osservatori partecipanti (gli apprendisti), e possibilmente come momenti di creazione di nuovo materiale per le future generazioni di cantori. Secondo Lord, il processo può essere affiancato a quello di un bambino che sta imparando a parlare tramite la semplice socializzazione in mezzo ad adulti già padroni della lingua. L'assenza di un preciso programma di studio si lega all'assenza di un pensiero auto-riflessivo: non vi è cognizione di aver studiato "questa" o "quella" formula, ma piuttosto una costante assimilazione inconscia tramite imitazione, ascolto ed esercizio. Non a caso, anche i poeti orali più esperti non dispongono di un metalinguaggio per descrivere meccanismi e fasi dell'apprendimento. O gli stessi concetti del teorico alfabetizzato come "forma", "struttura" (o anche semplicemente "esatto numero di parole"), non trovano riscontro nella forma mentis dell'artista orale (Ong 1982). Studiando il sistema delle formule si studia la vera e propria grammatica della improvvisazione orale, una grammatica che viene sovrapposta a quella della lingua naturale utilizzata. Le formule sono le parole di questa grammatica specializzata (tant'è vero che i cantori spesso usano la parola "parola" con il significato "frase"), e l'improvvisatore "madrelingua" si muove in essa con la stessa naturalezza di cui dispone per quanto concerne la normale conversazione (Lord 1960, p. 36).

Come nel jazz, anche nell'epica orale l'espressione formulare è alla base di una pratica improvvisativa dove non esiste un programma d'azione pre-composto e dove le circostanze d'azione non sono completamente prevedibili. Alla base della competenza per questa pratica vi è una trasmissione del sapere di tipo non scolastico, ma basato sull'apprendistato, sull'osservazione partecipante e sull'assimilazione, senza che vi sia un'esplicita rappresentazione dei concetti imparati.

Nel jazz esiste un parallelo dello schema metrico con cui gli aedi si confrontano: è la struttura a *chorus*. Così come la metrica impone una determinata successione di accenti per ogni verso, la struttura a *chorus* è uno schema che si reitera e impone al suo interno una determinata successione di accordi. Non si può improvvisare fuori dal verso decasillabo così come non si può improvvisare fuori dal *chorus* di 32 battute di un *rhythm changes*¹⁹. E per tale ragione anche l'improvvisatore jazz deve sviluppare un "pensiero poetico" che gli permetta di agire utilizzando elementi (le formule) che sono già compatibili con la struttura sottostante. Il sapere a disposizione, è un sapere che, in parte, si dispone già da sé.

Inoltre, nel jazz è sempre esistita la modalità di apprendistato che Lord e Parry ravvedono negli improvvisatori epici. Paul Berliner, in più parti del suo *Thinking in jazz*, non manca di evidenziare il carattere costantemente composito della crescita musicale di un jazzista: il concerto jazzistico è il luogo in cui si esercita l'esibizione di un sapere, la sua trasmissione e la sua evoluzione. Mentre il vecchio maestro sul palco dà prova della propria arte, c'è chi sta seduto tra il pubblico e scopre un nuovo pattern da sperimentare, c'è chi sta più vicino e spera in un'opportunità di una jam finale, e c'è forse chi suonerà il giorno dopo in un altro locale e prende nota di quello che c'è di nuovo (se c'è), lo valuta, decide di sperimentarlo.

3.2 Le vestigia del passato

Una formula ripetuta e tramandata perde nel tempo i suoi attributi di semplice "citazione". Formule d'impatto o di notevole comodità possono divenire molto diffuse, mentre la conoscenza esatta della loro origine si affievolisce. Dal punto di vista funzionale, la formula non perde le sue proprietà,

¹⁹ Popolare successione di accordi derivata da una celebre canzone di George Gershwin, *I got rhythm*.

ad esempio, continua ad essere utile per improvvisare sopra un dato accordo, oppure, come si è visto per Jaki Byard, può assolvere compiti complessi come "regolarizzare" un momento caotico tramite la stabilizzazione dell'armonia. Ciononostante la tradizione - così come viene percepita dalla comunità di musicisti - arricchisce la formula di qualcosa di più della sua convenienza funzionale. Nel momento in cui perde un chiaro riferimento ad uno specifico brano di uno specifico artista (citazione come una sorta di rapporto denotativo basato sulla metonimia), il rinvio assume un valore simbolico (nel senso ermeneutico). Abbiamo cioè un *riff* che non rimanda ad una particolare big band, ma al "tempo delle big band". Di più: connota l'*intense feeling* dello *swing*.

Così in Lord: "drunk tavern" è una formula (un "piede") che si usa per dire "taverna" nella corretta posizione metrica. Ciononostante chi conosce la tradizione non può ignorare l'epiteto e considerarlo un semplice abbellimento: la "drunk tavern" rimanda ad un mondo, ad un periodo in cui la taverna era un "simbolo per l'entrata in un altro mondo, persino simbolicamente nel mondo dell'aldilà, dopo aver bevuto la coppa delle acque del Lete" (Lord, p.66).

E così ogni musicista immerso nella tradizione non può rimanere insensibile ad un rimando di questo tipo. È corretto - è esteticamente valido - rispondere all'iniziativa di un musicista con un adeguamento del proprio modo di suonare: nel caso di un riferimento *swing* proposto dal pianoforte, la risposta potrebbe essere semplicemente un altro riferimento *swing* rapportato al proprio strumento (un modo diverso di suonare la batteria, un modo diverso di segnare i quarti...). Di più, come vedremo analizzando il caso particolare della *conversation with oneself* lo stesso musicista è supposto reagire creativamente ai propri enunciati. Questo perché il bagaglio associato ad una particolare formula può palesarsi in un secondo tempo anche allo stesso musicista che la introduce. Questa è la *responsiveness*, ascoltare quello che si suona, trovarvi riferimenti che non si erano pensati, ma che sono già contenuti nel frammento, e reagirvi in maniera creativa. A proposito di questo fenomeno di selezione, Davide Sparti (2005) parla di "forza illocutiva" di una formula, sottolineando questa particolare proprietà di modificare la realtà, di influenzare le azioni dei musicisti.

3.2 *Bricolage* per l'improvvisazione

La formula è sostanzialmente parte di un meccanismo genetico (generatore di discorso musicale) evolutosi e sviluppatosi per fronteggiare la mancanza di tempo, uno dei principali ostacoli della pratica improvvisativa. L'improvvisazione è comunemente intesa come "composizione di musica nel momento stesso della sua esecuzione": in questo senso il tempo di programmazione, di progettazione, di reazione nel caso dell'improvvisazione sono brevissimi, perché il tempo concesso per creare una frase musicale corrisponde esattamente al tempo di durata di quella frase.

L'uso di gruppi di note pre-formate e facenti parte di un vocabolario pre-constituito è quindi uno stratagemma per produrre frasi complesse nel minor tempo possibile e con il minor sforzo cognitivo. Allo stesso tempo, la padronanza di un repertorio di frasi pre-formate è un serbatoio di emergenza per essere sempre in grado di "dire qualcosa", anche nei momenti meno ispirati. In genere però ogni forma d'arte basata sulla formula non premia le composizioni a *collage*, poiché è sempre richiesto un minimo grado di originalità dall'artista.

Ma più che con il *collage* il funzionamento delle formule nel meccanismo genetico della pratica jazz può essere ben illustrato tramite il concetto di *bricolage*, introdotto da Levi-Strauss (1964). Per Levi-Strauss il pensiero magico delle culture "primitive" da lui studiate si differenzia dal nostro pensiero "scientifico" per il costante ricorso ad un set di elementi culturali pre-definiti. Il pensiero selvaggio non parte dal presupposto di allargare la conoscenza, ma prima di tutto cerca di spiegare il reale riorganizzando le strutture già conosciute. In questo senso il pensiero selvaggio si basa sul *bricolage* di unità culturali già date, nello stesso modo in cui, in un lavoro di artigianato casalingo, si proceda ad una riparazione o ad un lavoro manuale sulla scorta del materiale disponibile in casa, della sua funzione o della possibilità di ridefinirne la funzione.

Gli oggetti chiamati in gioco nella pratica del *bricolage* sono delle *unità minime* e si pongono su un asse paradigmatico da cui possono venire selezionate. Ma a differenza delle unità minime del linguaggio verbale, gli oggetti del *bricolage* non sono a-significanti: in genere essi sono già il prodotto di una precedente pratica e portano in sé già delle precedenti intenzioni. Nel caso del *bricolage* mitico, i frammenti e le simbologie convocate per la costruzione del nuovo mito sono frammenti che portano con sé il loro carico di

significati e connotazioni precedentemente acquisiti. Anche nel *bricolage* formulare del jazz, i frammenti inclusi all'interno del proprio discorso sono già significativi di per se stessi e definiscono un ventaglio di realizzazioni coerenti (cfr. Fabbri nel capitolo precedente). Essi si pongono quindi come materiale previncolato e vincolante, materiale che esprime una propria "oggettiva" intenzione comunicativa, costitutivamente intertestuale.

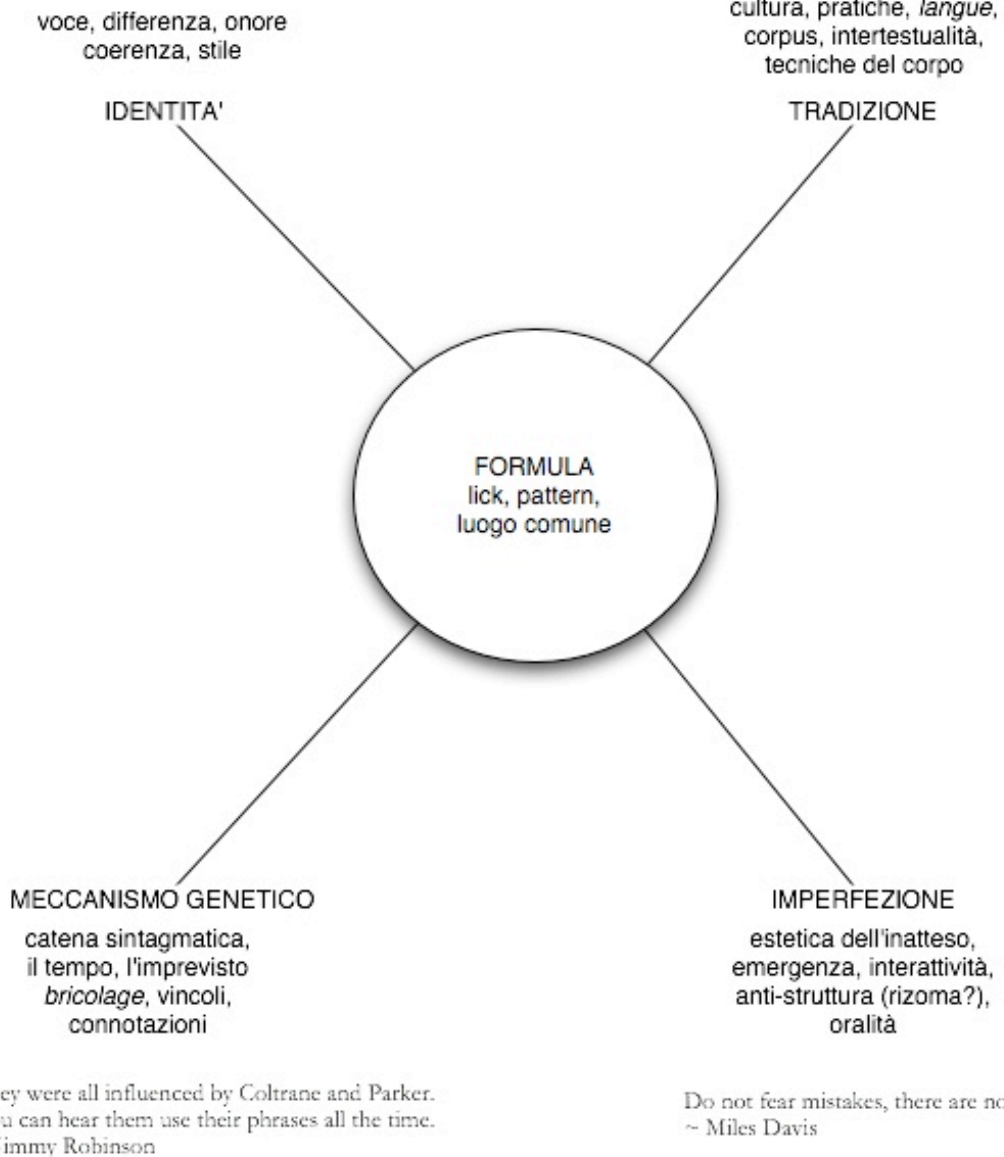
Ma il vincolo che ogni musicista sente nei confronti di chi l'ha preceduto è anche morale: il jazz è un genere musicale che paga costantemente tributo ai maestri del passato e il musicista rispettato è colui che, al di là della sua abilità tecnica o compositiva, dichiara le proprie influenze e i suoi prestiti. "Imitate, assimilate, innovate", riassumeva Clark Terry, ovvero appropriazione attraverso la trasformazione, come fondamento per la creazione (e per la fondazione di una propria identità musicale). In jazz le reinterpretazioni, le variazioni non sono solo un modo di riproporre una canzone, ma anche un modo di ripensare la composizione e la performance. Spesso sono commentari ironici e critici sul materiale di origine. Mentre segue la tradizione, il jazzista la prosegue e la modifica. Non occorre chiedersi quanta struttura debba esservi affinché si possa parlare ancora di improvvisazione, ma cogliere questa circolarità: la tradizione rappresenta sia il medium che il prodotto della musica che contribuisce a creare (Duranti 2005). E per la ricerca di un significato nuovo non si tratta solo di variare, ma di riscoprire con un orecchio nuovo quello che all'interno della tradizione finora non era mai stato sentito.

3.3 La prospettiva formulare

Incentrando la prospettiva sull'improvvisazione sul concetto di formula possiamo isolare quattro questioni principali: la questione dell'identità, della tradizione, del meccanismo genetico e dell'imperfezione.

If you don't live it, it won't come out of your horn.
~ Charlie Parker

Imitate, assimilate, innovate.
~ Clark Terry



Come si è visto, *l'identità* musicale, la propria voce, si costruisce a partire da un complesso meccanismo in cui dapprima ci si appropria di un vocabolario, che assunte certe dimensioni diventa uno stile dotato di una certa coerenza (ma che si deve sempre mantenere lontano dal diventare meri epigoni, repliche, per quello che è una sorta di senso dell'onore del jazz).

In secondo luogo la formula è una prospettiva ideale per indagare sui rapporti che i musicisti intessono con la *tradizione*. Il corpus di formule che si consolida indica un orientamento generale, una costituzione di vocabolario minimo condiviso, e il suo funzionamento è simile a quello linguistico. Inoltre la formula racchiude sempre in sé le tracce dell'epoca che l'ha espressa.

La formula, presa asetticamente all'interno di un assolo, è poi un luogo di analisi per studiare i *meccanismi genetici* dell'assolo: come viene permutata, rovesciata, imitata, associata da una frase all'altra.

E in ultima istanza, la formula è al centro di un approccio che tende ad evidenziare l'essenziale *imperfezione* dell'improvvisazione. L'approccio formulare è per sua natura poco strutturato, estemporaneo, non lineare, perché in esso è racchiuso un atteggiamento di risposta dinamica al proprio materiale, quando non addirittura di indagine riflessiva.

4. *Comping with a riff*

La cultura jazz ha un verbo per descrivere l'attività di accompagnamento di quegli strumenti come la chitarra e il pianoforte che si situano a metà strada tra il solista e la sezione ritmica: *to comp*. Il *comping* (alcune etimologie indicano come origine *accompaniment*, altre *complement* ma il senso è lo stesso) è l'organizzazione ritmica dei cambi armonici mentre i solisti spongono il tema o improvvisano. È una funzione di "complemento" nel senso che lega gli estremi di un arrangiamento jazz: il ritmo e la melodia.

Nelle parole del pianista Roland Hanna:

«Un pianista non deve semplicemente accompagnare il solista. Poniamo, ad esempio, che un brano possieda un arrangiamento secondo il quale la linea melodica è eseguita in unisono dagli strumenti melodici. Il pianista dev'essere in grado di "riempire" i vuoti di quella linea con un accompagnamento che sia perfettamente adeguato - così che non si abbia l'impressione che ci siano dei "buchi" in quella linea. Bisogna sentire come se quei piccoli spazi fossero stati pensati proprio perché il piano li utilizzasse in quel modo. Il pianista deve suonare in una maniera tale che l'accompagnamento compensi i vuoti senza intralciare la linea melodica.» (Monson 1996, p.44).

Essenzialmente, come chiosa Monson, dal pianista ci si aspetta che improvvisi un contrappunto ritmico e armonico alla melodia o all'assolo,

sovrapponendo un nuovo strato alla texture già generata dalla batteria e dal walking bass. Un grande serbatoio presso cui i pianisti (e quasi esclusivamente loro, per le caratteristiche dello strumento) hanno potuto attingere per crearsi un loro vocabolario di accompagnamenti è quello degli arrangiamenti per big band. Ad esempio molti pianisti hanno integrato nel loro stile i cosiddetti *riffs*, ma un'altra figura tipica sono gli *shout choruses*, ovvero dialoghi con il solista in cui il pianista (che impersona l'orchestra) interviene con forti figure ritmiche armonizzate e separate da lunghe pause in cui il solista può inserirsi "rispondendo" alla chiamata del pianista. Per tornare all'esempio di Jaki Byard citato all'inizio di questo capitolo (*that's old, that's a riff*) la figura da lui suonata risulta essere "vecchia", prima ancora di essere classificata come *riff*. Essa contiene poco dal punto di vista armonico e melodico, ma contiene tantissimo in termini di riferimenti, di possibilità di agire. A voler guardare bene, una figura del genere è in realtà molto poco vincolante dal punto di vista armonico e ritmico, mentre è molto più avvertibile la sua influenza "estetica". In molti contesti non sarebbe particolarmente sbagliato o strano ignorare la forte diatonicità dell'intervento, ma è possibile sostenere che sarebbe particolarmente forzato ignorare la sua "forza illocutiva". Gli *shout choruses* sono nati e si sono sviluppati come strumento di intensificazione (della dinamica, ma anche della carica emotiva), e il percorso che conduce, durante un'improvvisazione a questo "luogo comune" deve essere intrapreso da tutti i componenti della band. Un pianista che esplodesse in un *shout chorus* sorprendendo un solista ancora intento a "pennellare" la melodia a bassa dinamica, forzerebbe la struttura del suo assolo. Così, al contrario, un solista che ignorasse platealmente l'accompagnamento *shout* (ad esempio, non rispettando l'andamento "shout-pausa" proposto dal pianista) creerebbe spazi vuoti, un'impressione di disorganizzazione. *L'intense feeling* riportato alla luce dalla formula è l'elemento che fa la differenza: l'improvvisazione diventerà *intensa* solo se tutti i musicisti coinvolti sapranno coglierlo.

5. Saperi incarnati

Habitus e senso del possibile

Se un uomo che non l'ha mai provato prima, cerca di stare in equilibrio su un piede solo e insieme di muovere l'altro orizzontalmente in senso orario se sta sul piede sinistro, o in senso antiorario se sta sul piede destro, e contemporaneamente cerca di muovere il pugno dello stesso lato del piede che si muove, nella direzione opposta, si accorgerà di non riuscirci. (C.S.Peirce 1980, CP 5.479)

1. Il corpo, un abile significatore

1.1 Mostrare i muscoli

In assenza di nomi di cartellone che gli rubino la scena, in un piccolo complesso jazz il batterista è la persona che riceve gli applausi più entusiasti. L'assolo di batteria è un momento speciale all'interno di un brano, l'unico esclusivamente ritmico, dove la costruzione del discorso musicale si basa su accumulazioni di tensione e variazioni della dinamica, ottenute tramite l'orchestrazione delle percussioni incluse nel kit ritmico. È difficile far cantare la batteria, è difficile farle dire qualcosa, e il batterista poco ispirato ma con buona tecnica finisce spesso per rifugiarsi nel cliché di sicuro effetto: l'assolo muscolare. Rullate, tempi complicati e veloci, volume sonoro straripante: con l'assolo muscolare è praticamente impossibile non strappare un applauso, e quando il crescendo è particolarmente indovinato, non manca mai qualcuno del pubblico che si produca nel tipico fischio di approvazione a scena aperta, dopodiché nessuno si trattiene più ed applausi e urla vanno ad unirsi al crescendo del solista in un unico grande tripudio. Più difficile che ciò si verifichi durante un assolo di pianoforte o di sassofono, anche se il bravo pianista o sassofonista sa come deve fare per ottenere un effetto simile: trovare una figura *estrema*, sia come articolazione tecnica che come volume sonoro, e ripeterla, ripeterla, ripeterla. L'effetto drammatico è il medesimo. Ma anche lì, è

essenziale esibire un certo grado di tenuta fisica, spostare l'attenzione quindi su un corpo, interamente teso ed allenato alla ripetizione di quel mirabile esercizio. *Trasfigurarsi*, secondo le modalità dell'estasi, nel proprio corpo.

1.2 Selezione del piano dell'espressione

Nel *frame* culturale del concerto musicale, il momento dell'assolo costituisce una sorta sotto-*frame* con proprietà specifiche. Il pubblico competente sa già di dover attivare una percezione del tipo *figura/sfondo*, e di doversi preparare ad una possibile redistribuzione della rilevanza dei canali sensoriali. Lo si può notare con evidenza nell'ambito di un concerto sinfonico: se fino al momento della cadenza solistica potevamo benissimo ascoltare l'orchestra come un attore collettivo esclusivamente sonoro (magari ascoltando a occhi chiusi), all'improvviso il *violino* che rimane da solo ci fa aprire gli occhi, perché sappiamo che si sta manifestando un *violinista* in una sua fisicità fatta di movimenti, tic, scatti, ecc..., il suo suono diviene una *voce*, quindi una demarcazione di unicità che funziona da indice e ci segnala l'ingresso in scena di un attore in carne ed ossa. Nel jazz l'organico non diventa mai veramente attore collettivo, i musicisti di un piccolo gruppo strumentale sono sin dall'inizio attori tematizzati e dotati di un loro programma, anche a prescindere da quanto spazio solistico abbiano a disposizione. Ma il batterista ha un privilegio che in genere spetta a pochi: durante il suo assolo è davvero *da solo*, anzi può succedere che gli altri musicisti si facciano da parte, fino a scendere dal palco. Per il batterista ciò si traduce in maggiori responsabilità, perché sta a lui mantenere vivo ed interessante il pezzo fino alla prossima sezione (che spesso è il tema finale suonato tutti assieme), ma anche una maggiore libertà, ad esempio quella di poter impostare a piacimento il suo *show* come una performance più o meno fisica, visiva o esclusivamente musicale²⁰. Come già notato nell'ambito del *frame* conversazionale (Goodwin 1999, Violi 2006), è prerogativa di un *corpo enunciante* all'interno di una semiotica sincretica la possibilità di rendere pertinente questo o quel piano dell'espressione.

²⁰ Un batterista jazz di Verona si ritagliava all'interno dell'assolo un vero e proprio mini-varietà, esibendosi in destrezze giocolieristiche con le bacchette, porzioni di cantato *scat*, e magari proseguendo i suoi giochi ritimici sul bicchiere di vino dello spettatore del tavolo in prima fila, inoltrandosi via via per la sala percuotendo qualunque altro oggetto si presentasse.

All'interno di uno scambio verbale, «gesti, intonazioni, posture, movimenti prossemici di avvicinamento e allontanamento, direzioni dello sguardo, eccetera sono altrettanti elementi del piano dell'espressione che possono o meno essere resi pertinenti e selezionati a costituire il piano dell'espressione» (Violi 2006, p. 4). L'espressione non è data in forma oggettivata, anzi, può espandersi o contrarsi a ogni passaggio, in ragione del fatto che un gesto o una particolare intonazione vocale vengano investiti di significato oppure no, essendo la pratica intersoggettiva un processo continuo di contrattazione, riconoscimento e selezione di «eventi significativi» (Goodwin 1999, p. 1492). Da diverse "aperture" su ciò che costituisce il piano dell'espressione di una conversazione possono derivare clamorose discrepanze sull'attribuzione di senso. Ciò vale anche nel caso di una performance musicale. Prendiamo il Miles Davis dell'ultimo periodo (fine anni '80): una figura sciamanica (a partire dall'aspetto fisico e dall'abbigliamento) che si aggira minacciosa per il palcoscenico, affianca i musicisti imponendo il suo corpo e qualche nota-guida della sua tromba, poi si china a suonare al centro della scena, piegato in due con la tromba puntata dritta al pavimento, oppure voltato di spalle, in un gesto di isolamento da (o sprezzo per?) il pubblico. Possiamo decidere che tutto ciò non ci interessa (e ascoltare le registrazioni del live), possiamo constatare che probabilmente non capiamo neanche la metà degli scambi che avvengono sul palco²¹, in ogni caso le attribuzioni di senso saranno parecchio diverse. Ciò comunque non significa che tale processo implichi una mera operazione interpretativa tra posizioni ultra-consolidate di fruitore e autore: la costruzione di una realtà fenomenica è un'operazione interattiva. Nel nostro caso il batterista ha sì la possibilità di partire da un piano dell'espressione sonoro per arrivare ad un piano sincretico comprendente il suo corpo, i suoi gesti, le sue smorfie, le sue vocalizzazioni, ma ciò non può avvenire senza la partecipazione del pubblico. Come riporta il batterista Kenny Washington (citato in Berliner 1991, p. 461):

«Most people want *flash* from a drummer. They're not checking out what you're playing, but how fast your hands are moving. [...] Because the visual aspect of playing

²¹ Smith (1998) offre preziosi spunti in questa direzione: non solo il pubblico, ma gli stessi musicisti di Davis vivono la performance nell'incertezza, costantemente tesi a decodificare un vasto raggio di segnali acustici, visivi, prossemici del loro ambiguo *leader*.

is important and since a lot of people come for entertainment, drummers can sometimes get across by the ways they play things rather than by what they play».

Per Washington in questi casi è l'aspetto visivo («the ways they play») a prendere il sopravvento su quello sonoro («what they play»), a fronte di un sottinteso scadimento della qualità generale. Ma sta alla sensibilità del musicista saggiare il canale di comunicazione con il pubblico e decidere come sfruttarlo (fino all'esplicito “clap your hands!”, che vuole instaurare questo canale senza troppe contrattazioni). Sempre Kenny Washington (*ibidem*):

«Sometimes, I can play certain things around my whole drum set as a flash thing. I don't try to do this [in concert], but I realize that some things look fancy to the audience»

E la figura della ripetizione costituisce un vero e proprio *deittico*: «(se non ve ne siete accorti finora) guardate il mio corpo»²². Ma la sensibilità nel rapporto con il pubblico durante l'assolo rappresenta per l'improvvisatore solo la punta di un iceberg di un più vasto *senso del possibile* (Smith 1998) che, come si vedrà più avanti, risiede tra i presupposti profondi della pratica improvvisativa *tout court*.

1.3 L'incorporazione e la grazia

La performance fisica è così popolare perché l'incorporazione è una garanzia. Nessuno può barare sulle tecniche del corpo. Ci si può fingere solisti ermetici o misticheggianti, ma non ci si può *improvvisare* solisti muscolari. Dietro l'esibizione dei muscoli vi è obbligatoriamente una pratica di esercizio più o meno prolungata: un *woodshedding*, per poi ritornare in pubblico «to show the chops», si dice in gergo jazzistico (praticamente, *darsi alla macchia* per poi riapparire e mostrare la tecnica acquisita)²³. Ovviamente i musicisti sono a

²² Ciò poi non toglie che le connotazioni usualmente associate a questo spostamento possano essere stereotipate e creativamente sterili, come ad esempio la “fisicità” della batteria che sfocia in una “tribalità” da cartolina (che fa parte di una galleria che contiene la “sensualità” del sassofono tenore, il “romanticismo” del pianoforte e altri luoghi comuni musicali).

²³ «Discerning listeners may “admire the difficult technical aspects” of the ideas of players, Harold Ousley explains, “because it shows they've spent a lot of time

conoscenza della sterilità di un linguaggio basato sul virtuosismo, del rischio di scarsa creatività implicito nel ricorso alla tecnica, ovvero ciò che per Roland Barthes costituirebbe una forma *patetica* di scrittura, contro cui ribellarsi tornando ad un più salutare *grado zero* (cfr. capitolo 9). Ma incorporare non vuol dire solamente acquisire doti spettacolari, anzi l'incorporazione artisticamente più felice è spesso quella che cela lo sforzo fisico, che cela la pesantezza delle ore di esercizio, in un gesto quasi sviante che elimini implicazioni tecnico/meccaniche per offrirsi nella sua purezza sonora. Per Gregory Bateson l'arte consiste in massima parte in questo: nella ricerca di *grazia*. La grazia è la naturalezza nel gestire in modo esperto il proprio corpo. Innata negli animali, che si comportano con naturalezza e persino "eleganza", l'uomo sembra averla perduta nel percorso evolutivo, «corrotto dall'inganno, dalla finalit  e dall'autocoscienza» (Bateson 1972, trad. it. p. 166).

Vi sono diverse declinazioni del problema della grazia, a seconda della cultura presa in considerazione, ma per Bateson esso consiste fondamentalmente in un problema di integrazione tra le due diverse parti del pensiero che la psicanalisi chiama "coscienza" e "inconscio". E per Bateson   chiaro che quanto meglio un organismo "conosce" qualcosa tanto meno esso diviene conscio di questa conoscenza: «esiste cio  un processo per cui la conoscenza (o "abitudine", non importa se di azione, di percezione o di pensiero) scende nella mente a livelli sempre pi  profondi» (*ivi*, trad. it. p. 173). E al grado zero di tale processo, vi   una forma speciale di "conoscenza" priva di contenuto "informativo", che in natura   rappresentata dall'adattamento evolutivo. «Uno squalo   magnificamente conformato per muoversi nell'acqua, ma di certo il genoma dello squalo non contiene informazioni dirette sull'idrodinamica, si deve piuttosto supporre che il genoma contenga informazioni o istruzioni che sono il *complemento* dell'idrodinamica» (*ibidem*). Nell'uomo la non coscienza associata all'abitudine   essenzialmente economia di pensiero: l'inconscio non contiene solamente il rimosso, il penoso, ma anche pratiche che ci sono cos  familiari che non abbiamo bisogno di tenerle in considerazione. L'esibizione di abilit  di un artista diviene quindi per Bateson innanzitutto un messaggio su quelle porzioni dell'inconscio. Diceva Isadora

developing their technique. Some ideas are built around that." It is a tribute to the skills of great improvisers that performance techniques requiring years of rigorous practice sound effortless in their solos» (Berliner 1991, p.260).

Duncan, «se potessi dire cosa significa, non avrei bisogno di danzarlo», perché nella grazia è racchiuso proprio il tipo di messaggio che sarebbe falsificato se fosse comunicato a parole, poiché il gesto esperto e abile di un ballerino consta innanzitutto di un «messaggio relativo alla superficie di separazione tra conscio e inconscio» (Bateson 1972, trad. it. p. 177). Ogni artista si scontra con il paradosso dell'esercizio e della tecnica: tanto più l'esercizio e la ripetizione gli rendono facile un'esecuzione, quanto più è probabile che il meccanismo dell'abitudine lo renda meno consapevole di come la mette in pratica. Quindi, se è vero che l'artista tenta di mandarci un messaggio sulla «superficie di separazione tra conscio e inconscio», nel farlo sta (letteralmente o meno) danzando su «una scala mobile, sulla cui posizione cerca di comunicare, ma il cui movimento stesso è funzione dei suoi sforzi di comunicare. È chiaro che si tratta di un compito impossibile ma, come è stato osservato, alcuni lo compiono in modo molto attraente» (*ibidem*). Abbiamo quindi corpo *significante* in quanto istruito (esibito, spettacolarizzato, o sublimato). Al contempo un corpo istruito che fa da sé e, orientandosi per l'esecuzione delle istruzioni, le incorpora. Secondo Bateson, quindi un corpo è *aggraziato* in quanto naturale ma soprattutto in quanto non più autorappresentato, cioè quando la conoscenza si traduce mano a mano in abitudine e il finalismo in una forma di prudente «saggezza» (*ivi*, p. 186), che assomiglia molto alla *phronesis* aristotelica.

2. Una buona regola: *hexis*, *habitus*, *abiti*

2.1 Saggezza dall'esercizio

Aristotele concepiva la felicità come effetto dell'esercizio – a livello di eccellenza e per il tempo più lungo possibile – delle attività proprie dell'uomo. Il livello d'eccellenza in un'attività è per Aristotele *virtù*, e perciò secondo la terminologia aristotelica la felicità è *attività secondo virtù*. Così il flautista (*Etica Nicomachea*, I, 25) mira alla perfezione dell'attività che gli è propria come fine desiderabile in se stesso: suonare bene è per lui fonte di felicità²⁴. Da qui deriva l'interessante dottrina dell'abito virtuoso, o dell'*hexis*. Infatti, per

²⁴ Anche se per Aristotele la virtù riguarda le attività dell'*anima* e non quelle del *corpo*. Più fortunato del flautista, che esercita sostanzialmente una tecnica del corpo, è il filosofo, che esercitando la ragione nelle sue attività può accedere ai massimi livelli di virtù.

l'istruzione e l'elevazione della componente razionale dell'anima, sono richiesti in sostanza solo «esperienza e tempo», in un processo di continuo ampliamento della sapienza. Ma per l'inevitabile componente irrazionale dell'anima ciò non è sufficiente: essa deve essere temperata e addomesticata attraverso lo sviluppo di una disposizione virtuosa costante fondata sull'abitudine (*ethos*). Gli uomini sono dunque dotati della capacità di acquisire la virtù, tale capacità tuttavia, rimane allo stato potenziale e non perviene ad attuarsi se non in seguito al ripetuto esercizio di azioni idonee a conformare in senso virtuoso il carattere di chi le compie. Il lato morale del ripetuto esercizio è qualcosa che ritroviamo anche nella cultura jazzistica, quando leggiamo che i musicisti che hanno dedicato tempo allo sviluppo di una tecnica, vengono «ammirati» (vedi nota 3) in seguito ad una valutazione che non è semplicemente estetica, ma etica.

«Practice, practice, practice» ripetono a ogni piè sospinto e molto aristotelicamente i manuali di teoria jazz: l'idea che la virtù si radichi nella esercitata consuetudine a compiere atti virtuosi distingue la posizione aristotelica dall'intellettualismo etico della tradizione socratico-platonica, che, identificando virtù e conoscenza, fa dipendere l'acquisizione della virtù dall'insegnamento teorico. Il compito dell'educazione nella formazione della personalità virtuosa non è quindi limitato alla trasmissione di conoscenze teoriche, ma include anche l'esercizio, teso ad indurre nel giovane una propensione sempre più sicura e spontanea ad agire secondo virtù: esercizio che si sostanzia nell'imposizione di pratiche virtuose, da parte del padre, dei buoni maestri e delle leggi cittadine. Aristotele fornisce anche una divisione tra le facoltà intellettive impiegate nel perseguire le virtù: di esse la più elevata è la sapienza (*sophia*), volta alla conoscenza dei principi ultimi non dipendenti dall'azione dell'uomo, ma esiste anche una saggezza (*phronesis*) volta a ben deliberare in mezzo alle cose umane, a scegliere i giusti fini e i giusti mezzi in rapporto a noi, e in rapporto alla specifica situazione (la saggezza "sistemica" di Bateson). Benché a determinare una buona deliberazione possano concorrere anche conoscenze di carattere generale, proprie della sapienza, la conoscenza dei particolari che deriva dall'esperienza è più importante per l'agire virtuoso di quella teorico-astratta. Il *giusto mezzo* aristotelico non è definito in astratto, una volta per tutte, ma la sua misura è in rapporto a chi compie l'azione e in base alla valutazione delle circostanze. La disposizione costante ad agire nella maniera giusta, basata sull'esercizio e l'abitudine, fonda una forma di conoscenza insostituibile, che sa delle faccende umane, della vita pratica e

produttiva. L'abito aristotelico tornerà (sotto forma di *hexis*, o di *habitus*) in varie filosofie pratiche contemporanee, non ultima la semiotica di Charles Sanders Peirce. Esso appare prezioso perché propone una forma di conoscenza (la *phronesis*) che, nell'ignorare i principi ultimi riservati alla *sophia*, sembra più adatta a descrivere il sapere a disposizione di attori impegnati nella concertazione di pratiche culturali. Non è un caso che tale concetto, opportunamente riformulato, sia centrale nella sociologia pratica di Pierre Bourdieu, dove è posto all'origine di una concatenazione di mosse che sono oggettivamente organizzate come strategie senza essere il prodotto di un'intenzione strategica (Bourdieu 1972).

2.2 Stabilizzazione e rinforzo

Da Aristotele in poi il concetto di abito rimane legato alle filosofie pratiche. Non è un caso che lo recuperi anche Peirce. Nella semiotica peirceana il significato, chiamato *interpretante*, è definito come effetto veicolato dal segno, è un concetto transitorio, o provvisorio. La sua instabilità è legata all'infinita "fuga" degli interpretanti: in quanto passibili di divenire essi stessi dei segni che generino altri interpretanti, essi possono essere sempre sostituiti e reintegrati²⁵. E se in Aristotele da una parte vi era il filosofo all'inseguimento dei principi ultimi e dall'altra il saggio amministratore di faccende umane, anche nella filosofia peirceana è prevista una stabilizzazione *pratica* delle credenze, che consiste nella formazione di abiti, ovvero disposizioni ad agire in un certo modo in date circostanze. «Il significato vero e proprio di un concetto intellettuale è l'interpretante logico. L'unico effetto mentale che può essere prodotto come interpretante logico ultimo (e che non è segno di nient'altro se non di un'applicazione generale) è un mutamento d'abito. S'intende con mutamento d'abito la modificazione della tendenza di una persona verso l'azione, tendenza che risulta da esperienze precedenti o da precedenti sforzi o atti di volontà, oppure da un insieme di entrambi i generi di cause» (Peirce 1980, CP 5.476). Gli abiti hanno gradi di forza, che si manifestano come un misto di prontezza all'azione, mentre il mutamento di un abito consiste spesso nell'aumento o nella diminuzione della forza di un abito precedente. Come per le disposizioni virtuose di Aristotele, la ripetizione delle azioni che producono mutamenti

²⁵ Interpretanti che possono essere anche fisici: per Peirce l'interpretante di un comando può essere benissimo uno sforzo muscolare.

incrementa la forza dei mutamenti stessi, costituendo quindi un meccanismo di rinforzo basato sull'efficacia. Esistono per Peirce abiti che si formano senza ripetizione (come apprendere il significato di una parola straniera), simili in questo alle conoscenze che Aristotele riserva all'anima razionale, ma a volte sono necessari altri mezzi per intensificare l'abito: esso si consolida attraverso la reiterazione di un comportamento di un medesimo genere nel quadro di una medesima combinazione di percezione e pensiero. Ma essenziale per la vera e propria instaurazione di un abito è una volontà (*boulesis* nell'*Etica Nicomachea*), «genere di sforzo che può essere assimilato a un imperativo rivolto al proprio io futuro [...] suppongo che gli psicologi lo chiamerebbero un atto di autosuggestione» (*ibidem*).

Nella frase posta ad apertura di questo capitolo Peirce vuole evidenziare però come un abito non sia mai una disposizione puramente fisica. Per l'improvvisato equilibrista «la difficoltà consiste nel fatto che gli manca un concetto unitario della serie di sforzi coordinati che l'esercizio richiede. Eseguendo le diverse fasi del movimento, e intanto osservando attentamente il tipo di sforzo richiesto in ciascuna fase, in pochi minuti egli afferrerà l'idea e sarà quindi capace di eseguire i movimenti con assoluta facilità. Ma la prova che i suoi maestri non sono stati affatto gli sforzi muscolari, bensì soltanto gli sforzi dell'immaginazione, è che, seppure egli non compie i movimenti effettivi, ma soltanto li immagina vividamente, acquisirà tuttavia la stessa abilità con quel po' di pratica aggiuntiva richiesta dalla difficoltà di immaginare tutti gli sforzi che dovranno essere fatti in un movimento che non si è effettivamente eseguito» (CP 5.479). Peirce, che qui è estremo nel portare l'esempio di un'immaginazione vivida che si sostituisce *in toto* all'attuazione pratica, sottolinea come la modificazione della coscienza (non solo della routine corporea) sia necessaria per la semiosi, dato che nella coscienza si colloca l'interpretante logico, ovvero il significato. L'interpretante logico *finale* però non è un fatto esclusivamente mentale: esso costituisce un abito che inerisce sì al nostro "mondo interno", ma anche alle nostre relazioni con il "mondo esterno", con le "faccende umane". Soprattutto in tale senso il termine venne colto da Marcel Mauss, a inizio secolo. Il sociologo-antropologo lamentava l'ambiguità e l'eterogeneità di una categoria residuale dell'etnologia, la categoria "Vari". Annotazioni come il fatto che i Polinesiani nuotino in maniera molto diversa dagli Europei, che i soldati inglesi marcino in maniera molto diversa dai francesi finivano in una categoria mista, separata dalle "Tecniche" (che presupponevano un qualche strumento), "Riti",

eccetera. La categoria “vari”, constatava l’antropologo, era in realtà una categoria di «habitus» corporei: più che semplici abitudini, ma propriamente *hexeis* aristoteliche. Non abitudini metafisiche, ma abiti che variano non solo con gli individui ma anche con il variare della società, delle educazioni, delle convenienze e delle mode, del prestigio. «Bisogna scorgere la presenza delle tecniche e l’opera della ragione pratica collettiva e individuale, là dove si vedono di solito solo l’anima e le sue facoltà di ripetizione» (Mauss 1950, trad. it. p. 389). Il nodo stava nel fatto che tutte le pratiche sotto l’etichetta “vari” erano le *tecniche del corpo*, tecniche non per forza legate ad uno strumento, ma non per questo slegate da una cultura e da una data modalità di trasmissione. Se la cultura si manifesta come tradizione, il percorso di stabilizzazione dell’habitus avviene tramite l’efficacia²⁶. La tecnica del corpo è un atto tradizionale *efficace*. Non esiste tecnica se non c’è tradizione, non esiste stabilizzazione se non c’è efficacia. Ma «l’adattamento costante ad uno scopo fisico, meccanico, chimico (quando beviamo, per esempio), viene perseguito attraverso una serie di atti collegati non semplicemente dall’individuo, ma da tutta la sua educazione, da tutta la società di cui fa parte, nel posto che egli vi occupa» (*ivi*, trad. it. p. 393).

2.3 La buona pratica jazzistica: *get beyond numbers*

Mark Levine, nel suo famoso corso di teoria Jazz (Levine 1995), riassume pragmaticamente i problemi di incorporazione, suddividendo il sapere dell’improvvisatore in quattro grandi aree. Infatti, a pari importanza dell’aspetto sonoro (“C7alt”²⁷ suona così e così) e teorico (“C7alt” è il settimo modo della scala di re bemolle minore melodica), vi sono quello visivo (“C7alt” appare così e così) e quello *tattile* (“C7alt” si sente così - «feels like this»). Quando il grande solista pensa alla prossima nota da suonare, nota non ancora

²⁶ A proposito del ruolo degli abiti nell’apprendimento, Mauss nota che un bambino imita atti che hanno avuto esito positivo e che ha visto compiere da persone con cui ha confidenza e che esercitano un’autorità su di lui. In questa nozione di prestigio della persona che compie l’atto ordinato, autorizzato, sperimentato, in rapporto all’individuo che la imita, si riscontra l’elemento sociale. Nell’atto di imitazione che segue troviamo l’elemento psicologico e quello biologico.

²⁷ Dicitura anglosassone per rappresentare un accordo. “C” sta per il nostro “Do”, “7” è la tensione dell’accordo, in questo caso la settima di dominante e “alt” rappresenta tutte le altre alterazioni e tensioni, in questo caso, la seconda bemolle, la seconda diesis, la quinta bemolle, la sesta bemolle.

realizzata è lungi dal rappresentarsela mentalmente («devo suonare un C7, però alterato, quindi la semplice scala *misolidia* non va bene, allora costruisco una scala di re bemolle...»), al contrario egli ha incorporato questo ragionamento già negli anni dell'apprendistato. Nella sua maturità artistica sa come le cose devono apparire alla vista e che tipo di sensazione devono dare alle mani. Esercitandosi, *un'impronta visiva* delle note che si stanno suonando si proietta sugli occhi, e *un'impronta tattile* si deposita nelle dita, nelle mani e nella braccia. La "memoria" di un brano musicale è quindi scomposta in diverse aree, più o meno consce, secondo una logica di economia. Proprio come diceva Parker, «impara le scale - poi dimenticale», Levine conclude: «theory is about numbers, and you want to *get beyond the numbers*».

3. Il senso del possibile

3.1 Dita che pensano

Siamo arrivati a descrivere un corpo istruito, regolato e ben disposto, garante di una *grazia* e, volendo, di una spettacolarità virtuosa. Un corpo che ha impresso dentro di sé alcuni schemi, togliendoli alla rappresentazione conscia. L'assimilazione e la ripetizione di formule rappresenta una forma particolare di incorporazione di corsi d'azione, in questo caso formule corporee. All'origine del "risparmio dell'attività cognitiva" reso possibile dall'uso di formule, vi è il trasferimento di processi dall'attività conscia a sottoprocessi specializzati (Pressing 1998). L'etnografo e pianista di jazz David Sudnow illustra come la pratica e l'assimilazione trasformino delle unità concettuali, come i cambi d'accordo di un brano, in veri e propri luoghi del corpo e delle mani (Sudnow 2001). Per Sudnow, improvvisare diviene un corso d'azione nella sua locale e materiale specificità, un lavoro centrato intorno al modo in cui la distanza fra il musicista (il suo corpo e le sue mani) e lo strumento (la tastiera) viene colmata. La padronanza teorica ha scarsa utilità fino a quando il gesto non sia stato iscritto nello schema corporeo, ossia dopo essere stato assimilato attraverso l'esercizio ripetuto per mesi e dunque sperimentato carnalmente, trasformandosi in un sapere specifico che è interamente incorporato. È un agire generativo che incorpora una conoscenza pratica che non è rappresentata come compito da eseguire. «Non vi è coincidenza tra la conoscenza-in-azione e la conoscenza rappresentazionale, poiché la prima non ha normalmente bisogno di passare per la rappresentazione mentale, se non nel caso di un intoppo,

quando si è costretti a modificare coscientemente la conoscenza di sfondo» (Sparti 2005). Se si chiede ad una dattilografa di indicare a memoria la posizione delle lettere sulla tastiera, essa commetterà molti più errori che non quando concretamente fa uso di quella tastiera per battere un testo, dacché l'abilità pratica si manifesta nell'interazione con il veicolo-tastiera, senza appoggiarsi alla rappresentazione della tastiera come oggetto astratto. Il caso di David Sudnow è interessante anche perché costituisce una peculiare forma di testualizzazione di una pratica. Si tratta qui di un caso di auto-osservazione di tipo filosofico, sulla scorta dell'esempio fenomenologico di Husserl e Merleau-Ponty. E così, come in un certo senso un "guardarsi percepire" è alla base della fenomenologia della percezione merleau-pontiana, un "guardarsi improvvisare" sta alla base del testo di Sudnow. Qui la cornice fenomenologica agisce come uno sfondo epistemologico e quasi deontologico. Lo scopo non è di spiegare ma di descrivere un "lavoro di mani" così come si manifesta al musicista, senza l'intermediazione di altre fonti e altri punti di vista, ovvero descrivere il jazz dal punto di vista del musicista, il quale riflette sulle proprie abilità «con nessun altro da consultare salvo se stesso» (Sudnow 1991, p. 3). In sostanza, quello che si può cercare di fare è di isolare una pratica (in questo caso un certo tipo di apprendimento) e non andare ad analizzarla su testualizzazioni successive, ma piuttosto di testualizzare la propria analisi, spogliandosi di tutti i preconcetti e rappresentazioni usuali, fino a non stupirsi di «vedere le proprie dita pensare».

3.2 Soluzioni intrinsecamente perseguibili

Ma al di là della dialettica psicanalitica tra conscio/incoscio, su cui non si può dire molto di più in questa sede, l'incorporazione diviene interessante per il jazz quando il meccanismo mette in luce la particolare condotta dell'improvvisazione. Ovvero rivela la manifesta impossibilità teorica, per il cervello umano, di computare passo per passo tutto quello che avviene ad un livello inconscio. Una melodia viene spesso generata ad una velocità molto alta, che supera la nostra capacità computazionale. Ovvero, la velocità richiesta dalla composizione istantanea di una frase musicale non permette di attivare il laborioso computo attraverso cui decidere, dato un vasto (infinito?) numero di

percorsi melodici alternativi, il frammento migliore. Eppure lo facciamo²⁸. Per rendere conto della condotta improvvisata, non ci si può insomma riferire ad un algoritmo di tipo “darwiniano” (Johnson-Laird 1991, Sparti 2005) che implichi un processo a due stati, con una prima generazione di un vasto paradigma di possibili soluzioni e poi una successiva valutazione selettiva. Nell’algoritmo dell’improvvisazione, definito da Johnson-Laird *neo-lamarckiano*, i criteri per generare soluzioni sono già inclusi nei processi generativi, e non applicati a posteriori. Nel caso del jazz i criteri paradigmatici necessari per generare musica improvvisata sono appresi tacitamente sul campo, imitando i propri musicisti di riferimento, e direttamente incorporati nella memoria a lungo termine. Le soluzioni generate risultano intrinsecamente perseguibili (ovvero esteticamente apprezzabili). O, in altri termini, l’improvvisatore, ad ogni passo, si pone dinnanzi a un ventaglio di realizzazioni ognuna dotata di una sua coerenza. Il senso del possibile, proprio dei grandi artisti, è quello di “cavalcare” il processo musicale, di dare un contributo che all’interno di una situazione di libertà sia imprevedibile ma al tempo stesso coerente con tutto quello che è stato finora.

3.3 L’accordatura del piano

Ritroviamo questo particolare tipo di senso del possibile (cavalcare la cresta del momento attuale) anche in Sudnow. Il pianista racconta della terribile esperienza che ebbe quando decise di accordare da sé il pianoforte – manuale *How to tune pianos* alla mano. Per accordare un pianoforte vi è una tecnica vecchia di centinaia d’anni che consiste nel valutare l’intonazione reciproca di due corde grazie al fenomeno dei *battimenti*. Se due frequenze sono esattamente identiche (cioè intonate), sommate danno la medesima frequenza con ampiezza (cioè volume) doppia. Se differiscono, nella somma risultante l’ampiezza varierà ritmicamente generando picchi di volume a intervalli regolari: ad esempio due note a distanza di quarta generano un battimento ogni due secondi. Ma il battimento non è per niente facile da udire. E soprattutto è difficilissimo controllare i battimenti, dato che sfasamenti anche minimi rispetto all’intonazione desiderata annullano o compromettono la regolarità del fenomeno. Sudnow descrive l’intera giornata passata a cercare, inutilmente, il

²⁸ Pensiamo alle sfide scacchistiche uomo-macchina: il cervello umano non può sfidare il computer sul piano del calcolo dei percorsi alternativi, eppure le prime sconfitte del campione battuto dal calcolatore sono storia solo molto recente.

fantasma dei battimenti: ponendosi con l'orecchio in varie posizioni, brancolando nell'intero spettro dell'udibile alla ricerca dell'ignota pulsazione, immaginandola, o addirittura fingendo di sentirla, ora tendendo o rilasciando la cavigliera della corda, in attesa che, in un determinato punto, il battimento corretto si manifestasse. Ma niente, nessuna traccia di battimenti. Il giorno dopo, osservando mestamente l'accordatore chiamato a risolvere il problema (non impiegherà più di un'ora per farlo), Sudnow capisce che l'ascolto dell'accordatore è una tecnica del corpo. Il battimento non è aprioristicamente nel mondo, disponibile alla percezione, esso va *creato, suonato*. L'accordatore, con il suo strumento agganciato alla cavigliera della corda, "cavalca" la vibrazione della corda con movimenti impercettibili, con una coordinazione istantanea e infallibile di spalla, braccio, mano e orecchio. Egli approssima la corretta (e infinitamente precisa) posizione in cui la corda vibra generando il battimento desiderato grazie ad un movimento e ad un ascolto attivo, in un terreno intermedio in cui pianoforte e accordatore si incontrano.

3.4 Testi istruttivi, *ad hocking* e incorporazione

Per Paolo Fabbri (2006), fenomeni di adattamento come quelli descritti da Sudnow avvengono nel caso di una "messa in pratica" di un testo di istruzioni. Per la semiotica, la possibilità di osservare la relazione tra testo e pratica è di particolare importanza. Innanzitutto, come è fatto un testo istruttivo? Come il manuale per l'accordatura del pianoforte di Sudnow, il testo di istruzioni dovrebbe fornire un *how to*. Prendiamo allora l'esempio già citato nel capitolo 3, il testo di istruzioni di Primo Levi. Un testo apparentemente molto preciso, eppure a ben guardare pieno zeppo di locuzioni come "quanto basta", in "modo opportuno", "circa". Per Fabbri questa è la prova che anche i testi d'istruzioni sono intrinsecamente incompleti, e il lavoro di riempimento degli interstizi è molto spesso quello di un *ad hocking* ovvero di un'azione *ad hoc*, rispondente alle regole ma anche calibrata alla situazione. Il senso emergente di un'improvvisazione si spiega proprio a partire dall'incompletezza intrinseca dell'insieme di regole, che obbliga ognuno dei partecipanti all'interazione ad un'esplorazione della cogente contingenza. Ma è qui il caso di sottolineare che il passaggio dalle istruzioni alle azioni istruite è proprio quello dell'incorporazione. Innanzitutto ci relazioniamo a testi d'istruzioni orientando il nostro corpo, come ognuno di noi può testimoniare se si è trovato a montare un mobile Ikea: il foglio delle istruzioni viene girato, oppure noi giriamo attorno

al foglio, e solo dopo che lo spazio virtuale del foglio e quello della nostra percezione combaciano, possiamo cominciare a mettere insieme i pezzi come da schema. Ma come l'improvvisatore di Johnson-Laird, se abbiamo un minimo di competenza da bricolage, possiamo evitare di prendere in considerazione ogni singola azione. Nella nostra pratica certi schemi ricorrenti, costituiti per esempio dalla conoscenza di come funziona un certo tipo di vite, un certo tipo di giuntura, ce li fanno maneggiare secondo corsi d'azione che contengono già una coerenza. I pezzi del bricolage completano da sé certi corsi d'azione. E allora, come Sudnow, stiamo "sentendo" con la mano la sonorità di un movimento, di una zona.

«I could tell what a note would sound like because it was a *next* sound, because my hand was so engaged with the keyboard that through its own configurations and potentialities it laid out a setting of sounding places right up ahead of itself » (Sudnow 1991, p.47).

Un tasto contiguo («*next*»), incluso in una configurazione mano-tastiera incorporata, "suona" prima ancora di divenire vibrazione acustica. A questo punto non importa possedere un orecchio assoluto (*perfect pitch*), perché voci di un accordo e dita ad esse associate sono un'unica cosa:

«My hands, arms, and shoulders, *they* have almost perfect pitch. My thoughts don't. When I say I know what an upcoming note will sound like, I mean that I'm moving along a course *that will provide for that note's sound*, in providing precisely targeted next moves [...] this is because I've learned a *soundful way* of moving around all the positions of a major triad: *I can always precisely aim for any of its tones from any of its others, fingers and voice together*» (pp.63-65).

Le constatazioni di Sudnow si rispecchiano in una lunga tradizione di commenti sugli automatismi del corpo nel jazz, a partire dal proverbiale *I don't know how I do it, man, I just let the fingers go* del tipico jazzista nero che vuole mantenere un'aura di indicibilità attorno alla sua arte²⁹, passando per le metafore di una mente che è sempre più avanti del corpo che suona (le confusioni mentali del *Persecutore* di Julio Cortàzar che dice «questo l'ho già suonato domani»), fino agli accurati resoconti raccolti da Paul Berliner (1991):

²⁹ Spesso anche per minimizzare i propri meriti per non irritare troppo il musicista bianco non troppo felice di essere sorpassato da un *coloured* (Roncaglia 2006).

«Sometimes, the ideas come from my mind, and I have to find them quickly on my horn. But other times, I find that I am playing from fingers patterns; the fingers give it to you. As I play, my fingers are walking through the yellow pages [in the phone book], so to speak. They roam around and they come up with ideas I like» Harold Ousley (Berliner 1991, p.190).

Interessante è anche il commento di Berliner:

«Under the aegis of the singing mind, there are moments in which musicians see no further into their evolving line than a few pitches, their body and mind so tightly joined as to be fully absorbed into the performance's immediate progress. On described this prehearing, grabbing and following as like "chasing after a piece of paper that's being blown across the street"»(p.191).

Questo "preascolto", che permette di ridurre i possibili corsi di azione è funzione di una "mente che canta". Una mente in cui le regole (siano esse prescrizioni di un testo di istruzioni o una grammatica interiorizzata) vanno semplicemente ad aprire "campi d'azione", mentre gli infiniti dettagli contingenti trovano coerenza solo nell'effettivo momento della realizzazione. Come chiosa Fabbri (2005, p.11): «l'improvvisazione nel jazz è allo stesso tempo assolutamente improvvisata e, quando funziona, assolutamente necessaria».

4. Logica dell'abito

4.1 Le tecniche del corpo

Il primo obiettivo di questo capitolo è quello di restituire la lenta, ma perseverante incorporazione delle tecniche del corpo richieste per imparare a fare jazz, che implica il passaggio da un corpo autorappresentato ed "esperto" ad un corpo semplicemente "aggraziato". L'*habitus* di chi suona è acquisito, ma non tanto interiorizzato, quanto propriamente inculcato e incorporato. Si tratta di una vera e propria somatizzazione di una cultura musicale. «*Habitus* è cultura che diventa natura, corpo che ha incorporato in sé le strutture di un settore particolare del mondo – un campo -, e che struttura la percezione *di*, e l'azione *in*, quel mondo. In questo senso facevo riferimento ad una esperienza, all'inerenza a un mondo, al nesso fra *habitus* e campo (*habitat*) fra disposizione e posizione». (Sparti 2005, p. 145).

Il secondo obiettivo è di toccare la problematica più generale che riguarda le pratiche che, per definizione sono “somatiche”. I problemi principali che gravitano attorno ad una pratica somatica sono quelli dell’apprendimento e dell’autorappresentazione. Sappiamo dall’antropologia (e dal buon senso) che non si può dire che una pratica somatica consti semplicemente di una traduzione gestuale, di un’azione: come si trasmette una pratica somatica, come la si apprende? E in secondo luogo: quanto sono consci l’appropriazione e l’utilizzo di una pratica somatica? A partire da una prassi attestata, come l’improvvisazione jazz, e da sue diverse testualizzazioni (nella didattica, nel gergo e nel folklore jazzista, nell’indagine etnografica di Berliner, nell’osservazione fenomenologica di Sudnow, fino a dati di auto-osservazione di chi scrive), si sono ritrovate le tracce di una grammatica della pratica, soprattutto del modo di esistenza delle regole di tale grammatica e di come il corpo vi si relazioni. Come evidenziato da Fabbri (2005), tra istruzione e incorporazione vi è un spazio di concertazione all’insegna dell’*ad hoc*. Ci relazioniamo a testi d’istruzioni tesi a completarne la realizzazione, incorporiamo una nozione, orientando il nostro corpo: solo così possiamo ovviare all’intrinseca incompletezza di un testo d’istruzioni. Ma nel caso dell’improvvisazione sembra manifestarsi un corpo che si orienta allo scopo di ovviare ad un sistema di regole che *eccede* l’esecuzione. Se le istruzioni, pur non esplorando ogni piega del reale, mantengono una «validità prasseologica» (Fabbri 2005), a tale validità converge anche la grammatica d’uso dell’improvvisatore, che non ha la possibilità di computare ogni possibile dettaglio nella contingenza della situazione. A tale mancanza compensa il corpo, che nella realizzazione finale è il garante della coerenza.

Grammatiche che eccedono la fattibilità, istruzioni incomplete, paradossi: è una prospettiva diversa per vedere all’opera quello che del jazz ci attrae di più. Miles Davis, sempre lui, aveva un personale modo di “dare istruzioni”. Quando un musicista chiedeva qual era la sua parte egli diceva e poi si contraddiceva, a volte taceva, coltivava intenzionalmente ambiguità, incompletezza, a volte intimidazione.

«See, if you put a musician in a place where he has to do something different from what he does all the time, then he can do that – but hÈs got to think differently to do it. He has to use his imagination, be more creative, more innovative; hÈs got to take more risks... So then hÈll be freer, will expect things differently, will anticipate and

know something different is coming down... because then anything can happen, and that's where great art and music happen» (Davis e Troupe 1991, p. 220).

Nell'jazz, l'*ad hoc*king è forse una delle cose più creative che esista, perché è lì che ogni cosa può succedere: tra le altre, nientemeno, “great art and music”.

6. Puro *flatus vocis*.

Significazione e vocalità.

«ciò che il suono immediatamente rivela non è un oggetto, ma un evento
dinamico al posto dell'oggetto»

Hans Jonas

1. *Signature sounds*

Come per altre parti di questo libro, sondare l'esperienza della "libera improvvisazione" è molto utile per impostare una questione teorica, perché la radicalità a cui tale pratica si ispira permette per certi versi di sfrondare la problematica e di vederla nella sua configurazione più netta. L'improvvisazione cosiddetta "radicale" vorrebbe essere l'improvvisazione al massimo grado, ossia una pratica che, rifuggendo ogni pianificazione e accordo a priori, si fonda su un *grado zero* che significa massima ricettività e disponibilità all'ascolto. Non è possibile improvvisare se non in totale relazione con il suonare altrui. Bene, ma cosa si deve ascoltare esattamente quando si ascoltano degli improvvisatori radicali? È inutile provare a ricostruire note o metriche note, poiché, anche quando comparissero in forma esplicita, nulla vieta che vengano contraddette e abbandonate senza preavviso, lasciando l'ascoltatore privo di guida. È possibile lavorare allora in termini di oggetti sonori, concetto più ampio e in grado di abbracciare l'emissione sonora nel suo insieme, ma ciononostante un po' troppo legato al suo *milieu* storico, ovvero alla tecnologia della riproduzione e, soprattutto alla separazione *acusmatica* tra fonte sonora e suono³⁰. La separazione tra soggetto e suono appare più che mai sospetta in jazz, se ne vedrà la ragione fondamentale proprio in questo capitolo. Uno stimolo fondamentale per impostare il problema si palesa nell'analisi di un seminario didattico intitolato "Improvvisazione per grandi ensemble", da me frequentato a Bologna

³⁰ Cfr. Pierre Schaeffer e la musica concreta, Delalande 2000.

nel dicembre 2006³¹. Il seminario prevedeva l'iscrizione di un numero non regolato di musicisti, senza suddivisione per gruppi orchestrali, ovvero non si cercava di riprodurre un qualche tipo di organico (ad esempio una big band con le classiche tre trombe, i tre sassofoni, un contrabbasso, una batteria..). L'insegnante era uno solo, il sassofonista californiano Scott Rosenberg, esperto di performance e nella direzione di ensemble di improvvisatori. Il primo giorno di seminario, l'eterogeneo gruppo di musicisti si radunò nell'aula deputata. Eravamo 25. Ci furono vari approcci relazionali, ci fu chi si presentò a tutti, chi solo al proprio vicino, chi si disinteressò della faccenda, per la maggior parte i partecipanti non si conoscevano personalmente, e ancor meno non avevano già suonato assieme. Rosenberg ad un certo punto chiese il silenzio, salutò, si presentò brevemente, chiese ai musicisti di disporsi a cerchio armati del loro strumento e, senz'altra istruzione, invitò a "suonare un pezzo". Venticinque musicisti vicendevolmente estranei e con diverse aspettative e mire nei confronti del seminario, presero a suonare uno *sopra* l'altro. Tale primo approccio durò approssimativamente dieci minuti.

Al termine del pezzo Rosenberg (che aveva ascoltato con gli occhi chiusi), fece passare ancora un po' di silenzio, e poi, molto laconicamente, annuì. La situazione era ancora davvero insolita: «com'era andata?». Impossibile saperlo davvero. Probabilmente c'era chi pensava che il pezzo prodotto fosse stato "inascoltabile e caotico", ma era perfettamente possibile che qualcuno dei presenti lo avesse trovato "emozionante e ricco", o anche semplicemente "comprensibile" quanto "incomprensibile". A tal proposito sembrano calzanti i ragionamenti di Wittgenstein: se ognuno durante il pezzo ha cercato di seguire alcune sue regole private e se queste regole non sono state esplicitate, e nessuno è sicuro di quali regole sono prese in considerazione dall'altro, il risultato consiste in una sovrapposizione ermetica di linguaggi privati. L'insegnante disse allora «Molto bene. Adesso, a turno, vi prego di presentarvi agli altri dicendo il vostro nome assieme al vostro *signature sound*». *Signature sound* non è un termine del metalinguaggio musicale: è ovviamente di facile tradizione con "firma musicale", ma è sostanzialmente una nozione non codificata. Innanzitutto, al contrario della firma autografa, che viene insegnata a scuola, nessun musicista è invitato a costruirsi un *signature sound* per usi burocratici o

³¹ L'analisi che segue è stata condotta con il supporto della videoregistrazione dell'intero seminario.

relazionali. Cosa si deve mettere dentro a un *signature sound*? Quanto dev'essere lungo? C'era tra i musicisti qualcuno che si era già possedeva, essendoselo creato esplicitamente, un *signature sound*? Durante il giro di firme musicali risultò che il piccolo sigillo veniva interpretato in genere come un frammento variabile dalla frazione di secondo ai due-tre secondi. Ci fu chi utilizzò un'articolazione musicale (alcune note), ci fu chi si limitò a produrre uno o più timbri dal proprio strumento. Il primo, influente, *signature sound* fu di Rosenberg stesso, che disse «Scott, [#]», emettendo cioè subito dopo il proprio nome un armonico dal proprio sax, con la stessa durata con cui si pronuncia in genere una vocale recitando l'alfabeto. Dopo questo giro di firme, la stessa valutazione sul brano precedente cominciava ad essere più agevole, perché ci si poteva avventurare in inferenze più supportate. Forse il sassofonista che si era firmato con un urlo squarciante avrebbe preferito più violenza. Forse la clarinettista che aveva emesso due note acute e leggere avrebbe preferito un po' più di *humour*. E per verificare queste ipotesi, dopo la presentazione delle firme, si suonò ancora tutti assieme, un altro "pezzo", che questa volta durò di meno.

Al termine, di nuovo tutti gli occhi puntati sull'insegnante, il quale, annuisce ancora e chiede ai musicisti «che cosa pensino del pezzo appena suonato». Gli interventi generano un'appassionata discussione che palesa maggiormente le attitudini di ognuno, ma che non pare certo sufficiente a definire un'opinione comune sul pezzo eseguito. «Suonate allora, a turno, uno dopo l'altro, un pezzo solista, lungo circa tre minuti», dice Rosenberg. In effetti, come per la firma autografa, una firma musicale non può essere davvero rappresentativa, ci vorrebbe forse un equivalente dell'esame attento di un grafologo per estrarre informazioni utili sulla personalità. L'*a solo* invece è il momento dove le componenti di una identità musicale si dispiegano lungo la durata della performance. Al contrario del *signature sound*, l'assolo in musica è una pratica ben conosciuta. Genericamente associata ad espressioni di virtuosismo, la dimensione dell'*a solo* è caratterizzata anche da un corpus di pezzi scritti appositamente per strumento solista. Nel caso di un seminario sull'improvvisazione, era abbastanza evidente che non si richiedeva un assolo virtuosistico né tanto meno un'esecuzione di un brano di repertorio, per quanto rappresentativo. Tra l'altro è perfettamente possibile che un musicista professionista, anche di un certo livello, non si sia mai specificamente preparato ad esibirsi *a solo*. Un bassista, un trombettista, un pianista, ognuno di loro si

esercita a casa, da solo, e improvvisando in situazioni di gruppo può ritrovarsi a suonare letteralmente da solo, perché il resto del gruppo ha deciso di lasciarlo così, ma può non aver mai pensato di esibirsi *a solo* come scelta estetica. Si può amare la chitarra senza per questo preparare un repertorio solistico, e questo è vero soprattutto per chi non studia musica classica³². Ma qualunque fosse l'intimità che ognuno avesse con la pratica dell'*a solo*, ciascuno poi dovette mettere da parte ogni eventuale perplessità e prodursi senz'altro nel proprio contributo. Al termine del lungo giro di soli (che a volte superarono il limite dei tre minuti: la facoltà di "sentire" il tempo cronometrico mentre si suona non è cosa da tutti), l'insegnante chiese un ulteriore pezzo d'insieme, con il quale si sarebbe chiusa la prima parte del seminario. Il pezzo uscì: difficile qui ricorrere a dati fondati o misurazioni scientifiche, la cosa interessante fu che, terminata la lezione, tutti i musicisti intervistati concordarono nel definire l'ultimo brano, quello suonato dopo gli *a solo*, come il più «comprensibile», il più «organico», il più «musicale». Arduo ovviamente dire "bello" o "brutto", ma qui non interessa più: quello che importa è provare a mettere in relazione questo artificio didattico con la questione della voce dell'improvvisatore, poiché ora pare possibile iniziare a rispondere alle domande poste sopra. Che cosa si ascolta di un improvvisatore radicale? Per cominciare, la voce.

2. Musica come scienza del numero

Con la scoperta e l'approfondimento di tradizioni musicali diverse da quella occidentale, nella seconda metà di questo secolo si è riusciti progressivamente ad inquadrare la nostra "Musica" tra le *musiche*, ovvero a relativizzare e contestualizzare il supposto avanzamento di questa tradizione musicale riportandola ad un piano egualitario rispetto alle tradizioni musicali "etniche", "esotiche" o perfino "primitive". Ad esempio, si situa già in questa prospettiva un testo per lo più storiografico del 1956, *The Story of Jazz*, di Marshall Stearns, che muove le sue argomentazioni a difesa del jazz in risposta all'ormai classico (e superato, per fortuna) attacco dell'accademia musicale: il jazz utilizza armonia e struttura ipersemplicate, è pieno zeppo di *cliché*, è

³² In ogni caso per alcuni strumenti, come il sassofono o il violino, la registrazione di interi compact disc a cappella, ovvero non accompagnato è cosa relativamente recente.

fondamentalmente ruffiano³³. L'argomentazione di fondo merita di essere recuperata: il jazz si contrappone alla tradizione occidentale in quanto *musica della voce*, musica che fa uso di una serie di componenti espressive che nella tradizione occidentale sono state via via bollate come "elementari" (e quindi superate), "accessorie" (e quindi sorvolabili) quando non addirittura "pericolose" (vere e proprie fonti di errore). In realtà la stessa tradizione europea è stata soprattutto una *musica della voce*, a partire dalle origini della monodia vocale, fino al *bel canto* ottocentesco, fino a piegare, nel corso dell'ottocento verso una *musica dello strumento* e in estremo verso una *musica pura*, secondo un cammino che vede sparire sempre di più il corpo umano dal fatto musicale, che diviene in definitiva un'opera di architettura sonora, un gesto creativo di organizzazione del suono nel tempo e nello spazio, di per sé slegato dalle problematiche della *performance* vera e propria. Ora, è possibile porre l'introduzione del temperamento equabile (diffusosi definitivamente intorno al 1850) come l'inizio di questa tendenza. Fino ad allora la maniera di dividere l'ottava (in sostanza, la maniera di ricavare le sette note all'interno dell'intervallo di ottava) era soggetta a diverse tendenze. Sistemi come quello della scala naturale prevedevano la suddivisione dell'ottava secondo rapporti matematici puri, quei rapporti "armonici" che Pitagora scoprì e pose alla base della sua concezione naturale e cosmologica («l'armonia delle sfere celesti»), ma all'uso pratico presentavano diversi problemi. Uno strumento accordato in scala naturale poteva suonare solo in una tonalità. Era molto difficile introdurre toni estranei alla tonalità o, peggio ancora, passare ("modulare") ad un'altra tonalità senza produrre suoni dissonanti. Serviva un sistema che, "aggiustando" i rapporti tra i gradi della scala, rendesse possibile ad uno strumento l'accesso a tutte le tonalità e modulazioni senza bisogno di riaccordarsi. Il temperamento equabile fece proprio questo. Fu fondamentalmente un'operazione di compromesso, che richiese all'orecchio musicale dei musicisti e del pubblico un certo periodo di adattamento, ma che con opere come *Il clavicembalo ben temperato* di Bach si dimostrò perfettamente funzionale. Ma non fu solamente una soluzione tecnica, fu probabilmente lo stimolo ad un nuovo movimento di specializzazione e di espansione della musica europea. Ora che non vi erano limiti alle modulazioni, ora che le tonalità erano rigidamente fissate, si aprivano

³³ Il tutto senza chiamare in causa Adorno che, come è noto, spese parole simili per il jazz per affiancarlo all'arte *falsa*, l'arte che obnubila le masse ad uso del potere.

ai compositori nuove possibilità. Si apriva così la fase dello sviluppo dell'armonia tonale, una fase che vide al centro lo strumento temperato per eccellenza, il pianoforte, che portò a risultati di complessità straordinaria. Contemporaneamente, però, questo avanzamento lasciò dietro di sé alcune vittime illustri. L'aumento della complessità armonica richiedeva una sempre maggiore precisione nell'intonazione, ovvero standardizzazione unita ad affidabilità. Componenti potenzialmente disturbanti venivano relegate ai margini. Si pensi ad esempio, alle pratiche del glissando, all'uso di vibrati, alle tecniche di coloritura. Il ruolo dei cantanti si piegò al modello strumentale: l'ideale per una voce era imitare la precisione e la perfezione degli strumenti. Molte qualità vocali naturali vennero poste in secondo piano.

3. Voce e unicità in filosofia e semiotica

3.1 Tante voci, una voce

Si può parlare di voce sotto molti rispetti. In generale, la voce è l'insieme delle emissioni sonore orali umane. Gli animali non hanno voce, mentre per estensione, sempre secondo il dizionario comune, uno strumento musicale può avere una voce. Estendendo ulteriormente, la voce diventa la metonimia di un'intera persona: una «nuova voce nella narrativa». Gli usi estesi del termine sono innumerevoli, tutti significativi. Interi gruppi sociali possono avere o meno una voce: tipicamente le minoranze «non hanno voce», ma nulla vieta che all'interno della comunità si spargano delle «voci» maligne sui potenti. Com'è stato notato, da un certo punto di vista, mentre i padroni *scrivono*, il brusio della massa è il rumore di un popolo che *parla*, rumore minaccioso che può diventare *vox populi*. Sono questi ultimi forse i nodi del campo semantico di "voce" attorno cui il pensiero occidentale si è maggiormente esercitato, una voce cioè preferibilmente presa in senso traslato, come minimo a partire da una scissione preliminare tra emissione sonora (il *flatus*) e discorso. L'interazione tra voci diviene così intreccio tra discorsi.

Nel mondo intertestuale esplorato da Mikhail Bachtin, un testo è popolato di *voci*. Nella terminologia dello studioso russo, il termine *eteroglossia* denota l'uso simultaneo di diversi stili di discorso, con la conseguente tensione che si crea fra essi e la relazione conflittuale che intrattengono all'interno di un testo (Bachtin 1975). «Ogni parlante ha a propria disposizione numerosi modi di parlare; ognuno di essi è associato, in virtù delle ideologie della lingua, a tipi

diversi di personaggi, professioni, generi, status sociali, ruoli parentali, atteggiamenti morali, sistemi ideologici, gruppi d'età, etnie e così via» (Keane 2001, p.408). Sono queste le voci che si affollano nel discorso, dei *modi di parlare* che, se per Bachtin riguardavano più che altro la pratica narrativa del romanzo, possono essere facilmente estesi all'espressione orale. In tal senso la microsociologia, la sociolinguistica sono le discipline più interessate ad indagare come l'alternarsi di diverse voci all'interno del discorso funzioni come variabile sociale. Per Erving Goffman è essenziale suddividere tra *autore* e *animatore* di un discorso. L'animatore è chi ci mette la voce vera e propria (ma in Goffman sarebbe meglio dire che ci mette *la faccia*, poiché non è l'emissione fonica in sé ad interessare, cfr. Goffman 1969), demandando la responsabilità di quello che dice all'autore. Ma ovviamente il gioco delle voci è più complesso: l'animatore è quasi sempre autore, gioca con le voci che egli anima, le inventa, le mescola. L'esempio classico può essere quello del discorso riportato, ma anche la parodia è sempre un'animazione, ovvero l'appropriazione di una sfera stilistica in forma di caricatura. Aggiungiamo anche la ripresa dell'aspetto fonico, e allora abbiamo una vera imitazione. Ma il passaggio non è così immediato, ed è ormai chiaro che la voce intesa come modo di parlare e la voce intesa come espressione sonora, pur essendo componenti di un medesimo fenomeno, vanno analizzati con metodologie molto diverse.

3.2 Repertori stilistici e linguistici

Ad ogni particolare pratica sociale è associato un particolare repertorio linguistico, adottato dalle persone impegnate nelle pratica. Anche all'interno di un'unità culturale apparentemente omogenea (linguisticamente e geograficamente), i repertori linguistici si moltiplicano, affiorano e si alternano anche nel medesimo discorso sottoforma di *registri*. Pratiche *basse* assieme a registri *bassi*, pratiche *alte* assieme a registri *alti* - l'antropologia e la sociolinguistica sono ormai d'accordo nel constatare l'onnipresenza della variazione linguistica in ogni comunità, così come la costanza del legame tra variazione stilistica e differenze di identità sociale, status, sistemi di valori. Ma lungi dal rappresentare entità stabili e fissate una volta per tutte, i registri stilistici e le loro combinazioni all'interno dello stile individuale del parlante sono meglio descrivibili come processi epifenomenici in continuo movimento. Lo stile è cioè frutto di un'interazione, sensibile al contesto, tra la capacità dei parlanti di mantenere un dato equilibrio fra elementi innovativi e convenzionali

nel loro repertorio e le aspettative dell'ascoltatore, cui fanno seguito le forme di attribuzione e le interpretazioni che possono o meno esser consapevolmente volute dal parlante o essergli note. Tale interazione può avere, come è stato mostrato, carattere agonistico o accomodante (si può ricorrere al registro *alto* per ottenere prestigio, e ci si può volontariamente abbandonare al registro *basso* per sciogliere il ghiaccio), ma sempre più o meno creativo nella sua influenza retroattiva sul contesto. Ovvero lo stile è sensibile al contesto, ma il contesto stesso è ampiamente ridefinibile proprio tramite strategie stilistiche. In tal senso, la proposta di uno «stile come segno mobile» va ad evidenziare le proprietà deittiche della variazione stilistica (Duranti 2001).

Nell'estetica jazz la componente dell'appropriazione attraverso la trasformazione è sicuramente uno dei meccanismi principali del motore intertestuale. Come si è visto, alla base della dispersione intertestuale vi sono i repertori formulari, che racchiudono nei loro frammenti echi di voci e di carichi culturali a volte inaspettatamente lontani (cfr. il capitolo precedente). Ma se l'intertestualità formulare è in genere una dispersione interna alla tradizione riconosciuta, esistono forme di trasformazione di materiali esterni altrettanto significative. Nel jazz "nero", l'interesse verso il discorso del "bianco" vale come integrazione dal basso del discorso egemonico. Come sottolineano Duranti e Burrell (2005), tale attitudine, interpretata in genere come eredità della musica diasporica africana, può essere vista come tensione interpretativa parallela alla tensione razziale, interculturale. L'animazione del discorso altrui è una pratica creativa e sovente può contenere un riferimento metatestuale ad una distanziamento dal sistema di valori. Le variazioni non sono solo un modo di riproporre una canzone, ma anche un modo di ripensare la composizione e la performance, spesso sono commenti, ironici, critici sul materiale di origine. È in quest'ottica che la storiografia jazz va a interpretare il fenomeno della costituzione del repertorio di *standards* intorno agli anni '40. Un gruppo di musicisti di colore, in opposizione alla dilagante affermazione del jazz come *entertainment* per la borghesia bianca, opta per una chiusura quasi iniziatica. Niente più ritmi ballabili, niente più spettacolini *ziotomistici* (nei quali ricadeva, per fare un esempio illustre, anche il padre fondatore "Satchmo", cioè Louis Armstrong), niente più ricerca del favore del pubblico. Al contrario questa nuova musica (che poi sarebbe stata battezzata *bebop*) alzava gli scudi per intimidire l'intruso occasionale, introducendo difficoltà tecniche volutamente esasperate, assieme un gergo iniziatico in assenza di veri e propri canali

didattici, il tutto per escludere innanzitutto il pubblico bianco che affollava i *club downtown* con gli spettacoli delle *big bands*, così come i musicisti non allineati. Eppure il repertorio musicale sul quale si è operata questa rivoluzione è un repertorio “che più bianco non si può”. Infatti una gran parte dei primi esercizi stilistici per la sperimentazione e l’affermazione del linguaggio *bebop* si fonda su accordi e melodie del musical di Broadway. *All the things you are*, *What is this thing called love*, *Some of these days*, grandi classici del *bebop* e veri e propri trampolini di lancio per le improvvisazioni sorprendenti (allora come adesso) dei *boppers*, in origine non sono altro che arie di musical di successo, in genere composte dall’entourage di ebrei newyorkesi che si aggirava per Tin Pan Alley, la famosa via degli studi e uffici delle case di produzione musicali. Non è questo il luogo dove approfondire l’analisi di un percorso culturale davvero complesso, ma sia sufficiente riconoscere la fondatezza dell’ipotesi verificando come, anche nel jazz dei tardi anni’60, John Coltrane potesse fare bandiera del suo stile infuocato, oramai tendente verso il *free*, un pezzo del musical più sciocchino, *My favourite things*, originariamente cantata da Julie Andrews (o anche la *Cam-Cam-Caminin* resa famosa con *Mary Poppins*). L’operazione consisteva nel cercare, con ostinazione, un pezzo assolutamente pop come base per praticare le sperimentazioni più radicali (nel caso di *My favourite things*, l’approccio cosiddetto “modale” e la novità della strutturazione aperta, che permetteva l’alternarsi di varie sezioni del pezzo sulla base dell’interazione tra musicisti) In questa sede possiamo fare notare lo scarto significativo tra la voce giuliva di Julie Andrews che elenca le “cosine” da lei preferite e il tono lancinante di Coltrane che si lancia volentieri anche in 40 minuti di improvvisazione all’interno dello stesso brano. Se la metafora della grana della voce include le proprietà della spigolosità, della ruvidità, la grana di Coltrane ci strappa all’ascolto imbambolato con urgenza esistenziale.

3.3 La vocalità

Nel loro interessante lavoro sull’estetica jazz, Duranti e Burrell (2005, p.7) riferiscono un episodio didattico relativo al *signature sound*. Nell’interazione analizzata, l’insegnante di batteria appare insoddisfatto dall’interpretazione di un suo allievo, che pure sta eseguendo uno spartito senza apparenti errori. Per far capire cosa non lo soddisfa, l’insegnante non esita a de-legittimare lo spartito: esso non contiene l’essenza di quello che deve essere suonato. E per comunicare l’essenza, l’insegnante non ha metodo migliore che riferirsi al

signature sound di un musicista conosciuto da tutti. «Suonala come Elvin Jones» è l'istruzione finale, ciò che sullo spartito non può essere contenuto³⁴. Il rovesciamento della gerarchia è importante, qui non solo lo spartito non contiene tutta l'informazione (su questo non c'è bisogno di discutere), ma non contiene nemmeno l'"essenza" della musica. Nella lezione descritta da Duranti e Burrell lo spartito si riduce a quella funzione originaria di riferimento (ma non lista di istruzioni), di traccia mnemonica su cui, dopotutto, è possibile anche sorvolare - come una lista della spesa poco fantasiosa, sostituibile ed integrabile in caso di ispirazione estemporanea. In un contesto lontano da partiture e riferimenti come quello della libera improvvisazione, il *signature sound* emesso da Scott Rosenberg non è *flatus vocis* privo di riferimento (a rigore dovrebbe esserlo, perché non è un segnale parte di un codice, perché non entra in relazioni sintattiche con nient'altro), ma diventa immediatamente significativo nel momento in cui il suono si riconosce come unico. La *signature voice* (ma la voce è sempre *signature*) è semiosi prima ancora di divenire sostanza dell'espressione di un contenuto verbale, così come il timbro è musica ancora prima di articolarsi in strutture sintattiche. A volte si dice che la lettura ad alta voce *aggiunga* senso al testo, grazie all'introduzione della prosodia, ma ci si dimentica che lo si sta affermando partendo da una prospettiva che considera la parola scritta come espressione standard del contenuto verbale, come se la voce fosse uno stadio di produzione segnica posteriore. Nella prospettiva del linguaggio come sistema, la voce spesso diventa luogo di raccolta delle varie articolazioni sonore dove però «ciò che non suona è paradossalmente, l'unicità del suono» (Cavarero 2003 p.16). Al contrario, è possibile porre la voce alla base genetica del senso, una base che non *aggiunge* ma che *costituisce*, e rende possibile lo stesso *logos* come sistema della significazione. Il senso si costituisce sulla scorta della relazione vocalica cui le voci singole sono chiamate, invocate. La risonanza è musicalità nella relazione, è unicità della voce che si dà nel legame acustico di una voce con l'altra. È scambio vocalico dove la ripetizione del suono, e tutte le sue varianti ritmiche tonali, espongono l'unicità come un'intesa e una dipendenza reciproca (*ivi*, p.199). All'inizio, alla *radice* di un brano musicale improvvisato, non si tendono le orecchie per intercettare un

³⁴ L'esame delle partiture originali rivela che lo stesso Luciano Berio, nelle pagine di *Laborintus* (che contiene delle parti di batteria jazz) non abbia esitato ad includere esplicitamente l'indicazione «tempo Elvin Jones».

suono da decodificare, ma ci si pone in atteggiamento di risposta ad una voce unica che non segnala che se stessa. «Non c'è nulla di ulteriore dietro questa voce [...]. Essa è paga di comunicarsi chiamando irresistibilmente in gioco la voce dell'altro» (*ivi*, p.13). «Non c'è nulla di ulteriore» suona efficacemente, ma il paradosso è che dietro la voce in realtà c'è *tutto*. Siamo vicini al paradosso forse perché ci aggiriamo attorno ai limiti inferiori della semiotica, ma rendendo secondario tutto l'ambito del detto, sia come contenuto specifico (quel che viene detto) sia come struttura (il sistema di significazione che regola il dirlo), il dire diventa ambito privilegiato di un reciproco comunicarsi che esprime, prima di qualunque altra cosa, l'unicità e la relazione (*ivi*, p.210), e che potrebbe rappresentare quell'*evento dinamico* che Hans Jonas sostituisce al oggetto rinviato (vedi citazione iniziale).

4. Ancora su *signatures* e timbri

4.1 Grana vocale

Estendere i casi di *eteroglossia* stilistica rilevati da Bachtin al piano orale è possibile, ma un'analisi più approfondita del ruolo della voce umana rivelerà che questi *modi di parlare* che vengono animati non possono essere solamente una combinazione di parole. Pare un'evidenza affermare che è importante tenere in conto la *voce* in quanto fenomeno sonoro, ma, come osservato poco sopra a proposito della voce in semiotica e filosofia del linguaggio, è davvero molto facile cadere nella convinzione di discutere di *voci* quando in realtà se ne sta usando solo una tiepida metafora. La voce, lungi dall'essere un'aggiunta di senso, nella prospettiva rovesciata anti-logocentrica diviene il presupposto al senso. Tale prospettiva può essere evidente prendendo in considerazione il fenomeno del canto. Come notava Barthes a proposito della pronuncia del cantante Panzera, la legatura che rende incomprensibili le parole di una melodia è un'esigenza estetica, per evitare, attraverso l'articolazione di appesantire "il senso di una chiarezza parassitaria" (Barthes 1982). In quanto voce, nota Barthes, la parola rivela un "linguaggio tappezzato di pelle", in cui si fa sentire "la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio" (Barthes 1973, p.127). Certo, non bisogna dimenticare che stiamo parlando di *canzoni* dove, al linguaggio verbale si affianca e subentra quello musicale, distrazione in cui cade anche Cavarero,

quando discute del ruolo del vocale e del femminile nel melodramma, arrivando ad affermare che nella nota romanza di *Madama Butterfly* "un bel dì vedremo" «la sua voce, *da sola*, è capace di esprimere ciò che le parole, come una sorta di apparato secondario, si limitano a puntualizzare» (Cavarero 2003, p.134).

È possibile in effetti discutere se sia più la grana vocale del soprano Butterfly o quella della meravigliosa melodia agrodolce ideata da Puccini a dare il maggior contributo alla comprensione del brano. Non è questa sede di analisi musicologiche o fonologiche, ma certo è che non è la voce *da sola*, e che questo insieme di grana e melodia confina il verbale ad apparato semiotico assolutamente secondario, presente quasi per un'esigenza minima di narratività. Visione estrema ma non così peregrina: i personaggi dell'opera, queste trasfigurazioni paronomastiche e parossistiche di sentimenti e passioni umane, vengono ancorati dal libretto alla loro natura di persone reali per mantenere viva la finzione scenica, grazie all'allestimento di dialoghi, non importa quanto comprensibili (insomma è opportuno fornire ai cantanti delle battute da recitare, ma dopotutto sulla qualità artistica di tali battute si eccepisce tranquillamente, anzi funzionalmente si impedisce loro di cannibalizzare tutto il resto). È anche vero che, tornando all'idea di *signature sound* proposta all'inizio del capitolo, possiamo anche fare a meno della grammatica musicale occidentale. Nell'esperimento di Rosenberg vi fu chi articolò poche note, forse riproducendo una vera e propria formula. Del resto, i cliché più tipici sono anche chiamati *signatures*: vi sono cliché *signature* Charlie Parker, sia che si tratti di cliché che lui stesso utilizzava, sia che si tratti di cliché presi da qualche suo tema, entrati poi a far parte del lessico dell'improvvisatore contemporaneo. Ovviamente, eseguire un frammento parkeriano alla richiesta di un *signature sound* è una precisa dichiarazione estetica, opinabile o meno, ma indubbiamente una decisa delimitazione della propria identità. E, senza dubbio, le firme sonore alternatesi nel seminario sull'improvvisazione, gridavano all'opposto, una forte identità, massimamente, per chi poteva, in virtù dell'utilizzo idiosincratico dello strumento. Nessuna nota, nessuna articolazione insegnata a scuola (e quindi ampiamente condivisa), ma suoni personali, quasi fisiologicamente derivati dal personale rapporto con lo strumento. Ma proprio il rapporto intimo con lo strumento può rivelare se la firma che si è scelta sia autentica o artificiale. Anche in musica è possibilissimo falsificare la firma. Ma urlare nel sassofono senza essere un urlatore, cioè senza veramente possedere una maniera personale di urlare nel sassofono, è un

camuffamento smascherabile, almeno nella stessa misura in cui si può smascherare qualcuno che stia improvvisandosi poeta surrealista o glossolalico, poiché anche dall'espressione meno comprensibile può emergere sempre un agire secondo *habitus* a garanzia dell'autenticità della pratica. La buona disposizione, oltre ad essere il presupposto per operare e performare con il proprio corpo, è in molti casi un "diagramma" riconoscibile al di là della comprensibilità.

4.2 Il timbro

Una firma, specialmente se la si deve fare più volte al giorno, la si può fare anche tramite un timbro. E il timbro, nella terminologia musicale è proprio «la qualità del suono che, nella percezione, fonda l'individualità della fonte e la rende distinta da ogni altra». Il timbro ci consente di giudicare e distinguere due suoni aventi la stessa altezza ed intensità. Mentre però quest'ultime due grandezze sono monodimensionali, il timbro è multidimensionale: non esiste una scala lungo la quale si possono ordinare e mettere a confronto i timbri di suoni diversi (ipotesi che faceva parte invece della *Klangfarbenmelodie*, la melodia di timbri schonberghiana). Il timbro è quindi quella particolare qualità del suono che permette di identificare la fonte sonora: il timbro dipende dallo strumento o dalla voce che emette il suono, e non dall'intensità o dall'altezza del suono emesso. Legato all'individualità della fonte, il timbro può però apparire anche come qualità assoluta, possiamo infatti definire una voce più o meno «timbrata», indipendentemente dalla sorgente. In questo caso l'etimologia può aiutare: la parola deriva dal greco *tympanon*, un tipo di tamburo dotato di corde risonanti. L'italiano tamburo è quindi imparentato, così come l'inglese *timbrel* (tamburello). In francese lo stesso *timbre* sta anche per suoni percussivi come piccoli cimbali, crotali, caratterizzati da vibrazione intensa e prolungata. *Timbre* è anche il campanello della bicicletta o la suoneria del telefono «segnali d'avvertimento che devono essere sufficientemente presenti per adempiere al loro ruolo di messa in allerta» (Risset 2002, p.89). I suoni ben timbrati sono quindi suoni dal carattere intenso, spiccato e *presente*, come sottolinea Risset. Il timbro si configura sempre con uno «stare per» una presenza, attraverso una relazione di rinvio che può riferirsi alla fonte sonora oppure all'evento perturbante. Il timbro come spostamento. Non a caso tutte le definizioni ufficiali sono "in negativo", o residuali come ad esempio quello dell'Associazione americana di Normalizzazione, che lo individua come «attributo

della sensazione uditiva che permette all'ascoltatore di differenziare due suoni della stessa altezza e della stessa intensità, presentati in maniera simile». Il timbro è ciò che rimane quando non ci interessano l'altezza e la intensità, ma non solo: non possedendo un'unità di misura, esso è difficile da graduare se non ricorrendo a categorie sinestesiche come scuro/chiaro o spezzato/continuo. Da qui la difficoltà di trovare posto all'interno del sistema musicale. Con l'evoluzione dell'impianto teorico e la sistematizzazione della maggior parte delle componenti, il timbro rimane oggetto ineffabile. Nella notazione è praticamente assente. I musicisti hanno continuato ad interessarsene ma il sistema produttivo musicale si era ormai assestato su un certo tipo di equilibrio, e gli artefici dei timbri rimangono in realtà gli stessi artigiani che producono gli strumenti³⁵.

4.3 A me gli orecchi

Con la modernità il timbro è diventato una dimensione teoricamente misurabile, anche se non ancora maneggiabile con gli strumenti del senso comune. Con l'esame delle rappresentazioni grafiche degli eventi sonori si arrivò a stabilire che i suoni musicali di una certa altezza sono periodici. E con le ricerche di Fourier, si poté stabilire che qualsiasi onda (periodica all'inizio, poi anche non periodica) può essere ricostruita sovrapponendo delle onde sinusoidali le cui frequenze sono multipli interi di quelle dell'onda fondamentale. In parole povere, il timbro di un suono dipende direttamente dal dosaggio d'ampiezza di queste armoniche, ovvero quello che viene chiamato *spettro*. Non è questa l'unica dimensione coinvolta (il timbro percepito è influenzato anche dal modo in cui il suono si evolve nel corso del tempo³⁶), ma

³⁵ Almeno fino alla rivoluzione Schaefferiana. O, per essere più precisi, è con la fine del XIX secolo, con l'invenzione del fonografo (1877 e 76) e del telefono, che si sconvolgono i nostri rapporti con il suono. La possibilità di separare il suono dalla sua sorgente viene sfruttata in musica in diversi modi, con la musica concreta e la musica elettronica (1948, 1950). Da questo momento il timbro non corrisponde più al "certificato di nascita" del suono, ma un campo d'azione diretto per il musicista.

³⁶ Basta invertire la registrazione di un suono (che non modifica la composizione spettrale) per rendersi conto che il timbro cambia di parecchio, questo perché i transitori, ossia i periodi di attacco e di estinzione del suono, giocano un ruolo fondamentale. La soppressione dell'attacco può rendere certi suoni irriconoscibili.

la derivazione spettrale della qualità dei timbri permette ora delle misurazioni più precise. Il problema rimane, però, nella misura in cui l'orecchio, basandosi sui parametri spettro-temporali in ingresso, elegge alcuni dettagli a livello di pertinenza secondo un comportamento imprevedibile. Non è mai possibile trovare un unico tratto fisico che riconduca all'unicità del timbro. Sulla scorta di questa constatazione, esperimenti mirati hanno mostrato che nel riconoscimento e nella memorizzazione del suono il ruolo fondamentale lo giocano appunto le irregolarità. Sulla scorta della prospettiva "ecologica" di J.J.Gibson, è possibile pensare all'evoluzione dell'orecchio come adattamento ai segnali fisici per trarre il massimo grado di informazione relativo all'ambiente, informazione essenziale per la sopravvivenza. Nell'era storica dell'evoluzione dell'orecchio umano tutti i suoni o quasi erano di origine meccanica, e così, più che sviluppare sistemi di rilevazione dell'intensità o dello spettro di frequenza, esso ha sviluppato un meccanismo di indagine per scovare il modo di produzione fisica all'origine del suono. L'orecchio quindi è sempre alla caccia di irregolarità, di idiosincrasie del suono che lo aiutino a risalire alla sua origine: raschiare dell'archetto sulla corda, *glissando* del trombone a tiro, "fischio" delle corde di chitarra a lungo compresse, o per dirla più tecnicamente: comportamento erratico della frequenza dell'attacco del suono del violino (ciò che suggerisce il raschiare dell'archetto), scivolamento di frequenza dell'attacco del suono del trombone a tiro, componenti sovracuto dell'attacco del suono di chitarra. Una volta assimilata la sorgente, l'orecchio opera anche un'indagine per rinforzare l'impressione di costanza del timbro lungo tutta la tessitura di uno strumento.

Con le irregolarità, le sfregature e glissandi, indizi di gesto meccanico torniamo coerentemente a Barthes, alla sua nozione grana vocale, che pare proprio una ruvidità superficiale, o semmai una compattezza compressa, non liscia. Sorprendentemente, in Barthes, un concetto che pare così bene aderire alla percezione idiosincratia dell'orecchio, serve all'autore per tratteggiare, al termine dell'argomentazione, la vocalità impersonale del basso russo («tutti i cantori russi hanno grosso modo la stessa voce», 1982, trad. it. p. 259), che dovrebbe trascendere l'individualità del singolo cantante per rappresentare «il Padre» nella sua «statura fallica» (*ivi*, p.260). Ma al di là dell'argomentazione psicanalitica, plausibile ma pretestuosa nell'utilizzo della grana sonora come punto di partenza, il corpo chiamato in causa dal vocale (e dal timbrico) è lungi dall'essere impersonale. Potrà essere *anonimo*, ovvero non legato a biografia

aneddotica (non deduco lo stato civile dalla voce), ma è distinguibile nella sua unicità.

«Nelle *Kreisleriana* di Schumann, non sento in verità nessuna nota, nessun tema, nessun disegno, nessuna grammatica, nessun senso, nulla che permetta di ricostituire una struttura intelligibile dell'opera. No, ciò che sento, sono dei colpi: sento ciò che batte nel corpo, ciò che batte il corpo, o meglio: quel corpo che batte» (*ivi*, p.287). L'argomentazione di Barthes, pur volta a quel corpo anonimo pericolosamente tendente all'indifferito, addita a quel senso prima di una struttura intelligibile, segno che la libertà con cui gli esseri umani combinano parole e suoni, pur comprovandola, non è un indice sufficiente dell'unicità di chi parla. La voce di chi parla è invece sempre diversa da tutte le altre voci, anche se le parole pronunciate fossero sempre le stesse, come avviene appunto nel caso di una canzone. Come dice Violi «l'enunciazione vocalizzata dell'io semiotico passa in primo luogo attraverso la voce che ne costituisce la marca specifica e il punto di riferimento e di individualizzazione» (Violi 2006, p.7). Significante corporeo, la voce si pone sul piano dei significati in quanto operatore di una mediazione semiotica. Essa significa se stessa e costituisce la presenza di un soggetto, non rimandando a un referente né alla presenza di un oggetto assente bensì instaurando nella fisicità dello scambio vocalico, «l'atto della relazione» (Cavarero, 2003, p.186).

5. La voce non inganna

In questa prospettiva fonetica prima ancora che fonologica, la voce non inganna. Le sue inflessioni, il suo timbro, le sue pause e i suoi silenzi ci parlano del suo possessore e ci permettono di riconoscerlo e conoscerne le intenzioni, cioè di riconoscere il senso di un discorso là dove la parola scritta deve arrestarsi al solo significato. Ma se la voce non inganna, allora apparentemente non è segno, poiché, secondo la classica nozione di *rinvio*, è segno ogni cosa che possa essere assunta come sostituto significante di qualcos'altro. Se la semiotica è *la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire*, la voce esce dal limite inferiore. Poiché «se qualcosa non può essere usato per mentire, allora non può neppure essere usato per dire la verità: di fatto non può essere usato per dire nulla» (Eco 1975, p. 17). Tale paradosso è solo apparente. Innanzitutto la voce può ingannare, poiché è pur vero che le tecniche del corpo che permettono il controllo della voce sono cose che non si improvvisano, ma chi per professione fa l'attore si può dire che sia sempre in grado di mentire, anche

e soprattutto per mezzo della prosodia. E dall'altra parte, un'epistemologia verofunzionale come quella ventilata da Eco (o vero o falso - *tertium non datur*) non risulterebbe molto produttiva per la semiotica contemporanea, dati gli innumerevoli casi di indecidibilità nei diversi campi d'applicazione (e il programma di Eco vale allora come un *understatement* sorprendente e ironico). Detto questo, esercitarsi su paradossi e sviluppi del tema "voce e verità" in ambito jazzistico non è atteggiamento peregrino. I musicisti jazz usano frequentemente la metafora della voce per riferirsi alla presenza dell'intera personalità musicale.³⁷ E molto spesso la questione è se tale voce sia autentica (*true*) o meno, secondo una prospettiva che è contemporaneamente morale ed estetica. Il vero jazzista è colui che ha trovato la propria voce, e che di conseguenza condensa in sé onestà intellettuale e originalità artistica. L'autenticità di una voce è oggetto di valutazione (e ammirazione, se è il caso) da parte della comunità, ma che si tratti soprattutto di una maturazione individuale lo illustra molto bene un commento raccolto da Duranti e Burrell (2005, p.26), a partire da un seminario con il contrabbassista Robert Miranda. Discutendo di improvvisazione, Miranda spiega gli aspetti della ricerca della «giusta» nota, quel tassello che serve per completare il discorso in atto. Prima o poi, tale nota tanto inseguita dovrà manifestarsi in qualche forma, pena l'*impasse*.

It might come out. Sounding. Co-rrect. An- and- and people might say "WOW!" you know, but- it w- it's a lie. It's a lie! Because that's not what I heard. What I heard was [plays open G string on the double bass]. And so I have to be humble enough to play [plays G again] in spite of everything that I know or wanna play. That's not what I heard. So I have to be honest as an improviser and just play what I hear. And that's the best way for me to help the group.

La correttezza di una nota all'interno del sistema grammaticale vigente non è garanzia che essa sia *autentica*. La possibilità di mentire sta nel sostituire «quello che si sente» (un *hearing* interno) con ciò che «si conosce» (la gamma di cliché, di citazioni) o addirittura con ciò che «si vuole suonare» (intendendo una volontà non mediata dalle esigenze del brano e degli altri musicisti, secondo

³⁷ Va precisato che vi è un utilizzo tecnico del termine voce per indicare una singola parte melodica di una composizione polifonica.

una finalità non cooperativa). La garanzia di un contributo autentico viene da un contegno che è stato definito di «perfezionismo morale», un impegno ad agire e parlare sempre presenti a se stessi, combinato ad un'insoddisfazione costantemente tesa al miglioramento del presente (Day 2000, p.99; Duranti e Burrell 2005). Acquisire una voce è quindi perdere un *ego*, nel senso deteriore del termine, e contemporaneamente assestarsi su un *habitus* venato di saggezza.

I kinda feel like that when you improvise, and when you are playing jazz music, you're uh- you're really completely...open. You're kind of, uh, letting yourself be very very open to the other musicians. As well as to the audience but especially to the musicians. 'cause you're trying to create something. And so you're sort of opening up your heart, soul, ... and, with that. I think. Comes a danger. Because a person who has- ... let's say... a huge ego, ... who wants maybe to show off, ... or doesn't have the what I would call "the purest of intentions", I think that affects the music tremendously and in a negative way (Tom Ranier in Duranti e Burrell, 2005, p.27).

La «più pura delle intenzioni», che assomiglia molto alla «logica pratica» proposta da Bourdieu, è la garanzia di avere raggiunto un suono *signature*, ovvero di poter dare un contributo che è contemporaneamente personale e collaborativo, che è «linguaggio privato» ma che si dispone ad essere interpretato nella via più semplice ed immediata. È un atto di enunciazione singolarmente autobiografico e imbevuto di cultura, la cui possibilità di esistenza si fonda sul percorso esistenziale, unico e irripetibile. È atto di enunciazione che proietta il più possibile *dentro* di sé, piuttosto che *fuori* di sé, le categorie linguistiche su cui si struttura. Il *signature sound* funziona come e più del pronome «io» nell'unire virtualità della lingua ad atto di parola.

7. Dalle strategie alle tattiche.

Calcoli impossibili e logica formulare.

La *velocità del pensiero* dovrebbe essere considerata
altrettanto significativa di quella della luce.
Paul Valéry, *Quaderni*

1. Lo spazio degli scacchi

Nelle partite a scacchi amichevoli o casalinghe, la gestione del tempo in genere è affidata al buon senso di entrambi i giocatori. Per calcolare la propria mossa, ogni giocatore avrà a disposizione un certo periodo di tempo non misurato con strumenti particolari, apparentemente indefinito (o infinito), in realtà delimitato da alcuni segnali più o meno espliciti. Se un giocatore si prende qualche minuto di troppo, l'avversario può semplicemente avanzare una protesta, che potrà dare luogo a una contrattazione sui limiti consentiti. Ma l'assestamento dei tempi si può dare anche tramite una contrattazione muta, poiché in una partita amichevole ognuno cerca di compensare le eventuali discrepanze secondo un *fair-play* da pari opportunità (se il mio avversario impiega sempre meno di un minuto per la sua mossa, io non posso arrogarmene sistematicamente il doppio). La conoscenza del proprio compagno di gioco, derivata da precedenti sfide ma anche semplicemente qualche mossa esplorativa di assestamento, può portare ad una situazione di equilibrio dei lassi di tempo permessi. Tale equilibrio può dire molto sulla situazione in corso, per certi versi agisce come una muta definizione del *frame*. Arrivare a concedersi reciprocamente lunghe riflessioni può significare che la partita viene presa sul serio e si prospettano all'orizzonte alcune sanzioni di rilievo per vincitore e vinto. Naturalmente è sempre possibile ritornare sui propri passi: il giocatore in svantaggio può ridurre teatralmente i propri tempi, magari (ma non necessariamente) accompagnando i movimenti con qualche sospiro o gesto di

noncuranza, nella speranza di ridurre la portata del *match* e quindi il peso di un'eventuale sconfitta. L'altro giocatore può perseverare nella propria conduzione agonistica, ma per non cadere nel gioco dell'altro può davvero decidere di assecondarlo e sveltire anche i propri tempi, in vista di una vittoria senza ombre. Ma nelle partite amatoriali non si può dire che la vittoria sia il vero e unico obiettivo, poiché gli adattamenti temporali si verificano anche in base ad un comune intento di tenere vivo il gioco, di non spezzare il ritmo e di agire secondo un principio di cooperazione («non prenderti più tempo di quanto te ne spetti») che garantisca il giusto equilibrio tra sfida e divertimento. E tale principio risulta non a caso un parametro estremamente difficile da riprodurre per via informatica, non solo per un'indiscutibile constatazione del valore sociale della partita, ma anche, come abbiamo visto, perché questo lato non è esente da complicati calcoli strategici. Certo è che, anche potendosela permettere, la mossa con lunghissimo tempo di preparazione non ha praticamente senso; dopo un certo periodo di meditazione la mente del giocatore comincia a perdere le fila dei propri calcoli, le proiezioni delle combinazioni di mosse visualizzate si allontanano così tanto dalla posizione attuale dei pezzi che appare impossibile confrontare i benefici o i rischi ad essa connessi, se non altro perché calcolando i benefici offerti da un'ipotesi ci si può dimenticare quali fossero esattamente quelli promessi dall'ipotesi alternativa. Ad esempio, l'ipotesi A porterebbe a mangiare quel determinato pezzo dopo quattro turni, se l'avversario rispondesse nella maniera N, mentre se risponde in M, per mangiarlo ci vorranno cinque turni, e se risponde O potrebbe anche essere di dover correre ai ripari per un suo contrattacco, invece l'ipotesi B... È chiaro che ad un certo punto del ragionamento confrontare ipotesi così diramate può portare il pensiero allo stallo, ed è quindi più sano limitarsi a confrontare le diverse posizioni della scacchiera nei turni immediatamente successivi («cerco di attaccare qualche pezzo scoperto o di difendere qualche mia casella»).

Questi meccanismi di autoregolazione garantiscono che la partita tra dilettanti non sfoci in dilatazioni esagerate (anzi è tipico dei dilettanti troncane lunghe elucubrazioni con un nulla di fatto, e poi di muovere con accresciuta confusione, compiendo un errore marchiano). I professionisti ovviamente hanno dalla loro una preparazione mentale ben diversa. Ponderare diverse proiezioni a lungo termine è il loro modo di muovere. Ma di certo l'abilità non è tutta lì. Pensiamo al computer e alla sua brutta capacità di calcolo, schiacciante

anche per il genio della matematica in grado di fare a mente calcoli incredibili: il fatto che il computer non sia ancora diventato un avversario sistematicamente imbattibile mostra che l'abilità scacchistica non è un mero algoritmo di deduzione, algoritmo che potrebbe essere idealmente perfetto nel momento in cui l'elaboratore riuscisse a calcolare in ogni momento in maniera esaustiva tutte le possibili combinazioni di mosse a venire. Ma la mole di dati è semplicemente troppa (per ora o per sempre?). La mente umana, che seleziona le informazioni pertinenti per la soluzione di un problema senza calcolare tutte le conseguenze, ha un altro modo di affrontare la complessità, senza venire schiacciata dal carico dei calcoli.

2. L'impiego del tempo: la tattica

La delimitazione cronometrica del tempo imposta ai professionisti è un modo per garantire l'imparzialità sportiva, necessaria per assegnare premi e graduatorie. Essa modifica il gioco nella ragione dell'implementazione di una tecnica di gestione del proprio tempo (la durata di ogni mossa viene progressivamente sottratta ad un tempo massimo predisposto a inizio gara), ma risulta particolarmente interessante nei casi in cui uno scacchista è costretto ad agire in fretta perché il suo tempo è agli sgoccioli. Nel momento in cui il tempo per decidere la mossa corrispondesse al tempo per eseguirla si avrebbe una partita paradossale. Lo scacchista diverrebbe un suicida che, afferrando il pezzo, può decidere dove depositarlo solo nel tempo meccanico richiesto dallo spostamento del braccio e dal posizionamento sulla casella. In sostanza il problema è che questo scacchista improvvisatore non avrebbe il tempo di *visualizzare* strategie e dovrebbe giocare d'istinto, cosa che effettivamente fanno i maestri nelle partite lampo di questo tipo. Al contrario, lo scacchista informatizzato non ha altra *chance* che giocare sulla potenza: diversamente dal giocatore umano, con pochi secondi a disposizione il *cluster* di microprocessori progettato da IBM per gareggiare ai tornei di scacchi può fotografare dall'alto migliaia di diverse combinazioni di posizioni. Questo perché l'automa scacchista procede per strategie, e la strategia è fondamentalmente una teoria dello spazio. È attraverso l'esempio dell'appiattimento temporale che vediamo come la *visualizzazione* delle posizioni sia meramente una questione di spazio. Come la definisce De Certeau (1990, p.71), la strategia consiste nel calcolo (o nella manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere si isola

circoscrivendo un *luogo* come *spazio proprio* da cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce *esteriori*. È un «gesto cartesiano» (p.72).

La suddivisione dello spazio permette una *pratica panoptica* a partire da un luogo in cui l'occhio trasforma le forze estranee in oggetti che si possono osservare e misurare, e dunque includere nel proprio "campo" visivo e controllare. Vedere (lontano), significa anche prevedere, anticipare il tempo attraverso la lettura di uno spazio. Ma non sempre si ha disposizione il luogo strategico privilegiato. Ad esempio vi sono eventi scacchistici spettacolari in cui il maestro non solo agisce sistematicamente "al volo", ma lo fa portando avanti contemporaneamente una ventina di partite diverse, spostandosi fisicamente dall'una all'altra. Nel momento in cui si pone di fronte all'ennesima scacchiera, il maestro deve agire in un baleno, e tale gesto *istintivo* all'interno di un territorio che egli può abbracciare con un solo sguardo ha poco in comune con la strategia. Proprio in quest'ottica De Certeau definisce la *tattica*, ovvero «l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio». A differenza della strategia, la tattica ha come luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come viene organizzato dalla legge di una forza estranea. Ma la tattica, arte di "mettere a segno dei colpi" è un frutto dell'occasione. Le tattiche sono procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo – alle circostanze che l'istante preciso di un intervento trasforma in situazione favorevole, alla rapidità di movimenti che modificano l'organizzazione dello spazio, ai rapporti fra momenti successivi di una "mossa" alle intersezioni possibili di durate e ritmi eterogenei. Le strategie puntano sull'*instaurazione di un luogo* come effettiva barriera all'azione del tempo; le tattiche invece puntano su un'abile *utilizzazione del tempo*, sulle occasioni che esso presenta e sui margini di gioco che introduce nelle fondamenta di un potere.

3. L'arte del più debole

3.1 Una logica "altra"

Lo scacchista di fronte al cronometro è come il musicista di fronte alla griglia di accordi che scorre. E come negli scacchi, un computer non avrebbe problemi ad improvvisare alle più disparate velocità: gli sarebbe sufficiente applicare la sua strategia a monte. Dati gli accordi x , y e l'insieme (anche molto vasto) di variabili z , il computer dispone di tutti i presupposti per generare la melodia

improvvisata. Lo strano paradosso degli automi musicali improvvisanti, progettati dagli psicologi cognitivi e dagli ingegneri informatici si avverte già qui: l'improvvisazione concepita da un algoritmo deduttivo è già schiacciata su se stessa prima ancora di partire. È un appiattimento a-temporale, poiché è concepita, creata, vissuta (si può dire *vissuta* per un automa?) totalmente nello spazio. I brevi istanti che servono per calcolare un assolo alla Charlie Parker non devono trarre in inganno. Non si tratta di paragonare la velocità di pensiero di Parker rispetto a quella del calcolatore, perché le due attività sono diverse. Quella del calcolatore è letteralmente la velocità della luce. Nel momento in cui un microprocessore sufficientemente potente può abbracciare ed eseguire un intero algoritmo in un unico colpo di *clock*, un'improvvisazione in stile parkeriano sarebbe calcolabile in un unico istante, e da quel momento quell'assolo diverrebbe eseguibile a qualunque velocità, dall'inizio alla fine o anche, perché no, dalla fine all'inizio. Il paradosso non è solo estetico, ma logico: in tali improvvisazioni non vi è assolutamente nulla di imprevedibile, poiché tutto è già *in nuce* fin dall'inizio. La velocità del pensiero di Parker è qualcosa di diverso. È più lenta, e meno male: non può costitutivamente essere appiattita in un unico ideale colpo di *clock*. La tattica si sviluppa di mossa in mossa. Approfitta delle occasioni dalle quali dipende, vive senza una base da cui partire per espandere il proprio spazio e pianificare le sortite, non accumula i vantaggi, non tesaurizza i propri guadagni. Questa non appartenenza le permette mobilità, creatività soggetta all'*alea* del tempo e all'*alea* insita nel sistema. Infatti per cogliere al volo le possibilità che offre un istante, la tattica approfitta regolarmente, grazie a una continua vigilanza, delle falle che le contingenze particolari aprono nel sistema di riferimento (la grammatica musicale, o verbale), attraverso incursioni e azioni di sorpresa, che le consentono di agire là dove uno meno se lo aspetta. Dopo i controversi match tra Kasparov e il computer *Big Blue*, lo scacchista russo lamentò il fatto che i programmatori del computer avessero avuto accesso al sistema tra un match e l'altro. Essi si difesero affermando che non c'era stata nessuna irregolarità, semplicemente avevano attivato determinate opzioni del programma che potevano rispondere meglio ai tranelli di Kasparov. Il computer non era in grado di attivare da solo quelle funzioni? Adattarsi al tranello altrui: si tratta in questo caso di un atteggiamento propriamente *tattico*, non a caso demandato ai programmatori *umani*, non a caso tacciato poi di irregolarità. Il *cluster* di processori difettava di *astuzia* (la *metis* di Ulisse), i suoi programmatori no. Ma le astuzie spettano al

più debole per definizione, specialmente in guerra. Più una potenza si ingrandisce, meno può permettersi di mobilitare una parte dei suoi mezzi per un piano estemporaneo. De Certeau cita il classico trattato sulla guerra di Clausewitz: la strategia militare prevede di distribuire le forze senza arrischiarsi ad impiegarle nel «gioco di una mobilità ingannevole». L'astuzia muove invece in virtù della sua leggerezza e del suo non essere ancorata al territorio: è «un gioco di prestigio per mezzo di azioni, come il sofisma è un'illusione di idee» (De Certeau 1990, p.74). Attraverso procedimenti simili a quelli che Freud precisa a proposito del motto di spirito, essa combina elementi audacemente accostati per insinuare furtivamente qualcosa di diverso nel linguaggio di un luogo e per sorprendere il destinatario: sfumature, lampi, crepe e intuizioni folgoranti nelle pieghe di un sistema, che non deve per forza essere un fronte militare. Anzi, la storia testimonia il graduale (ma certo mai completo) passaggio dei meccanismi polemicici dalla guerra combattuta all'azione diplomatica, ovvero da una «pragmatica della battaglia a una grammatica degli scambi cognitivi destinati a permettere una diminuzione degli scontri fisici, il cui punto d'arrivo [...] è la trasformazione della polemica in senso stretto in una ricerca di equilibri di tipo contrattuale» (Landowski 1989, trad. it. p.227). Lo stratega quindi diviene «lui stesso semiologo» (*ibidem*), e viceversa.

Autore di un grande sistema «strategico», Aristotele già si interessava molto alle procedure di quei «nemici della verità» che erano i sofisti. Di questo avversario proteiforme, rapido, sorprendente, cita la massima di Gorgia: «rendere più forte il discorso più debole». Nella sua concisione, questa formula illumina il rapporto di forza che sta alla base di una creatività intellettuale tanto tenace quanto sottile, instancabile, mobilitata in vista di tutte le occasioni, disseminata sui terreni dell'ordine dominante, estranea alle regole che si dà e che impone la razionalità fondata sul diritto acquisito di un luogo proprio. Le figure e gli artifici della retorica: nulla di sorprendente tra le astuzie pratiche e gli artifici della retorica. In rapporto alle norme della sintassi e del senso proprio, ovvero alle definizioni generali di un "proprio" distinto da ciò che non lo è, i buoni e i cattivi artifici della retorica giocano sul terreno che è stato così posto ai margini. Mentre la grammatica sorveglia la "proprietà" dei termini, gli artifici retorici (derivate metaforiche, condensazioni ellittiche, miniaturizzazioni metonimiche) segnalano l'uso del linguaggio da parte dei locutori nelle situazioni particolari di conflitti linguistici rituali o effettivi. Derivano da una problematica dell'enunciazione. Dopo tutto, non sono che varianti, in una

semiotica generale delle tattiche. Indubbiamente, per elaborare questa semiotica bisognerebbe esaminare modi di pensare e agire diversi da quello che ha fondato l'articolazione di una ragione sulla delimitazione di un luogo proprio: dai sessantaquattro esagrammi dell' *I Ching* cinesi o della *metis* greca, fino alla *hila* araba, altre "logiche" sono venute affermandosi (De Certeau 1990, p.76). E passando attraverso altre definizioni del concetto, cercheremo di identificare una "logica formulare" che si avvicina al comportamento tattico.

3.2 Ignoranza strategica

Anche Pierre Bourdieu, nei suoi grandi testi sulla logica pratica (Bourdieu 1972, 1977), fa riferimento alla strategia, seppure in accezione diversa e apparentemente contraria a quella di De Certeau. Egli designa come *strategiche* alcune condotte volte a interpretare e modulare a proprio vantaggio regole e ritualità legati ad una pratica sociale. Sia che si tratti della disposizione topografica della casa cabila, di una politica matrimoniale o di successione ereditaria, Bourdieu riscontra sempre un agire strategico volto ad aumentare il più possibile il vantaggio nella negoziazione, secondo una modalità d'azione che funziona a due livelli: quello, superficiale, delle norme e delle grammatiche culturali e quello, profondo, dell'interesse dell'attore in gioco. La strategia è l'attività di perseguire uno scopo particolare volgendo a proprio favore le regole, o infrangendole e compensando l'infrangimento altrove, in sostanza senza mai corrompere la versione "ufficiale" della situazione, ciò che chiama situazione *oggettivata*. Per Bourdieu *oggettivato* è tutto ciò che è passato sotto il vaglio dello sguardo analitico ed è stato, si direbbe in semiotica, *testualizzato*. Planimetrie, alberi genealogici, scansioni da calendario sono produzioni oggettivate laddove il senso in esse depositato è effetto di uno sguardo a distanza neutrale e neutralizzante. Siamo di nuovo nel campo della rappresentazione *panoptica*, che livella e classifica laddove invece è possibile riscontrare una fervida e ininterrotta attività di organizzazione delle discontinuità. Da una parte ci sono quindi le pratiche oggettivate e dall'altra le pratiche costantemente imbevute di strategia. La strategia per ammogliare un ragazzo è l'equivalente, per Bourdieu, di «una mossa in una partita di carte». Dipende dalla «qualità del gioco» ovvero, ad un tempo, dalla distribuzione delle carte (avere buon gioco) e dal modo di giocare (essere un buon giocatore). La «mossa» mette in causa da una parte i *postulati* che condizionano uno spazio di gioco, dall'altra le regole che assegnano alla distribuzione un valore e al

giocatore delle possibilità, in definitiva un'abilità manovriera nelle congiunture diverse in cui il capitale iniziale viene speso.

Nelle partite sociali osservate da Bourdieu esistono sempre dei grandi principi impliciti (come ad esempio un principio di predominanza o gerarchia tra i sessi), che decidono l'andamento profondo del gioco, ma la cui assenza di definizione precisa crea ampi margini di tolleranza. Esistono anche *regole* esplicite (come ad esempio quelle molto complicate che soggiacciono al matrimonio con la cugina materna di primo grado), sempre però accompagnate da eccezioni o casi speciali che rendono il gioco una *utilizzazione* delle regole più che un *adempimento* delle stesse. L'utilizzazione avviene proprio attraverso la *strategia*, l'astuzia che permette di giocare tutte le possibilità offerte dall'ambiguità delle norme che rivestono il sistema culturale. Il piccolo numero di figli compensa un cattivo matrimonio; il mantenimento del cadetto celibe come «domestico senza stipendio» evita di dovergli pagare l'*adot*. La strategia non è applicare le regole, ma scegliere il repertorio delle loro operazioni. E alla base di questa disinvoltura nella trasgressione vi è un meccanismo di camuffamento e di copertura che *onora* il sistema. La *strategia* di Bourdieu è quindi una *tattica* nella misura in cui essa gioca nello spazio cartografato dal sistema sociale inserendosi negli interstizi del non definito. Nella sua opera di *straforo* la strategia-tattica di Bourdieu vive una dimensione non concettualizzata, si tratta della cosiddetta «intenzione oggettiva» insita in una pratica. La disposizione del sapere pratico non è una vera disposizione di pezzi sulla scacchiera attraverso mosse. L'*habitus* è all'origine della concatenazione di mosse che sono oggettivamente organizzate come strategie senza essere il prodotto di un'intenzione strategica.

Un primo scarto viene individuato da Bourdieu esaminando le condotte relative al sistema dell'onore. Per produrre le condotte d'onore che possono essere evocate dalle sfide dell'esistenza non è necessario possedere lo «schedario di rappresentazioni prefabbricate» (Jakobson 1963, p.25), ma è sufficiente detenere il principio di *isotimia*, secondo cui ogni uomo che si iscrive alla classe degli uomini d'onore si aspetta di ricevere una risposta coerente. La "comprensione" immediata presuppone un'operazione «inconscia» di decifrazione che è adeguata solo nel caso in cui la competenza che mette in gioco nella propria pratica costituisca una sola cosa con la competenza che mette in gioco l'altro agente decifrante. In altre parole il sistema dell'onore si basa su disposizioni ad agire (gli *habitus*, cfr. capitolo 5) che funzionano da

interpretazioni stabilite e stabilizzanti. Sorta di *iceberg* interpretativi di cui emerge solo la parte attivata dall'interazione avviata, gli *habitus* definiscono dei *modus operandi* che possono rimanere immersi in ogni stadio della catena. Ad esempio, fino a quando in una cultura il lavoro pedagogico non viene chiaramente istituito come pratica specifica e autonoma, l'essenziale del *modus operandi* che definisce la padronanza pratica si trasmette «nella pratica, allo stato pratico», senza accedere al livello del discorso. Ciò che è interessante in Bourdieu (e lontano dalle rappresentazioni prefabbricate di Jakobson) è che il sistema degli *habitus*, pur essendo basato su *routine* e poca o nessuna concettualizzazione, prevede in realtà un alto tasso di creatività.

«Nello stesso modo in cui alcuni afasici che hanno perso la capacità di evocare una parola la possono includere *sbadatamente* in una formula, così gli schemi acquisiti di pensiero e di espressione autorizzano l'invenzione senza intenzione dell'improvvisazione regolata che trova i propri punti d'appoggio in "formule belle e pronte".» (Bourdieu 1972, p.xx)

Un'arte è un complesso di modi di agire adattati a degli scopi speciali, che sono il prodotto sia di un'esperienza tradizionale trasmessa dall'educazione, sia dall'esperienza personale dell'individuo. Non si possono acquisire che mettendosi in rapporto con le cose sulle quali si deve esercitare l'azione ed operando personalmente. Senza dubbio può avvenire che l'arte sia illuminata dalla riflessione, ma la riflessione non è un elemento essenziale, perché questa arte può esistere senza di lei. Anzi non esiste una sola arte dove tutto sia riflessione (Durkheim, *La sociologia e l'educazione*, in Bourdieu 1977, p.250).

4. Lo spazio del testo

Non è un caso che la metafora degli scacchi abbia circolato abbondantemente tra i testi fondanti della semiotica già dagli albori. La “rete di relazioni” alla base dell'epistemologia strutturalista è ben resa dalla posizione dei pezzi sulla scacchiera, ma in questo caso è la formalizzazione della “mossa” e del “turno” a interessare. L'alternanza delle mosse si presta ad essere imbracciata da una semiotica fondata su una filosofia dell'*atto* più che dell'*azione*. Negli scacchi così come in semiotica, una mossa è un agire *che fa essere*, base *evenemenziale* di un processo che si sviluppa per stati discreti (o cambiamenti di stato, nella

terminologia greimasiana) e lascia all'osservatore delle soste in cui è possibile esaminare il campo con cura e prepararsi alla prossima fase. Il modello delle mosse e dei turni può quindi portare con sé un'eredità filosofica precisa, quella di un tempo spazializzato e sostanzialmente astratto. A tale modello, che verrà esplorato nel prossimo capitolo, si collega coerentemente una concezione di strategia basata sul calcolo e l'inferenza.

4.1 Macchine per significare

La semiotica interpretativa ci ha abituato a descrivere l'interpretazione fondamentalmente come un atto di "cooperazione". L'attività inferenziale volta alla ricostruzione del significato pare inizialmente poggiare sulle spalle del destinatario, che coopera attivando sceneggiature e riferimenti enciclopedici in grado di colmare tutti i vuoti che la macchina testuale non riesce a coprire. Ma è presto scoperto che non si tratta tanto di ricostruire "il messaggio dell'emittente", ma quanto effettivamente di produrre significato, secondo un'operazione ogni volta creativa frutto di un'interazione strategica. Nella semiotica di Umberto Eco, il testo è

«intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti, e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché il testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario [...]. In secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa [...]. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare» (Eco 1979, p.52).

Il testo è quindi, in un certo senso, un luogo dove si situa un'opposizione. Chi ha creato il testo ha sostanzialmente agito secondo una strategia manipolatoria volta a far compiere a chi legge una serie di operazioni cognitive, gestendo le sue mosse in un'interazione fittizia con un lettore modello da lui ipotizzato, prevedendo e gestendo le sue inferenze, pilotandolo in quella o quelle che a suo parere sono le associazioni opportune. Dal canto suo, il lettore farà poi un'operazione simmetrica e aprirà o meno porzioni di enciclopedia in base ad inferenze. La posta in gioco di queste strategie è idealmente, come nel caso degli scacchi, di produrre la migliore esperienza testuale possibile. Ma le strategie dell'autore possono essere volontariamente disorientanti: è il caso di molti

esempi riportati da Eco. Parimenti le strategie del lettore possono virare verso l'uso del testo, in barba alle previsioni e proiezioni dell'autore.

Tornando alla terminologia di De Certeau, Eco dice bene *strategie*, perché a ben guardare, il testo come supporto formale e materiale fonda lo *spazio* su cui si articolano le mosse degli attori. Se c'è adattamento o riformulazione delle ipotesi, essi si danno all'interno di un territorio piuttosto stabile, appunto la tessitura del testo, che fonda il piano immanente dello scontro tra strategie. Ma nella stessa teoria echiana esiste uno snodo che ricorda lo *straforo* di De Certeau, ed è la pratica dell'*uso* testuale. Sorta di degradazione dell'interpretazione, l'uso si colloca oltre un limite virtuale: oltre il tale segno non si parla più di interpretazione (fantasiosa, deviante, ecc..), ma di *uso*.

4.2 Passeggiate e calcoli

La nozione di strategia ha sempre avuto un suo spazio anche all'interno della semiotica greimasiana, anche se con un ruolo non precisato, messa in ombra dalla più funzionale nozione di programmazione. Da quanto si desume dal *Dizionario* (Greimas e Courtes 1979), la strategia non sarebbe che l'istanza di gestione di programmi narrativi complessi, con collocazione non ancora definita, che lascia il termine ad un uso non completamente definito, e quindi libero. La nozione è riemersa con maggiori specificazioni negli anni '90, all'interno del campo d'analisi sociosemiotico. Tramite la conversione dell'esperienza pratica in una forma di testualità compatibile con lo sguardo semiotico e della situazione comunicativa come "scenario attanzializzato", i nuovi attori sembravano richiedere sempre di più una descrizione strategica più che meramente programmata. In Floch (1990) i comportamenti urbani riflettono strategie profonde («strategie della continuità» e della «discontinuità») che informano programmi narrativi più specifici (*l'esploratore*, il *professionista*, il *bighellone*, il *sonnambulo*). Nel 1989 Eric Landowski aveva proposto alcune ipotesi di sistemazione del campo, chiedendosi innanzitutto se la parola "strategia" designi davvero un concetto, e soprattutto se esso sia uno solo. Sicuramente si tratta di capire cosa è avvenuto nel passaggio dall'uso militare a quello contrattuale che stiamo utilizzando ora. Dopodiché, la prima partizione appare già familiare: vi è chiaramente differenza «tra qualcosa che può essere eventualmente riconosciuto come *percorso strategico* e qualcosa che, al contrario, non può essere chiamato che una semplice "passeggiata"» (*ibidem*). Passeggiare, per Landowski, è vagabondare

lasciandosi condurre e guidare dai fattori casuali incontrati sul terreno mano a mano che lo si scopre, quando invece il soggetto dotato di competenza strategica punta fin dalla partenza a un obiettivo e organizza il suo avvicinamento in funzione delle conoscenze di cui dispone. L'aspetto significativo, nella trattazione, è che Landowski sceglie come metodologia d'analisi quella di abbandonarsi ad una «passeggiata lessicale» per avvicinare gradualmente l'oggetto, la strategia, la quale poi diviene il centro delle argomentazioni. Le «passeggiate», pur ammissibili come tattiche operative, non arrivano cioè al livello della teoria. D'altronde, una volta stabilito che si tenterà di dare un modello strategico attraverso la nozione semiotica di attante, risulta chiaro che l'intento è dispiegare il sistema di una *razionalità* strategica. Per quanto concerne la partita a scacchi, «l'anti-attante si presenta come un materiale malleabile sulla base di determinate regolarità di comportamento, la cui conoscenza definisce la *competenza operativa* dello stratega nella misura stessa in cui esse modellano adeguatamente la *competenza pragmatica* della partita da manovrare» (1989, p.231). La compatibilità con il modello di De Certeau, fin qui rassicurante, si infrange sulla nozione Landowskiana di *tattica*.

Si diano due attanti qualsiasi, S1 e S2, il primo che cerchi per ipotesi di influenzare l'azione del secondo. Per S1 si possono considerare due tipi di interventi nettamente distinti in termini di grammatica narrativa secondo lo statuto sintattico attribuito a S2. In un primo caso, l'anti-attante S2 è il semplice esecutore di un programma virtuale, parziale o globale, predeterminato sotto forma di regole o leggi. In questo caso non si esce dal tipo di configurazioni esaminate in precedenza, e per scatenare, o al contrario ritardare, o addirittura escludere il «passaggio all'azione» di S2, sarà sufficiente a S2 organizzare o al contrario evitare le condizioni di *attualizzazione* del programma considerato. Ne consegue questa definizione semiotica che proporremo per la *tattica*: una scienza delle manovre attualizzanti. (Landowski 1989, p.232)

Ecco quindi la differenza fondante: se la tattica è attualizzante, la strategia opera al livello della virtualizzazione dei programmi narrativi, manipolando la competenza decisionale, ovvero cognitiva, dell'anti-soggetto. Due scacchisti possono scambiarsi dei «colpi» bloccando o avviando degli automatismi conformi alla tecnologia del gioco, ma nello stesso tempo, dato che i giocatori sono soggetti che si osservano e si «sentono», tutti i colpi scambiati avranno per di più immediato valore di discorso, poiché gli *effetti di senso* sul piano strategico si sovrappongono agli *effetti di choc* ottenuti tatticamente sul terreno.

4.3 Scene instabili

Di strategie si è parlato in sociosemiotica, ma più recentemente il termine è stato incluso in un modello generale per l'analisi semiotica proposto da Jacques Fontanille. I tre livelli impliciti nella discussione appena accennata della teoria echiana (quello del testo, quello delle pratiche interpretative e dell'esperienza testuale) vengono radunati e incassati assieme ad altri in una gerarchia di livelli di analisi volta a rinnovare lo statuto dell'oggetto (degli oggetti) della semiotica, senza rinunciare ai principi fondativi. Nella fattispecie, il tentativo di Fontanille è quello di fare salvo il principio dell'immanenza del senso, restrizione «di grande potenza retorica» che pone le condizioni di qualsiasi analisi con ambizioni modellizzanti, distinguendo il principio in sé dalla determinazione dei suoi limiti. Questi limiti, provvisori e arbitrari, erano stati a suo tempo fissati al testo-enunciato, ma non è affatto detto che per il semiologo contemporaneo, che prova a misurarsi con oggetti, pratiche e forme di vita, il principio di immanenza non rimanga applicabile rigorosamente, a patto di discutere la specificità e la pertinenza di questi nuovi piani di immanenza. Nello sguardo teorico di Fontanille le semiotiche-oggetto si articolano in una gerarchia che parte dal vecchio *segno*, passa per il *testo* (cioè testo-enunciato) e si apre ad *oggetti* e *pratiche*, fino ad arrivare alle *forme di vita* e alle culture nella loro globalità. L'interpretazione diviene così una pratica che si avvia su di un testo, dotato di un supporto materiale che diventa oggetto all'interno di una *situazione semiotica*. E questa concezione di situazione semiotica «configurazione eterogenea che raccoglie tutti gli elementi necessari alla produzione e all'interpretazione della significazione di un'interazione sociale» (Fontanille 2004, p.7) diviene quindi la nuova frontiera epistemologica da risolvere attraverso un processo di risoluzione delle eterogeneità. Le prime categorie messe in gioco da Fontanille sono quella di *scena* e *strategia*: la scena è colta a partire dal reperimento di «dispositivi enunciazionali stabili (testi interni e oggetti in particolare)», la strategia a partire dall'adattamento delle diverse enunciazioni nel tempo. Il ruolo piuttosto stabile dell'oggetto-libro pone quindi la pratica interpretativa all'interno di una dimensione *scenica*, mentre una conversazione casuale, in cui ogni singola enunciazione rimette potenzialmente in gioco ogni valore, si coglie attraverso la dimensione *strategica*.

4.4 Moltiplicazione delle strategie, cristallizzazione

Lo *slot* lasciato aperto nel modello fontanilliano è interessante: come reagisce questa dimensione strategica, ancora non concettualizzata, con le considerazioni fin qui fatte, soprattutto in merito alle *tattiche* di De Certeau? Innanzitutto va notato il terreno sdruciolevole in cui il concetto dinamico di strategia va a collocarsi. Le situazioni semiotiche di Fontanille convertono l'esperienza pratica in uno «scenario attanzializzato dove i ruoli enunciazionali sono giocati da testi, elementi ambientali, ecc..[...] I principi metodologici del testualismo vengono proiettati sugli scenari sociosemiotici e il principio di immanenza può essere salvaguardato». Ma, come commenta Pierluigi Basso (2006, p.223), «con la situazione-strategia [...] cambia completamente il punto di vista teorico, la configurazione di uno scenario figurativo diviene congiunturalmente, per via di un'assunzione, il problema da gestire da parte di un soggetto che deve adattarsi, coordinarsi rispetto alla concomitanza/successione di scene e pratiche». Ma tale cambiamento di prospettiva viene «deproblematizzato teoricamente dalla cristallizzazione delle scene-strategia: essa è prevedibile e lavorabile pragmaticamente secondo prassi o procedure». L'adattamento postulato da queste situazioni-strategia va sviluppato e portato fino alle sue conseguenze. La pratica dell'improvvisazione pone il destro per alcune linee di ricerca legate ad un pensiero tattico più che ad un pensiero strategico.

5. Alcune linee di ricerca

5.1 Lo straforo

La tattica come appropriazione personale *di straforo*, tra le maglie del sistema (De Certeau 1990). Il paradosso della didattica sull'improvvisazione («dimenticate le regole», «dimenticate gli spartiti») passa anche di qui, ovvero attraverso la coesistenza di una grammatica restrittiva e di un'etica e di un'estetica che premiano l'occasione, lo strappo. Il lavoro *di straforo* è un fenomeno di insubordinazione leggera: operai che utilizzano macchine per proprio conto, che sottraggono alla fabbrica del tempo in vista di un lavoro libero, creativo, senza profitto. Nei luoghi stessi in cui regna la macchina che devono servire, giocano d'astuzia per il piacere d'inventare prodotti gratuiti destinati soltanto a significare un saper fare. Senza ricavare profitto e spesso in perdita prelevano qualcosa dall'ordine del sapere per imprimervi il segno di un

successo artistico: operazioni ai margini, che dispongono oggetti inerti ai bordi di un sistema intatto. Come il superiore della fabbrica, che “chiude un occhio” su certo lavoro *di straforo*, l’insegnante di improvvisazione presto si trova nella posizione di lasciare passare l’insubordinazione o anche, di incoraggiarla come vera forma di creatività.

5.2 La logica formulare

Uomini che riposano – [dai] cannelieri [i] fiori cadono
Notte calma – [in] primavera montagna vuota
Luna appare: spaventando [dalle] montagne [gli] uccelli
Momento gridare: [in] primavera [della] valle [al] centro

La tattica formulare come operazione leggera che si libera dal sistema linguistico. In questa quartina del trattato *Qi wu lun* di Zhuangzi, analizzata da Francois Jullien in *Il saggio è senza idee* (1998, p.189), la formula sospende il senso. I riferimenti non contano affatto individualmente, la parola poetica non investe (o non si arena) in nessuno di essi – non è descrittiva (e nemmeno narrativa); ma neppure vi è un senso da approfondire a partire da essi, su di un piano simbolico, abbandonando il concreto, per il dispiegarsi di un’idea. Gli uomini che «si riposano», i fiori che «cadono», non mirano ad offrire nessuna originalità metaforica, si tratta di meri motivi infilati in successione, motivi tra i più comuni, veri e propri *clichè*. Ma il valore del *clichè* poetico sta anche nel fatto che, non essendo più vincolante il suo riferimento, e non essendo da approfondire, da scavare il suo significato (per svilupparsi sul piano delle “idee”), siccome di per sé dice poco, o piuttosto dice *appena*, in virtù della sua banalità, riesce a «lasciare passare». Il *clichè*, poiché è cavo, *lascia passare*: non dà luogo a coagulazione del senso, quest’ultimo resta al di sotto, inconsistente. Il *clichè* indifferenzia: così lascia passare questo sfondo del senso, da cui ogni senso si distacca, e che è il suo fondo indifferenziato – fondo “uguale”, fondo di evidenza (Jullien 1998 pp.189-190). Ecco quindi la creatività musicale che passa miracolosamente tra le maglie dei *pattern* e delle frasi fatte. Non forzare il senso, non portarlo allo scoperto, alla stessa maniera in cui i «dotti ignoranti» di Bourdieu prendono parte al gioco strategico sulla scorta di disposizioni, *habitus* che in fondo sono *clichè* che «lasciano passare».

5.3 Per una *phronesis* della grazia

«Queste pratiche presentano curiose analogie, simili a intelligenze immemorabili, con le simulazioni, le astuzie o gli inganni a cui alcuni pesci o alcune piante ricorrono con prodigioso virtuosismo»: il riferimento di De Certeau alle «logiche altre», come quella delle «intelligenze immemorabili» o come la strategia cinese, ci rivela che possiamo affiancare alla comune nozione di strategia un'attitudine diversa non completamente basata sul calcolo e la percezione di un obiettivo. Questa nuova nozione tattica è, rispetto all'agguerrito arsenale della strategia classica, sicuramente un'arte del più debole, ma non così tanto da scadere nel mero approccio irrazionale. Al contrario, il serrato confronto che Francois Jullien intesse tra la logica strategica del trattato militare di Clausewitz e la disarmante filosofia degli strateghi cinesi dimostra che in guerra il bruto calcolo non è la soluzione, e che in entrambe le culture sono state avanzate interpretazioni diverse. Ad esempio, in quella occidentale l'imprevedibilità e "l'attrito" del contesto richiedono l'ennesimo, insanabile, ricorso alla «capacità di ben deliberare» di aristotelica memoria. Immersi nel fluire delle «facende umane», non veniamo salvati da rappresentazioni prefabbricate o sistemi onnicomprensivi, ma dall'esperienza sul campo, che ci permette di optare per "il giusto mezzo" (ma non necessariamente) a fronte dell'impossibilità del calcolo e (non banalmente) dell'esiguità del tempo a disposizione. Nel tentativo di valutare le condizioni del senso è allora necessario tornare indietro alla *passeggiata* proposta da Landowski (che a sua volta riecheggia le *passeggiate inferenziali* tratteggiate dalla semiotica interpretativa testuale). Difficile da sistematizzare, sostanzialmente *antilogos*, non può però venire ignorata per un discorso che voglia davvero abbracciare con *grazia* le pratiche umane. Ecco che all'apparato concettuale bellico si sostituisce quello estetico: la grazia è davvero alla base di questa lettura. Fenomeno legato ad uno scorrere del tempo (cfr. capitolo successivo), la grazia in Bourdieu permea tutti gli atteggiamenti dei vari giocatori sociali. L'eccellenza, il modo e i modi dell'uomo completo, quest'arte senz'arte - come si dice nello zen - non si realizza mai in modo così completo se non nelle occasioni socialmente predisposte in cui, come nei duelli d'onore, il gioco con la regola fa parte della regola del gioco. Gli attori del sistema di Bourdieu, tatticamente avveduti, giocano su un piano di principi generali profondi a loro inaccessibili, e lo fanno con grazia. L'incarnazione dell'uomo di mondo, che conosce le regole, ci gioca, e detesta scomporre le carte in tavola, è

sempre contrassegnata dall'eleganza. Eppure tale figura è quasi indefinibile, forse proprio perché ogni formulazione la relegherebbe la sua abilità al rango di semplice procedimento o affare meccanico, è perché la virtuosità non sa cosa farsene della regola, parapetto o promemoria. La *phronesis* si riconosce per la sua "naturalità" perché instaura quella padronanza del proprio corpo e della situazione che caratterizza la destrezza.

8. Occasioni nel presente vivido.

«Se voglio ascoltare una bella esecuzione del *Don Giovanni*,
mi accendo un buon sigaro e mi stendo sul divano».

Johannes Brahms

1. Qualcosa che rifugge ogni spiegazione

Nel precedente capitolo, all'interno dell'exkurs sulle interazioni strategiche, il filo rosso dell'improvvisazione era sottesa ad ogni osservazione. L'immagine degli scacchisti è una metafora preparatoria per una rappresentazione dell'improvvisatore secondo un'insolita prospettiva. Descrivendo due giocatori di scacchi alla prese con un severo cronometro da gara e tempi ristretti fino al paradosso, avevamo sancito l'impossibilità di una gestione strategica: là dove il tempo per pensare la propria mossa fosse così breve da ridursi al tempo fisiologico che la mano impiega per afferrare e spostare il pezzo, gli scacchi-lampo diventano qualcosa di diverso, più spettacolo che vera sfida. Ma se sostituiamo agli scacchisti due musicisti nelle stesse condizioni, stiamo immaginando dei suonatori-giocatori (*players, o jouers*) che, iniziando una frase, decidono dove condurla nel tempo stesso in cui la mano la suona: niente di strano, si tratta realisticamente del caso dell'improvvisazione, in cui la lotta con il tempo è davvero prassi. Di più: si lotta per adattarsi al brutto scorrere del tempo, ma è proprio sulla frangia di questo scorrere che si verificano i più interessanti colpi di genio.

Il fatto è che l'improvvisazione non è in sé un agire paradossale. Esiste tutta una serie di attività quotidiane comuni che potrebbero essere definite improvvisazioni, e che si basano su processi decisionali sotto stretti vincoli temporali. Utilizzando l'improvvisazione come categoria interpretativa di fenomeni non musicali, Davide Sparti ne individua la presenza sullo sfondo di innumerevoli azioni quotidiane, azioni che essenzialmente volgiamo al mantenimento della normalità (o dell'ordine cognitivo), per riparare ai tanti

imprevisti dell'agire nel mondo. Si improvvisa per "salvare la faccia" quando ci si dimentica un nome, ma a anche quando si trasforma un comune bar in un centro direzionale per organizzare dei soccorsi all'indomani di un cataclisma, o quando si deve prendere una decisione di *equipe* senza conoscere i membri della squadra (Sparti 2005, pp. 214-216). Se si colloca il gesto improvvisato all'interno di una pratica fortemente strategica, e si enfatizza il calcolo di un numero notevole di variabili, esso appare miracoloso. Se lo si colloca all'interno di una routine e se ne mostra il grado di fluidità, esso appare del tutto naturale. Si tratta quindi di uscire da un paradigma di attori orientati, impegnati in interazioni risolvibili logicamente. Il sillogismo è uno schema pericoloso: solo chi si trova nella tranquilla posizione di stratega può permettersi di *dedurre* i vari casi a partire dalle regolarità a monte. E solo chi ha la possibilità di vedere reiterarsi un fenomeno abbastanza a lungo può risalire per *induzione* ad un caso generale. Nell'assenza di un luogo proprio, nell'ignoranza dello schema in cui si è calati, l'unica cosa da fare e agire per ipotesi: interpretiamo il nuovo evento alla luce di una legge non ancora data, non ancora fondata; formuliamo tale legge sulla scorta di un'associazione non immediatamente argomentabile. È il lato creativo dell'ipotesi, il ragionamento per *abduzione* (Peirce), in cui interviene l'analogia, la proiezione, la *saggezza*. È un'operazione proiettiva che però non necessariamente poi viene a scontrarsi con "la realtà delle cose", ma che semmai può avere esiti più o meno felici. Le proiezioni ipotetiche dei soggetti dell'improvvisazione vengono accolte e convalidate attraverso l'interazione, ed attraverso di essa si consolidano e si pongono come sfondo delle mosse successive. È solo così che possiamo ricomporre di volta in volta la novità all'interno di un sistema, che dev'essere ad un tempo coerente e provvisorio, stabile e rinnovabile.

Se non è ancora chiaro il sistema di riferimento, nel momento del gesto improvvisato non si può parlare ancora un *programma* vero e proprio. Il caso limite evidenziato da Sparti (2005, p. 220) è il costante esercizio di improvvisazione nel definire la propria identità di essere umani, ovvero la costante ricomposizione di una diversità di esperienze di vita in una biografia apparentemente unitaria. Se la nostra identità è in realtà un programma-palinsesto, in costante rinnovamento e ricerca di coerenza, la vita è costante improvvisazione? A tal proposito, nerissima è l'osservazione di Vladimir Jankelevitch: poiché nessun uomo possiede un *habitus* relativo al morire, «la morte è dunque improvvisazione per eccellenza; e giacché morire è al contempo

cominciare a terminare, cominciare terminando, finire cominciando, morire è per definizione stessa improvvisare» (Jankelevitch 1955, trad. it. p. 253). Ma secondo Jankelevitch non è di tragicità e morte che ci parla l'improvvisazione; al contrario «il preludio non ci comunicherebbe l'esaltazione dionisiaca del suo rubato se non fosse, come una mattina di primavera, possibilità di tutte le cose» (*ibidem*).

Non sono insomma dei suicidi questi giocatori sul sottile fronte della durata temporale, sono più probabilmente poeti dell'irreversibilità. Negli scacchi reali, il semplice fatto di *toccare* un proprio pezzo obbliga il giocatore a usarlo nella propria mossa, e non sono concessi ripensamenti. La possibilità di poter rifare la stessa mossa al contrario al turno successivo è ovviamente una reversibilità illusoria, poiché le mosse dell'avversario nel frattempo hanno mutato gli equilibri (o le relazioni della struttura). Il tema dell'irreversibilità emerge in maniera molto significativa in un celebre testo del pianista Bill Evans, quello che il musicista scrive per le note di copertina del disco di Miles Davis *Kind of Blue* (1958). Nell'note Evans descrive una forma d'arte visiva giapponese³⁸, in cui «l'artista è forzato ad essere spontaneo», poiché la pratica consiste nel dipingere su di una tela particolarmente sottile e ben tesa: la conformazione del pennello e della tela fa sì che ogni movimento «innaturale o interrotto» finisca per rompere irrimediabilmente il disegno (o, peggio, forare la tela, soprattutto nel caso si cerchi di tornare indietro per correggere). Ecco quindi che gli artisti di questa pratica devono sottostare ad una speciale disciplina, che Evans sintetizza nella capacità di «esprimere se stessi in comunicazione con le proprie mani in una maniera così diretta da escludere un'attività decisionale». Il disegno prodotto non possiede la stessa complessità di un dipinto tradizionale (come composizione o come dettaglio), ma «si dice che chi sa vedere troverà, catturato all'interno dell'opera, qualcosa che rifugge ogni spiegazione»³⁹.

³⁸ Probabilmente Evans si riferisce alla pittura *Suibokuga*, praticata in Giappone dal quattordicesimo secolo e proveniente dal buddismo zen cinese.

³⁹ «There is a Japanese visual art in which the artist is forced to be spontaneous. He must paint on a thin stretched parchment with a special brush and black water paint in such a way that an unnatural or interrupted stroke will destroy the line or break through the parchment. Erasures or changes are impossible. These artists must practice a particular discipline, that of allowing the idea to express itself in communication with their hands in such a direct way that deliberation cannot interfere.

Non a caso il testo di Evans viene citato spesso nella letteratura sul jazz: esso contiene davvero tanti nuclei dell'attività di improvvisare. L'impossibilità di tornare indietro (rapporto col tempo). La particolare disciplina ed esercizio (rapporto mente-corpo). La spontaneità. E infine l'indicibilità, che in questo capitolo proveremo a mettere in relazione con il verso del tempo. Più avanti Evans definisce in pochi tratti che tipo di modello di riferimento stia alla base di *Kind of Blue*:

As the painter needs his framework of parchment, the improvising musical group needs its framework in time. Miles Davis presents here frameworks which are exquisite in their simplicity and yet contain all that is necessary to stimulate performance with sure reference to the primary conception.

Non si tratta di una cornice attorno a una tela, non si tratta nemmeno di una cornice nello spazio: Evans sente che, come nel *Suibokuga*, la cornice di Davis si situa soprattutto nel tempo. Sono strutture tematiche che concludono l'improvvisazione come parentesi leggere, evanescenti. La prescrizione non è rigida, al contrario, nella sua semplicità essa non contiene altro che il necessario per poter stimolare l'azione in riferimento alla concezione originaria. Ma qui ciò che interessa è lo snodo, molto complesso, che si situa dietro l'apparente semplicità di una "struttura temporale". Si può parlare di una struttura temporale come struttura sincronica? La si può percorrere in tutte le direzioni, avanti e indietro, come una struttura spaziale?

2. Occasioni

La nozione di «cornice temporale» è leggermente fuorviante. Nel senso comune, una cornice temporale è un segmento "dall'istante x all'istante y", ad esempio la cornice ricavata in un palinsesto entro cui inserire un programma radiofonico. Anche una "struttura", termine del metalinguaggio musicale, ma anche pesantemente connotato dal punto di vista filosofico, sarebbe un po' troppo schematica. Da De Certeau possiamo cogliere ed esaminare il termine "traiettoria". La calligrafia giapponese, più che figure, traccia traiettorie. La

The resulting pictures lack the complex composition and textures of ordinary painting, but it is said that those who see will find something captured that escapes explanation».

traiettoria indica infatti un movimento temporale nello spazio, l'unità di una *successione* diacronica di punti percorsi, un vettore orientato e non la *figura* che questi punti formano in un luogo che si presume sincronico. Certamente anche questa «rappresentazione» può essere ingannevole, proprio perché la traiettoria, in un modo o nell'altro, si disegna, e il movimento si trova così ridotto a una linea abbracciabile dall'occhio e leggibile in un istante. Ecco quindi che solo chi «sa vedere» può oltrepassare la mera proiezione sul piano, per accedere al dispiegarsi del gesto. Insomma, per quanto utile sia, ogni forma di planimetria trasforma la struttura *temporale* in una sequenza *spaziale* di punti. Si sostituisce così un grafico a un'operazione (Miles Davis stesso lo intuiva, e cercava di evadere il più possibile l'esigenza di istruzioni precise e di spartiti). Un segno reversibile, che si legge nei due sensi, una volta proiettato su una carta, prende il posto di una pratica indissociabile da momenti singolari e da «occasioni» e, come tale, dunque irreversibile (non si risale nel tempo, non si ritorna sulle occasioni mancate). «Abbiamo perciò una traccia anziché degli atti; una reliquia *in luogo* di comportamenti, che è soltanto il loro resto, il segno del loro svanire. Questa proiezione postula la possibilità di scambiare l'uno (questo tracciato) con l'altro (un comportamento legato con delle occasioni). È un “qui pro quo”, tipico delle riduzioni che deve effettuare una gestione funzionalista dello spazio per essere efficace. Bisogna ricorrere ad un altro modello» (De Certeau 1990, trad. it. p. 71). Come si è visto, le strategie sono sequenze di azioni che, grazie al postulato di un luogo del potere (il possesso di uno spazio proprio), elaborano dei luoghi teorici (sistemi e discorsi totalizzanti) capaci di articolare un insieme di luoghi fisici in cui le forze vengono ripartite. Privilegiano dunque i rapporti spaziali e si sforzano di ricondurvi i rapporti temporali attraverso l'attribuzione analitica di un luogo proprio a ciascun elemento particolare e mediante l'organizzazione combinatoria dei movimenti specifici. Le tattiche sono procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo, ma più specificamente all'*occasione*, alle circostanze che l'istante preciso di un intervallo trasforma in situazioni favorevole, alla rapidità dei movimenti che modificano l'organizzazione dello spazio, ai rapporti fra momenti successivi di una “mossa”, alle intersezioni possibili di durate e ritmi eterogenei (*ivi*, p.75).

3. Irreversibilità e durata

3.1 *Kairos Blue*

Impossibile affrontare il problema di un tempo reversibile o irreversibile senza affacciarsi sulla tradizione filosofica, con il rischio però di venire travolti dalla complessità e la stratificazione di uno dei problemi più antichi della riflessione filosofica e scientifica. Alla luce della dicotomia tra reversibile/dicibile e irreversibile/indicibile, si possono individuare alcuni punti di riferimento. Nel *Trattato dell'efficacia* Jullien (1996, trad. it. p.83) risale alle origini del pensiero mitico greco, per individuare le figure di Cronos e Kairos, implacabili avversari, entrambi figli di Aion, il tempo eterno. Cronos appare come figura del tempo costruito dalla conoscenza - tempo regolare, divisibile, analizzabile. Dalla parte opposta sta Kairos, il tempo aperto all'azione e costituito dall'occasione - tempo casuale, caotico, indomabile. Opposte e complementari nel mito, le due diverse concezioni di tempo soggiaceranno a tutto lo sviluppo della filosofia occidentale. Chi fin da subito ha la meglio pare essere il tempo cronometrico, prediletto dal pensiero filosofico perché si presta alla numerazione e al calcolo (Aristotele definisce il tempo il «numero del movimento secondo il prima e il poi»), ma il tempo kairico resiste e si staglia all'orizzonte in molti punti chiave del pensiero greco, ad esempio nella riflessione sull'*occasione*. L'originale filosofia pratica di Aristotele prevede infatti una capacità di ben deliberare nelle faccende umane (*Etica Nicomachea*, VI) che si fonda sulla dottrina del giusto mezzo, ma che sostanzialmente verte sull'attitudine a formulare al momento giusto, sulla scorta degli eventi, il fine (*telos*) dell'azione, afferrando la giusta occasione⁴⁰. Non a caso tale capacità di delibera in Aristotele si chiama saggezza (la *phronesis*), e non a caso la saggezza, unica vera risorsa contro le intemperie di Kairos, nella storia occidentale progressivamente diviene un ambito sempre più lontano dalla disciplina filosofica. Vi convive parallelamente ma se ne dissocia (cfr. Jullien 1998). E a partire dal Rinascimento, la nuova concezione scientifica, fondata sulla meccanica galileiana, sancisce definitivamente le prerogative di Cronos: il tempo va visto come una serie idealmente reversibile di istanti omogenei, che consente la riduzione del movimento a leggi quantitativo-matematiche e

⁴⁰ La componente del pensiero aristotelico più originale rispetto al pensiero platonico ma anche non a caso la meno rigorosamente definita

l'applicazione del calcolo infinitesimale.⁴¹ A questa scissione, che ancora oggi emerge nell'ambito di una riflessione sull'improvvisazione, si aggiunge e si sovrappone quella tra soggettività e oggettività del tempo. La relazione del tempo col pensiero, anzi la sua totale interiorizzazione e riduzione a "estensione dell'anima", successione di stati psichici tramite la memoria e l'anticipazione, viene espressa già da Agostino nelle *Confessioni*⁴² con una terminologia proto-fenomenologica che anticipa la riflessione novecentesca.

3.2 La curva aggraziata

Tra la fine dell'ottocento e gli inizi del novecento la stessa fisica di stampo galileiano ha qualche difficoltà. C'è il caso della termodinamica: con lo studio dei fenomeni legati alla trasmissione di calore si constata nei passaggi di stato dei corpi un intrinseco grado di disordine. Si scopre che, abbassando il livello termico di un sistema, non si riottiene la stessa quantità di lavoro impiegata per riscaldarlo, poiché una parte dell'energia termica si "degrada" e non si ritrasforma in lavoro. La termodinamica fa riaffiorare insomma una temporalità in cui ogni istante è eterogeneo rispetto al precedente e la serie non può essere invertita. Ma ovviamente il colpo più duro alla nozione stabilita di tempo viene inferto dalle teorie sulla relatività. Gli esperimenti di inizio secolo sulla velocità

⁴¹ Naturalmente vi fu chi si oppose a tale concezione, come gli empiristi, che ribadirono il carattere psicologico della temporalità e quindi il valore di pura astrazione o finzione intellettuale del tempo fisico. Successivamente la mediazione kantiana stabilizzò temporaneamente la questione, ma il tempo era già diventato terreno di misurazione più che di riflessione.

⁴² «Accingendomi a cantare una canzone che mi è nota, prima dell'inizio la mia attesa si protende verso l'intera canzone; dopo l'inizio, con i brani che vado consegnando al passato si tende anche la mia memoria. L'energia vitale dell'azione è distesa verso la memoria, per ciò che dissi, e verso l'attesa, per ciò che dirò: presente è però la mia attenzione, per la quale il futuro si traduce in passato. Via via che si compie questa azione, di tanto si abbrevia l'attesa e si prolunga la memoria, finché tutta l'attesa si esaurisce, quando l'azione è finita e passata interamente nella memoria. Ciò che avviene per la canzone intera, avviene anche per ciascuna delle sue particelle, per ciascuna delle sue sillabe, come pure per un'azione più lunga, di cui la canzone non fosse che una particella; per l'intera vita dell'uomo, di cui sono parti tutte le azioni dell'uomo; e infine per l'intera storia *dei figli degli uomini*, di cui sono parti tutte le vite degli uomini.» (*Confessioni* XI, 38; trad.it. Carlo Carena).

della luce portano alla consapevolezza della non-unicità della serie temporale, ovvero che non esiste un tempo unico e universale per tutti gli eventi fisici.

Ma prima dell'affermarsi teoria della relatività, fu Henri Bergson⁴³ il critico più accanito del tempo "spazializzato" della fisica, a cui oppose una concreta esperienza qualitativa e metafisica irriducibile a misure esterne. E coerentemente, il suo strumento di indagine preferito fu l'intuizione, che permetteva di indagare la vita della coscienza senza scomporla in «atomi psichici», come accade invece utilizzando la facoltà analitica dell'intelligenza. «Chiamiamo intuizione la *simpatia* che ci trasporta all'interno di un oggetto per coincidere con quello che esso ha di unico». Il metodo dell'intuizione si applica anche al concetto di *tempo*. Se da Aristotele in poi esso veniva identificato come una successione spaziale di istanti distinti, somma di un insieme qualitativamente omogeneo di quantità definite, il tempo *intuito* da Bergson, invece, si dà alla coscienza come un *continuum* all'interno del quale convivono come in un *misto* differenti elementi qualitativi. Si tratta quindi di cogliere due ordini di realtà temporale, l'*estensione* e la *durata*. Il tempo esteso, "tempo dell'orologio", è quello derivato dalle equazioni della fisica e della meccanica. In esse i rapporti di tempo definiscono in realtà situazioni successive nello spazio: come nell'orologio il tempo è una *posizione* delle lancette sul quadrante dell'orologio. Nell'altra concezione di tempo vi è invece una componente irriducibile alla successione, il *tempo vissuto*. Per la vita della coscienza il tempo non è un rapporto numerico quantitativo dove la natura qualitativa dei termini non presenta importanza, come avviene nelle equazioni della meccanica. Esiste quindi tutto un ordine di realtà che sfugge alla coscienza di tipo matematico poiché *dura* nel tempo. Ebbene, la rilevanza del problema del tempo nello studio della performance balza all'attenzione quando Bergson si concentra sul sentimento della *grazia* del movimento corporeo. Definita inizialmente come percezione di una certa disinvoltura e spontaneità nel movimento, essa assume una diversa profondità nel momento in cui si constata che i movimenti più aggraziati sono quelli «che si predispongono l'un l'altro», movimenti che si lasciano prevedere, ovvero in cui è possibile ravvedere, indicati e preformati negli atteggiamenti presenti, gli atteggiamenti futuri. Al contrario, se i movimenti bruschi sono privi di grazia, ciò è dovuto al fatto che ognuno di essi «basta a se stesso e non annuncia quelli che stanno per seguirlo». La linea

⁴³ Che comunque fece in tempo a studiare e commentare il lavoro di Einstein.

costitutivamente *curva* della grazia cambia sì direzione ad ogni istante ma questa nuova direzione è già indicata in quella che la precedeva: la dimensione in cui esiste la grazia è quella di un tempo *vissuto*.

Qui, la percezione di un muoversi spontaneo si fonde allora con il piacere di arrestare in qualche modo la marcia del tempo, e di tenere il futuro nel presente. Un terzo elemento interviene allora allorché i movimenti aggraziati obbediscono a un ritmo e sono accompagnati dalla musica. In tal caso il ritmo e la misura, permettendoci di prevedere ancor meglio i movimenti dell'artista, ci fanno credere di esserne i padroni. Siccome indoviniamo l'atteggiamento che sta per assumere, quando l'assume effettivamente sembra quasi che ci stia obbedendo; la regolarità del ritmo fa sì che tra lui e noi si stabilisca una sorta di comunicazione. [...] Nel sentimento dell'aggraziato entrerà allora una specie di simpatia fisica. (Bergson 1889, trad. it. p. 11)

Nella filosofia bergsoniana, nel nucleo del pensiero sugli «stati di coscienza», questa *simpatia fisica* va oltre la metafora: in presenza di uno più piaceri concepiti dall'intelligenza, afferma Bergson, il nostro corpo si orienta spontaneamente, come per una azione riflessa, verso uno di essi. Così, nell'immaginare un acuto cantato, e provando ad analizzare con attenzione quale sia la nostra idea di una nota più o meno alta, si finisce per pensare allo sforzo più o meno grande che il muscolo tensore delle vostre corde vocali dovrebbe fare per riprodurre a sua volta la nota. Ma al di là della componente somatica del pensiero del primo Bergson, certo interessante per una teoria delle passioni (pensiamo alle sue definizioni di *collera*), importante è sottolineare come per il filosofo francese il nostro sentire ritmico non abbia in realtà molto a che fare con il *contare*. La definizione di ritmo come «scansione temporale discreta» non deve trarre in inganno. Come si vedrà più avanti con Sartre, i suoni del sassofono ci giungono in modo successivo, ma tratteniamo ciascuna di queste sensazioni successive per organizzarla insieme alle altre in un gruppo che ricordi un'aria o un ritmo noto: e in questo caso non si *contano* i suoni, ma se ne raccoglie un'impressione per così dire qualitativa. Nel caso ci si proponga esplicitamente di contarli, sarà necessario allora dissociarli, e in questa dissociazione si instaura un ambito omogeneo in cui i suoni, svuotati della loro qualità, vuoti in un certo senso, lasciano tracce sempre uguali del loro passaggio (Bergson 1889, trad. it. p. 58). Impossibile, per Bergson, studiare le sensazioni

sulla base di questo conteggiare discreto. Ecco quindi il ricorso alla musica come esempio principe per illustrare la vita degli stati di coscienza. Le sensazioni si aggiungono dinamicamente le une alle altre, organizzandosi tra loro come le note di una melodia, una successione di cambiamenti qualitativi che si fondono, si penetrano, senza contorni precisi, senza alcuna tendenza a esteriorizzarsi gli uni rispetto agli altri. I suoni si compongono tra loro, e non agiscono grazie alla loro quantità come tale, ma grazie alla qualità che la loro quantità presenta, cioè all'organizzazione ritmica del loro insieme. Per valutare retrospettivamente il numero di colpi di piatto suonati dal batterista (poniamo quattro), la mia immaginazione deve battere di nuovo un colpo, poi due, poi tre, e finché non è giunta proprio al numero quattro, la sensibilità, consultata, ha risposto che l'effetto totale differiva qualitativamente (*ivi*, p. 79).

3.3 L'effettiva e vivida esperienza di un Or-Ora

Con la durata reale (*durée*) riceviamo una nozione di tempo sempre più complessa e affollata di tensioni verso il passato e il futuro: tale sarà la versione fenomenologica del tempo. Il presente fenomenologico, sulla scorta di quello agostiniano, è informato da *ritenzioni* del passato più immediato, *protenzioni* verso il futuro prossimo, e di *riproduzioni* e *anticipazioni* rivolte invece a passati e futuri lontani dallo stato attuale. Non è possibile qui approfondire tale terminologia, risulta però interessante proseguire per questa via, sulle tracce della *simpatia* identificata da Bergson. Sappiamo che alla base di ogni teoria della comunicazione vi è un'attività di sincronizzazione tra i soggetti coinvolti. Nelle ricerche di Alfred Schutz tale relazione di «mutua sintonia» appare essere la componente fondamentale di ogni comunicazione, e tale sintonia sembra proprio basarsi sulle operazioni tensive che i soggetti compiono. Il punto di partenza per Schutz è che il testo musicale, a differenza di altri tipi di testo (pittorico, architettonico) non può essere guardato *monoteticamente*; ovvero, in un singolo sguardo non possiamo afferrare l'oggetto ideale «opera musicale» né il significato «costituito». In un solo sguardo possiamo, tutt'al più, afferrare il contenuto che l'opera musicale comunica, il particolare stato d'animo o l'emozione che esso evoca, oppure la sua forma interna, come quando diciamo: «queste erano variazioni con un finale in forma di passacaglia». Possiamo arrivare a dimostrare un teorema matematico *politeticamente*, ovvero compiendo tutti i passaggi necessari, ma da quel momento sarà per noi possibile arrivarci *monoteticamente*, in un solo sguardo. La fruizione *politetica* è invece

sempre necessaria per poter definire il significato di un brano musicale. È pertanto possibile affermare che il brano musicale deve sempre accostarsi al «flusso» della nostra vita mentale. Esperienze si susseguono ad altre esperienze in modo ininterrotto e interconnesso, «ogni Ora si trasforma in un Or-ora non appena io cerca di afferrarlo, e diventa un passato sempre più remoto a mano a mano che emergono altre esperienze, si formano altri Ora che, a loro volta, possono essere afferrati solo mentre si trasformano in un passato» (Schutz 1976 [1944], trad. it. p. 51). Ecco quindi che il presente delle nostre esperienze non è mai un punto matematico, un mero istante, un limite ideale tra passato e futuro. Esso è un presente *vivido*⁴⁴ che abbraccia tutto ciò che viene vissuto attualmente ed include elementi del passato ritenuto o ricordato nell'Ora, così come elementi del futuro che entrano nell'Ora attraverso la protenzione o l'anticipazione. Per Schutz, la singolare condizione di un ascoltatore in sala da concerto (o anche nel suo salotto davanti all'hi-fi, per lui la sostanza non cambia) consiste nel non essere più impegnato nella dimensione dello spazio e del tempo spaziale, «nel labirinto di attività necessarie a districarsi con uomini e cose», poiché egli accetta la guida della musica per arrendersi al suo flusso, un flusso «che è quello della loro coscienza nel tempo interno» (*ivi*, p. 57). Ma tale tempo, definito sulla scorta di Bergson come indivisibile e irreversibile, non consente alcun altro atteggiamento di abbandono esclusivamente nella dimensione del tempo interno *fintantoché* seguiamo il flusso, *fintantoché* non siamo fuoriusciti dal flusso e abbiamo stabilito, per così dire, una sorta di posizione-base (*ivi*, p. 74). La relazione tra spettatore e compositore è stabilita esclusivamente dal fatto che lo spettatore di un brano musicale partecipa a, ed entro un certo limite ricrea, le esperienze del suo consimile che creò quest'opera (Schutz 1964 [1951], trad. it. p. 104), con un'operazione simile alla *simpatia* proposta da Bergson. Il flusso di suoni che scorrono nel tempo interno è un ordinamento dotato di significato tanto per il compositore quanto per lo spettatore, nella misura in cui esso evoca, nel corso della coscienza che ad esso partecipa, un'azione reciproca di ricordi, ritenzioni, protenzioni e anticipazioni che entrano in relazione con gli elementi successivi. Questo flusso di suoni lo potremmo visualizzare più propriamente come un'onda. Come immaginava

⁴⁴ Oppure *specioso*, come lo definisce la tradizione pragmatista da James a Mead, intendendo il breve lasso di tempo di cui siamo immediatamente e costantemente coscienti.

William James, i movimenti del nostro flusso di coscienza possono essere paragonati ai movimenti di un uccello in volo. Vi sono fasi di volo che si alternano con fasi di riposo e vi è una continua alternanza tra questi due tipi di movimento del nostro pensiero. E dunque sono le fasi di riposo a porre le condizioni di recuperare l'irreversibile:

Il compositore, attraverso i mezzi che sono peculiari alla sua arte, ha disposto le cose in modo tale che la coscienza dello spettatore sia guidata a ricondurre ciò che egli sente nell'istante attuale a ciò che, secondo la sua anticipazione, seguirà e ugualmente a ciò che egli ha sentito or ora e a ciò che egli ha sentito da quando il brano è cominciato (Schutz 1964, trad. it. p. 104).

Da un lato vi è il tempo interno in cui si svolge il flusso degli eventi musicali, una dimensione in cui ciascun esecutore ricrea in passi politetici il pensiero musicale del compositore e attraverso il quale egli si trova altresì collegato all'ascoltatore. Dall'altro, fare musica insieme è un evento del tempo esterno, che presuppone anche una relazione *faccia a faccia*, cioè una comunanza di spazio, ed è questa dimensione che unifica i flussi di tempo interno e garantisce la loro sincronizzazione nel presente vivido. La relazione è stabilita dalla reciproca condivisione del flusso di esperienze dell'altro nel tempo interno, vivendo in comune il presente vivido ed esperendo questa comunità come un «noi». Ed è soltanto all'interno di questa esperienza che la condotta dell'altro acquista significato per il partner «sintonizzato» (*ivi*, p.113). Come diceva Bergson, per valutare un sentimento in maniera adeguata, è necessario essere passati attraverso tutte le fasi del sentimento stesso, e avere occupato la stessa durata. Così, è da supporre che lo stesso Brahms (citato in apertura), accingendosi a rieseguire mentalmente un buon *Don Giovanni*, si metta comodo e si procuri un buon sigaro perché, per quanto conosca bene l'opera (tanto da considerare la sua personale interpretazione la più piacevole), egli la deve rieseguire nella stessa durata – aspetto quindi che mantiene la validità anche nel processo di svolgersi nella memoria. Allo stesso modo, l'uomo comune privo dell'orecchio interno di un compositore professionista che voglia riascoltarsi il motivo gradevole ascoltato alla radio, non ha altra opzione che fischiettarselo.

3.4 «Mutua sintonia» e semiotica: appunti

Espelliamo l'idea del flusso di coscienza, davvero troppo mentalistica per essere maneggiata. Riflettiamo però su questo «noi in mutua sintonia». Esso ha avuto, comprensibilmente, molto seguito nella sociologia e nell'interazionismo simbolico statunitense, e se ne avvertono tracce anche nella visione sociosemiotica di Landowski quando si scopre che due attanti in possesso di due programmi strategici apparentemente in competizione si rivelano in realtà complementari per formare un gioco condotto da un attante duale (Landowski 1989, cfr. il capitolo precedente). Qui vorrei provare ad accostare, ancora in forma di appunto, questo schema alla problematica dell'enunciazione. L'istanza dell'enunciazione, definita come dispositivo mediatore tra lingua e discorso, nel linguaggio verbale si appoggia alle categorie della persona, dello spazio e del tempo. Per Greimas, un benché minimo *débrayage* (o anche una traccia residua di *débrayage* al netto di un movimento di *débrayage* ed *embrayage* non simmetrico) è la condizione perche si dia significazione. Le categorie grammaticali presupposte alla gestione e alla disgiunzione dall'*io-qui-ora*, gli *shifters* di Jakobson, sono veri e propri veicoli per sfuggire dall'ineffabile. Difficile riscontrare categorie simili in musica, ma il sospetto è di poter cercare all'interno del *presente vivido* di Schutz. Sappiamo che l'istanza dell'enunciazione proietta fuori di sé certi termini legati alla sua struttura di base. Ma un carattere processuale e orientato difficilmente non può basarsi su articolazioni discontinue come quelle della temporalità prevista dal *débrayage* canonico. Ecco quindi che la differenza, lo scarto, deve essere cercato nel “non ancora differito”, nell' “appena accennato”, nell'approssimazione, ovvero in una temporalità aspettuale.⁴⁵ Se la temporalità grammaticale verte su demarcazioni (anteriorità, posteriorità), la temporalità musicale verte su aspetti orientati. È necessario constatare come il *versus* dell'enunciazione sia anch'esso uno *shifter*, pertanto il *débrayage* temporale non proietta un *non-ora* come tempo “oggettivo”, ma come tempo aspettuale. Nella categoria linguistica dell'aspetto è insita una sorta di tensione che si può associare ai movimenti proiettivi della coscienza fenomenologica. Nell'*incoattività* vi è tutta la *protenzione* di un

⁴⁵ Similmente, in Eco, «processo di interpretazione del mondo che, specie nel caso di oggetti inediti e sconosciuti (come l'ornitornico alla fine del Settecento), assume una forma “aurorale”, fatta di tentativi e di ripulse, la quale è già semiosi in atto» (Eco 1997, p. XI).

processo legato al presente vivido, nella duratività la *ritenzione*, nella *percezione* la *riproduzione* (o *l'anticipazione*). Il «noi» di Schutz pone il problema della *coesecuzione*, quindi della *coenunciazione*. Così anche Piana (1991, p.161): supponiamo che un oratore che stiamo ascoltando si interrompa bruscamente in un punto qualsiasi della frase che sta pronunciando, preso alla sprovvista da un'amnesia che gli impedisce l'accesso alla parola di cui ha bisogno. Per i suoi ascoltatori il problema potrebbe non porsi, dal momento che essi hanno attentamente *seguito* (e *coeseguito*) il suo argomentare, e potranno oltrepassare il momento d'*impasse* ipotizzando, sulla base delle parole precedenti, un'area di altre parole possibili «o anche, addirittura, verso una parola assolutamente determinata che potrà infine essere generosamente suggerita all'oratore in imbarazzo».

4. L'indicibile è dicibile dicendolo?

Nella citazione di Bill Evans posta all'inizio del capitolo è contenuta una metafora fondamentale ma foriera di rischiose associazioni. È possibile infatti paragonare un brano musicale ad un disegno che, in luogo di essere mostrato tutt'intero e in un colpo solo, viene parzialmente scoperto diventando visibile a poco a poco. Cosicché dovremmo dire non tanto che il senso dei dettagli si va chiarendo man mano che il disegno viene messo allo scoperto, ma che un'effettiva chiarezza sulle connessioni può essere raggiunta solo quando il disegno ci appare nella sua integrità, quando dunque il brano è giunto al suo termine. La temporalità sarebbe allora veramente una circostanza accessoria che deve essere trascesa, un modo di rivelarsi della struttura, di una totalità che è in se stessa intemporale. Ma nell'arte calligrafica commentata da Evans, questa totalità rivelata in sé sarebbe deludente, ovvero semplicemente perderebbe il confronto in quanto a dettaglio, ricchezza, complessità rispetto ad un dipinto tradizionale. Ma nell'esperienza dell'ascolto non può trovare nessun appiglio l'immagine del brano musicale come disegno che viene di passo in passo messo allo scoperto. In nessun modo possiamo affermare che, in un punto qualunque del decorso di un brano musicale, qualcosa si manifesti e qualcos'altro ci venga tenuto nascosto. In quelle formulazioni si eleva la singolare pretesa che quando il brano c'è, sia a esso inerente un'essenziale mancanza di chiarezza, mentre l'evidenza sarebbe raggiunta soltanto quando esso ha semplicemente cessato di esserci: come se solo allora il brano ci stesse realmente davanti e ogni sua parte fosse colta nella sua autentica relazione con

l'intero (cfr. Piana 1991). «Chi sa vedere» il contenuto catturato nell'arte calligrafica, così come nell'improvvisazione, rivolge la sua attenzione ad un'articolazione diversa.

Tormentato per tutta la durata del romanzo dal dilemma di *esistere*, il protagonista della *Nausea* di Sartre trova nel jazz, e più precisamente in una vecchia registrazione su disco della canzone *Some of these days*, uno spiraglio di salvezza, verso *l'essere*. Lo spiraglio è proprio quello verso un altro tempo.

Per ora suona soltanto il jazz, non v'è melodia, solo note, una miriade di piccole scosse. Non hanno sosta, un ordine inflessibile le fa nascere e le distrugge, senza mai lasciar loro l'agio di riprendersi, di esistere per se stesse. Corrono, s'inseguono passando, mi colpiscono con un urto secco, e s'annullano. Mi piacerebbe trattenerle, ma so che se arrivassi ad afferrare una, tra le dita non mi resterebbe che un suono volgare e languido. Devo accettare la loro morte; devo perfino *volarla*: conosco poche impressioni più aspre e più forti (p.36)

La seconda volta lo spiraglio di salvezza per Roquentin si palesa tramite una musica non di godimento, ma di dura redenzione:

Quattro note di sassofono. Vanno e vengono e sembra che dicano «Bisogna fare come noi, soffrire *a tempo*». Ebbene sì! Naturalmente vorrei ben soffrire a questo modo, a tempo, senza indulgenza, senza pietà per me stesso, con un'arida purezza. (p.233)

L'ottica sartriana, decadente, virata di angoscioso individualismo, non deve trarre in inganno. Non è il *soffrire* la chiave di lettura ma l'*a tempo*. Sebbene separata da decine di anni e chilometri di distanza, l'esecuzione del sassofono è un'articolazione che risuona in Roquentin, rieseguita passo dopo passo e mentre si compie. Si instaura così una dimensione temporale comune ad entrambi, che non è altro che una forma derivata del presente vivido condiviso di Schutz, di un'autentica relazione *faccia a faccia* (*ivi*, p.106). «Mai sono potuto ritornare indietro, così come un disco non può girare a rovescio», dirà il protagonista sartriano, in un momento di soddisfatta presa di coscienza del proprio essere. Il *versus* della prosa in realtà è reversibile, si può ritornare su quello che si è scritto. L'irreversibilità della musica apparentemente demolisce l'analisi. Ma in

fondo l'ineffabilità, lapalissianamente diventa effabile una volta che la si *coenuncia*, anche a distanza di tempo e di luogo, anche secondo diverse sostanze espressive, seguendo una durata reale, articolata e orientata.

9. Il Grado zero.

Radicalità, ascolto ed emergenza.

«Il compositore [sperimentale] non calcola compone o arrangia l'esatta melodia, armonia ritmo o tessitura di una composizione, ma è più attento a delineare campi o situazioni in cui eventi musicali potrebbero accadere» (Michael Nyman, *Experimental music, Cage and beyond*)

1. Idiomatici e radicali

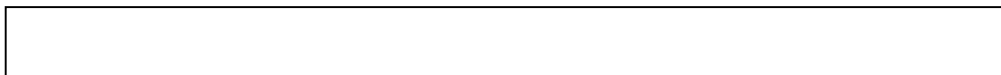
1.1 Regole e *anti*-regole

L'improvvisazione richiede un sapere, un vocabolario di formule, una grammatica di regole che reggano e guidino le azioni degli improvvisatori, e ogni cultura improvvisativa ha la sua peculiare grammatica, la sua particolare lingua. Di qui stili specifici di improvvisazione, legati a specifici contesti storici e sociali. Per questi tipi di improvvisazione Derek Bailey, chitarrista e musicologo, riserva il nome di improvvisazione *idiomatica*, ossia che rispetta la struttura di un idioma (Bailey 1993). Uno stile idiomatrico non include solo una grammatica musicale in senso stretto (l'approccio all'armonia, alla forma) ma anche informazioni relative ai *frame* musicali (quali sono i luoghi deputati, i ruoli, le gerarchie, le modalità di interazione). Per un improvvisatore idiomatrico, una buona parte dell'apprendimento consiste nell'acquisire la competenza di questi codici, secondo modalità che vanno ben oltre la mera "conoscenza" teorica e che prevedono una necessaria incorporazione delle tecniche, la formazione di *habitus* secondo una spartizione economica del sapere tra sfera acustica, visiva, tattile. Nel jazz classico, la padronanza delle trame armoniche dei brani, in sé non particolarmente complesse, necessita in realtà di numerosi anni di esercizio

(cfr. capitolo 5 sull'*incorporazione*). Ma l'applicazione delle regole è lungi dall'essere sistematica: anche gli idiomi improvvisativi più rigidi non impongono una grammatica unificata e formalizzata. E in tale ambiguità, il continuo andirivieni tra un linguaggio *comunitario* e un linguaggio *privato* (non solo ammesso, ma incoraggiato) rende impossibile parlare di "correttezza" o "scorrettezza". Per quanto riguarda la costruzione di un assolo di jazz, per esempio, si può fare affidamento su alcuni principi generali, ma diventa impossibile individuare il punto preciso di un eventuale errore; l'apprezzamento rimane qualitativo e globale (Siron 2005). Esistono però casi di improvvisazione in apparente assenza di regole: la performance viene costruita senza alcuna consegna preliminare, e nessun accordo viene preso prima dell'esecuzione. Si tratta di ciò che Bailey chiama improvvisazione *libera*. Come nota Jacques Siron (2005, p. 745), questa definizione contiene implicitamente un paradosso: proviamo ad improvvisare "qualunque cosa" e immediatamente si pone la domanda "qualunque cosa in relazione a che cosa?". E così l'improvvisazione libera, poiché la libertà non può esistere se non in relazione a un contesto, segue spesso le modalità di una programmatica negazione di un sistema già noto, costituendosi con un paradigma di anti-regole («non fare questo», «non fare quello») che sono pur sempre una grammatica. In un simile linguaggio, possiamo apprezzare la freschezza, la riscoperta, la rivolta contro le strutture obsolete, ma non possiamo fare a meno di constatare l'esistenza di principi costruttivi. Questo è il caso, grosso modo, del *free jazz* degli anni sessanta-settanta: genere nato in seno e in opposizione al jazz, il *free* è un genere di rottura, che implica un'estetica al negativo: «nessun» tempo, «nessuna» tonalità, «nessuna» gerarchia tra i musicisti. Ma sul finire degli anni settanta, in Europa, questa tendenza si fonde alle tradizioni più diverse, che poco hanno a che fare con il jazz (musica contemporanea, elettroacustica, *performance*, *happening...*), dando vita ad ensemble di improvvisatori misti, ognuno dotato di influssi musicali (ed extramusicali) precisi, che nella somma complicano notevolmente il paradigma. Esiste pur sempre un *frame* generale (una performance, un luogo deputato, un pubblico) ma un set di *anti-regole* non è più possibile, perché non esiste un "bersaglio" definito. Le regole allora non possono che prendere forma *durante* il processo creativo. Esse appaiono e scompaiono, vengono confermate o negate mano a mano che l'esecuzione procede. Talvolta quest'attitudine viene anche chiamata improvvisazione *radicale*.

1.2 Il grado zero

Radicale è una musica non ancora fiorita nello stile, presa alle origini, che cerca la profondità e l'essenza prima di diventare genere. L'improvvisazione radicale assomiglia molto al *grado zero* della scrittura descritto da Roland Barthes (1953), il livello neutro che media tra lingua e letteratura, tra lingua e stile. Tra lingua, che ci contiene tutti come un «area d'azione, definizione e attesa di un possibile» (*ivi*, trad. it. p. 9) e letteratura, che determina ruoli, aspettative, stili storicizzati, esiste un grado di scrittura puramente strumentale, ancora troppo liscio perché attecchiscano i clichè. Una realtà formale che ha le caratteristiche del termine neutro preso in mezzo ad un'opposizione paradigmatica, un neutro che non è né al di qua né al di là, non residuale ma profondamente alternativo perché sventa il paradigma, e azzera le usuali condizioni del senso. Come la radicalità in musica, la scrittura a grado zero è sforzo di liberazione da un linguaggio risaputo, una creazione «affrancata da ogni schiavitù a un ordine manifesto», una voce che «si pone in mezzo alle grida e ai giudizi» (*ivi*, trad. it. p. 55-56). E il neutro in musica mostra come compositori “puri” e improvvisatori “virtuosi” stiano dalla stessa parte, perché pur collocandosi ora da un lato ora dall'altro del paradigma, non fanno altro che continuare a riaffermarlo, mantenendo inalterate le posizioni. Di qui l'esigenza del radicale. Tale sviamento (*déjoue*) dal paradigma rimane però paradossale perché in un certo senso esso a sua volta sembrerebbe porsi in antitesi a qualcosa, insomma costituire esso stesso un paradigma; ma si pone al riparo da tale solidificazione finché affrontato come *epoché*, come radicale sospensione dell'ordinamento vigente. La scrittura basica che Barthes individua ad esempio in Camus, si spoglia di eleganza e ornamentazione e corrisponde per lo più al «modo di esistere di un silenzio». Raggiunge lo stato di equazione pura dove «la problematica umana è scoperta e rivelata senza colori» (p. 56-57). Ma come per l'*abito* di Peirce, deliberatamente formato ma sempre «autoanalizzantesi», tale equilibrio deve continuare a ridiscutere i propri presupposti, a rimanere fluttuante, pena il ricadere in automatismi e forme irrigidite proprio là dove si cercava l'indeterminazione: gli artisti radicali non sono certo immuni dall'affezionarsi alla propria forma, per diventare «epigoni della loro primitiva creazione» (p. 57) e trasformare la loro zona neutra nel polo di un paradigma. E allora, anche in musica, abbiamo bisogno di variazione continua, di *alea*, di ascolto attivo, infine di un silenzio che, a sorpresa, eluda ogni aspettativa. Ovvero di John Cage.



«Figura 1. Trascrizione del silenzio che precede la registrazione di *Kind of Blue* dell'orchestra del trombettista jazz Miles Davis, 2 marzo 1959 (rimasterizzato in dolby XTT Megabass Superpro®)» (da Siron 2005).

2. L'ascolto attivo

2.1 Cage e l'ascolto

Sui recenti sviluppi della tecnologia musicale e sui modi della sua fruizione cominciano a moltiplicarsi i commenti allarmati, se non addirittura apocalittici. A suon di "piccole" rivoluzioni, dalla filodiffusione all'*ipod* passando per il *walkman* e le suonerie "polifoniche", la musica è diventata colonna sonora quotidiana, diffusa quando non invasiva. Piccoli o grandi altoparlanti si annidano in qualunque oggettino multimediale o in qualunque anfratto di un luogo pubblico, ristorante o centro commerciale. L'orecchio umano, organo passivo che non può semplicemente "voltarsi dall'altra parte", riceve volente o nolente tutti questi stimoli e ne viene trasformato⁴⁶. Ma da molti anni, ad esempio da prima che la tecnologia del giradischi veramente si mostrasse nelle sue potenzialità, John Cage aveva avvertito i pericoli e i vicoli ciechi per l'orecchio musicale contemporaneo, svilito a organo di un ascolto passivo, ininterrotto e inconsapevole. E le modalità con cui portava avanti questa critica erano quelle di un'artista perfettamente consapevole della possibilità di un ascolto "altro", un ascolto suscettibile di essere stimolato, risvegliato, non solo compianto. Convinto che la responsabilità di tale critica fosse propria dell'artista, Cage portava avanti una dialettica costruita con le forme del paradosso, della provocazione, dell'atteggiamento anarchico, costantemente interessato a sperimentare con le nuove tecnologie per metterle in discussione, mostrarne potenzialità e devianze, avendo pur sempre in mente il modello di un

⁴⁶ Nel libro *Musica* (2003) il musicologo Nicholas Cook riflette su quali trasformazioni tale diffusione operi sul modo che abbiamo di intendere i generi, i ruoli e i luoghi deputati alla musica.

musicista "curativo". Sulle sue opere, a partire dalla celeberrima *4'33"* (1952) si è detto molto, la "provocazione" di tale pezzo (costituito di "solo" silenzio) è ricchissima di rimandi: è un discorso meta-musicale, un discorso che punta il dito su luoghi, funzioni e gerarchie del sistema musicale occidentale, ma anche che, come molte altre opere di Cage, implica una riflessione su come ascoltiamo e cosa *crediamo* di ascoltare. L'ascolto attivo proposto da Cage in *4'33"* è un ascolto che non ha timore di rivolgersi ad altro quando la sorgente stereotipata (il pianoforte, posto sul palcoscenico, con il coperchio aperto, una partitura sul leggio e pianista seduto sullo sgabello) incredibilmente tace. Quello auspicato da Cage è un ascolto che può abbandonarsi alle imprevedute intrusioni dei rumori provenienti dalle finestre della sala da concerto (magari di canti di uccelli), dei cigolii delle sedie, dei fruscii o gli starnuti degli spettatori. È un ascolto non filtrato che può accettare il rovesciamento dei ruoli autore/fruitori, nell'ambito di una performance dove forse è il pianista l'orecchio meglio posizionato per ricevere il concerto dell'orchestra di spettatori bisbiglianti.

2.2 Esperimenti sul caso

Il nome di Cage rimane legato anche a rivoluzionari esperimenti con l'*alea*: musiche scritte con i dadi, con procedure stocastiche, partiture a fogli "mobili". Sulle prime, tali esperimenti lasciarono ovviamente interdetti i "veri compositori", il cui ruolo veniva così negato, e perciò l'*alea* venne rifiutata e ascritta al reame opposto, quello degli improvvisatori. Ma anche qui, a ben guardare, le differenze sono profonde, e gli improvvisatori dell'epoca (ad esempio i jazzisti) avevano ben poco da spartire con queste elucubrazioni. Dopotutto, l'improvvisazione jazz, così legata all'esercizio, alla padronanza di un idioma, alla conoscenza di una tradizione, è davvero lontana dal concetto di *alea* pura. L'improvvisatore sa esattamente quello che sta facendo, non sta affatto tirando i dadi. L'imprevedibile è connaturato nella pratica, ma può benissimo essere scongiurato, o relegato a mera tigre di carta. Esiste quindi il rischio che egli sia fin troppo sicuro nella propria routine professionale. Se dovesse reagire ad un tiro di dadi veramente sovversivo sarebbe in grado di essere creativo? Privato della sua familiare griglia di accordi e della classica forma tema-assolitema sarebbe ancora così sicuro di sé? Ecco allora che l'improvvisazione proposta da Cage è ancora una volta uno stimolo all'ascolto attivo. Il caso garantisce una fruizione lontana dall'abitudine di cercare un oggetto d'attenzione conosciuto, quell'*habitus* plasmato dall'ascolto passivo della

ripetizione quotidiana, che rode l'autonomia nel decidere cos'è e cosa non è musica. Il caso, così insolente nel sostituirsi all'attività artistica del compositore o dell'improvvisatore, ha il merito di metterne allo scoperto i condizionamenti culturali, che bloccano la curiosità verso il nuovo, che incoraggiano l'ascolto rassicurante del già udito, o quello autograticificante del già suonato. L'improvvisazione non è certo al riparo dal pericolo di percorrere strade abusate, anzi, proprio per il bisogno di ridurre i rischi, di limitare la posta in gioco, l'improvvisazione può benissimo risultare molto meno avventurosa di un pezzo precomposto, riveduto e corretto, ma scritto con spirito di ricerca. Il lavoro di Cage mette in luce l'esigenza di ritornare ad un ascolto davvero intersoggettivo:

Chi si pone davanti ad un altro individuo - o a un collettivo di individui - nel tentativo di accedere ad una via comunicativa fortemente compromessa, e lo fa usando come strumento l'articolazione dei suoni in strutture musicali (in senso lato), dovrebbe, in linea di principio deontologico, saper partire da una sorta di *grado zero* del linguaggio musicale, deprivandosi delle proprie predilezioni e competenze musicali per disporsi all'ascolto silenzioso ed attivo, e, d'altra parte, approntarsi all'improvvisa (re)azione al minimo segno di articolazione sonora proposta; sapersi, quindi, aprire all'altro da sé, alle forme comunicative che gli sono più congeniali, e soprattutto al nuovo che sorge dall'incontro di differenti sensibilità (Lugo 2006, p. 3).

In Cage ciò avviene forzando il musicista in ruoli che, pur permettendo una libertà decisionale, lo costringono in parti che gli impediscano di fare ricorso alle proprie abitudini. E per infrangere il primo dei pregiudizi, raccomanda il violoncellista Tristan Honsinger, egli dovrà cercare «a tutti i costi di non voler fare *bella* musica».

3. L'improvvisazione radicale

3.1 Bassesfere

A Bologna esiste un'attiva realtà musicale dedita all'improvvisazione, che fa capo ad un'associazione di musicisti denominata "Collettivo Bassesfere" (in cui milita anche Tristan Honsinger) che, pur non richiamandosi direttamente alla filosofia di Cage, si pone in linea di continuità anche con quel tipo di avanguardia. Il collettivo ha dei membri ufficiali, ma non è un gruppo musicale nel senso comune del termine. I concerti di Bassesfere possono prevedere di volta in volta organici radicalmente diversi, ricombinazioni dei musicisti della

cerchia, aperture a ospiti di varia provenienza o addirittura *ensemble* letteralmente improvvisati. Uno dei moduli utilizzati per organizzare le sessioni di improvvisazione è proprio quello di lavorare sulla creazione estemporanea di nuovi ensemble. Ad esempio, in occasione di una serata dedicata all'improvvisazione, prima del concerto, magari a tavola poco dopo la cena collettiva, si provvede a creare a tavolino una scaletta della serata, formando dei gruppi sulla base delle disponibilità e della voglia di sperimentare. Se per una fortunata coincidenza si sono presentati quattro violoncellisti, vale la pena di prevedere un set di soli violoncelli, magari con l'aggiunta di un quinto musicista elettronico che ricami sui suoni acustici. Se ci sono due batteristi, li si può mettere uno "contro" l'altro, eleggendo ad "arbitro" un sax, oppure una chitarra. I musicisti sono colori di una tavolozza e il momento della performance sarà l'effettivo atto di pittura (un *action painting*, beninteso). La parola d'ordine è "improvvisazione", ma non si tratta di *jazz*, nemmeno di *free jazz* strettamente parlando. Non siamo nemmeno nei territori astratti di una musica aleatoria, ma piuttosto in un linguaggio libero, nato dalla prassi e dall'incontro di musicisti, senza un nome preciso e una sintassi normativa, a cui ci si può riferire semplicemente come *musica improvvisata* o, volendo, come *improvvisazione radicale*. Linguaggio aperto, ma non inconsistente, esso ha una propria storia e di una comunità di parlanti. Esistono esempi di riferimento e precedenti storici, che potremmo sintetizzare qui nella via europea alla ricerca sull'improvvisazione, che si rifà al jazz ma anche alla ricerca colta. Alcuni musicisti europei da affiancare a Bassesfere: Misha Mengelberg, Louis Sclavis, Han Bennink, Ernst Reijseger, Tristan Honsinger, Gianni Gebbia, Pierre Favre, ma certamente anche nomi d'oltreoceano come Lester Bowie, Tim Berne, e molti altri.

3.2 Il linguaggio dell'improvvisatore radicale

All'interno del circolo di musicisti che lo pratica, il linguaggio ha cominciato a mostrare le sue regolarità. Siron (2005, p. 748) individua anzi diversi stereotipi della performance collettiva: al primo posto pone la «zuppa interpretativa». Ognuno suona molto, non emerge nessuna decisione chiara, o semplicemente si procede precipitandosi dietro ad ogni iniziativa. Non appena qualcuno suona forte, tutti suonano forte; non appena qualcosa va veloce, tutti vanno veloce. Le performance prendono sistematicamente la forma di «montagne russe», un'alternanza di dinamiche, eccitazioni e depressioni, magari collegate dallo

«sfumato perpetuo», in cui ogni entrata ed uscita dei musicisti si fonde senza soluzione di continuità. È chiaro però che i contorni di questo linguaggio, nell'acquistare in nitidezza perdono in sapore. Nelle parole di Edoardo Marraffa, sassofonista storico di Bassesfere:

È prassi nella musica improvvisata incontrarsi e suonare senza conoscersi affatto, ed è evidente che negli ultimi anni si ormai costituito un linguaggio comune che facilita lo svolgersi di questa pratica. Il divertimento serio scatta però quando si stabilisce un'intesa portatrice di significati: la comunicazione può andare oltre e coinvolgere l'ascoltatore, la conoscenza si espande, entra in circolazione (Marraffa, catalogo del festival Angelica 2006).

Il linguaggio della musica improvvisata di cui parla Marraffa, quello adottato da Bassesfere, è sicuramente atonale, o piuttosto pre-tonale, nel senso che la ricerca verte su un'espressione musicale che forzi lo strumento ad una produzione timbrica pre-musicale. Nell'atonalità si nega la tonalità utilizzando le sue stesse unità minime, le note, che vengono utilizzate senza però implicare il sistema di relazioni tonali (quindi non vengono usate per formare una scala o un accordo preciso). Fare musica non usando le note (aNOTAlità?) conduce ancora più a monte, ad un utilizzo espressivo di tutta la palette timbrica fornita dallo strumento musicale, ovvero la sua *voce*, prima ancora di sovrapporvi la griglia delle altezze. È lì che l'intuizione si pone con la forza dell'evidenza, della vitalità, dell'identificazione intima con il suono.

3.3 Partiture interiori (piccolo diario)

In occasione di uno di questi concerti basati sul “gioco” degli ensemble improvvisati mi trovo tra il pubblico. Un amico musicista, incluso nella lista dei partecipanti, si è già esibito in un primo *set* assieme a violoncello e percussioni, e più avanti nella serata, in un momento di pausa, mi avvisa che suonerà una seconda volta, in un *set* con due batteristi che attende con ansia e per il quale ha ottime aspettative. Arrivato il momento, il *master of ceremony* chiama effettivamente i due batteristi più il mio conoscente, invitando però, a sorpresa, anche un chitarrista ospite, meno usuale al circuito di Bassesfere, che ha però condiviso più volte il palco con musicisti del collettivo. Una volta iniziato il set, appare subito chiaro che il nuovo entrato è un membro di una tribù leggermente diversa, o almeno non è parlante autoctono della *musica improvvisata*. Nonostante il suo apporto sia indiscutibilmente improvvisato e in linea con lo stile della serata, è chiaro dall'impostazione della mano che è un chitarrista di

estrazione classica molto marcata, e infatti quando l'improvvisazione entra nel vivo, la "pre-notalità" fa posto a linee "suonate". Si tratta di costruzioni atonali, certamente, ma in un certo senso trascrivibili. L'effetto è di sovrapposizione di due linguaggi, e non sempre la performance sembra equilibrata. Ma nonostante qualche divagazione, da un certo punto di vista l'inserimento è interessante. Movimenta, costituisce qualcosa di nuovo e, soprattutto, *esibisce un processo* di reciproco adattamento, che è una delle cose che si vuol vedere quando si va ad un concerto di musica improvvisata. Ciò sarà evidente in un successivo set, quando all'improvvisazione si aggiungerà un violoncellista (esperto di improvvisazione di lunga data), che si adatterà al vocabolario del nuovo venuto, contrattando un terreno comune, creano piccoli impasti atonali di sapore seriale.

Al termine della serata ho ancora la possibilità di parlare con il mio conoscente. È scontento del suo set. Mi dice: «Non capisco. Gli altri sono soddisfatti - ma come è possibile? Io stavo preparando i miei suoni per bene, quando mi giro e mi ritrovo Frank Zappa a fianco! Cosa c'entrava?».47 Ebbene, è difficile valutare dal punto di vista estetico una performance improvvisata, e sarebbe sbagliato costituirla come prodotto (magari registrandola) e giudicarla in quanto *brano musicale*. Forse è vero che, da un certo punto di vista, il nuovo entrato ha causato imbarazzo e ha impedito ai musicisti di suonare secondo certi livelli di dimestichezza, per la mancanza di vocabolario comune. Ma ciò non costituisce necessariamente un problema. Forse l'aspetto incompatibile era un altro, insito nell'approccio del mio amico musicista: sull'onda dell'aspettativa per quel particolare set aveva già fatto delle previsioni, aveva immaginato come sarebbero potute andare le cose. Aveva già pensato che tipo di suoni sarebbero usciti, si era in definitiva costruito una piccola partitura interiore.

4. "Don't write the script in your head!"

4.1 Il *frame* dell'improvvisazione teatrale

Una partitura interiore può rappresentare un ostacolo per un'improvvisazione autentica. Come riporta il sociologo Keith Sawyer nel suo studio sul teatro di

⁴⁷ Frank Zappa, pur essendo stato un musicista assolutamente poliedrico, si è posto per certi versi agli antipodi della tradizione improvvisativa, per le sue ambizioni di compositore rock in senso quasi classico.

improvvisazione di Chicago (Sawyer 2003), la regola d'oro per gli attori in scena è "Don't write the script in your head!", e il parallelo può essere interessante anche per quanto riguarda l'analisi musicale. Nell'improvvisazione teatrale nulla o quasi nulla viene deciso prima della performance. Il palco è privo di scenografia (eccetto qualche sedia), gli attori non conoscono il loro ruolo, non indossano costumi, e non è stata concordata alcuna sceneggiatura. Il primo attore che entra in scena può eseguire un'azione qualsiasi, dire una battuta qualsiasi, e cominciare così a creare una situazione drammatica. Il secondo attore che entra in scena ha il compito di fornire un contributo coerente al primo turno. Deve impersonare un nuovo personaggio e suggerire il tipo di relazione che questo personaggio ha con il primo. L'interazione poi porterà a chiarire altri aspetti della situazione drammatica, fino ad arrivare ad una narrazione vera e propria dotata di conclusione. In sostanza gli attori possono implicare ogni singolo dettaglio della scena tramite il solo uso della mimica e della parola. O più precisamente, per utilizzare la terminologia di Erving Goffman (1974), il *frame* è interamente implicato dall'interazione tra attori. Gli attori costruiscono il *frame*, ed esso si costituisce come contesto concreto, ove sono istituiti i ruoli dei personaggi, le relazioni fra questi personaggi, l'attività in cui essi sono coinvolti, il luogo e il tempo di quest'attività e probabilmente una macrosceneggiatura globale di cui quest'attività costituisce una parte. Una volta costituiti, i contorni del *frame* non possono essere infranti: è necessario agire coerentemente con la situazione che si è contribuito a creare. In un esempio riportato da Sawyer (2003, p. 3), la performance inizia con un primo attore A che entra in scena, prende una sedia e si siede, mimando l'azione di guidare un veicolo tramite un volante immaginario. Un secondo attore B entra in scena, si avvicina al primo e, stando in piedi, comincia a frugarsi un tasca. Solo allora A lo interpella.

A: On or Off?

B: I'm getting on, sir

È sufficiente questo piccolo scambio per suggerire una situazione drammatica, quella di un autista (di un mezzo pubblico) che interpella un potenziale passeggero che sta cercando il biglietto (o i soldi per il biglietto). Questo minuscolo frammento di dialogo sarebbe potuto diventare qualcosa di completamente diverso semplicemente modificando il secondo turno. B avrebbe

potuto reagire alla prima battuta sedendosi su un'altra sedia a fianco dell'altro attore e rivolgendosi a lui in tono informale, trasformandolo in un automobilista che dà un passaggio ad un conoscente.

4.2 Partiture interiori

Per tornare al problema delle partiture interiori, riporto un secondo esempio tratto da Sawyer (2003, p. 96). Due attori, un uomo e una donna, stanno camminando per il palco tenendosi a braccetto.

Donna: (indicando per terra) What's that?

Uomo: It's just a pile of shit.

Donna: (seccata) No, it's a lottery ticket!

Qui il *frame* delineato è più ambiguo. Com'è possibile che qualcuno scambi un biglietto della lotteria per qualcosa di così diverso? È il caso di supporre un deficit visivo nel personaggio maschile o piuttosto indagare su un effettivo problema di cooperazione tra i due attori? Analizzando una serie di *sketch* improvvisati, Sawyer osserva che effettivamente la disponibilità mentale ad accettare ogni possibile sviluppo della scena è essenziale per portare avanti creativamente l'improvvisazione. In altri termini, l'attore che entra in scena deve entrarvi come *tabula rasa*. Unirsi alla performance con dei *plot* preconcepi (per quanto apparentemente validi), comporta difficoltà di reazione a tutti gli stimoli che non si allineano alla propria idea. Può essere difficile rinunciare ad una sagace freddezza apparentemente perfetta per chiudere lo sketch, ma se il flusso interattivo prende altri binari, il bravo improvvisatore non deve forzarne l'andamento, perché è l'intera performance ad essere penalizzata dall'assenza di cooperazione. Nel secondo esempio riportato, è probabile che l'attrice avesse pensato già ad un piccolo *plot* basato sulle vicissitudini comportate dal ritrovamento di un biglietto della lotteria, forzando la situazione a costo di far apparire surreale il precedente turno dell'attore (che di conseguenza si troverà in difficoltà a gestire i successivi turni). Gli attori di teatro devono allenarsi ad un certo grado di *cecità* mentale, e ad avere fiducia negli altri attori: le loro battute devono essere una risposta al precedente turno, una risposta che può includere una rielaborazione o un'aggiunta al *frame*, ma che deve rimanere immune da tentazioni autoriali o registiche.

5. Generazione ed emergenza

5.1 *Frame* e rappresentazione interna

Secondo Sawyer, il concetto chiave alla base di questo tipo di processi è l'emergenza collaborativa. È George Herbert Mead a introdurre in filosofia il concetto di emergente (*emergent*), come paradigma di regole che definisce ed è definito da ciò che sta succedendo nella performance (per dirla con Bourdieu, «struttura strutturata che funziona da struttura strutturante», 1972). Quando l'emergenza si manifesta, è come se seguisse sempre dal precedente, ma prima che si manifesti essa non segue *per definizione* dal precedente (Mead 1932, p. 2). Nel caso di una performance musicale, l'improvvisatore, sottoposto ai limiti dell'emergente creato collettivamente, produce un'azione dotata di implicazioni indessicali⁴⁸; i suoi interlocutori, attraverso le loro risposte nelle azioni successive, collettivamente determinano in che misura quest'atto vada a far parte dell'emergente; il nuovo emergente quindi sottopone a vincoli la successiva azione. Il nuovo tipo di testo "dinamico" che si prospetta non è mai un oggetto finito, chiuso, bensì uno spazio di lavoro che vive unicamente nel corso dell'improvvisazione. All'interno di questo nuovo testo, l'autorità del sistema linguistico comunitario, la grammatica, subisce concorrenza dall'instaurarsi delle nuove regole collettivamente e contestualmente determinate (secondo i meccanismi di "poetica pragmatica", cfr. Silverstein 1984). All'interno di un dialogo ben funzionante tra musicisti, l'emergenza conduce alla definizione di nuovi *topic*, di nuovi punti di riferimento, nei quali valutare, di volta in volta l'appropriatezza di un enunciato. Come nota Sawyer, in sociologia la scelta di una posizione teorica relativa a quest'*appropriatezza* costituisce uno spartiacque epistemologico: nella valutazione interviene il *frame* o piuttosto l'iniziativa individuale? Infatti, i grandi mutamenti di paradigma della sociologia degli anni '60, che riportano l'attenzione della disciplina sull'individuo e sul suo arbitrio, nascono come reazione ai grandi modelli strutturalisti, come il funzionalismo di Parsons o l'etnografia Lévi-Straussiana, che invece indagavano il comportamento in quanto condizionato dalle strutture sociali. Riconoscendo il pericolo di una struttura troppo forte, discipline come l'etnometodologia (fondata da Harold Garfinkel), l'analisi della conversazione

⁴⁸ Cfr. il capitolo 11.

(avviata da Harvey Sacks, Emmanuel Schegloff e Gail Jefferson), l'interazionismo simbolico (Blumer) e la moderna antropologia del linguaggio (Duranti, Goodwin), si sono concentrate di nuovo sull'individuo, secondo l'asserto che è la creatività degli attori a definire la situazione comunicativa e i vincoli sociali, e non viceversa. Per l'interazionismo simbolico, il senso di un dialogo sta tutto nelle interpretazioni dimostrabili di una frase. Per l'analisi della conversazione non ha senso parlare di contesto esterno alla conversazione (variabili come condizioni sociali, sesso), essi esistono solo nella misura in cui prendono parte allo scambio conversazionale.

5.2 Intenzionalità e testo

Al netto della diversità di approcci di queste varie discipline, anche la semiotica contemporanea adotta un approccio *interpretivist*, in cui la descrizione di una conversazione avviene a partire dalle azioni degli attori che la animano. Un nodo cruciale in tutto ciò è costituito dall'approccio analitico alle "rappresentazioni interne" degli attori: qual è, se esiste, il contenuto informativo di partenza? In uno scarno modello informazionale, la comunicazione da A a B cerca per lo più di limitare i danni, ovviando a problemi di codice, di rumore, di sincronia, ma in sostanza è volta semplicemente a ricostruire il più fedelmente possibile il messaggio di A, che rimane come dato incontrovertibile. In filosofia analitica, questa attività investigativa di ricostruzione del messaggio di A è il punto di partenza per le complesse teorie delle implicature conversazionali. Grice ha un'esplicita teoria dell'intenzionalità, sulla base dell'assunzione che ogni parlante abbia un'intenzione anteriore alla sua performance di enunciazione, e che il destinatario deve interpretare questa intenzione tramite un lavoro investigativo (Levinson 1983, Cosenza 2004). Ma se la ricostruzione dell'intenzionalità è terreno friabile in qualunque analisi della conversazione, essa diviene un *non sequitur se* chiamata in causa (implicitamente o meno) per lo studio delle pratiche improvvisate. Come adeguare un'intenzionalità comunicativa, un modello di "rappresentazioni interne", ad un contesto come quello *radicale* illustrato all'inizio del capitolo? E, in secondo luogo, stiamo ancora parlando di intenzionalità nel caso di condotte d'azione inscritte direttamente nelle tecniche del corpo, non più coscientemente auto-rappresentate, né a volte ricostruibili in seconda battuta dagli stessi attori? «Per render conto della comunicazione in quanto atto si introduce generalmente il concetto di intenzione, che è incaricato di motivarla e di giustificarla. Questa

nozione ci appare criticabile nella misura in cui la comunicazione è allora considerata come un atto volontario - il che certamente non è sempre -, o come un atto cosciente - il che deriva da una concezione psicologica dell'uomo un po' troppo semplicistica». Così ci viene incontro Greimas nel *Dizionario* (Greimas e Courtés, 1979), ma il problema di tale approccio rimane quello, già evidenziato, di un'impostazione troppo testualista. Operando all'interno di pratiche testualizzate, quindi depositate, possiamo compiere il percorso a ritroso per ricostruire la *generazione* del senso. Ma trovandoci nelle *media res* della pratica, nel tentativo di rendere conto di quello che sta succedendo, non dobbiamo più parlare di generazione in senso greimasiano, ma di "genesi" tramite la metafora dell'*emergenza*. L'emergenza modifica innanzitutto il problema del ritaglio: come sollevato nel primo capitolo di questo lavoro, la pratica è una configurazione non completamente descrivibile tramite la ricostruzione di un processo a partire da un prodotto. Tale atto ha lo svantaggio di porsi sempre troppo in ritardo rispetto al fenomeno. In altre parole in questa maniera si rischia di occuparsi solo di *realtà date* e mai di *virtualità*. E nel caso di certe pratiche, così rischiamo di "perdere il fenomeno" perché interessandoci a quello che è *attestato* e *intessuto* (per tornare all'etimologia del testo), non diciamo più nulla su quello che può emergere (o poteva emergere) *strappando il tessuto*. La questione è decidere i tratti distintivi di una pratica: se perdiamo il momento "aurorale" dell'emergenza del senso stiamo perdendo un tratto peculiare? Tramite il concetto di emergenza possiamo pensare ad un modello di funzionamento che non parta solo dalle realtà date, e che ci parla del momento aurorale. Emergenza non solo come analisi dell'*emerso*, ma come studio di una particolare tipologia di farsi del senso. L'atto dell'ascolto esce profondamente modificato da quest'approccio. Non più un atto di interpretazione che avviene a giochi conclusi, ma processo attivo di creazione del senso, l'ascolto fa parte integrante della pratica, e si tratta sia di un ascolto tra soggetti, sia di un ascolto interno al soggetto (la *conversation with oneself*). E, per tornare alla lezione di Cage, per divenire non un filtro ma uno stimolo, l'ascolto deve essere preceduto da una *tabula rasa* semiotica. Ciò che è stato chiamato *responsiveness* (Sparti 2003), ossia la capacità lasciar manifestare il materiale sonoro in tutta la sua complessità e di reagirvi poi di conseguenza, è fondato su un'*epoché* relativa alle proprie stesse percezioni. Non è affatto detto che io abbia avuto il controllo integrale su ciò che ho suonato, non è affatto detto che io abbia semplicemente realizzato la mia intenzione. Quando si ascolta, «le pieghe, i meandri del

padiglione sembrano voler moltiplicare i contatti dell'individuo con il mondo, e ridurre nello stesso tempo questa molteplicità, assoggettandola ad un percorso di smistamento» (Barthes 1982, trad. it. p. 240). Il materiale sonoro è molto più complesso di quanto si pensi e la creatività sta nel saper sospendere momentaneamente la seducente attrattiva dei percorsi conosciuti.

6. Conclusione: tabula rasa, grado zero

Il desiderio del neutro è sospensione, *epoché* dell'ordinamento, della legge dell'arroganza, del terrorismo, del voler sentire, del far sentire in colpa, del voler esercitare potere. Ma quest'atteggiamento, che potrebbe sembrare quello di una resistenza passiva, non si nutre di rinuncia o rassegnazione. È attività, desiderio, anche violenza desiderante, leggerezza e instabilità. Ecco perché, paradossalmente, il desiderio del neutro va a coincidere con l'ascolto attivo di Cage. Ed ecco perché tale ascolto va a confluire nell'ascolto "moderno" individuato (e auspicato da Barthes). È un ascolto che non si pone come volontà ermeneutica di decodifica, perché il codice è ancora da darsi, e nemmeno un ascolto fintamente maieutico che in realtà si trasforma in un'interrogazione, un voler sentire, che in sostanza impone un codice. È un ascolto che nella psicanalisi si esercita tra inconscio ad inconscio, ovvero un «corrispettivo necessario di quanto si pretende dall'analizzato», in sostanza un "ti ascolto" che è contemporaneamente un "ascoltami". Barthes riporta significativamente una lunga citazione da Freud: si tratta, insomma, di non attribuire importanza a «nulla in particolare e nel porgere a tutto ciò che ci capita di ascoltare la medesima "attenzione fluttuante"... si risparmia in questo modo uno sforzo di attenzione... e si evita un pericolo che è inscindibile dall'applicazione dell'attenzione deliberata, [quello cioè di] operare una selezione del materiale offerto; se ci si concentra con particolare intensità su un brano, se ne trascura in compenso un altro, e si seguono nella scelta le proprie aspettative, si corre il rischio di non trovare mai niente che non si sappia già; seguendo le proprie inclinazioni, si falserà certamente ciò che potrebbe essere oggetto di percezione. Non bisogna dimenticare che accade perlopiù di ascoltare cose il cui significato viene riconosciuto soltanto in seguito. [...] La regola per il medico può essere espressa nel modo seguente: si tenga lontano dalla propria attenzione qualsiasi influsso della coscienza e ci si abbandoni completamente alla propria "memoria inconscia" oppure, in termini puramente tecnici: "si stia ad ascoltare e non ci si preoccupi di tenere a mente alcunché"». (Barthes 1982, trad. it. pp.244-245)

L'ascolto più attivo, più creativo, è quello dell'arte, dove il significato non è dato a priori, non deve essere riconosciuto o decifrato, ma quello che si ascolta è «la dispersione stessa, il gioco di specchi dei significanti, senza sosta riproposti da un ascolto che ne produce continuamente di nuovi, senza mai fissare il senso» (ivi, p.250). È ciò che Barthes chiamava *significanza*, opponendola alla significazione. Invece di riconoscere o proiettare strutture date, l'ascoltatore di un brano di Cage (così come di un'autentica improvvisazione) ascolta, produce, collabora ad un *farsi*, che è un *emergere*, suono dopo suono, del senso.

10. Il ritmo dell'invenzione.

Storytelling e scrittura jazzistica.

You can play a *crip* for thirty-two bars if you want. Some do it.
(Harold Ousley)

1. Organizzare l'invenzione

1.1 La disposizione delle tessere

Analizzando il sistema dei repertori formulari per l'improvvisazione, si è potuto osservare in funzione un meccanismo sintattico ibrido: servendosi di *cliché*, il musicista si colloca al di sopra del livello morfologico e si esime dal ricorrere alle unità minime (singole note o effetti sonori) per costruire le proprie frasi. La formula, al contempo, vive al di sotto del livello della frase ma, integrata nei vincoli armonici e metrici, impone *affordances* specifiche su come la frase vada completata. Come osservato, nel jazz non vi è vera regolamentazione sulla lunghezza delle frasi, ed è possibile immaginarne la costruzione pensando ad un'area vuota di un puzzle in cui si comincino a disporre a piacimento le tessere. Il puzzle può essere composto da tessere molto grandi, ad esempio pochi grandi pezzi che contengono già elementi figurativi del disegno del puzzle – che potrebbero corrispondere a quattro *cliché* musicali già molto elaborati e quasi-frasali. O viceversa da pezzi molto piccoli, ovvero formule molto brevi, che possono idealmente tendere alla dimensione puntiforme delle unità minime. Le maniglie e le cavità degli altri pezzi sono le zone di aggancio di successivi pezzi, e la particolarità del puzzle jazzistico è che è possibile fermarsi nella concatenazione in qualunque momento, possibilmente quando è emerso un qualche disegno. Pensiamo a John Coltrane che “vomita” a velocità pazzesca centinaia di *pattern* in un brano come *Countdown* (1959): la concatenazione è ineccepibile, ma non pare mai esservi un pattern conclusivo, e

il puzzle potrebbe estendersi angosciosamente all'infinito, se non intervenisse alla fine il tema vero e proprio del pezzo (un grande pattern pre-composto, in un certo senso) a risolvere la tensione e chiudere la deriva combinatoria come fosse una cornice calata dall'alto. Oppure pensiamo a un momento melodico di Keith Jarrett (ad esempio nella prima parte del *Koln Concert*), in cui alcuni minuti di improvvisazione pressoché statica vengono in un solo momento conchiusi all'interno di un disegno sorprendente, grazie ad un ultimo decisivo intervento, che fornisce l'ultimo segmento della figura, la tessera che contiene il dettaglio somatico che conferisce fisionomia al ritratto. Come ci si può aspettare, un puzzle con tessere davvero molto grandi non è molto divertente (soprattutto se si è costretti a giocarlo più di una volta), mentre un puzzle da veri esperti con tessere piccolissime può portare ad una frammentarietà irrisolta. E non ci si può nemmeno abbandonare ad un ipotetico puzzle con tessere tutte uguali: come avverte il sassofonista Harold Ousley, è possibile usare una formula (*crip*) per trentadue battute di seguito, ma non si può certo dire che questo sia una forma particolarmente complessa di organizzazione. In generale, i musicisti che ricorrono molto ai *pattern* hanno certamente la garanzia di non rischiare di interrompere il flusso, di non "sbagliare" nota, ma possono avere seri problemi ad affrontare un'organizzazione del discorso che trascenda una paratassi di tante singole frasi ad effetto – ovvero tanti puzzle lasciati a metà. E se c'è un pezzo del puzzle che può legare questi frammenti, quell'ultimo pezzo da disporre può essere davvero complicato da trovare, o magari lo si è addirittura perso. Insomma, non solo la metafora del puzzle non tiene più quando si tratta di voler descrivere l'organizzazione per grandi unità, ma lo stesso procedimento formulare può rendere difficile un'invenzione musicale di ampio respiro. Non è un caso allora che la nuova metafora a cui si fa ricorso per questa dimensione (questa volta si tratta di una metafora ampiamente utilizzata nel circuito jazz) sia quella dello *storytelling*.

1.2 Narrazione vocalizzata

In semiotica, soprattutto secondo la scuola greimasiana, un principio generalizzato di narratività è condizione di ogni tipo di discorso, sia che esso presenti o meno le forme figurative del racconto. Secondo il semiologo della musica Eero Tarasti (2004, p.283), si può parlare di narratività quando abbiamo «un oggetto o uno stato di cose che si trasforma in qualcos'altro attraverso un processo che richiede un certo lasso di tempo», e pertanto è

possibile parlare in questi termini di narratività anche in musica. Torneremo sul legame tra narratologia e musica più avanti; qui è importante fare una precisazione: poiché non va dimenticato il carattere intrinseco di performance proprio del discorso musicale è bene non cedere alla tentazione di prendere “narrazione” e “narratività” per buoni e passare ad esaminare la loro traduzione in termini musicali. In questa sede, anzi, sarà il caso di cercare molti aspetti generalmente non inclusi nel concetto di narrazione testualizzata. Essa, nella sua dimensione *vocalizzata* e performata partecipa di alcune proprietà peculiari di altri tipi di performance, tra cui quelle musicali, e l’interesse sta nel vedere se alcuni di questi tratti in comune possono entrare a far parte di inedite “strategie testuali” al di fuori dei codici narratologici classici. Ma in quest’ottica è già il concetto di testo a porci dei problemi. Parlando di dimensione *live*, si entra in contatto con quella che da più parti viene chiamata “semiotica dell’oralità”, che non è ancora una disciplina ma un insieme di campi d’applicazione che si aprono quando vogliamo volgere uno sguardo semiotico ad un’enunciazione vocalizzata, sincretica, intersoggettiva. Di tali problemi ha dato una sintesi recente Patrizia Violi, parlando di *arti del dire* (Violi 2006), ma ancor prima il tema della voce è stato riproposto all’agenda filosofica da Adriana Cavarero nel suo *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale* (2003). La nozione di narrazione, così come la conosciamo, è costruita soprattutto su pratiche e codici legati alla scrittura. Per “narrativa” infatti intendiamo l’insieme delle *opere* di carattere narrativo, i “grandi narratori” sono *scrittori*, e le “grandi narrazioni” sono *grandi* anche in virtù del supporto testuale, che permette di trascendere la capacità mnemonica, la tenuta fisica, la performance contingente di un singolo artista. Tuttavia la narrazione ha una sua dimensione performata. È la dimensione dei cantori di epica, ma anche del *reading*, del teatro, del testo sincretico, o semplicemente quella del racconto nella conversazione quotidiana. La dimensione esecutiva della musica improvvisata, partecipa di questi problemi, che potremmo anche decidere di non considerare propri della narrazione in senso classico, ma che indubbiamente soggiacciono ad un’esperienza più complessa per il fruitore, che viene coinvolto in molteplici strategie legate al corpo, al ritmo, all’estesia. Se l’esperienza è più complessa per il fruitore lo è anche per l’analista.

2. Vocalizzazione e immanenza testuale

Il nodo principale della questione è quello dell'immanenza del senso: la semiotica dell'oralità ci costringe a ripensare la natura e i modi in cui il senso si dà e viene colto (Violi 2006), modalità che superano l'immanenza testuale per aprirsi ad una processualità più dinamica e intersoggettiva (così già Goodwin 1999). Il concerto, la performance musicale pubblica, è un *frame* culturale in cui la rilevanza dei canali sensoriali è in qualche modo prefissata, anche se varia a seconda del genere musicale. Ma per un osservatore competente si può anche verificare una redistribuzione della rilevanza della sostanza dell'espressione durante il concerto. Lo si può notare ad esempio nell'ambito di un concerto sinfonico: se fino al momento della cadenza solistica potevamo benissimo ascoltare l'orchestra come un attante collettivo esclusivamente sonoro (magari ascoltando ad occhi chiusi), all'improvviso il *violino* che rimane da solo ci fa aprire gli occhi, perché constatiamo che si sta manifestando un *violinista* in una sua fisicità fatta di movimenti, *tic*, scatti, ecc..., il suo suono diviene una *voce*, quindi una demarcazione di unicità che funziona da deittico e ci segnala l'ingresso in scena di un attore in carne ed ossa. Parimenti nel jazz, dove peraltro fin dall'inizio tutti i musicisti sono attori ben definiti e idiosincratici, il momento dell'assolo è l'occasione per poter impostare a piacimento un piccolo *show* che può caratterizzarsi come una performance più o meno fisica, visiva o musicale. In sintesi, si può dire che è prerogativa di un *corpo enunciante* all'interno di una semiotica sincretica la possibilità di rendere pertinente questo o quel piano dell'espressione. Gestì, intonazioni, posture, movimenti prossemici, sguardo, eccetera sono altrettanti elementi del piano dell'espressione che possono o meno essere resi pertinenti e selezionati a costituire il piano dell'espressione (Violi 2006, p.4). E come dice Cavarero, nell'ambito dell'enunciazione orale, a volte è il godimento della dimensione ritmica vocale a imporsi. Ad esempio è la matrice pulsionale del godimento, il piacere di una sfera acustica che asseconda i ritmi del corpo, a rendere potente la voce aedica. Oramai non stiamo parlando di *orale* ma più semplicemente di *vocale*, ovvero di un'organizzazione della materia fonica anteriore alla biplanarità del linguaggio, un'organizzazione che risponde a leggi sinestesiche di musicalità e di ritmo. Se la voce è incorporata, richiede la presenza fisica di chi la emette. L'atto fonetico è una pratica del corpo che non si può trascrivere, e nemmeno - come l'atto linguistico - disincarnare. Sotto questo profilo il gesto

vocale rappresenta l'interfaccia fra il corporale ed il musicale, anche se il suo paradosso - come nota Zumthor (1984, p. 11) - è che esso costituisce un evento nel mondo sonoro laddove ogni altro movimento del corpo rientra nel mondo visivo (e tattile). Pensiamo alle increspature ed agli strascinamenti vocali di Billie Holiday: rugosità, rochezza, velature, ma anche soffi, sospiri, spasmi, gemiti ed altre «impurità» (ma solo in relazione all'ideale occidentale del «belcanto», assunto come standard di voce «pulita») attestano la presenza erotica del corpo. Riconsideriamo quella che Barthes, nelle pagine finali del *Piacere del testo* (Barthes 1999a) chiama "la grana della voce", un misto di timbro e linguaggio, in cui il respiro e la polpa delle labbra creano una presenza umana nella sua materialità. È l'articolazione del corpo della lingua, non quella del senso del linguaggio. Il problema epistemologico racchiuso in quest'approccio è relativo soprattutto alla dicibilità. Il luogo comune per i discorsi sulla musica avverte: se vogliamo descrivere l'extralinguistico attraverso la lingua gli usiamo violenza? Ovvero, ritornando al problema epistemologico relativo allo studio delle pratiche semiotiche: se la nostra osservazione è costitutivamente testualizzante nei confronti del dato osservato, siamo sicuri di non perdere il fenomeno? Quando Cavarero commenta il lavoro di Julia Kristeva affronta un nodo simile: la *chora* semiotica di Kristeva è un sostrato fatto di pulsionalità e motilità corporea che si colloca prima delle maglie del simbolico. Ma lo informa, ne scandisce l'organizzazione, ed è presupposto del grado di poeticità del testo. Cavarero conclude, molto semioticamente, che la dicibilità di questa dimensione preverbale, la ritmicità di questo livello di senso affiora nel *textum* sia orale sia scritto, ed è lì che possiamo coglierlo. Ma tutto viene congelato nel rigore del linguaggio. Come diceva Barthes (1982), quando dettiamo segretarie diligenti ascoltano le nostre formulazioni, le epurano, le trascrivono, ne curano una prima stesura, che ci viene sottoposta affinché la ripuliamo di nuovo prima di consegnarla alla pubblicazione, al libro, all'eternità. Non è forse questo il rituale della "toilette del morto"? Analogamente la pratica interpretativa, ponendo una chiusura al testo, quanto me ne distanzia? Si può provare allora ad opporre *la descrizione di un fenomeno nel suo farsi* (quello che abbiamo provato a fare nei capitoli precedenti) all'*analisi del senso ad esso immanente*. Forse questi due momenti sono parte di un circolo ermeneutico, in cui una stratificazione di descrizioni tese a recuperare la performance *nel suo corso* va poi ad informare la nostra ricerca sul senso immanente, a sua volta da riverificare.

3. *Storytelling* e narrazione

A seguito di queste considerazioni, prenderemo in considerazione due esempi che gettano luce su una maniera peculiare di raccontare *nel jazz* e, in maniera simile, di raccontare *il jazz*. Il primo esempio riguarda la metafora, di largo uso nei discorsi dei jazzisti sul jazz, chiamata *storytelling*. Non c'è musicista jazz che, dopo aver illustrato più o meno dettagliatamente le regole grammaticali e i repertori formulari necessari a produrre enunciati corretti in lingua jazz, non aggiunga che il vero fascino dell'improvvisazione dipenderà poi dalla effettiva capacità di *raccontare una storia*. Ora, se volessimo portare a fondo questa metafora, esistono approcci musicologici molto vicini allo schema narratologico, praticabili in certi repertori più che in altri. Ad un livello superficiale, sappiamo che è possibile dare una lettura di una sonata di Beethoven secondo un percorso narrativo completo di soggetto che si relaziona a un opponente o un aiutante. Questo approccio è certamente incoraggiato dalla struttura formale del testo-sonata (dove la presenza di un tema musicale denominato *soggetto* e un tema musicale denominato *controsoggetto* è prevista e formalmente regolata, anche nello sviluppo), ma è molto difficile generalizzare simili risultati che peraltro implicano un intrinseco e sviante antropomorfismo. Seguendo l'approccio di Eero Tarasti si può andare invece più a fondo determinando ad esempio come certe figure musicali del brano siano rivestimenti di attanti modalizzati secondo tensioni che provengono da una lettura della struttura armonica soggiacente. In questa prospettiva, l'apporto di analisi come quella shenkeriana (Tarasti 2001) è fondamentale. Tale teoria utilizza l'analisi armonica per individuare nel testo musicale, in una maniera molto simile al metodo greimasiano, una struttura profonda costituita da un'opposizione armonica binaria molto semplice, che nella musica occidentale contrappone l'accordo di tonica a quello di dominante. Lo spostamento dalla tonica (la stabilità) alla dominante (l'instabilità) genera una tensione volta al ritorno alla tonalità di partenza, la cui risoluzione è il presupposto per poter parlare di un programma narrativo minimo. È possibile considerare il movimento della tonalità e le tensioni che ne derivano come movimenti di disgiunzione e ricongiunzione di un oggetto di valore: prima che il pezzo finisca bisogna tornare in possesso della tonica. Questo tipo di approccio è molto legato, ad una particolare forma e genere musicali, e risulta subordinato ad un processo di ritaglio e di segmentazione che, se può essere favorito dalla particolare struttura (e modalità di esistenza testuale) di una sonata, risulta

molto più difficile altrove. È sicuramente sempre possibile metterlo in pratica, anche in repertori non tonali come la musica concreta, ma il rischio (al di là del rischio antropomorfizzante insito anche nel “modalizzare” una figura musicale) è in certi casi di travisare completamente l’ottica. Il modello puro di percorso narrativo, legato ad un’imprescindibile concezione finalistica, rischia di farci considerare come “incompleti” tutti i percorsi in cui questo soggetto in trasformazione non sembra arrivare da nessuna parte. Nella storia del jazz ci fu chi, sicuramente con le migliori intenzioni, gridò al miracolo quando riuscì a reperire nelle registrazioni delle performance del sassofonista jazz Sonny Rollins delle tracce di costruzioni tematiche simili a quelle classiche (ovvero si potevano distinguere due temi e un loro sviluppo) e stabilì che «finalmente il jazz aveva raggiunto la sua maturità» perché si esprimeva con la compiutezza della musica classica. Salvo poi essere smentito dall’evoluzione del jazz post Sonny Rollins (o dall’evoluzione di Sonny Rollins stesso), dalla raggiunta consapevolezza di un intrinseco etnocentrismo racchiuso in tali affermazioni, ma soprattutto dall’idea che il punto di vista così testualista non è quello corretto, o comunque il bello non sta tutto lì. L’impressione allora è che quando i jazzisti usano la metafora dello *storytelling* non hanno in mente un grande romanzo o un grande racconto, ma forse più probabilmente qualcosa di simile a un *minstrel show*, quella forma di spettacolo ambulante che gli artisti neri degli Stati Uniti recitavano a uso e consumo dei bianchi nell’ottocento, in cui assieme al commento musicale, che avrà poi un ruolo fondante per la nascita del linguaggio jazzistico, era prevista anche la performance (e l’improvvisazione) di un racconto che assomigliava molto, per modalità e forma, a quello del cantore epico o della commedia dell’arte, e assai poco a un modello letterario (vedremo più avanti che forse possiamo trovare un parallelo letterario volgendo verso quella che nella seconda metà del ventesimo secolo è stata chiamata non a caso scrittura jazzistica). Andando a leggere come in effetti i musicisti di jazz tentino di tradurre in istruzioni il senso contenuto nella metafora dello *storytelling*, si scopre che le istruzioni più concrete sono di tipo metrico o retorico:

«If someone who is very excited about something that just happened comes running to me saying “Buster, blah-blah-blah-blah” the first thing I am going to say is, “Look, wait a minute. Calm down and start from the beginning”. There’s the beginning, there’s the middle, and then there’s the end. To accomplish this, the use of space is very important – sparseness and simplicity – maybe playing just short, meaningful phrases at first and building up the solo from there» (Buster Williams).

«You can leave some spaces in the music. You're not going to start off a solo double timing. You start off just playing very simply and, as much as possible, with lyrical ideas. And as the intensity builds, if it does, your ideas can become a little more complicated. Then can become longer. The way I look at it is that you're going to start down so that you have somewhere to go. It can build to different point in different parts of the solo. It's hills and valleys» (Kenny Barron – dalle interviste sullo *storytelling* presenti in Berliner 1991).

In effetti lo studio della narratività ha evidenziato che una narrazione in genere è contraddistinta da una progressione temporale coerente di eventi, la *fabula*, che può essere riordinata a fini retorici. Anche in tale riordinamento, la narrazione compiuta possiede un chiaro inizio, un centro e una conclusione (vedi il commento di Buster William). Ma quest'idea di narrazione derivata da un'idea esemplare di narrazione, legata al mondo letterario, si scontra con le performance disordinate, aperte che pervadono la nostra quotidianità conversazionale. Questo tipo di *storytelling*, come evidenziato da Elinor Ochs e Lisa Capps (2001), è costruito effettivamente come una narrazione di una progressione temporale di eventi, ma porta in sé costitutivamente il carattere di un *work in progress*, di una performance contenente esitazioni, pensieri non conclusi, interruzioni e anche contraddizioni. Se la capacità di fornire narrazioni logicamente consistenti di eventi è per la psicologia un indice di competenza comunicativa corretta, lo *storytelling* quotidiano mostra in realtà una pratica frammentaria e inconsistente proprio perché *in progress*. Ma tale apertura è funzionale ad un determinato uso della narrazione, ovvero quando essa, nella quotidianità delle nostre conversazioni, costituisce il mezzo per rianimare l'esperienza passata e non ancora perfettamente risolta. Secondo Ochs e Capps, nella *living narrative* il contenuto e l'ordine della disposizione sono soggetti a discussione e riscoperta, e sono convocati per dare senso all'esperienza attuale, che li recupera in una certa prospettiva secondo una concezione del tempo di tipo fenomenologico, in cui il passato è disponibile per poter dare significato al presente. Nei termini di Elinor Ochs e Lisa Capps, i jazzisti cercano di dare istruzioni per trasformare un raccontatore inesperto e retoricamente debole in un performer più consapevole. Ma tale consapevolezza non porta questo nuovo raccontatore alla rigidità insita nell'attore professionista specializzato in monologhi. Al contrario, uno sguardo comparativo mostra che, in sostanza, nel jazz, si vengono a formare raccontatori del quotidiano, grandi rianimatori di un passato mai veramente chiuso. Nella versione jazzistica del concetto di

narrazione è connotata un'idea di intersoggettività del fare musicale. La metafora dello *storytelling* è collegata ai rimandi intertestuali (o per meglio dire inter performativi) ampiamente utilizzati tra i jazzisti: inflessioni, personalità, voci, diteggiatura, posture altrui, che passano dalla testa di un artista, che le ha assorbite per tutta una vita, alla performance musicale. L'affiorare delle connessioni che abitano il pezzo informa e approfondisce ogni storia che viene raccontata. In un certo senso, ogni assolo è come una storia dentro una storia, un sottotesto autobiografico che soggiace a tutto ciò che viene suonato, come si è visto a proposito di voce, voci e identità (capitolo 6). In questa narratività non programmata, in questa disponibilità *in progress* a ridiscutere i contenuti e il loro ordine, a quale livello si colloca la capacità retorica predicata dai jazzisti-*storyteller*: potremmo ipotizzare che l'abilità di *raccontare* qualcosa in jazz è forse prima di tutto una forma di integrazione tra il ritmo dell'invenzione con quello del corpo che suona?

4. Dita che raccontano

4.1 Contemplazione e flusso

Non è detto che un testo sul jazz sia scritto in maniera *jazzistica*. Ovvero nessuno si aspetta che, cercando di descrivere verbalmente un meccanismo jazzistico, si finisca poi per assorbirlo nella propria pratica di scrittura. Eppure tale processo segna le pagine di un testo di confine che racconta il jazz in una maniera molto particolare. Questo testo è prima di tutto un saggio accademico, intitolato *The ways of the hand. A rewritten account* di David Sudnow (prima pubblicazione 1978). È un saggio *sui generis* in cui l'autore analizza e racconta un'esperienza di iniziazione e acquisizione di una competenza musicale da adulto professore di antropologia, in veste di etnografo di se stesso - circostanza piuttosto inedita, che lo pone in posizione d'osservazione privilegiata. Nella misura in cui questo testo crea un suo genere, esso *integra* una nuova pratica di scrittura. Certo in questo caso Sudnow non ricorre a un vero e proprio *grado zero* della scrittura, ma l'indubbia complessità stilistica del saggio è effetto di una deontologia fenomenologica vissuta dall'autore con forte senso etico. In sintesi, il testo è costituito dalla testualizzazione di un'esperienza sotto forma di una narrazione autobiografica in prima persona. Volendo rimanere in tema di narratologia, possiamo dire che l'unico personaggio è l'autore, David Sudnow, maturo professore di etnometodologia, che, partendo da zero, vuole dotarsi di

una competenza jazzistica. Per farlo supera diverse prove (raggruppate in tre grandi momenti, ognuno dei quali aggiunge una componente necessaria al saper fare finale) e lotta con un anti-soggetto molto particolare, ovvero il proprio corpo, o (per la sineddoche usata nel titolo, le proprie mani). Il corpo, o per meglio dire il mancato orientamento del proprio corpo all'interno della pratica, rappresenta un ostacolo: non solo esso richiede un esercizio e un'educazione muscolare reiterata (come d'altronde ci si può aspettare per l'acquisizione di un comportamento esperto), ma si rivela brutalmente e indissolubilmente legato a un diverso e inesorabile scorrere del tempo. Le istruzioni degli insegnanti sono chiare («questa è una scala diminuita e si suona in questi contesti»), la competenza teorica per Sudnow è presto acquisita (e quindi è in grado di riconoscere i contesti armonici e di concepire la corretta scala diminuita), ma non c'è materialmente il tempo per mettere in pratica questa competenza. È qui illuminante la metafora di Charlie Chaplin in “Tempi Moderni”: il nastro continua a portare a intervalli regolari componenti da avvitare, Chaplin si distrae (si gratta un'ascella) e perde il tempo, si affretta per tornare in pari, ma poi una chiave rimane incastrata in un pezzo e non vi è più speranza: è necessario interrompere la catena. Sudnow improvvisa così, costantemente affannato a operare la giusta operazione seguendo lo scandire regolare del tempo. Tra le altre cose, quest'immagine illustra icasticamente anche il problema dell'analisi della pratica: la pratica è lì, come il nastro, e se proviamo a disinnescarci per un attimo (per il prurito - o magari per prendere delle note), poi dobbiamo affannarci a riprendere il filo; proviamo ad insistere per un po' su un momento particolare e corriamo il rischio di bloccare tutta la macchina. Per tornare a Cavarero (2003, p.54), la differenza è di nuovo tra il pensiero teorico di tipo videocentrico, nel senso etimologico di *theorein*, ossia di contemplazione panoramica e d'assieme, e pensiero inteso come collegamento, sviluppo, processione. Per usare la terminologia fenomenologica, posso comprendere un quadro monoteticamente ossia afferrando l'insieme con un solo sguardo. La musica, invece, è intrinsecamente politetica: terminato l'ascolto di un brano posso riconoscere forse il tipo di musica eseguita (una sonata, un blues), o il clima da esso evocato, ma se volessi ricordarmi l'intero brano, non potrei fare altro che ricostruirne lo sviluppo politeticamente, assimilando un elemento alla volta, battuta dopo battuta, riproducendolo e quasi rieseguendolo mentalmente. Nell'esperienza di Sudnow, l'irruzione di momenti monotetici finisce per interrompere il processo:

Lunging for a group of words all at once, roughly possible in thinking, would only work interactionally in a world where language somehow occurred with the sorts of actions a postal clerk takes when stamping *air special mail delivery* on your letters in one blow. But talking, writing and melodying at least currently require sequential articulation of the body, and to lunge for a group of words all at once is to produce garbled-looking sayables or garbled-sounding sayings (p.80).

Ma se le dita si ingarbugliano perché non ancora relazionate al ritmo dell'invenzione di Sudnow, la performance finale del racconto, quella cioè di saper suonare jazz, verrà resa possibile proprio dalle mani, che, attraverso il cammino di acquisizione di competenza, finiscono per trasformarsi in un aiutante magico. Sudnow le osserva seduto sul panchetto del pianoforte, mentre suonano jazz per lui. Ha in sostanza appreso la sensibilità necessaria per realizzare un flusso di azioni coordinate e generative, una sorta di circuito dinamico fra musicista costituito come corpo e strumento.⁴⁹

4.2 Quando il tessuto si strappa

Come abbiamo visto sopra, è facile per critici e musicologi cadere nel tranello per le arti performative di collocarsi troppo avanti col livello di analisi, finendo per omettere proprio le pratiche incarnate che hanno generato la musica di cui si intende offrire un resoconto. Quello di Sudnow invece è un modo di raccontare il jazz davvero inusitato, forse davvero uno dei pochi che non reifichi il jazz come “prodotto” di un’attività di un genio, di una collettività, o come somma di un corpus discografico. Il resoconto di Sudnow è soprattutto un resoconto di un’esperienza. Innanzitutto perché ci parla di quello che si sedimenta in relazione a uno stimolo cui siamo esposti. Poi, esperienza nel senso di un’enciclopedia di competenze apprese. Infine, esperienza nell’accezione di un vissuto che *segna*, al punto che incide sulla definizione di se stessi. La metodologia con cui Sudnow lavora è conseguenza della sua doppia veste di interprete e interpretato. Egli cerca di cogliere il corpo nel corso dei movimenti che fa (p.64) e si avvale della possibilità di interrompersi per tematizzare questo o quell’aspetto dell’improvvisare, compiendo così un’operazione ibrida, che però arriva molto vicino a delineare quel nodo

⁴⁹ La cosa interessante è che Sudnow, che è bianco e accademico, pur parlando piuttosto estesamente di improvvisazione, non parla praticamente mai di *storytelling*, proprio perché forse per lui la dimensione della narrazione si colloca ad un altro livello.

centrale di tante discipline filosofiche o meno, ovvero in quale modo soggetti incarnati siano in grado di ordinare lo svolgersi dell'esperienza nella durata temporale.⁵⁰

Per rendere conto dello svolgersi del tempo e di come il musicista organizza questa durata, l'impostazione fenomenologica dell'autore lo porta spendere lunghi brani tentando di osservarsi nel corso delle singole microscopiche tappe dell'apprendimento. Il problema principale è quello di testualizzare uno svolgimento temporale, ovvero di descriverci una temporalità vissuta pur attraverso il *débrayage* della scrittura. Prendiamo un compositore e uno scrittore. Nel loro studiolo, scrivono, entrambi scindendo il testo dall'istanza dell'enunciazione, e dispongono di tutto il tempo e organizzazione che desiderano. Non vi è nulla di attraente in sé nel vedere il compositore o lo scrittore al lavoro, nel vederne la pratica in atto (anche se abbiamo dei tentativi di spettacolarizzazione posteriori al cinema). Per un pittore è diverso: la pratica della pittura può più facilmente diventare spettacolare. L'*action painting* di Pollock merita di essere vista, ma anche lo stile di Picasso (nel bel film *Le Mystère Picasso* del 1956) vale la pena di essere colto nello suo divenire, perché permette di apprezzare le riscritture e le ricoperture che il genio picassiano opera sulle tele. Ora se il *dripping* di Pollock è un gesto somatico da ricostruire, è molto interessante che Sudnow finisca proprio per cercare di lasciare una traccia del proprio corpo quando tenta una narrazione dell'esperienza il più possibile vicina al fluire della durata. Come si ricorderà, il testo è un *rewritten account*: era troppo difficile, per cui nel 2001 Sudnow lo ha riedito accorciandolo e alleggerendolo. Ma non era troppo difficile per un abuso terminologico o concettuale, no, al contrario lo era perché erano le sue fenomenologie ad essere pesanti, tentativi disperati di registrare il più possibile di quello che accade con la velocità del tempo vissuto. La "telecronaca" di un gesto musicale potrebbe essere una forma di racconto già pesante da descrivere dall'esterno:

Dopo un arpeggio diminuito di quattro note, il nostro musicista si lancia in un *turnaround* cromatico, per poi ricominciare con una melodia per gradi congiunti,

⁵⁰ Anche se rimane da stabilire cosa comporti questo radunarsi in un'unica figura di due istanze in genere separate: otteniamo una mirabile eliminazione di alcuni filtri oppure un disordine introspettivo che complica ulteriormente le cose?

al termine della quale cambia registro tramite un rapido arpeggio per intervalli di quarta...

Ma la pratica di tematizzare la propria attività “dall’interno” mostra come il semplice movimento di suonare un accordo sulla tastiera richieda a sua volta un livello di cronaca quasi microscopico:

over the course of my first days, much time was spent doing initial grabbing, trying to get a hold on chords properly, going back and looking at them as named notes, grabbing again, repositioning the hand to get into a chord with a comfortable hold so it could be grasped as whole; finding ways of sinking into a chord that didn’t involve the sounding of neighboring tones; arching the hand appropriately so the fingers came down with a correct spacing and trajectory relative to the shape of the chording hand; balancing the different intensities of press so as not to lose balance, the edges of neighboring notes not extraneous spot to be avoided but edges whose tactile appreciation became a part of a natural hold on a settled-into chord; arching the hand and arraying its finger with the sort of proportional spread that, when the chord was grasped, let the finger not only come into the right spots but with equal intensity, so its tones sounded simultaneously, and not clumsily serialized. (Sudnow 2001, p.13)

La descrizione corre dietro ai dettagli al continuo presentarsi di nuove micro-attività, e il periodare diviene paratattico, prolisso. Non è possibile né fruttuoso sostenere un simile registro per tutta la durata di un libro. E infatti sono altrettanto interessanti i momenti in cui Sudnow quasi esasperato dall’onere descrittivo, di abbandona a pratiche “parolibere”:

noinoinoinoinoinoinoinoinoinoin

L’inedita strategia testuale, a mio avviso, rappresenta bene il tentativo di sincronizzare il tempo vissuto con quello editoriale. Sudnow sembra quasi sfogarsi quando spiega che l’atto di scrivere «*noinoinoin...*» lo pone in relazione alla tastiera del computer nella stessa maniera in cui egli si relazionava con i tasti del pianoforte all’inizio del suo apprendistato. «*Noiinoinon...*» (o *sdfkjghbsk*, per me che scrivo in questo momento) sembra essere un deittico verso il corpo di chi scrive e il suo momento “performativo” alla tastiera del computer. Nell’argomentazione di Sudnow, tali deittici lavorano in parallelo

anche ad altre più comuni convenzioni tipografiche. Ad esempio, per segnare il rallentamento del tempo, ricorre alla spaziatura tra i caratteri:

ex pe cial ly

L'irruzione della durata dello scrivere (o dello scrivere come durata) è un estremo tentativo di rendere conto dell'esperienza nel suo svolgersi, con dei risultati che giustificano il giudizio diffuso su *Ways of the hand*, che si tratti di un saggio *poetico*. È poetico nella misura in cui Sudnow, nel tentativo di rendere conto di un'esperienza somatica che è innanzitutto di durata, lascia affiorare il ritmo del corpo, il *vocale* secondo Cavarero, la *chora* semiotica secondo Kristeva, il pre-simbolico che la prosa nasconde e che il verso recupera. Ed è uno strappo al *tessuto* che fornisce uno scorcio sulla pratica tessitrice. L'esempio più eclatante in cui il registro fenomenologico si fa (suo malgrado?) davvero scrittura jazzistica è un passo in cui lo slancio descrittivo non trova migliore strada che divenire meta-descrizione.

I reached step by step, rather than the way one move right through the production of a sentence like the one I am now typing, were you able to see it, very quickly, moving straight ahead as I proceed, finding myself in difficulties but knowing at the pace I am now moving, however little is being said well, however ramblings things are going...(I lost it). (p.89)

Noi non siamo in grado di vederlo mentre digita queste parole, e allora l'autore non può far altro che mostrarci la traccia della sua performance lasciando depositare sul testo un'improvvisazione letteraria, goffa e inconcludente proprio come le improvvisazioni dei musicisti dilettanti. E questo flusso di pensiero debordante e ingarbugliato è molto simile al *blah blah blah* che il bassista Buster Williams vorrebbe correggere nei suoi trafelati interlocutori (cfr. sopra). Come uno strumento musicale, anche la tastiera di un computer richiede una certa tecnica esecutiva, e se non siamo troppo occupati ad organizzare i contenuti, è possibile utilizzarla per costruire un andamento ritmico elementare, sulla scorta dei tempi imposti dai movimenti delle dita:

The book, the book, the book book book
The book, the book, the book book book

Ma è molto difficile fare quello che illustrava Sudnow, ovvero di concepire e digitare la frase nello stesso momento, senza interrompersi, magari persino leggendo a voce alta (non vale pensare di crearsi un piccolo schema da seguire perché esso varrebbe come partitura): si tratta dell'apprendimento di una tecnica del corpo per nulla banale, che richiederebbe sostanzialmente una professionalità apposita. In una recente intervista di argomento musicale (Spaziante 2006), Eco solleva il problema di questo tipo di coordinazione a proposito della propria esperienza di suonatore dilettante. Eco sostiene che ci sono due musicisti che gli è «impossibile» eseguire a memoria: Bach e Weill.

La loro caratteristica è che mentre con tutti gli altri se hai un buon istinto ed orecchio sai dove vanno a finire le dita, con quei due le dita dovrebbero sempre finire nel punto in cui non te l'aspetti. [...] Con Weill vanno sempre a finire in un altro punto, per cui tu cominci e poi ti blocchi. E lo stesso accade con Bach se non lo studi a memoria. [La stessa cosa] succede con le ultime parole del Commendatore nel Don Giovanni. Nessuno sa cantare a memoria le ultime parole del Commendatore a meno che non sia un professionista che l'ha fatto per quarant'anni, perché "le dita" vanno a finire sempre in un posto sbagliato.

Alla stessa maniera, commenta Sudnow:

Doing such typing and trying to continue without undue pausing, exploring improvisation in this terrain, it often happened that I'd come to place where I couldn't reach farther ahead. My movements weren't broadly aimed forward, lacked ways of going on in certain malleable, improvisationally flexible, accentually targeted thrusts. And at such times I simultaneously found myself sensing that I couldn't find what to say next. (p.79)

E allora così torniamo allo *storytelling*. Il musicista è un po' come lo scrittore con la macchina da scrivere. Deve imparare a fare questa cosa difficilissima che Sudnow ci mostra nel suo testo: deve imparare a intermediare tra il ritmo del proprio corpo, il ritmo imposto dall'interfaccia e il ritmo dell'invenzione.⁵¹

Colto, durante ogni storia improvvisata, dall'impulso dell'invenzione, il narratore musicale qui descritto è desideroso e impaziente di scoprire dove andrà a finire la storia alla stessa maniera del pubblico, secondo un modello di

⁵¹ L'atto del parlare in sé è già una tecnica del corpo, e si potrebbe sostenere che vocalizzazione e performance interfacciata (ad esempio attraverso la tastiera alfanumerica) si possano idealmente accostare nella loro dimensione di tecniche.

storytelling vivente e non programmato. E lì sta il bello. «Dove andiamo?», «Non lo so, ma dobbiamo andare». Forse Jack Keruac, con i suoi rulli da *telex* si poteva permettere per davvero una narrazione di tipo jazzistico, avendo scoperto un'intermediazione tra il ritmo della propria invenzione e la macchina da scrivere. Sarebbe stato davvero bello vederlo all'opera, e non bello nel senso di interessante culturalmente, ma bello nel senso di *spettacolare*, perché, in quella pratica, Keruac poteva costituirsi come *performer*, come un Pollock, un Picasso, oppure un jazzista. E forse, come David Sudnow, a quel punto della sua carriera poteva davvero vedere le sue dita *pensare per lui*.

11. Una forma di chiusura

People never understood how arranged Bill Evan's music really was. Sure, it was free and improvised. But the reason we could be so free is that we already knew the beginning, the middle, and the ending.

Chuck Israels

1. Riconoscere la conclusione

1.1 «Una maschia sicurezza»

Per diventare *autori* è necessario che l'incompiuto diventi compiuto. Ma saper riconoscere il momento in cui il proprio processo creativo deve concludersi, trasformandosi in prodotto, è un'abilità che non si insegna a scuola. Il sospetto di non aver detto tutto, l'ansia per una sempre possibile miglioria, possono portare a non far mai uscire l'opera dalle mani dell'autore. Questo è vero per l'opera musicale, per l'opera pittorica, per l'opera letteraria (si dice che il fondamentale testo sulla cultura jazz, *Thinking in jazz*, sia stato letteralmente strappato dalle mani dell'autore, Paul Berliner, da un esasperato Bruno Netti). Paradossalmente, in musica, a fronte delle enormi possibilità e delle infinite modifiche che si possono apportare attraverso le moderne tecnologie di registrazione digitale, l'angosciato dilemma non è più «avrò detto tutto?», ma piuttosto «come decidere se il pezzo è finito?». Molti grandi produttori discografici contemporanei probabilmente converrebbero nell'affermare che il loro principale talento è saper sciogliere tale dilemma. La ragione per cui ci si

affida a loro è perché sanno quando un pezzo è *finito* o quando invece ha ancora bisogno di qualcosa.

Ma tale preziosa abilità, non è certo confinata al sistema della musica *pop*. A tal proposito, Laurent de Wilde (1996) descrive l'enigmatico ultimo periodo di Thelonious Monk, quando la progressiva chiusura autistica del pianista si manifestava in concerto con l'abitudine di concludere i propri interventi con frasi rarefatte, fluttuanti. «Passerà la mano al solista che segue? Ha davvero detto tutto? Sì? No, perché ecco che continua a suonare, nessuno sa molto bene cosa fare», soprattutto perché quello che Monk suona non sono più «vere frasi, sono accordi, talvolta si distinguono due note, una promessa di seguito, ma no, lui continua a sfilacciarsi, sempre di più, è proprio la fine?» (De Wilde 1996, trad. it. p. 200). E quando pare proprio che l'assolo sia terminato, il passaggio del turno avviene «a metà griglia, perbacco, un assolo inizia sempre all'inizio della griglia, non si comincia nel bel mezzo» (*ibidem*). Terminare un assolo «nel bel mezzo della griglia» (ovvero quando il giro armonico non si è ancora concluso), costringendo il solista successivo ad iniziare in un punto non previsto, è un fenomeno che assomiglia ai processi di compensazione tipici di quando viene infranta la regolarità dei turni conversazionali. Mentre parla, il nostro interlocutore si interrompe a metà frase, facendo una breve pausa. Tale silenzio va interpretato come chiusura? Il conversatore agonistico non se lo fa ripetere due volte e si insinua nella pausa per rubare il turno di parola. Il conversatore cooperativo tenta di ovviare al silenzio, magari con un segnale *fatico* di attesa. Altrove, in contesti dove il turno di parola è consegnato per un lungo periodo, e non sono previste interruzioni, il punto fermo finale può essere incarnato da formule apposite. Ad esempio, con un po' di pratica si può imparare che, alla fine di un'esposizione seminariale, dopo l'ultima frase si può far seguire una breve pausa e poi un «grazie», segnale che il turno è finito e si può, per esempio, applaudire o passare alle domande. In musica vi sono tanti segnali di chiusura, rigidamente codificati e integrati nel sistema dell'armonia funzionale sotto il nome di *cadenze*. È impensabile che un brano di Mozart (tranne ovviamente un incompiuto) non si concluda con l'opportuna cadenza sulla tonica, ed è in genere piuttosto facile, anche per chi non ha dimestichezza con il repertorio, riconoscere il finale di una sinfonia. Di converso, ogni spettatore di musica d'avanguardia ha avuto esperienza dell'imbarazzo circa l'applauso al termine di un brano non tonale. Non vi è cadenza a segnalare la conclusione (ovvero il «grazie» dell'intervento pubblico), e non si sa se

considerare l'ultima nota davvero quella conclusiva. L'unico indizio utile, a volte, lo si ha "leggendo" la conclusione del pezzo sui corpi dei musicisti, corpi che quando la performance è davvero finita si rilassano in maniera rivelatoria.

È altrettanto complicato, seppure per ragioni diverse, applaudire la fine di un brano interamente improvvisato. Qui però entra in gioco una capacità di riconoscimento più sottile: a differenza di una composizione sperimentale, dove la fantasia del compositore può collocare maliziosamente un finale nel punto più implausibile, nell'improvvisazione il finale non può calare dall'alto *ex abrupto*, ma è sempre il risultato di un processo di contrattazione sotto gli occhi di tutti (processo che, beninteso, può anche portare ad un finale netto, non per forza confuso). Ecco quindi che prima ancora di costituire un impaccio per il pubblico apprensivo, capire il finale è un ben maggiore fardello per gli stessi musicisti sul palco; è in questo senso che si intende la capacità di riconoscere una chiusura, di saperne leggere l'emergenza. Non è cosa da poco: «ci vuole davvero la maschia sicurezza di [Sonny] Rollins o di [Art] Blackey per stare al gioco e proseguire dove Monk si è fermato». (De Wilde 1996, trad. it. p. 200) e, parimenti, è necessario andare oltre i *clichè*, oltre le soluzioni prefabbricate per costruire una vera chiusa improvvisata. A tal proposito, la costante incoatività del Monk dell'ultimo periodo risulta ambivalente. Indubbiamente la scomparsa di un percorso riconoscibile (quella retorica da *storytelling* cui si è accennato nei capitoli precedenti) rende la musica dell'ultimo Monk ancora più ostile, con l'aggravante di sembrare a volte davvero goffa, ad esempio quando si percepisce distintamente l'impaccio degli altri musicisti di fronte all'inconcludenza del loro *leader*. Dall'altro lato tali momenti "sull'orlo del baratro", pongono una volta di più Monk alle radici delle tendenze più creative e radicali del jazz contemporaneo. L'imbarazzo dei suoi co-musicisti è l'imbarazzo di un agire non generativo, al cospetto di una creatività che (letteralmente - lo si è visto sopra) esce dalla griglia.

1.2 Una conclusione unilaterale

Sul particolare momento della chiusa di un pezzo improvvisato si possono citare molti esempi. Jacques Siron denuncia innanzitutto il fenomeno della «zuppa improvvisata», ovvero il brano collettivo in cui ognuno suona molto, alternando pieni e vuoti senza ragione e senza interazione, con il risultato di una brodaglia sonora opaca e confusa, in cui «non emerge nessuna decisione chiara» (Siron 2005, p. 748). Peggio ancora quando la «zuppa» diviene zuppa

interminabile. «Tutto sembra cominciare bene. Le idee scaturiscono. Poi l'energia si abbassa, ma il pezzo continua. I cicli narrativi non si chiudono mai; esiste sempre qualcuno che aggiunge un ultimo commento; niente si impone affinché il ritorno al silenzio divenga una necessità» (*ibidem*).

Nella raccolta di materiali registrati per questa ricerca, mi sembra significativo riportare l'esempio di un palese mancato finale (a rischio di «zuppa interminabile») occorso in un concerto di musicisti improvvisatori durante i «Lunedì del Lazzaretto», a Bologna nell'autunno 2006. La serata, interamente dedicata all'improvvisazione, prevedeva la alternarsi di diversi musicisti (similmente a ciò che si è visto nel capitolo 9), più un *match* finale con tutti gli ospiti ad affollare il palco, nei panni di un *improvising ensemble*. Nel *match* in questione, la compagine radunata prevedeva musicisti di diverse estrazioni: membri storici del collettivo Bassesfere, affiliati più giovani, più qualche ospite di passaggio.

Annunciato dunque il brano collettivo, una volta che i musicisti si sono sistemati, il pezzo ha inizio con qualche colpo di batteria. Dopo circa cinque minuti di improvvisazione *free*, uno dei musicisti “giovani”, un sassofonista, prende a citare il tema di un brano di Monk (chi altri?), *Well, you needn't*. Come si è visto poco sopra, Monk gode di una certa popolarità nell'ambiente, e infatti nei successivi secondi molti dei musicisti sul palco decidono di seguire la citazione e inseriscono a loro volta nell'improvvisazione frammenti di *Well, you needn't* (sovrapponendosi senza però assestarsi tutti sullo stesso tempo, o sulla stessa tonalità). L'effetto dell'emersione del tema di *Well you needn't* è quello di un collante, di un ancoraggio temporaneo che permette agli ascoltatori, e ai musicisti, di stabilire un principio d'ordine e di conseguenza una minima sintassi tra caos e ordine, e il brano ne giova. Il problema relativo al mancato finale sorge nel momento in cui il musicista che aveva per primo proposto la citazione, comincia ad ritagliarsi una parte decisamente più direttiva. Aumenta il proprio volume sonoro per essere sentito da tutti, ed esegue il tema per intero. Arrivato alle note conclusive del tema, rallenta l'esecuzione come consuetudine per un finale (alcuni musicisti lo seguono nel rallentato, altri no), dopodiché si lascia andare ad un breve assolo libero con funzione di cadenza (tipico di molti tipi finale, tra cui quello del concerto classico) per poi andare ad assestarsi sulla nota finale del pezzo. Dopo aver suonato quest'ultima nota con un'enfasi sforzata, a dir poco assertiva, il musicista visibilmente si rilassa, si siede, e comincia addirittura smontare il proprio sassofono. Attorno a lui gli altri

musicisti rimangono sospesi in una sonorità anodina, apparentemente destinata a spegnersi gradualmente come una lunga eco dell'esplosione conclusiva. O almento, i molteplici *clichè* convocati dal sassofonista, assolutamente comprensibili per chiunque, farebbero pensare a questo tipo di dinamica. Quello che accade è invece che il finale viene apertamente ignorato da molti dei musicisti sul palco. I processi periferici non si spengono, anzi lentamente prendono corpo, e il pezzo continua, abbandonando *Well you needn't* e proseguendo per altre vie. Dopo alcuni secondi di attesa, il musicista è costretto a rimontare il proprio sassofono per reintegrarsi nel brano.

Che cosa è successo? Si è trattato di un momento decisamente interessante, ma tutto sommato negativo per l'improvvisazione. La proposta di un partecipante all'interazione è stata rifiutata esplicitamente dal collettivo, con almeno due effetti estetici: in primis un momento di palese disorganicità di intenti, e in seconda battuta la necessità di un lungo e faticoso tempo di ricostruzione perché il pezzo poi potesse effettivamente andare a concludersi. Per distanziarsi dal mancato finale e costruire un'altra parabola tensiva, l'ensemble ha impiegato diversi minuti, con il risultato che il brano nel suo insieme è durato quasi tre quarti d'ora (invece di venti minuti). Da un certo punto di vista, si potrebbe pensare che il disguido sia stato dovuto alla scarsa lungimiranza dell'*ensemble*, poiché accogliendo la proposta del sassofonista, si sarebbe sicuramente ottenuto un risultato meno problematico (il pezzo sarebbe finito in maniera unilaterale - ma almeno sarebbe finito). Ma l'improvvisazione ha le sue regole. Innanzitutto non va trascurato l'aspetto gerarchico: il "giovane" che prende le redini per portare a conclusione un pezzo in cui stanno suonando anche gli "anziani" forse pecca di ambizione e può essere proprio per questo bacchettato. Difficile dirlo senza un opportuno studio antropologico; vero è che il gruppo radunato al *Lazzaretto* (tra cui molti membri del collettivo di Bessesfere) non è un gruppo particolarmente legato a dinamiche di potere di questo tipo, anzi al contrario, spesso lavora proprio per denunciare fenomeni clientelari nel *business* musicale. Si può supporre quindi che sia più l'aspetto etico/estetico ad essere in ballo. L'improvvisazione esige la contrattazione e ripudia gli interventi unilaterali. L'intervento esplicitamente direttivo è unilaterale perché non dà alternative, e l'assenza di alternative espone il gruppo ad una seria *impasse*. La legge è quella dell'emergenza, e a tale legge non si deve sfuggire, anche per quanto riguarda i finali dei brani. È quindi quasi un aspetto grammaticale a prevalere.

2. Avere sempre l'ultima parola

2.1 *L'improv theatre*

Il campo dell'improvvisazione teatrale è uno degli ambiti in cui è possibile isolare ed osservare con maggior profitto la dinamica interattiva dell'emergenza del senso. Gli studi in materia (o praticamente, la "scoperta" di tale ambito) si devono a Keith Sawyer, sociologo da tempo interessato alla performance (Sawyer 2001 e 2003). Fatto interessante per la presente trattazione, dalle analisi di Sawyer appare con maggiore chiarezza come nell'improvvisazione questi meccanismi di emergenza siano assolutamente integrati con una serie di principi di ordine etico ed estetico (cfr. anche Duranti e Burrell, capitolo 6). D'altronde la nitidezza con cui il processo di emergenza viene alla luce fa dichiaratamente parte del progetto artistico dell'*improv theatre*, il quale, in un certo senso, non mette in scena nient'altro che questo.

Il *setting* tipico di tali performance è rimasto relativamente stabile a partire dalle sue origini, a Chicago, negli anni '50. *L'improv theatre* spesso si fa in locali notturni, in stile *night* o *cabaret*, con un piccolo palco e clienti seduti ai tavolini. Il palco è scarno, privo di scenografie, ma soprattutto privo di quinte e sipario. Spesso non è prevista alcuna forma di *backstage*: gli attori che non stanno recitando si mettono semplicemente in parte alla scena, rimanendo comunque visibili al pubblico. Gli attori non indossano costumi, in genere sono abbigliati in maniera neutra, ordinaria, e non coordinata. Infine, non vi sono oggetti di scena, con l'unica eccezione di una o più sedie. Insomma si tratta di un quasi totale annullamento delle figure del contesto. Semioticamente parlando, abbiamo degli attori che si costruiscono ruoli senza appoggiarsi a alcun tipo di figurativizzazione visibile, se non la propria mimica, lasciando tutti i dettagli alla mera costruzione verbale. Vi è però un operatore importante che funge da paratesto molto potente: la luce di scena. In assenza di quinte e sipario, l'accensione e lo spegnimento delle luci è l'unico modo per delimitare spazialmente e temporalmente la svolgersi dell'*improv*. Questo semplice potere "concludente", pur rimanendo fuori dalla rappresentazione, conferisce all'operatore delle luci un ruolo tra i più cruciali e impegnativi nella compagnia. Il suo dovere è sostanzialmente quello di immergersi nel flusso improvvisativo, e saper riconoscere e selezionare di primo acchito l'*ultima battuta dello sketch*. Seguendo la scena improvvisata con la massima attenzione, egli ha il compito di reagire prontamente quando emerge la battuta giusta, e di renderla seduta

stante *l'ultima*, proprio attraverso l'operazione dello spegnimento delle luci, che chiude la scena, sanziona la linea finale e dà il via all'eventuale applauso del pubblico. La decisione è importante e drammatica. Gli attori sul palco non sanno, non possono sapere, quando le luci verranno spente, anche se hanno sempre una vaga idea pregressa di quale dovrà essere la lunghezza totale della scena, e il loro compito è continuare a recitare fino al taglio registico. Imparare a capire quando una scena è finita, oppure a farla finire al giusto momento, equivale davvero ad imparare ad essere un buon improvvisatore: non a caso molto spesso l'operatore alle luci è lo stesso regista della compagnia.

Un buon regista ha la capacità di fiutare molto prima del pubblico l'approssimarsi del momento finale. Gli impercettibili indizi su cui si basa assomigliano a quelli che notò già Harvey Sacks nei suoi seminali studi sull'analisi della conversazione: quando la conversazione sta per terminare e si stanno avvicinando i commiati, si verifica un generale cambiamento di prosodia e di prossemica. Similmente, nell'*improv theatre*, quando il *plot* ha raggiunto un certo punto di equilibrio, ovvero quando sono stati introdotti diversi elementi utili e nessun attore si sente di effettuare sostanziali modifiche al *frame*, prosodia e registro cambiano. Inoltre il *plot* comincia a ripetersi, o peggio, eventuali nuove aggiunte minacciano di complicarlo inutilmente. Ecco allora che il regista deve risolvere tutto prima dello sfilacciamento, materialmente "creando" la battuta finale. Anche qui è cruciale il problema di un senso estetico terminativo («come stabilire il miglior finale di un pezzo?»), con la complicazione dell'intrinseca irreversibilità della performance («quello poteva essere un gran finale!»). A questo proposito, nel teatro d'improvvisazione il regista può seguire diversi orientamenti, anche quello più pratico di aggrapparsi alla più ovvia battutaccia in grado di strappare l'applauso. Ma anche nell'improvvisazione teatrale vi è una deontologia che ripudia il finale facile (Sawyer 2003, p. 27), e si può dare il caso di un regista che preferisca non premiare l'attore che tenta di arrogarsi l'ultima linea ad effetto. Anche nel caso dell'esempio da "I Lunedì del Lazzaretto", il sassofonista citato, seppur probabilmente con le migliori intenzioni (cercava di concludere il pezzo nella maniera più chiara, a beneficio di tutti), stava in ogni caso arrogandosi l'ultima battuta. Il lato interessante è che sul palco dell'improvvisazione musicale non esiste la figura di un regista/tecnico luci che si ponga come istanza superiore: il direttore occulto si situa ad un livello più alto pur senza essere una persona vera e propria. Si tratta di vera e propria struttura di costrizioni nata per emergenza.

2.2 Teorie dell'emergenza e disposizione a sapere

Così come una nozione di emergenza ha attraversato e informato molte parti di questo studio, teorie sull'emergenza sono apparse lungo tutto il ventesimo secolo, e sono state molto influenti in una grande varietà di discipline, dalla filosofia alla biologia, dalla psicologia alla sociologia. Genericamente, il punto di partenza emergentista si può riassumere con la constatazione che, in alcuni sistemi, strutture di alto livello, complesse e indipendenti, emergano dall'organizzazione e dall'interazione di parti più semplici, di livello basso (Sawyer 2001, p. 212). Dal punto di vista sociologico, l'emergentismo ritiene che in questi sistemi complessi esistano prima di tutto gli elementi in interazione, i quali fondano localmente dei sistemi di regole che fungono da istanze normative astratte. Per tale ragione, tale tendenza si colloca al centro dello snodo *micro-macro*, ovvero la relazione tra l'individuo - le azioni individuali, le interpretazioni e le rappresentazioni soggettive - e il livello *macro* - ovvero il livello delle istituzioni, delle classi sociali ed economiche. L'emergentismo sostiene che le uniche entità reali sono gli individui partecipanti, tuttavia contemporaneamente riscontra che alcune collettività sono sistemi dinamici la cui analisi non può essere ridotta ai singoli componenti. Una forma molto semplice di emergenza è illustrata dall'esempio dello stormo di uccelli. La forma a "V" di uno stormo di uccelli non è pianificata centralmente, ma emerge dalle decisioni locali compiute da ogni singolo uccello dello stormo. La "V" è un fenomeno di alto livello, che emerge dalle azioni a "livello basso" degli individuali uccelli. Similmente la struttura drammatica di un brano improvvisato è una struttura di alto livello che emerge dal basso livello, momento per momento, ad ogni decisione conversazionale degli attori. La grande differenza tra lo stormo di uccelli e gli improvvisatori è che essi sono in grado di riconoscere la forma a "V" che stanno formando (Sawyer 2001, p. 212), ovvero l'entità analiticamente distinta emersa dall'azione collettiva viene riconosciuta e finisce per avere un potere causante sulle azioni individuali. È la cosiddetta *downward causation*.

L'emergenza si pone agli antipodi di ogni riflessione fondata sullo *script*. E se la sceneggiatura è un piano, ovvero una strategia, l'emergenza si colloca al di fuori del piano, nell'ambito della tattica. Ecco quindi che il sapere a disposizione dell'improvvisatore, più che una paradossale *tabula rasa*, deve essere sostanzialmente una disposizione all'emergenza. Volendo portare fino in fondo il gioco di parole del titolo di questo volume, il sapere a disposizione, molto

socraticamente, non è che una disposizione a conoscere, ovvero l'apertura al nuovo e all'inatteso, anche quando non è perfettamente inquadrabile. Non si tratta del potere restrittivo di una *langue* (la *cogenza* di un modello), quanto del ventaglio di possibilità coerenti di un *frame* emergente.

3. Conclusione imperfetta

3.1 Estetica (minore) dell'imperfezione

Rievocando il suono dei finali di di Beethoven, delle cadenze-inganno di Mozart, dei proverbiali crescenti di Rossini, non si può ignorare la forza di un linguaggio musicale capace di una terminatività solida, incontestabile, *perfetta* se non altro in senso etimologico. Al cospetto della compiutezza di questa musica, l'improvvisazione può davvero sembrare un pallido riflesso della *perfezione*. In luogo di quel segno nitido conclusivo, abbiamo tanti aggiustamenti, contrattazioni, errori, incomprensioni, adattamenti non solo legati all'imprevisto esterno, ma anche come parte autentica del tentativo dell'artista di spingersi in territori non perfettamente conosciuti. Il prodotto finale non può esibire il "tutto organico", ma al massimo raccontare un percorso tensivo tra organizzazione e caos, rimanendo apparentemente imprigionato a metà strada tra bellezza e inconcludenza. Come rileva Ted Gioia, «ogni criterio estetico che cerchi la perfezione troverà poca soddisfazione nel jazz» (Gioia 1988, p. 66). Ad un approccio critico fondato sulla totalità estetica dell'opera, egli contrappone una critica sostanzialmente *personalizzante*. Si tratta di non guardare all'opera isolatamente, ma in rapporto ad un processo creativo, e di conseguenza alla pratica un'artista. Quello di Gioia non è mero biografismo, non è un tentativo di ricostruire una vita come un'unica e incommensurabile prospettiva sull'arte (*ibidem*), ma semplicemente un modo di godere esteticamente della pratica una mente musicale che crea spontaneamente. L'apprezzamento del jazz deriva dalle abilità del singolo artista e non dalla percezione di perfezione emanata dall'opera. Ascoltando i dischi di Charlie Parker ciò che ci delizia non sono solo le sue incredibili doti, ma anche le sue cadute, perché ci dicono qualcosa del musicista che le ha create. Sulla scorta della sua riflessione storico/teorica sul jazz, Ted Gioia critica quindi l'atteggiamento "decostruttivo" della critica che vuole separare l'opera dall'artista. Il problema ravvisato in tale tendenza non è nient'altro che la messa in ombra delle famigerate "intenzioni dell'autore". Certamente è possibile

interpretare un'opera in maniere che l'autore non ha neanche mai immaginato, e approcci tradizionali di estetica che cercano idee platoniche non sono senza meriti. Ma apprezzare l'umano, e quindi l'elemento imperfetto dell'arte può servire a dare il giusto peso all'arte del jazzista.

3.2 Frattura, abbaglio, guizzo

Ma in un'estetica dell'imperfezione è possibile andare un po' in là della risaputa contrapposizione tra ideale classico (puro, platonico), e realtà umana (vera, pulsante). Nel suo fondamentale testo *Dell'imperfezione* (1987), Algirdas Greimas non tratta specificamente di improvvisazione, ma le parole chiave che sceglie per il suo percorso teorico delimitano un'area semantica assolutamente compatibile. Il volume di Greimas, appendice sorprendente ma coerente di un percorso teorico sempre restio a sbilanciarsi verso la critica o l'estetica, fonda la sua tesi non tanto su un apprezzamento dell'imperfetto come vago fattore umanizzante nell'arte, quanto piuttosto su una riflessione sulle modalità *anestetizzate* della moderna presa estetica, sovraccaricata e satura, e forzatamente abitudinaria. I concetti chiave della proposta greimasiana sono ricavati dalla letteratura, precisamente in passi letterari che costituiti da testualizzazioni di prese estetiche (uno di questi è il complesso incontro di Palomar con il *seno nudo*, in Calvino). In esse appaiono temi come la *frattura*, intesa come scarto tra uno stato di cose e un altro, l'*abbaglio*, l'evento puntiforme che ci coglie di sorpresa e infine il *guizzo*, sicuramente la lessicalizzazione più vivida, movimento scattante e rapido che reagisce all'abbaglio ma che in sé abbaglia. Che il terreno sia quello dell'improvvisazione lo si deduce in ogni caso dall'inevitabile presenza del termine sotto forma di avverbi, aggettivi ("improvvisamente", "improvviso") e con quella sorta di sinonimo etimologico che è "inatteso" (vero significato di *improvisus*). La parola "improvvisamente" (*soudain*), dice esplicitamente Greimas, «sottolinea una puntualità imprevedibile, creatrice di una discontinuità nel discorso e di una rottura nella vita rappresentata», frattura tra la dimensione della quotidianità e il «momento d'innocenza» (Greimas 1987, trad. it. pp. 11-12).

Il problema dell'*anestesia* contemporanea, deriva da una forma usurata di rapporto con la bellezza, in cui ogni slancio verso l'estesia è minacciato dall'«uso e usura» della ripetizione programmata (*ivi*, p.63). Anche in *Dell'imperfezione*, come in *The imperfect art* (il testo di Gioia), si parla di un'*estetica preclusa*, ma Greimas con tale formula non vuole porre una

semplice bellezza umanizzata (il bello dell'imperfetto) quanto piuttosto lavorare criticamente a monte, su sistemi estetici che paradossalmente si deteriorano quanto più si stabilizzano. Come notava Barthes nel proporre il suo *grado zero*, le opposizioni binarie, come ad esempio banale/straordinario, o quotidianità/evasione, tendono a pietrificarsi e a perdere ogni potere innovatore. Quello che individua Greimas è proprio questo: una forzata espulsione della ricerca estetica nella nostra quotidianità produttiva, cui si cerca di compensare con uno sfogo d'evasione già in partenza smussato. Nel momento in cui «i nostri comportamenti quotidiani, convenientemente programmati e ottimizzati, perdono a poco a poco i loro significati nella misura in cui gli innumerevoli programmi d'uso non hanno più bisogno di essere controllati uno a uno, i nostri gesti si trasformano in gesticolamenti, i nostri pensieri in cliché» (*ivi*, p. 64). La diversità poi non può essere recuperata nella «sortita» programmata o comunque ricercata, poiché anch'essa diviene routine, un'iterazione delle attese che degenera in monotonia.

Poco importa che il discorso si regga su metafore poetiche o musicali, «si tratta sempre della nostra povera vita quotidiana e dei differenti mezzi di introdurvi delle fratture» (*ivi*, p. 72), ovvero l'afflato etico di Greimas si pone come tentativo tentativo politico di ritrovare uno spazio per l'estetizzazione della vita quotidiana. In questa sede non ci spingeremo fino a quel punto (per quanto, lo si è sottolineato, in più punti, non è certo difficile vedere la vita come costante esercizio di improvvisazione), ma coglieremo l'estetica dello scarto, davvero un momento aurorale, necessario e precedente anche alle dinamiche interattive. Si può dire che la condizione necessaria dell'emergenza sia la disposizione a conoscere, ma è opportuno andare oltre: è una disposizione all'inatteso (ma non un'attesa dell'inatteso).

All'interno del corpus di registrazioni che ho effettuato nei seminari di pianoforte Jazz tenuti dal pianista Paolo Birro all'interno di Siena Jazz 2006, il momento dello scarto appare in tutta la sua semplicità e purezza, come pure la sua veloce degradazione e saturazione. La trascrizione fa riferimento ad una lezione di pianoforte, in cui Birro (B) propone a Maria (M), studentessa del corso, un approccio musicale basato sul canto, nella convinzione che, prima di mettere le mani sullo strumento, si debbano sentire le note di un brano con la naturalità del canto.

B: no no quello che sto dicendo adesso è che io voglio che tu praticamente canti il giro armonico del *rhythm changes*. cioè i bassi degli accordi del *rhythm changes*. i bassi, gli accordi, le scale, tutto quello che riesci a cantare, però prima di tutto, la cosa già importante da fare è cantare i bassi, i bassi degli accordi. che sono ovviamente lo scheletro della struttura armonica su cui noi vogliamo improvvisare

M: ok. adesso?

B: certo

M: ok. si bemolle. ((*suona un si bemolle sul piano per intonarsi*)). si sol do ((*canta i nomi delle note, suonandoli sul piano*)).

B: non occorre.. non occorre che pronunci i nomi delle note.

M: ah, ok

B: puoi dire "la", facendo ad esempio "da da da"

M: ((*suona i bassi del rhythm changes*))

B: ok. cantiamo

[...]

M: na na na na, na na na na... ((*canta ancora il rhythm changes, Birro tiene il tempo*))

M: hh:nano na na ((*ritarda per respirare, ma poi riprende a tempo*))

B: //questo. hai già improvvisato adesso. *

M: na na nannò nannanno ((*si perde un po'*))

B: continua! **

M: na na na nannannanoonnonannò nàhh ((*riprende ma poi sfilaccia di nuovo ritmo e melodia*))

B: no adesso hai esagerato. cioè, hai forzato la cosa, per cui sei andata fuori.

M: ok

B: quindi adesso, devi... prova a fare delle piccole variazioni ritmiche di questa cosa qua. come hai fatto prima sbagliando: subito ti sei ripresa, cioè sei arrivata, hai spostato in avanti uno dei bassi. questo è già diciamo... l'inizio del processo d'improvvisazione. per esempio spesso è l'errore è quello che provoca l'improvvisazione. quindi trovare il modo di ehh giustificare per esempio questo errore all'interno di una struttura, quindi intervenire in questa cosa in tempo reale, o rifarlo o... o comunque aggiustare la cosa questo già vuol dire in qualche modo introdurre una variazione, riscrivere in tempo reale quello che... quello che stai facendo.

[19.39]

Il momento dell'epifania dell'improvvisazione è semplice e indolore, praticamente inconsapevole. Nel momento in cui M ritarda la nota per ispirare, le conferisce uno spostamento ritmico, spostamento tanto naturale che Birro sente di doverlo segnalare («questo. hai già improvvisato adesso»). Di contro, dopo l'affermazione di Birro, è come se M si accorgesse di quanto è facile improvvisare, e a breve inizia a variare deliberatamente e senza particolare costruito la linea dei bassi. Un primo richiamo di Birro la riporta sui binari, ma poco dopo questa forma di "improvvisazione spontanea" la riporta di nuovo fuori strada. Il momento dell'improvvisazione non è un evento fragoroso e titanico, è un piccolo scarto, una frattura che si chiude con un guizzo. È qui che nasce la mitologia dell'errore nel jazz. Gli errori esistono eccome. Poniamo che le fratture nella performance di M siano tre: quella del respiro (*), quella del primo sfilacciamento ricomposto (***) e quella del secondo sfilacciamento terminale (***). Si può dire che M commetta almeno due errori, in (**) e (***), e non c'è scampo: essi sono improvvisazioni infelici, perché infrangono uno schema (in questo caso ritmico in primis) senza proporre un altro. In (*) l'errore è effettivamente ricomposto, e la cosa affascinante è sentire la naturalezza con cui avviene. La pausa per ispirare è una pausa fisiologica, e anche se cade in luogo di un accento forte (dove doveva esserci una nota), lo schema proposto è umanizzante. Dopo una prima frase cantata a tempo, la seconda arriva con un leggero ritardo per il necessario momento di respiro: è una forma di antifrase *call-response* in cui al primo segnale forte corrisponde una risposta variata leggermente più addolcita.

Un semplice spostamento di accento è alla base della frattura estetica: nella ballata rumena, poesia popolare con una forte componente mitica, nota Greimas ci «si sforza di rompere l'accentuazione naturale della lingua, distribuendo i tempi forti del ritmo poetico in posti incongrui, perturbanti» (Greimas 1987, trad. it. p. 70).

4. Chiusura

All'inizio di questo lavoro si è evidenziato il problema principale posto dall'improvvisazione alla semiotica: una riconsiderazione delle modalità dello studio della pratica. Discutendo alcuni approcci semiotici alle pratiche avevamo sposato la tesi di un testo allargato, così come lo definiscono Fabbri e Montanari (una «porzione di sistemi di significato di una data cultura»), ma soprattutto

avevamo colto la metodologia dell'analisi *sub specie textus*, ove si danno pratiche colte in quanto testi che sono «tessitura del significato dei fenomeni sociali all'interno di una data cultura» (Fabbri e Montanari 2004, p. 3). A tal proposito valevano gli esempi proposti da Montanari (la parata militare), ma soprattutto l'eredità foucaultiana attraverso l'interpretazione deleuziana (cfr. capitolo 1). Ed ecco che in quest'ottica è possibile aggirarsi tra pratiche reali di improvvisazione (ad esempio i concerti di Bassesfere), testi normativi (come la manualistica a propositi), testi interpretativi (come la maggioranza di quelli qui citati).

La perplessità maggiore dell'analisi della pratica *sub specie textus* rimaneva però relativa all'operazione di ritaglio. Un primo dubbio deriva dalla disinvoltura con cui tale operazione appiana le diverse qualità della sostanza dell'espressione, poiché, una presa estetica e la testualizzazione di una presa estetica sono due momenti diversi. Ad esempio, se davvero vogliamo rendere conto della direzionalità temporale della pratica, dobbiamo abbandonare decisamente la superficie spazializzati della tessitura e rivolgerci solo a testi basati sul tempo (registrazioni). In secondo luogo tali testi devono essere sincretici, come minimo audiovisivo. Questo nella convinzione che la versione depurata e ritagliata della pratica testualizzata non ci consegnerà mai nulla di simile a quel rumore inatteso dell'ultima goccia. «Tutto è testo», ma allora bisogna aver almeno un'idea (un vissuto) del *sensu* di certe pratiche. E infatti la bellezza di Tournier risiede nel consegnarci tale esperienza con la poeticità di immagini che non possono che attivare in noi se non una mutua sintonia, almeno una rievocazione di un'esperienza simile.

Il problema del vissuto è un problema rilevante. Jacques Siron, nel suo pur accurato saggio sull'improvvisazione nell'*Enciclopedia della musica* Einaudi (Siron 2005), deve riconoscere, in conclusione, che «vissuta dell'interno, una buona improvvisazione viene attraversata come un'esperienza vitale che un discorso tradizionale fa fatica a comprendere: le parole allora diventano impacciate, chiacchierone, sfalsate e pedanti». Unica modalità di conoscenza di questa esperienza: l'intuizione, poiché «contrariamente alle conoscenze razionali, l'intuizione si impone alla coscienza mediante la forza dell'evidenza» e «sfugge ad ogni meccanizzazione e uniformazione» (Siron 2005, p. 752). L'intuizione proposta da Siron è però un *non sequitur* scomodo per il lettore, e comodo per lo stesso Siron, che è infatti prima di tutto un musicista prestatato al «discorso tradizionale». Da un certo punto di vista, è comprensibile che egli

riservi per la sua arte una cura e un rispetto particolare, soprattutto se l'avvento del verbo esplicativo diventa davvero una degradante «uniformazione». Forme simili di *autoevidenza* sono indagate nello studio saggezza effettuato da Francois Jullien (1998), che non a caso va ad intrecciarsi con la riflessione sulla *phronesis* presente in questo studio. E tale è una sensazione che non posso che confermare anch'io nel piccolo delle mie esperienze vissute con l'improvvisazione. È anche vero però che molte forme di ineffabilità, allo sguardo un po' più ravvicinato che si è voluto tenere in questa tesi, sono risultate un po' superficiali. È il caso della definizione di *swing*, quella cosa che «o hai o non hai», e che invece diventa un po' più discernibile se affrontata abbandonando la tipica concezione gerarchica *metronomo-centrica* del ritmo diffusa in occidente. È il caso dei “miracoli” del *bricolage* creativo della creazione formulare, ove sono i *cliché* a convocare quasi autonomamente nel discorso del musicista ben più di quanto egli faccia intenzionalmente (e il quale infatti tipicamente dirà «I don't know, I just play»). A mio avviso ciò vale anche per il “mistero” dello scacchista che batte il computer, così come del jazzista che “non fa errori”, in realtà entrambi grandi campioni della condotta tattica che sovverte le logiche della strategia. Per finire, è vero per i paradossi che portano a discutere *spazialmente* un fenomeno che è costitutivamente *temporale*. Come nel paradosso di Zenone, se si scompone il percorso della freccia in posizioni successive, essa risulterà sempre ferma ad ogni momento, e bisogna ricordarsi che il movimento è *uno* e indivisibile, fino a quando non si decide che è finito. Allo stesso modo, la pratica è *una* fino alla conclusione/ritaglio, operata dagli improvvisatori stessi, dal regista, dal pubblico o dallo studioso.

Il primo esempio letterario di *Dell'imperfezione* è tratto da *Venerdì*, riscrittura moderna del Robinson Crusoe a opera di Michel Tournier. Nell'estratto in questione si spiega come Robinson, solo sull'isola deserta, abbia finito per integrare nel proprio paesaggio sonoro il ritmo delle gocce d'acqua che cadono ad una ad una da una «clessidra improvvisata», ritmo con il quale egli ha preso a regolare la propria quotidianità. Ma una mattina viene d'un tratto destato dal «silenzio insolito» rivelato dal «rumore dell'ultima goccia che cade nella vaschetta di rame». La «clessidra improvvisata» (coerentemente con il suo epiteto), termina la sua performance, e il rumore ultima goccia rivela un insolito silenzio. È qui che l'estetica greimasiana, al cospetto di una singolare forma di chiusura (prodromo di un *abbaglio* estetico), può essere affiancata all'ottica

emergentista, con la creazione un terreno comune nuovo e interessante. Infatti, per ogni improvvisatore, ancor prima della capacità di relazione interattiva e interpersonale, l'estetica dello scarto deve essere ben chiara.

In *Dell'imperfezione*, Greimas lavora a partire da prese estetiche testualizzate. E si tratta delle prese estetiche in cui la percezione si impone con l'evidenza dell'intuizione (l'*abbaglio* di Tournier, l'irruzione dell'odore del gelsomino in Rilke). E nell'azione di scavo e di analisi testuale alla ricerca dei tratti di questo tipo di presa estetica, Greimas fa probabilmente riferimento ad un vissuto fenomenologico. La cosa interessante è che l'apparizione di questa ingombrante terminologia fatta di "vissuti" non implica necessariamente la psicologizzazione del soggetto, oppure un'obbligatoria apertura antropologica in vista di un'analisi del contesto culturale. No, quello che è sufficiente qui è imparare ad effettuare la giusta presa estetica.

La *phronesis* in questione è la nostra. Quando osserviamo una pratica agiamo sullo stesso piano del regista e delle operatore delle luci. Ecco che il soggetto osservatore semiotico esce allo scoperto nelle sue prerogative registiche. Quando Jean- Marie Floch lavorava sui percorsi degli utenti della metropolitana non faceva altro che inseguire degli improvvisatori ritagliando "le battute giuste", e la sua abilità è stata proprio di aver istituito delle scene convincenti (da cui ad esempio uscivano chiaramente i tratti dei quattro ritratti sociali da lui individuati). Ciò che consegna lo studio di Floch tra i classici della semiotica è proprio questa creatività registica. Ciò che contemporaneamente lascia perplessi però è la scarsa tematizzazione di questa attività registica. Il soggetto osservatore (frantumato in un gruppo di ricerca) sembra sembrare lavorare con degli *objet trouvé*.

Le realtà date, le proprietà pertinenti di un testo all'indomani dell'operazione di ritaglio non sembrano in grado, da sole, di garantirci uno sguardo approfondito sulla pratica. Anzi, l'operazione di sguardo a ritroso contiene in sé l'inevitabilità di una razionalizzazione del percorso. Nelle successioni di azioni (successioni puntiformi) tutto sembra, a giochi fatti, seguire per definizione. L'improvvisazione, dice lo stesso Fabbri, è qualcosa che prima non si può decidere, ma poi, quando è accaduta, è assolutamente necessaria. È necessario fare attenzione anche a questa formula.

Innanzitutto, che non si possa decidere è vero fino in parte: il ventaglio di realizzazioni che l'improvvisatore sta esplorando ha sempre, quale che sia il percorso prescelto, una sua coerenza e predicibilità. Talvolta le esigenze di

coerenza e i limiti di genere restringono davvero di molto le possibilità. È pericoloso anche parlare di assoluta necessarietà del contributo una volta che si è verificato, poiché il nuovo turno rappresenta sì un'aggiunta al sistema emergente, ma non raggiunge mai la stabilità "necessaria" di un mattone poggiato come fondamenta. Finché procede, la pratica è come un castello di carte, il contributo successivo la può far cadere per intero. Almeno fino all'intervento del regista.

Come dei novelli Robinson di Tournier, quando assistiamo ad una performance improvvisata siamo destati dal silenzio improvviso della sua conclusione. Il direttore spegne le luci e ci accorgiamo che *quella* era l'ultima battuta, e che *quindi* chiudeva l'intera scena, e, che buffo, non ci saremmo aspettati un finale così. Nell'accorgersi del silenzio della sua clessidra acquatica, Robinson constata che la goccia successiva, «rinunciando chiaramente a cadere», tenta persino «d'invertire il corso del tempo» (Greimas 1987, trad. it. p. 9). Ciò è assolutamente vero: in quel punto liminare il tempo si inverte, perché quando il silenzio ci desta, noi stiamo già risalendo il testo al contrario, alla ricerca del senso. Una pratica è un processo, ha una direzione, ma non ancora senso. Il senso è contrario alla direzione: sorge quando qualcuno (il regista, il semiologo) spegne le luci la di scena.

Bibliografia

Ake, David

2002 *Jazz Cultures*, Berkely, University of California press.

Bailey, Derek

1993 *Improvisation. Its nature and practice in music*. New York, Da Capo Press.

Baraka, Amiri

1963 *Blues people. Negro music in white America*, New York, Morrow; trad.it. *Il popolo del blues*, Torino, Einaudi, 1968.

Barbieri, Daniele

2004 *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

Barthes, Roland

1972 *Le degré zéro de l'écriture (1953) suivi de Nouveaux essais critique*, Seuil, Parigi; trad.it. *Il grado zero della scrittura. Seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino.

1973 *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil; trad.it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.

1981 *Le grain de la voix*, Parigi, Seuil; trad. it. *La grana della voce: interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986.

1982 *L'obvie e l'obtus. Essais critiques III*, Parigi, Seuil; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.

Bateson, Gregory

1954 *Steps to an ecology of mind*, Chandler ; trad.it. *Per un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977.

Benveniste, Emile

1966 *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard ; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

Bergson, Henri

1889 *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Parigi; trad. it. *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, Cortina, 2002

Berio, Luciano

2006 *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi.

Berliner, Paul

1994 *Thinking in jazz. The infinite art of improvisation*. Chicago, The University of Chicago Press.

Blacking, John

1973 *How musical is man?*, Seattle, University of Washington Press

1979 "The study of man as Music-Maker" in Blacking, J. e Kealiinohomok J.W. (a cura di) *The performing arts music and dance*, The Hague, Mouton

1981 "The problem of 'ethnic' perceptions in the semiotics of music" in Steiner, W. (a cura di) *The sign in music and literature*, Austin, University of Texas Press; trad. it. "Le percezioni etniche" in Stefani, G e Marconi, L. (a cura di), *Il senso in musica*, Bologna Clueb 1987.

Bourdieu, Pierre

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique precede de Trois etudes d'ethnologie kabyle*, Paris, Seuil; trad.it *Per una teoria della pratica*, Milano, Cortina, 2003.

1977 *Le sens pratique*, Paris, Seuil; trad.it. *Il senso pratico*, Roma, Armando, 2005.

Brown, L.B.

2000 "Feeling my way': Jazz improvisation and its vicissitudes – a plea for imperfection", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58 n.2.

Cavarero, Adriana

2003 *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.

Cook, Nicholas

2001 "Between Process and Product: Music and/as Performance" in *The Online Journal of the Society for Music Theory*, vol.7 n.2, <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.

Davis, Miles, Troupe, Quincy

1991 *Miles: the Autobiography*, New York, Simon and Schuster.

Day, William

2000 "Knowing as istancing: Jazz improvisation and moral perfectionism", in *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.58, n.2, pp. 99-112.

De Certeau, Michel

1990 *L'invention du quotidien. I - Arts du faire*, Paris, Gallimard; trad.it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

Delalande, Francois

2002 “Il paradigma elettroacustico”, *Enciclopedia della musica vol.I. Il Novecento*, Milano, Einaudi.

Deleuze, Gilles

1995 *Francis Bacon: Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.

Ducrot, Oswald

1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

Duranti, Alessandro (a cura di)

2001 *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Roma, Meltemi.

Duranti, Alessandro e Burrell, K.

2005 “Jazz Improvisation.. A search for hidden melodies and a unique self”, in attesa di pubblicazione su *Ricerche di Psicologia*.

Eco, Umberto

1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.

Fabbri, Paolo

1998 *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.

Fabbri, Paolo e Montanari, Federico

2004 “Per una semiotica della comunicazione strategica”, in *E/C*, www.associazionesemiotica.it.

Ferand, Ernst

1938 *Die Improvisation in der Musik*, Zurich.

Floch, Jean-Marie

1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, PUF; trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 1997.

Fontanille, Jacques

2004 “Textes, Objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence de la semiotique des cultures” in *E/C*, www.associazionesemiotica.it.

Foucault, Michel

1966 *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard; trad. it. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.

Franco, Maurizio

2005 *Il jazz e il suo linguaggio*, Milano, Unicopli.

Genette, Gérard

1994 *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil; trad. it. *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, Bologna, Clueb.

1997 *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil; trad. it. *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb.

Geninasca, Jacques

1997 *La parole littéraire*, Parigi, Presses Universitaires de France; trad.it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000.

Gioia, Ted

1988 *The imperfect art. Reflection on jazz and modern culture*. New York, Oxford.

Globokar, Vinco

1981 “Riflessioni sull’improvvisazione”, *Musica/Realtà*, n.6.

Goehr, Lisa

1992 *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press.

Goffman, Erving

1969 *Strategic interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press; trad.it. *L’interazione strategica*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Goodman, Nelson

1976 *The languages of art*, Indianapolis, Hackett.

Goodwin, Charles

2000 “Action and embodiment within situated human interaction”, in *Journal of pragmatics*, 32, pp. 1489-1522.

Grasseni, Cristina e Ronzon, Francesco

2004 *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*, Roma, Meltemi.

Greimas, Algirdas J.

1970 *Du Sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.

1987 *De l’imperfection*, Paris, Fanlac; trad.it. *Dell’imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.

Greimas, A.J. e Courtés, J.

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette ; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher, 1986.

Hartman, C. O.

1991 *Jazz text. Voice and improvisation in poetry, jazz, and song*, Princeton, NJ Princeton University Press cop.

Hatten, Robert S.

1994 *Musical meaning in Beethoven : markedness, correlation and interpretation*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.

Hjelmslev, Louis

1943 *Prolegomena to a theory of language*, Madison, University of Wisconsin Press; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

Ingarden, Roman

1986 *The work of music and the problem of its identity*, Berkeley, CA, University of California Press (prima pubblicazione 1958).

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale: Rapports internes et externes du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

Jankelevitch, Vladimir

1955 “De l'improvisation” in *La rhapsodie. Verve et improvisations musicales*, Paris, Flammarion, pp. 204-212; trad. it. parz. “Sull'improvvisazione”, in *Nuova rivista musicale italiana*, 1993, 2, pp. 227-253.

Jost, Ekkehard

1974 *Free Jazz*, Graz, Universal.

Jullien, Francois

1996 *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset & Fasquelle; trad. it. *Trattato dell'efficacia*, Torino, Einaudi, 1998.

1998 *Un sage est sans idée*, Paris, Seuil; trad. it. *Il saggio è senza idee, o l'altro della filosofia*, Torino, Einaudi, 2002.

Kernfeld, Barry (a cura di)

2002 *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, Macmillan.

Kernfeld, Barry

2002 "Improvisation", in *The New Grove Dictionary of Jazz*, London, Macmillan, pp. 312-322.

Landowski, Eric

1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil; trad.it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999.

Levine, Mark

1995 *The Jazz Theory Book*, Petaluma, CA, Sher Music Co.

Levinson, S. C.

1983 *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lévi-Strauss, Claude

1962 *Le pensée sauvage*, Paris, Plon; trad.it *Il Pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

1964 *Le cru et le cuit*, Paris, Plon; trad. it. *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

Lord, Alfred B.

1960 *The singer of tales*, Cambridge, Harvard university press.

Lortat-Jacob, B.

2002 “Forme e condizioni dell’improvvisazione nelle musiche della tradizione orale”, in *Enciclopedia della musica, vol. IV*, Torino, Einaudi.

Lugo, Claudio

2006 *John Cage: caso vs. improvvisazione*, materiale didattico non pubblicato per i laboratori d’improvvisazione presso il D.A.M.S. di Imperia.

Marrone, Gianfranco

2005 *La cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi

Marrone, Gianfranco (a cura di)

2005 *Sensi alterati. Droghe, Musica, Immagini*, Roma, Meltemi.

Marsciani, Francesco e Zinna, Alessandro

1991 *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.

Mauss, Marcel

1950 *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France; trad. it. *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000.

Mead, Gorge Herbert

1932 *Philosophy of the present*, Chicago, Open Court.

Merriam, Alan P.

1983 *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio.

Monson, Ingrid

1994 *Saying Something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago, The University of Chicago Press.

Nachmanovitch, Stephen

1990 *Free play. Improvisation in life and art*. Los Angeles, Jeremy P. Tarcher inc.

Nattiez, Jean-Jacques

1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Parigi, Christian Bourgois; trad.it. *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989.

Nettl, Bruno

1974 “Thoughts on improvisation: a comparative approach”, in *The Musical Quarterly*, vol.60.

Nettl, Bruno (a cura di)

1991 “New perspectives on improvisation”, in *The World of Music*, vol.33 n.3.

Nettl, Bruno e Russel, Melinda (a cura di)

1998 *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press.

Ochs, Elinor e Capps, Lisa

2001 *Living narrative. Creating lives in everyday storytelling*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Ong, Walter J.

1982 *Orality and Literacy*, London, Routledge; trad.it. *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Peirce, Charles Sanders

1931-1935 *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press; trad. it . parz. *Semiotica*, a cura di M.A. Bonfantini, L.Grassi, R.Grazia, Torino, Einaudi, 1980.

Polillo, Arrigo (aggiornato da Fayenz, Franco)

1997 *Jazz*, Milano, Mondadori.

Pozzato, Maria Pia

1999 “Il contributo della semiotica strutturale all’analisi della conversazione” in G. Pallotti e R. Galatolo (a cura di), *L’analisi della conversazione*, Milano, Cortina.

Pressing, Jeff

1984 “Cognitive Processes in Improvisation”, in Crozier, R. e Chapman, A. J. (a cura di), *Cognitive processes in the perception of art*, Amsterdam, Elsevier.

1988 “Improvisation: Methods and Models” in Sloboda, J. (a cura di), *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and composition*, Oxford Clarendon Press.

1998 “Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication” in Nettl, B. e Russel, M. (a cura di), *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*. Chicago, The University of Chicago Press.

Racy, A.J.

1991 “Creativity and Ambience: an Ecstatic Feedback Model from Arab Music”, *Journal of the International Institute for Traditional Music*, vol. 33 n. 3, pp. 7-27.

Rimondi, Giorgio

1999 *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori.

Risset, Claude

2002 “Il timbro”, in *Enciclopedia della musica vol.II. Il Sapere Musicale*, Milano, Einaudi.

Rivest, Jean

2001 “Alea, happening, improvvisazione, opera aperta”, in *Enciclopedia della musica vol. I. Il Novecento*, Milano, Einaudi

Roncaglia, Gian Carlo

2006 *Il jazz e il suo mondo*, Torino, Einaudi.

Sabbatella, Mark

1996 *A Whole Approach to Jazz Improvisation*, Lawndale, CA, ADG Production; pubblicato on-line col titolo *A Jazz Improvisation Primer*, www.outsideshore.com/primer/primer/index.html.

Sadie, S. (a cura di)

2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan.

Saussure, Ferdinand de

1916 *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Paris, Payot; trad. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1967.

Sawyer, Keith

1992 "Improvisational creativity: An analysis of jazz performance." *Creativity Research Journal*, vol. 5, n. 3, pp. 253-263.

1996 "The semiotics of improvisation: The pragmatics of musical and verbal performance." *Semiotica*, vol. 108, n. 3/4, pp. 269-306.

2000 "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood and the Aesthetics of Spontaneity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58 n. 2, pp. 149-162.

2001 *Creating Conversations. Improvisation in everyday discourse*, Cresskill, Hampton Press.

2003 *Improvised dialogues. Emergence and creativity in conversation*, Connecticut-London, Ablex Publishing.

Schutz, Alfred

1964 "Making Music Together" [1951] in *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Den Haag, Martinus Nijhoff; trad.it. *Frammenti di fenomenologia della musica*, Milano, Guerini e associati, 1996.

1976 "Fragments on the Phenomenology of Music" [1944], in F.J. Smith (a cura di), *In Search of Musical Method*, New York, Gordon&Breach; trad.it. *Frammenti di fenomenologia della musica*, Milano, Guerini e associati, 1996.

Silverstein, Michael

1984 “On the pragmatic ‘poetry’ of prose: parallelism, repetition and cohesive structure in the time course of dyadic conversation” in

Siron, Jacques

2002 “L’improvvisazione nel jazz e nelle musiche contemporanee. L’imperfetto del momento attuale”, in *Enciclopedia della musica vol.IV. L’unità della musica*, Torino, Einaudi.

Shuterland, R.

1991 “Musica e improvvisazione”, in *Auditorium*, n.7.

Sloboda, John

1985 *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford Clarendon Press 1985; trad. it. *La mente musicale*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Singer, Brian

1997 “Velocity of celebration. Jazz and semiotics”, in *All About Jazz*, www.allaboutjazz.com/articles/ae0297_01.htm.

Smith, Howard e Dean, Robert

1997 *Improvisation, hypermedia and the arts since 1945*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers.

Smith, Chris

1998 “Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance”, in Nettl, Bruno e Russell, Melinda (a cura di), *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press.

Snow, Michael

2004 "A composition on improvisation" in Fischlin, Daniel e Heble, Ajay (a cura di), *The other side of nowhere: jazz, improvisation and community in dialogue*, Middletown, Wesleyan University Press.

Sparti, Davide

2005 *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino.

Spaziante, Lucio (a cura di)

2006 "Conversazione a partire da Kurt Weill, su cultura popolare e mitopoiesi. Intervista a Umberto Eco" in *E/C*, www.associazionesemiotica.it.

Sudnow, David

1978 *Ways of the hand. The organization of improvised conduct*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

2001 *Ways of the hand. A rewritten account*, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Stearns, Marshall

1956 *The story of jazz*

Rothenberg, Stephen

2002 *Sudden music. Improvisation, sound, nature*. Athens, The University of Georgia Press.

Tagg, Philip

1994 *Popular Music: da Kojak al Rave. Analisi e Interpretazioni*, Bologna, Clueb.

Tarasti, Eero

1994 *A theory of musical semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

- 2002 *Signs of music*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter,
2004 “Music as a narrative art” in Ryan, Marie-Laure (a cura di), *Narrative across media: the languages of storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 283-304.

Van der Blik, Rob

- 2001 *The Thelonious Monk Reader*, New York, Oxford University Press.

Violi, Patrizia

- 2006 “Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell’oralità”, in *E/C*, www.associazionesemiotica.it.

Vitolo, Paolo

- 2002 *Guida al jazz: gli autori e le musiche dal bebop alla creative music*, Milano, B. Mondadori.

Williams, Martin

- 1970 *The jazz tradition*, New York, Oxford University Press.

Wittgenstein, Ludwig

- 1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell; trad.it *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967.