

Maurizio Aliffi

IL GIOCO DELL'IMPROVVISAZIONE MUSICALE

CENTRO STUDI MAURIZIO DI BENEDETTO



Settembre 2021

Introduzione

Obiettivo di questo studio è avvicinarci al tema dell'improvvisazione.

Non è però un'introduzione per principianti, come la parola avvicinarci lascerebbe pensare, ma neanche il suo contrario, un approfondimento per esperti. Intendo: entrare in relazione con essa, cercare di capirla senza snaturarla. Essa è talmente grande che i mezzi della musicologia, della storia e dell'analisi musicale non mi paiono sufficienti, perlomeno non mi aiutano a capire ciò che sento quando mi dispongo a fare musica improvvisata, da solo, con altri, in pubblico, non importa a che livello.

Non è che per avvicinarci all'I, ci si debba invece allontanare? È un paradosso: allontanarsi per potersi avvicinare. Eppure, fa parte della nostra esperienza normale: se vogliamo osservare un quadro lo facciamo a pochi centimetri dalla tela o cerchiamo la giusta distanza che ci restituisce l'intero? Da vicino vedremo il rilievo della singola pennellata, il dettaglio. Non è che abbiamo bisogno di prendere distanza per poter scoprire qualcosa sull'I?

Forse abbiamo bisogno di rimpicciolirla, allontanandoci per poterla osservare. Forse pure di rimpicciolirci noi, sempre allontanandoci e non sovrapponendoci ad essa e oscurandone la luce nel desiderio di possederla.

Esiste uno spazio tra l'oggetto I e tutto ciò che è genere, storia, analisi, didattica dell'I, grandi musicisti, incisioni, pattern, soluzioni armoniche, abbellimenti...? È questo uno spazio significativo? Ci dice qualcosa di più, oltre che sull'I, anche su tutta la musica?

Questo studio prende le mosse da esperienze dirette e da letture, le seconde fondamentalmente indotte dalle prime, cioè la riflessione indotta dall'esperienza. Mi ritengo fortunato di aver potuto impostare in questo modo la cosa, perché l'esperienza diretta, nel campo dell'improvvisazione in particolare, è preziosa ma anche rara.

Infatti, una delle sue caratteristiche sta nell'impossibilità ad essere veramente insegnata, proprio come non può essere insegnata un'esperienza diretta: può essere solo fatta. Questo nonostante ci siano giustamente molti sforzi per farlo, quelli migliori dei quali si concretizzano nel creare le condizioni perché essa si sviluppi, nel costruirla.

prerequisiti. Molti testi riconoscono onestamente questo limite, in genere nelle ultime pagine, negli ultimi consigli prima di congedarsi, e giustamente lavorano su tutto ciò che è necessario per poterla praticare: tecnica strumentale, ascolto di modelli, conoscenze armoniche, eccetera. Ma ciò che al fondo ultimo è implicato profondamente con la propria personalità non può veramente essere insegnato, ma solo aiutato ad uscire fuori. L'esperienza di ciò l'abbiamo sempre quando nel campo dell'insegnamento proviamo a chiedere di improvvisare e verifichiamo come ogni persona abbia un suo modo di rapportarsi con questa pratica. Di fronte all'I. si è indifesi, essa mette a nudo noi stessi, è più difficile mentire.

Credo che tutta la musica, sia essa scritta o improvvisata, composta o no, tradizionale o d'avanguardia, abbia un profondo rapporto con noi stessi, ma nel rapporto personale con l'improvvisazione esso si rende molto più esplicito e appariscente. Ecco una delle caratteristiche dell'I, quella cioè di essere in grado di evidenziare un rapporto tra l'uomo e la musica altrimenti più nascosto e meno visibile. Troveremo ancora, più avanti, questa propensione della pratica improvvisativa ad evidenziare caratteristiche proprie di tutte la musica.

Le letture sono innanzitutto il libro di Derek Bailey sull'improvvisazione, un testo fondamentale perché scritto da chi ha fatto esperienze significative a livello estetico, ma ha anche sviluppato una riflessione ed un metodo, l'intervista e la riflessione biografica, per inquadrarla in un ambito ampio e non solo jazzistico. Poi le pubblicazioni più recenti di Davide Sparti, in particolare il suo 'L'identità incompiuta', infine l'avvicinamento alla Teoria dei Giochi, come tentativo di descrivere e cercare modelli dell'esperienza dell'improvvisazione con metodi scientifici mutuati dalle scienze sociali.

Un rapporto normale con la musica

Sappiamo tutti che il termine I. vive nel luogo comune in due opposti: da un lato qualcosa d'incompleto, arrangiato alla buona, all'ultimo momento, senza un metodo e un progetto; dall'altro qualcosa in grado di liberare la fantasia delle energie creative interiori, come se fossero immediatamente disponibili con un gesto volontario di libertà. Entram-

bi gli approcci mi paiono fuorvianti. Chiunque la pratichi sa quanta abilità, devozione, preparazione, allenamento e impegno siano necessari.

L'esordio del libro di Bailey ci parla proprio di questa incomprendimento: «L'improvvisazione gode del curioso privilegio di essere l'attività musicale più largamente praticata e, nel contempo, la meno conosciuta e compresa». L'autore ci dice che l'approccio dell'uomo con la musica è stato ed è senz'altro improvvisativo, ieri come oggi. In realtà ogni approccio iniziale con un oggetto, musicale o no è di questo tipo: è un percorso di esplorazione non preordinato, che ha a che fare col gioco. Ci sono forme d'arte musicale, che vedremo fra poco, che ne fanno un uso all'interno del loro linguaggio, all'interno della loro tradizione. Ma esiste un ampio rapporto con la musica e coi suoni anche inconsapevolmente improvvisativo, una sorta di bricolage musicale che non si affida ad autorità accademiche, ma si appoggia sull'orecchio, sull'imitazione, sull'arrangiarsi. Spesso è vissuto come una pratica minore (suono a orecchio!), ma è il mondo di chi inizia, di chi suona con gli amici, di chi fa musica senza leggerla, perché sarebbe troppo difficile leggere ciò che sa suonare. Sono queste pratiche musicali poco conosciute e comprese. Ma anche nei generi musicali che ne fanno un uso consapevole e con risultati estetici alti c'è un fondo di vuoto di comprensione.

Forse è giusto sia così, perché «... l'I è continuamente in via di cambiamento e di perfezionamento; non è mai fissa ed è troppo sfuggente per analisi e descrizioni precise: è eminentemente non accademica...c'è qualcosa di sostanziale, nello spirito dell'improvvisazione volontaria, che si oppone a venir documentato e ne contraddice l'idea stessa» (Bailey). C'è in queste affermazioni tutto il succo di una riflessione profonda sulla tensione tra I. come processo, in contrasto con le forme di analisi e riproduzione che nascono da una cultura diversa, visiva, fatte per la notazione e per l'opera stabile, non per la caducità della performance improvvisata.

L'intera storia dello sviluppo musicale è accompagnata da manifestazioni dell'impulso a improvvisare: «Il procedimento di variazione è uno dei principi esecutivi più antichi e costanti, presente senza interruzione nella musica, dai primi esempi conosciuti ai nostri giorni. L'improvvisazione primitiva, vocale o strumentale, poteva prendere la forma dell'abbellimento ma non veniva impiegata per alterare qualcosa

di già esistente bensì per celebrare l'atto del far musica. Era un fine in sé stesso, un mezzo di espressione che l'esecutore aveva a disposizione. La composizione poteva dirsi riuscita o meno a seconda delle possibilità di improvvisarvi».

Idiomi musicali e improvvisazione

Non c'è modo migliore di guardare all'I. di quello di guardare alle musiche che la praticano. Dovendo tenere una trasmissione sull'argomento per la radio inglese, Bailey ha raccolto una serie d'interviste, nel 1974, rese da artisti attivi in diverse aree musicali. I generi trattati sono: la musica indiana, il flamenco, la musica barocca, l'organo, il rock e il jazz. Ad essi si aggiunge l'indagine sul rapporto con il pubblico e con il compositore. Infine, una lunga parte è dedicata al *free*, o libera musica improvvisata, non direttamente di derivazione jazzistica, di cui egli è uno degli esponenti più coerenti, in cui si esprime in prima persona riportando sue esperienze e di suoi colleghi.

Tutte queste espressioni musicali, salvo il *free*, appartengono alla categoria proposta da Bailey dell'improvvisazione idiomatica, cioè interna ad un linguaggio specifico, mentre l'ultima, il *free*, viene chiamata non idiomatica, cioè senza un linguaggio musicale stabile di riferimento. Per evidenti ragioni non entrerò nel dettaglio tecnico di ciascuna musica, pur dedicando uno spazio maggiore al jazz, ma cercherò di vedere come alcuni argomenti chiave vivono all'interno di espressioni musicali così diverse.

È interessante ciò che Bailey nota sul flamenco: nessun improvvisatore idiomático si occupa dell'improvvisazione come di un'attività separata e isolata. Per lui l'I è al servizio dell'idioma e ne è espressione. Ma l'I ha l'effetto significativo di fornire all'esecutore il massimo coinvolgimento creativo, mantenendo il suo impegno. Sotto quest'aspetto l'I è un modo per garantire l'autenticità dell'idioma, che non viene soffocato dall'autorità accademica e usa l'improvvisazione come motore per continui cambiamenti e sviluppi, ma sempre all'interno della cornice del flamenco.

Queste affermazioni potremmo forse allargarle anche alla musica indiana, o al blues. Il jazz è una musica più in bilico tra idiomática e non idiomática, perché al suo interno convivono diverse tendenze, ci

sono recuperi filologici della tradizione accanto a ricerche sperimentali, influenze di culture diverse, ecc.

L'improvvisazione non idiomatica è generalmente riunita nella dicitura 'free', o improvvisazione aperta, oppure musica sperimentale e d'avanguardia. Ma Bailey rifiuta questa comunanza con gli ultimi due termini perché sostiene che l'idea della sperimentazione e dell'avanguardia è abbastanza estranea alle intenzioni degli improvvisatori. S'introducono delle novità, ma non c'è desiderio particolare di essere alla testa di un gruppo. Essa non è legata a uno stile o a un idioma, non ha un suono idiomático prescritto: le caratteristiche dell'identità sonoro-musicale della persona che la suona definisce le caratteristiche della libera I. Dice Bailey: «L'I. è una musica estremamente accessibile... è un'arte musicale che raggiungere livelli di notevole perfezione e, d'altro canto, è aperta a tutti o quasi: principianti, bambini e non musicisti possono praticarla. Non è richiesta abilità o intelligenza particolare. Può essere enormemente complessa ovvero l'azione più semplice e diretta; lavoro e studio di tutta una vita ovvero attività casuale, da dilettante».

Rapporto con la scrittura

Possiamo dividere in tre grossi gruppi queste musiche in base al loro *rapporto con la scrittura*. Da una parte quelle che fanno un uso intenso della scrittura, cioè la musica organistica e la musica barocca. Nella musica organistica si fa uso dell'improvvisazione per vari motivi. Uno di questi è che ogni organista nella pratica liturgica ha bisogno di adeguarsi, se l'officiante va troppo lento deve trovare il modo di prolungare la musica, deve conoscere il linguaggio che si usa in chiesa per potersi adeguare. Ma è anche un'attività di valore estetico indipendente che si studia tuttora. A questo scopo vorrei riportare alcune parti introduttive a un volume sull'I. organistica. Dalla prefazione di Guido Donati a Caporali, *Corso propedeutico d'improvvisazione organistica*, (Armelin, 2004): «Si fa presto a dire I. Spesso nel parlare comune questo termine è rivestito di una connotazione negativa, un che di raffazzonato o raccoglitticcio, in ogni caso un'attività lontana dall'essere intesa nel senso propriamente musicale.

Invece è proprio qui che l'I. rivela tutte le sue meraviglie, il suo autentico splendore d'arte raffinata e precaria, dalla vita spesso effimera come una bolla di sapone. Una frase segue l'altra, un mondo sonoro ci si dipana all'attenzione e percepiamo uno scenario cangiante che in un attimo prende forma e trascolora veloce in qualcosa di altrettanto rapido e imprevedibile, destinato anche lui a svanire nei recessi della memoria, a non tornare mai più nel medesimo modo, con la medesima intensità del momento appena vissuto. Retorica? Forse. Ma è un fatto che l'I. musicale è un vero e proprio discorso estemporaneo in una lingua affascinante e complessa, e richiede dall'esecutore una lunga e severa, meticolosa preparazione. Non sembri un controsenso: l'I., specie per i nostri organisti, è una dimensione affatto particolare, una postura dello spirito nella quale l'artista impegna tutto se stesso in una sfida articolata e persino temeraria...».

L'I. ha una lunga storia nella musica colta europea. Paganini: «I miei doveri m'impongono di suonare due concerti alla settimana e io improvviso sempre, con l'accompagnamento del piano. Scrivo prima l'accompagnamento e trovo poi il tema nel corso della improvvisazione». Con l'idea della creazione musicale prerogativa di una sola persona poi, l'I. fu relegata nella cadenza.

Nel barocco, originariamente la musica scritta era solo un aiuto per la memoria, uno scheletro di ciò che si suonava realmente. Spesso lo stesso compositore suonava i suoi brani... e non distinguevano affatto, nelle loro menti, l'improvvisazione. Faceva tutto parte della esecuzione.

Nel basso continuo però l'improvvisazione trovava la massima espressione. Era occasione normale raddoppiare fino a 4, 5 o 6 parti, prendersi libertà con la voce principale, incoerenze col numero delle parti: tutte le libertà possibili rispetto alla regola armonica e contrappuntistica. Inoltre, venivano aggiunti abbellimenti un po' ovunque. Gli abbellimenti erano sia del tipo trillo, mordente, nota di passaggio ecc; sia melodie, passaggi scalari, arpeggi e imitazioni, improvvisazione di parti affatto separate. Ma il teorico ha sempre cercato di tenere d'occhio l'esecutore: il divertimento degli esecutori non può essere accolto come criterio. Bailey trae questa amara conclusione: «La musica classica europea ha l'effetto di pietrificare tutto ciò che tocca: jazz, molte musiche folkloristiche e tutte le musiche popolari hanno sofferto moltissimo del suo contatto. Questo ha reso piuttosto remota la possibi-

lità di trovare nel contesto classico tracce di improvvisazione. Formale, prezioso, pieni di sé, pomposo, portatore di rigide convenzioni e di distinzioni gerarchiche accuratamente preservate: ossessionato dai suoi geni e dai loro capolavori senza tempo, deciso a rifuggire l'accidentale e l'inaspettato; il mondo della musica classica offre uno scenario improbabile all'I.». Non si tratta qui di condividere o meno queste affermazioni, quanto di constatare quanto ampia sia la frattura tra chi pratica l'I. e il mondo della musica colta occidentale, almeno nella sua parte più accademica

Diverse le musiche che non fanno praticamente uso di scrittura musicale, il flamenco e la musica indiana, mentre il jazz fa un uso della scrittura intermedio, in cui esiste una scrittura complessa, ma anche spesso un semplice pentagramma che riporta solo tema e accordi. È chiaro che l'improvvisazione in un'area musicale completamente orale funziona diversamente da quella in un'area molto più scritta. Un'area di approfondimento interessante sarebbe proprio l'indagine di come funziona la mente musicale di chi improvvisa in una specifica area. Nel jazz si è consolidato un rapporto molto funzionale. La scrittura è estremamente sintetica, ma comunque c'è ed è un riferimento tematico e armonico. È uno strumento di comunicazione tra musicisti estremamente vivo, nel rock molto meno mentre nel blues è praticamente assente. Qual è il vantaggio del sistema delle sigle, tipico del jazz? È quello di suggerire delle funzioni armoniche, o comunque delle relazioni con un tema. Qualcosa di estremamente sintetico ma essenziale, come un condensato dell'identità di un brano. Queste mette in moto un gioco di relazioni con le scale possibili per l'I., favorendo il vederne le varie possibilità. Ma tutto ciò che è fraseggio, timbro, strumentazione, ritmo, linguaggio, dinamiche, agogica, cioè tutto ciò che dovrebbe esserci in una parte musicale completa (ma in realtà sempre incompleta!) è assente. Ma è proprio questa assenza che favorisce la presenza dell'I., che riempie in maniera creativa questo vuoto.

È anche vero che il rapporto con la scrittura favorisce lo sviluppo del linguaggio, perlomeno un certo tipo di sviluppo, proprio per la capacità della scrittura di diventare elemento autonomo di oggettivazione dei suoni, sul quale costruire relazioni, invenzioni, ecc. I generi senza scrittura, flamenco, musica indiana ma, anche blues, folk, sono più legati alla tradizione, pur mostrando una straordinaria capacità di entrare in contatto con altro. E i generi con scritture? Nel caso del barocco la no-

tazione ha assorbito quasi completamente l'esecuzione, cioè si suona ciò che è scritto, anche se nel basso continuo, nelle cadenze e negli abbellimenti rimane uno spazio di I. Del resto nel periodo barocco l'I. era in rapporto creativo con la musica allora contemporanea, cosa impossibile per l'oggi.

Nella musica organistica mi ha colpito invece questa parte dell'introduzione di G. Donati al già citato *Corso propedeutico di improvvisazione organistica* di Caporali: «Ecco, dunque, che gli ultimi capitoli... mettono al centro dell'attenzione modi apparentemente elementari di fare musica: dopo aver raggiunto l'estrema complessità dell'armonia si assiste a una semplificazione quasi disarmante... se l'originalità è pressoché impossibile, non ci resta che vivere di scarti comunicativi immediati. Compito del musicista oggi è liberarsi da idee troppo legate all'accademia (antica e moderna) e cercare vie puramente espressive in ascolto dell'oggi, inseguire un qualche melting-pot musicale aperto al mondo, un libero accostamento di stili, melodie, accordi, sonorità, svincolandosi da idee, schemi, o chiusure preconcelte». L'I. organistica sembra interrogarsi, come la scrittura compositiva, sulla musica dell'oggi, con una funzione di ricerca, stimolo, magari con più disinvoltura della composizione scritta, con una riflessione implicita sul rapporto della musica occidentale con la scrittura. Da quando nel Medioevo s'iniziò la notazione musicale, essa era un ausilio per esecutori già preparati, un aiuto mnemonico per un musicista addestrato oralmente secondo la tradizione. Ma con l'introduzione del pentagramma e dei simboli di durata si è arrivati a una notazione molto più precisa. Le conseguenze di questo furono enormi: a partire da quel momento si innesca un processo che porterà all'emergere del concetto di opera con enfasi sulla sua autosufficienza, autorialità, durata nel tempo. Sparti: «La scrittura musicale diventa così una strategia per 'fermare' il tempo e collocare la musica in un ordine oggettuale piuttosto che eventuale. In quanto insieme di opere notate, la musica non solo appartiene di diritto alle belle arti piuttosto che a quelle decorative, ma accede all'eternità immobile di una Gioconda di Leonardo, e viene a disporre del suo 'museo'». La notazione non è solo una tecnica di fissaggio dei suoni in vista della loro riproduzione, ma delinea un paradigma estetico, la definisce, è strumento di conoscenza e controllo. La conseguenza estrema di questo è che un'opera può non essere neppure eseguita, essendo la sua logica interna perfettamente rappresentata dalla notazione.

Diventa cioè separabile dalla sua esecuzione, e le sopravvive, concependo la sfera della performance come concreta e imperfetta, rispetto all'astratta perfezione dell'opera. Sparti parla di «primato astratto e video centrico (e come questo) iscriva l'acustico in un ambito ...desonorizzato». Il paradosso è dunque che «se l'ideale di una notazione che contenga l'effettiva intenzione del compositore dovesse realizzarsi, verrebbe meno proprio la musica come gesto o atto: diventerebbe fotografia». Ma tale concezione riduce l'esecuzione ad attività subordinata, dominata dalla fedeltà, al peggio come mera sillabazione. Ma sappiamo che ciò non è vero in quanto ogni notazione è sotto determinata rispetto alla sua esecuzione, così come ogni esecuzione non si possa considerare univoca e determinata. Questo permette alla musica, al suo patrimonio storico di rimanere vivo e di evolversi. «Un'opera è un costrutto interpretativo, qualcosa di situato fra la notazione e il campo delle esecuzioni» (Sparti) e questo è tutt'altro che un difetto.

Tornando alla improvvisazione: per ottenere risultati esteticamente accettabili l'improvvisazione richiede forme di rigoroso coordinamento, conoscenza del paesaggio sonoro che ci circonda, tecnica strumentale. Lo statuto non scritto non esclude un'accurata preparazione, qualità che di solito associamo alla esecuzione di musica scritta. Quest'ultima a sua volta richiede partecipazione attiva, margini di autonomia interpretativa, responsabilità da parte degli esecutori, caratteristiche proprie dell'improvvisazione. Esse non sono pratiche esclusive, ma appartengono a un continuum ed hanno più affinità che differenze. Per questo l'I. sarebbe degna di maggior considerazione da parte della cultura 'scritta'.

Cinque condizioni

Possiamo cercare di definire cosa vuol dire improvvisare prendendo da D. Sparti le cinque condizioni che devono essere presenti:

1. Inseparabilità. Atto del comporre e atto dell'eseguire accadono contemporaneamente.
2. Originalità: ogni I è differente dalle precedenti, indeterminata, cioè non prevedibile, col potere di sorprendere e di spingersi oltre il già noto.

3. Estemporaneità: ha luogo qui ed ora e senza beneficio di parti scritte (il passato non controlla il presente e il futuro), tuttavia non nasce dal nulla.

4. Irreversibile: chi compone musica scritta può cancellare, chi improvvisa no. «Il jazzista vive il tempo effimero della sua I. come il tempo effimero della sua esistenza; un tempo che ha il marchio della natalità, di ciò che si manifesta per la prima volta, e della tragedia della caducità».

5. Responsività: improvvisare implica attenzione, la capacità di reagire ai cambiamenti introdotti nel corso della musica prendendo decisioni che ne influenzeranno il corso stesso.

Non bisogna farsi sedurre dalla mitologia dell'assoluta libertà, senza alcuna memoria, che sgorga come pura spontaneità. L'I. è un evento improvviso preparato da molto tempo, è il prodotto di tutta l'esperienza fatta da chi suona, anche se la continuità del flusso d'azione appare il segno distintivo, tanto che fa sembrare sgorgare in modo naturale dal nulla.

Queste affermazioni fatte da Sparti parlando di jazz, sono allargabili a tutte le musiche che ne fanno uso.

Leggiamo questi consigli sull'importanza del flusso d'azione, da parte di un organista agli esecutori presi da un testo dell'800 di Whitmer, citato da Bailey:

«Non cercare qualcosa di finito e completo: l'idea deve sempre essere tenuta in uno stato fluido».

«Un errore può essere solo una cosa giusta non intenzionale».

«Non concentrarti ansiosamente su ogni singolo suono. Vai avanti. Tutti i processi, all'inizio sono spaventosamente goffi e buffi».

«La rifinitura non è assolutamente la cosa più importante. Sforzati piuttosto di ottenere una grezza energia in agitazione».

«Non avere paura di sbagliare: abbi paura di non essere interessante».

Potrebbero essere consigli a chiunque, in qualsiasi genere, si dedichi all'I., perché ne esprimono la tensione fra il momento e il nostro viverlo con la competenza acquisita ma anche con la disponibilità al nuovo.

Va ribadito il ruolo fondamentale della tradizione, della memoria e del passato. L'I. idiomatica si basa in gran parte su rielaborazione di

forme e materiali pre-composti o memorizzati, che denotano proprio il linguaggio entro il quale s'improvvisa. Certo si può cercare di andare al di là di ciò che è stato già esplorato e questi materiali non sono vissuti solo come vincoli, bensì anche come ricchezza perché la variazione si confronta con la tradizione. Un po' come versare vino nuovo in botti vecchie. Nell'opera di reinterpretazione del passato il materiale è vivo, si porta dietro la sua storia, serve da trampolino per partire verso un'esplorazione.

Apprendimento

La modalità di apprendimento dell'I. è un tratto distintivo delle musiche con una scrittura quasi assente. La musica indiana mette in risalto la pratica d'insegnamento empirica, basata su una completa familiarità col contesto musicale: più si conosce il contesto più si sviluppa l'abilità dell'improvvisatore. Non è da una conoscenza teorica o accademica che si apprende, ma dall'esempio del maestro. Si apprendono e si comprendono i modi in cui opera l'improvvisazione attraverso i fallimenti e i successi cui si va incontro nel tentativo di praticarla. La musica indiana riconosce, con la sua lunga relazione maestro allievo, queste caratteristiche fondamentali. Il maestro non dice in realtà come improvvisare, è solo lo studente che deve impadronirsi attraverso l'intuito e l'esperienza del come suonare.

Un rapporto simile è vero almeno storicamente anche per il flamenco e il blues anche se oggi trascrizioni e video sono molto usati, ma l'apprendimento per imitazione e a orecchio rimane il più importante.

Secondo Bailey non c'è altro modo di insegnare l'I.: «Scegliere un maestro, assorbirne la capacità per mezzo dell'imitazione pratica, sviluppare da tale base stile e atteggiamento individuale». Spesso però il terzo passaggio viene saltato.

L'apprendimento informale è spesso utilizzato dai giovani per arrivare ad un rapporto con la musica che si desidera suonare.

Lucy Green (in AA.VV., 2014) definisce cinque caratteri principali delle pratiche di apprendimento informale:

1. Scelta della musica in autonomia. Nell'apprendimento formale sono gli insegnanti a selezionare i brani.

2. Imitazione a orecchio delle musiche registrate, invece che partendo da esercizi e simboli grafici.
3. Apprendimento da autodidatta, ma spesso in gruppo, imparando da qualcuno che ha più esperienza, copiando, imitando, invece che da un insegnante, da un adulto con autorità ed esperienza superiore.
4. Apprendimento in maniera personale, spesso casuale, dal mondo reale della musica che si vuol fare, invece che in una gradualità di esercizi creati ad hoc e con un piano di lavoro dettagliato.
5. Integrazione tra ascolto, esecuzione di repertorio, improvvisazione e composizione, mentre nel contesto formale l'attenzione riguarda la riproduzione.

Il percorso di molti improvvisatori in ambito rock, blues e jazz, flamenco utilizza o ha utilizzato questa pratica.

L'I. è la pratica musicale che più di tutte esalta l'apprendimento informale poiché attinge da ogni tipo di risorsa.

L'I. trova nell'apprendimento informale un suo alleato: per questo in certi momenti si è saldata sociologicamente, nell'indipendenza dall'autorità e nell'appoggiarsi a un apprendimento comunitario, con i movimenti alternativi e di critica sociale e culturale.

Le musiche scritte naturalmente hanno una metodologia legata all'approfondimento del linguaggio specifico dal punto di vista armonico, melodico (soprattutto questi due parametri poiché sono quelli più razionalizzabili e comunicabili). Il jazz ha prodotto una considerevole mole di materiale in questo campo, che indubbiamente costituisce il prerequisito per rendere possibile lo sviluppo dell'improvvisazione in questo idioma. Così ha fatto anche la didattica organistica.

Un discorso a parte merita il ruolo dell'I. nella scuola, nelle comunità in genere e nella didattica, cioè nelle situazioni non specializzate o professionali, proprio perché rifiuta un ruolo separato dell'improvvisazione nella musica, ma punta a considerarla come elemento centrale del rapporto dell'uomo con la musica, dell'educazione alla musica e con la musica. È interessante considerare come sia diverso il rapporto dell'apprendimento dell'I. da quello dell'improvvisazione nei percorsi educativi e di apprendimento. Probabilmente la differenza sta nel valorizzare il processo, nel secondo caso, invece del risultato, nel primo caso. Penso che la valorizzazione del processo sia il vero

nocciolo dell'improvvisazione, il suo valore intrinseco che la giustifica nei percorsi artistici come in quelli educativi.

L'I. inizia a trovare cittadinanza nella manualistica e nei programmi per l'istruzione musicale nella scuola già da alcuni anni, ma penso che nella pratica non sia molto diffusa. Probabilmente la formazione degli insegnanti, gli esami di concorso, l'acculturazione in genere del musicista nel suo corso di studi fanno sentire l'I. un'attività difficile.

E' molto interessante però la concezione dei fautori dell'I. nell'educazione musicale perché parte dalla consapevolezza che ciascuno è in grado di partecipare *al processo sociale interattivo* del fare musica. Questo è estremamente importante perché dà al fare musica una cornice molto vicina a quella delle forme espressive più radicali e non idiomatiche dell'I.: il concetto di processo sociale interattivo sarà al centro dell'ultima parte di questo studio.

Con riferimento all'intervento di Lee Higgins (in AA.VV., 2014), l'attenzione va posta innanzitutto sul cercare un 'sì' inaugurale e reiterato, un benvenuto responsabile che afferma un gesto di ospitalità verso gli studenti e le loro esigenze. L'accoglienza è un invito, un'azione etica nei confronti dell'altro, superando l'essere per sé. L'I. ha a che fare con questa linea di pensiero perché ha una natura inclusiva. L'autore propone inoltre che l'I. sia pensata dagli insegnanti come un aspetto della vita quotidiana, piuttosto che come complemento di altri modi di insegnare.

Essa può essere imparata anzitutto come parte di un'abilità musicale generale, come capacità cognitiva legata alla creatività e infine come parte di un processo di riproduzione socioculturale (associata al jazz per esempio).

Ma essa non deve essere intesa come un fenomeno in sé, come una competenza, quanto come un modo di negoziare col mondo. Il compositore e trombonista George Lewis chiama l'I. una pratica del pensiero, un metodo diffuso di scambio di significati in qualsiasi interazione di vita quotidiana, sostenendo che l'esperienza umana è una condizione di improvvisazione.

È chiaro che in questa prospettiva in cui il significato di giusto e sbagliato in musica è una ricerca, vengono meno i classici criteri di valutazione scolastici.

La parte più pratica suggerita da Higgins, ma potrei citare altri scritti con la stessa impostazione, parla di eventi musicali in cui il processo è

importante, non il prodotto. Non sono importanti le tecniche quanto lo sviluppo di nuovi atteggiamenti degli studenti e degli insegnanti, accentuando ancora l'importanza dell'aspetto interattivo. Il processo partecipativo è mantenuto come punto centrale: l'interazione, il contributo di ciascuno all'insieme è più importante di un'esecuzione ben riuscita, anche se questa è auspicabile.

La libertà di fare musica in modo sperimentale e improvvisativo, allontanandosi dalla sicurezza della partitura, necessita di un ambiente in grado di proteggere lo studente fisicamente ed emotivamente e di liberarlo da rapporti fissi e predeterminati. Col sostegno dell'insegnante come facilitatore lo studente può sentire una sensazione di 'sicurezza-senza-sicurezze' che parte dal benvenuto e dal 'sì' iniziale. L'assunzione del rischio del fallimento può creare un clima di sicurezza. L'I. può avvenire meglio in uno spazio sicuro in cui tutto è possibile.

Dunque, l'I. in termini di esperienza non si occupa di realizzare una struttura o di applicare una tecnica preesistente: è un atto di scoperta le cui aspirazioni sono sufficienti a sé stesse. Non è una pratica aggiuntiva in un piano di studi già sovraffollato, ma una parte dell'attività musicale quotidiana.

Un autore importante nel campo della innovazione didattica è John Paynter. Pur puntando sullo sviluppo della composizione egli sostiene che «L'improvvisazione... è forse il solo modo per imparare a valutare le idee. Molti hanno riconosciuto che essa costituisce il primo stadio della composizione, come per esempio Stravinsky, che ci dice 'L'I. pianta i semi delle idee musicali'. La composizione è raramente un processo completamente silenzioso: nessuno può immaginare qualcosa dal nulla, ma qualsiasi cosa venga udita mentalmente deve fondarsi su suoni già uditi in precedenza. Per tutti i musicisti esiste quindi un ciclo continuo fatto di improvvisazione, composizione/interpretazione, prova ed esecuzione, in cui ogni elemento si riflette in qualche modo sugli altri». In altro punto dice: «Cercate di capire, attraverso l'improvvisazione, quanto potete tirar fuori da questa singola idea, lasciando che essa stessa vi suggerisca le direzioni da prendere». (J. Paynter, *Suono e struttura*, EdT, 1996). Abbiamo visto due punti di vista sull'I.: il primo come parte integrante del processo sociale interattivo del fare musica. Il secondo nel cuore del fare musica, in cui improvvisazione, composizione, interpretazione ed esecuzione sono uno collega-

to all'altro, funzionali uno all'altro, essenziali uno all'altro. Questo è vero non solo nella libera I. collettiva, o nel jazz, ma in qualsiasi musica, per qualsiasi musicista! Entrambi gli aspetti sono centrali non solo nella didattica, ma anche nelle forme più artistiche.

Interazione e improvvisazione

Il tempo e la sua durata è l'elemento specifico dell'esperienza musicale, il suono passa ma non invecchia. Il tempo è la condizione dell'esserci del suono. Quando ascoltiamo della musica ne condividiamo lo stesso tempo, quel tempo è l'adesso in un presente continuo.

Ancora di più ciò accade nella musica improvvisata, dove oltre al concreto svolgersi temporale si aggiunge l'irreversibilità delle conseguenze delle azioni, non scritte perché improvvisate, del musicista.

Come dice Spati, il jazzista, ma direi l'improvvisatore in genere, compone nel presente, mentre questo si compie, ma tale presente viene esteso: attraverso la ritenzione e la protenzione. Posso ricordarmi di ciò che ho appena suonato attraverso la ritenzione e attraverso la riproduzione, che fa leva invece su una memoria più lunga, per esempio di una frase che ho studiato. Posso anche presentire il futuro attraverso protenzioni, aspettative di un futuro immediato, e anticipazioni di un futuro più lontano e indeterminato.

Si tratta «di un futuro che articola il passato, ma lo fa con in vista il ...futuro imminente...chi improvvisa esibisce l'accadere del tempo». L'atteggiamento progettuale e la prospettiva del compositore sono molto diversi da quella dell'improvvisatore proprio dal punto di vista del rapporto col tempo. L'improvvisatore non solo non ha il tempo di mettere in gioco risorse cognitive per valutare opportunità e vincoli di una situazione globale, ma è la sua azione stessa ad avere un ruolo generativo, quindi a ridefinire la situazione globale. I suoi indicatori stanno indietro, in quello che ha suonato, che viene rielaborato, a cui si reagisce e si dà una forma nelle frasi successive, come in una conversazione con sé stessi (Max Roach). Perciò le prime note di un solo sono importanti.

Abbiamo a che fare «non con un semplice meccanismo di retroazione ma con un complesso circuito generativo: si produce un atto musica-

le, e la musica prodotta, a sua volta, diventa il materiale a cui appoggiarsi ma anche a cui si è indotti a rispondere con ulteriori atti musicali.

Si esegue un atto musicale, ma quanto suonato comincerà a sviluppare delle richieste alle quali non si può sottrarsi per rimanere musicali, mantenendo un qualche legame con quanto emerso. «In qualche modo è come se la musica prendesse il sopravvento e reclamasse uno sviluppo...In questo senso è la musica che conduce (si viene condotto e quasi suonati dalla musica), e se si è troppo chiusi su sé stessi...essa non decollerà». «La nostra creatività oltrepassa la nostra capacità di anticipare il risultato di questa creatività... perciò l'I. ha largamente a che fare con la ricerca delle possibilità implicite ed inesplorate di un brano» (Sparti, 2005)

Tutto ciò vale anche per il concerto in solo: esso genera due ruoli comunicativi, chi suona e chi ascolta, riuniti in un unico attore. È come se pensassimo di sdoppiarci e di essere due persone, la prima introduce un atto musicale, la seconda lo recepisce e vi risponde, generando un gioco di specchi molteplice.

«Nel jazz il concetto di 'esattezza' e 'precisione' è diverso da quello richiesto a chi interpreta una pagina scritta della grande musica europea. È una precisione che nasce e si modella nel divenire della musica, si determina in relazione al contesto collettivo, non in assoluto, quale prodotto della logica conversazionale, cioè del fatto di considerare le esecuzioni come una specie di dialogo musicale tra individui che parlano una lingua comune. Perché questo si realizzi occorre capacità di adattamento e rispetto reciproco, ma anche la consapevolezza di quanto fragili siano gli equilibri raggiungibili e di quale percorso si debba fare per arrivare a una sintesi funzionale. Questa genera la tensione della ricerca positiva e di un punto di convergenza raggiungibile solo attraverso lo squilibrio creativo che costringe sempre ad ascoltare gli altri, a non rinchiudersi in sé stessi, a vivere la musica in maniera completa, totalizzante» (M. Franco, 2012).

Nel fare musica assieme ognuno presta attenzione a quello che suona l'altro, sintonizzandosi con la musica e assecondando gli altri musicisti. «In questo senso, e solo in questo senso, tutta la musica, non solo la musica improvvisata, è un campo rilevante per chi studia l'interazione sociale. Ma esclusivamente nel caso della musica improvvisata si ha un agire generatore di idee musicali» (Sparti, 2005). È però

vero che eseguire insieme una partitura non coincide con la mera lettura, benché essa sia un punto di riferimento condiviso, poiché non contiene una quantità di elementi che sono il risultato dell'interpretazione. "Suonare insieme implica un costante coordinamento temporale e tutta una serie di accorgimenti che garantiscono il mantenimento della sincronizzazione" (Sparti, 2005). Così anche rispetto all'errore di un musicista, l'importante è cosa suonare dopo l'errore, come ritrovare il coordinamento, come sfruttarlo a fini creativi.

Due aspetti nella valutazione della musica improvvisata e dei suoi musicisti, per superare l'impasse data dal considerare l'I. un linguaggio privato in cui il musicista è l'unico arbitro dei criteri di ciò che fa o dovrebbe fare, in cui non esiste il giusto e lo sbagliato. Questi criteri sono: la sintonia intermusicale, la mutua intesa con i musicisti. La seconda è l'originalità, cioè la ricerca di qualcosa di nuovo, non frequentando sempre territori familiari, cercando di essere sé stesso, di essere personale.

L'azione che prende i rischi e coglie le opportunità va valutata non per la qualità del risultato, ma del processo che ha generato quel risultato. Il processo comprende mutamenti d'idea, incertezze, tentativi. L'estetica del prodotto finito fa sembrare il processo improvvisativo una pallida imitazione del monumento di bellezza della musica composta. Vi è una bellezza anche nell'incompiuto, ed è questa bellezza grezza che può essere assunta come criterio di valutazione del jazz improvvisato. L'I. accetta la sua caducità e anzi se ne fa vanto.

Il paradosso dell'identità secondo Davide Sparti

L'analisi di Sparti (*L'identità incompiuta*, Il Mulino, 2010) si occupa del rapporto tra improvvisatore e improvvisazione giungendo a mettere in luce un paradosso (vicino al concetto di doppio legame elaborato da G. Bateson):

«Il jazzista deve perdere la propria identità anche mentre la trova».

Coesistono due rischi: assecondando l'originalità si contraddice l'intelligibilità, mentre se si sceglie la comprensibilità si rischia di non soddisfare il requisito che impone di far nascere la novità. Comunque si agisca si sbaglia.

Cos'è l'identità?

L'identità non è una proprietà incapsulata in me, né una affermazione del soggetto davanti agli altri, quanto un attributo che emerge fra noi. Piuttosto che come un fatto compiuto, precedente all'agire dell'individuo, l'identità è l'esito (provvisorio) dell'agire pubblico. L'azione fa nascere l'attore: siamo soggetti dell'agire, ma anche oggetti delle reazioni che quell'agire ha suscitato.

Si sottolinea quindi la priorità del riconoscimento sociale sulla identità personale.

Riconoscere significa dunque circoscrivere qualcuno o qualcosa, e significa stabilizzarne la sua immagine, transcendendo la singola e temporanea percezione. Ma riconoscere non vuol dire solo individuare e distinguere qualcuno o qualcosa, significa anche condividere dei criteri di valutazione, formare socialità. Essere misconosciuti vuol dire anche subire meno interazione nei nostri confronti, ritrovarsi senza cerchia, non avere beni quali amicizia, stima, ecc.

In campo musicale, nel jazz, si passa dal voler essere come loro, l'imitazione, al modello del contrasto, voler essere diverso.

Dunque, l'individualizzazione sonora corrisponde alla prima esigenza del jazzista. Tuttavia, portare a compimento questo processo di singolarizzazione e fermarsi può essere una trappola. Per continuare ad improvvisare in modo originale il jazzista deve non tanto consolidare ma differire la propria identità.

La distinzione fra composizione e improvvisazione può essere ricondotta a due forme di creatività: quella orientata al prodotto, e quella che si risolve in un processo, in cui il processo è il prodotto.

La composizione ha tre aspetti: un lungo lavoro che porta ad un prodotto perfezionato; possibilità di revisione virtualmente illimitate; concezione, revisione nascoste al pubblico. La cornice in cui si genera la musica non coincide con quella in cui la si esegue.

Chi improvvisa crea musica in movimento, non ha tempo per rimandare, rivedere, ripensare.

L'I. è anche situazionale, esiste nel presente. La registrazione non è l'equivalente della partitura, essa descrive solo la musica di una certa occasione.

Requisito fondamentale dell'improvvisazione è l'originalità, di quella situazione particolare, senza un'idea predeterminata del risultato. Steve Lacy a David Bailey dice: «Quello a mio avviso è il posto della

musica, sul limite tra il noto e l'ignoto..., sempre, altrimenti è la sua morte».

Ma questa ricerca non ha nulla di eroico: l'I. è legata alla paura dell'ignoto, del non previsto, del nulla che potrebbe accadere. Ma è proprio la possibilità del fallimento l'elemento costitutivo dell'I.

Tornando al problema della identità: il jazzista deve risultare diverso non solo da tutti gli altri, ma pure da sé stesso, questo è il suo paradosso.

Come rispondere razionalmente alla domanda: da dove viene la musica creata nel corso di una I.? Essa non può essere pianificata ma, nonostante ciò, non è un evento miracoloso.

Certamente si pensa in avanti a dove si vuole approdare, ma non è predeterminabile. Però si può pensare all'indietro, prestando attenzione a quanto emerso fino a quel momento. Si è trascinati verso il futuro, ma con gli occhi rivolti verso il passato, un po' come chi cammina all'indietro: vede dove è stato, ma non dove approderà.

Ogni momento della performance è dunque anticipatorio, rappresenta l'inizio di un futuro musicale, prefigura un possibile modo di andare avanti. Ma un inizio non rappresenta qualcosa di nuovo nel senso di qualcosa nella mente di un musicista, quanto un tessuto d'interazioni in cui un'azione va ad inserirsi, suscitando una costellazione di reazioni dinamiche. Ma la natura di questa interazione non è solo ascolto e dialogo pacifico: ci sarà tanto cortesia e mutualità quanto sfida, agonismo, desiderio di accettazione o supremazia.

Seppure sia vero che l'improvvisazione non è un evento misterioso, neppure bisogna identificarla con un'espressione diretta, volontaria e intenzionale del musicista. C'è una parte indipendente dalla coscienza: un aspetto cruciale dell'I. è la capacità di creare una distanza fra musicista e musica. Spati le riconduce a pratiche di alterazione o trasformazione di sé nella ricerca di una forma di amnesia nei confronti di quanto acquisito, una tecnica di 'svuotamento'. Invece di concentrarsi sulle proprie idee musicali, ci si decentra, rilassando il controllo sulla direzione della musica. Questo atteggiamento, definito anche 'oblio attivo', è testimoniato da molte interviste, asserzioni, testimonianze dirette e indirette. L'impressione è quella che la musica si dispieghi da sé, indipendentemente dal musicista. S. Rollins, citato da Spati: «Quando sono davvero concentrato perdo me stesso ... E' davvero uno stato altera-

to di coscienza. E questo succede quando suono sul serio ...»; così Art Farmer: «... arrivi al punto che la musica non proviene da te, esce attraverso di te. Diventi parte dell'esperienza complessiva dell'adesso' Quando inizio a pensare esplicitamente a 'me', interviene una forzatura. Inizio a suonare quello che penso debba essere suonato invece di lasciare che le cose accadano». Si arriva al punto in cui la soggettività non ostruisce più e la musica si dispiega da sé. Conclude Spati: «E' un mito che il musicista sia tanto più bravo o creativo quanto più sappia costantemente dove si trova e come controllare quello che sta facendo. Per l'improvvisazione conta ... il sapersi collocare in aree espressive poco familiari che impongono risposte nuove». Così Ronnie Scott, tenorista inglese, intervistato da Bailey: «... mi sembra che accada che uno perde la coscienza del suonare, capisci, e diventa come se qualcun altro avesse il timone e si fosse solo degli intermediari tra qualcos'altro e lo strumento, e tutto quel che provi a fare riesce. O almeno, anche se non riesce non è un gran problema ...». Così Barre Phillips: «I'm inside, I'm outside». Questo è vero anche in altre arti: Jackson Pollock, che cerca, con la tecnica del 'dripping', di eludere in parte il controllo sull'atto del dipingere e il cui procedere è molto simile all'improvvisazione, come testimoniano i filmati di Hans Namuth che lo ritraggono al lavoro: «Quando Namuth, dunque, entra nello studio di Pollock, capisce che il nodo cruciale è l'artista, non l'opera (...) Il fotografo avverte che il bello sta proprio nel guardarlo lavorare, Pollock. Invadere il suo spazio e carpirne la gestualità come se, per una volta, pittore e opera si fondessero in una cosa sola. Protagonista di questo breve film non è il quadro finito ma la ritualità dell'esecuzione» (L. Beatrice, *Pop. L'invenzione dell'artista come star*, Rizzoli, 2012). Queste le riflessioni di un camminatore, Guido, su una newsletter di amanti del camino a piedi: «...mi accorgo che quando sono pienamente concentrato sul gesto che sto compiendo, disattento e allo stesso tempo presente con tutto me stesso, lì avviene il miracolo...Non c'è niente di mistico. Non è facile, è vero, arrivare a questo stato di perfetta felicità. Tutti possiamo averlo sperimentato per caso. Ebbene, è importante sapere che con metodo, che con una giusta educazione, a questo stato di grazia possiamo giungere quando vogliamo». Ho l'impressione che si stia parlando della stessa cosa!

Eccoci nel cuore del paradosso: la soggettività, la singolarità e l'originalità del musicista è il traguardo della sua ricerca, ma contemporaneamente la perdita della soggettività direttiva è la strada per conseguirla. Ma con il conseguimento della originalità il jazzista rimanda altrove la propria identità (identità differita) e va incontro alla minaccia dell'irriconscibilità. Che vuol dire perdere identità, il proprio pubblico, reputazione, e anche ingaggi, ecc.

Il rapporto con il pubblico

Anche Bailey mette in evidenza le problematiche del rapporto col pubblico, ma in maniera meno teorica e più pratica, dal punto di vista del musicista che sta davanti al pubblico. Egli nota come il rapporto tra I. e pubblico sia delicatissimo perché approvazione e disapprovazione avvengono nel momento cruciale della produzione e finisce per condizionare non solo l'esecuzione, come in tutta la musica, ma anche la scelta dei materiali. «L'approvazione da parte del pubblico costituisce un pericolo per l'I.». Questo il suo giudizio lapidario: poiché quando un musicista nota una reazione positiva è tentato di riprodurre l'effetto che ha condotto a quella reazione, tende quindi a ripetere i suoi numeri ed a escludere l'ispirazione. Ma il paradosso è che contemporaneamente improvvisare senza essere sensibili all'ambiente in cui si agisce è impossibile, secondo alcuni neanche auspicabile. Vero è comunque che il pubblico dell'I., attivo o passivo, ostile o in sintonia, ha un potere che nessun altro pubblico ha, perché può influenzare la produzione di quello a cui sta assistendo.

L'esperienza subita dai neri li ha abituati a convivere col misconoscimento. Tanti artisti del jazz nero l'hanno subito: Coleman, Coltrane, Ayler, Shepp, Sun Ra, ecc. Una cerchia di riconoscimento entra comunque sempre in gioco: sia essa la comunità dei jazzisti, una divinità per la quale si suona, una consapevolezza culturale, politica e sociale. Si genera un piccolo mondo dell'arte che subisce da una parte l'esclusione, dall'altra garantisce il reciproco riconoscimento (vedi l'esempio dell'AACM). Si formano così comunità, non legate alla semplice condivisione di spazi, progetti, strutture. La musica assume

una funzione rituale, oltre la merce e l'intrattenimento, diventando realizzazione, espressione, cultura di questa comunità.

La musica come dispositivo identitario

Sparti si chiede: data la vicenda drammatica della deportazione per gli afroamericani, perché 'scegliere' una musica così effimera come quella improvvisata?

La musica permette di riprodurre socialità, ma il jazz non è una musica dalla identità stabile: esso ha permesso di configurare un'identità, ma non stabilmente riconosciuta, piuttosto una che si ridefinisce e slitta, sottraendosi al riconoscimento.

Quello che accadde con la deportazione, l'inibizione della lingua e del riconoscimento sociale si tradusse in una mancanza di punti di riferimento.

Il jazz e la musica afroamericana rappresentano un dispositivo identitario nel senso di:

- casa, dimora, spazio dove creare rapporti sociali;
- lingua comune, la musica diventa il solo veicolo per restare in contatto gli uni con gli altri. Il jazz è quindi anche un surrogato di una lingua. Come la lingua, è un processo non prescritto che si svolge nel tempo. Come il parlato è un'interazione con chiamate e risposte, è un dialogo che può portare lontano, e si può avvalere di citazioni di qualcosa del passato;
- rielaborazione della memoria del passato, della vicenda dello schiavismo;
- attraverso la ricerca della propria voce, come singolarità incarnata, la sonorità diventa l'equivalente della differenza espressiva tra singoli individui, facendo sì che la musica parli dell'identità dell'attore.

Ma allora perché optare per una forma d'arte così dissipativa come l'improvvisazione? Che si espone al rischio della marginalità e dell'instabilità?

Sparti pensa che la musica evochi proprio questa perdita: il jazz non è una compensazione di quella perdita, ma l'assunzione di quel mancato riconoscimento. L'improvvisazione è appunto la ripetizione simbolica di un atto fondatore di una comunità che non rimanda ad una origine

ma è segnata dalla perdita comune. L'opera è il desiderio del riconoscimento, dell'identità stabile. L'improvvisazione è arte del differimento, il jazzista deve evitare che l'operatività si cristallizzi in opera. Cardew dice: «L'improvvisazione è la forma più alta di attività musicale, poiché è basata sull'accettazione di quella che è al tempo stesso la fatale vulnerabilità e la caratteristica essenziale e più bella della musica: la sua transitorietà» (Cardew, 1971, citato da Sparti, 2010). L'I. convive con la transitorietà, mentre l'identità cerca di esorcizzarla. Ma fino a quando un soggetto può ritenersi definitivamente riconosciuto? Il riconoscimento resta presso chi lo concede, e ne dipendiamo indefinitamente. Non è un bene durevole, posseduta una certa quantità del quale si può sentirsi garantiti a vita. Essere inseriti in una pluralità di fonti di riconoscimento rende ciascuno esposto a divenire altro. Questo è motivo di angoscia ma anche di opportunità di uscire da una dimensione autosufficiente di sovranità su se stessi, in cui siamo determinati da ciò che possediamo. Non è l'elemento sorprendente, inatteso dell'agire che ci minaccia, quanto la sua scomparsa: questo è un insegnamento generale dell'I.

Se nella cultura nera americana il jazz e l'improvvisazione hanno una funzione legata alla ricerca identitaria, nella cultura europea e occidentale del secolo scorso come vi entra? Forse con l'indebolimento della struttura comunitaria caratteristico delle società a capitalismo avanzato e con la crisi dei linguaggi tradizionali nel '900, ma questo spunto meriterebbe un ulteriore serio approfondimento.

Improvvisazione e Teoria dei Giochi

Abbiamo riconosciuto il ruolo centrale dell'interazione e del 'processo' nell'I. ed abbiamo apprezzato il punto di vista di Bailey, che mette al centro il musicista e il suo rapporto con la musica, così come i contributi di Sparti che indagano il rapporto improvvisatore ed I.

Proviamo a osservare il nostro tema da un punto di vista ancora diverso, quello della Teoria dei Giochi (TdG), che ci richiede un nuovo allontanamento dal nostro oggetto, ma che ci consentirà poi di rituffarci in esso.

Riprendo qui i lavori di C. Canonne riportati in bibliografia, al quale sono debitore e che invito a leggere nella sua ampia produzione. Ho

aggiunto alcune trasposizioni musicali di alcuni classici esempi nella TdG.

La TdG è una branca della matematica applicata che è usata nelle scienze sociali, in particolare in economia, ma anche in biologia, filosofia, ingegneria ecc. La parola gioco evoca qualcosa di divertente, ma contemporaneamente di poco legato alla realtà, quindi fine a sé stesso, inutile. Sono, queste due, suggestioni ‘estreme’: la TdG non è particolarmente divertente, ma neanche è inutile e fine a sé stessa. Di cosa si occupa? «Possiamo definire gioco una qualunque situazione che coinvolga due o più parti, chiamate giocatori, in cui il benessere di un giocatore dipende non solo dal suo comportamento, ma anche da quello degli altri. Questa definizione è molto generale e si applica a tutti i problemi caratterizzati da interazione strategica. Lo scopo della disciplina è di caratterizzare l’idea di scelta razionale in un gioco. La TdG può quindi essere applicata a qualunque problema di scelta. Ciò non vuol dire che sia in grado di individuare in ogni contesto come dovrebbero comportarsi gli individui, né tantomeno il loro effettivo comportamento.

Il metodo di analisi della TdG richiede di esprimere ogni problema in un linguaggio formalizzato e di applicare ad esso alcuni algoritmi (cioè una sequenza ordinata e finita di passi che consentono di individuare le possibili soluzioni del problema di scelta razionale» (F. Colombo, 2003).

Essa si occupa di scelte razionali. Possiamo avere tre tipi di scelta:

- scelta in condizioni di certezza, cioè a una azione è associata una e una sola conseguenza (Es.: sto suonando la melodia di un brano sicuramente tonale, sono all’ultima battuta, ma la mia parte è danneggiata proprio in quell’ultima nota. La nota che la precede è la sensibile. Se il mio fine è fare la nota giusta, mancante sulla mia parte, sono sicuro che facendo la tonica, dato il contesto, farò la scelta ‘migliore’. Potrei suonare qualsiasi delle sette note della scala del brano, ma poiché per esperienza del contesto so ordinarle in ordine di preferenza, la tonica è la scelta strettamente preferita);

- scelta in condizioni d’incertezza, cioè ad ogni azione sono associate più conseguenze (Es.: se la parte fosse danneggiata in un punto meno chiaro del precedente, in una parte interna e non in una cadenza finale, la scelta della nota giusta sarebbe incerta, ci sarebbe una distribuzione di probabilità esogenamente (cioè dall’esterno) data. Questa è determi-

nata naturalmente dal periodo storico e dai suoi linguaggi, ma anche dalla scelta del compositore in quel preciso passo;

- scelta in condizioni di interazione strategica. In quest'ultima ad ogni azione sono generalmente associate più conseguenze, ma ciò non dipende da stati del mondo esogenamente dati, bensì dalle scelte effettuate da altri individui razionali. Di questo terzo tipo di scelta si occupa la teoria dei giochi.

Essa descrive la scelta razionale dei giocatori (individui, famiglie, gruppi...) in situazioni caratterizzate da interazione strategica, cioè in situazioni in cui il comportamento di un giocatore può modificare il comportamento e/o il benessere di un altro giocatore. Interazione come situazione in cui ogni azione ha conseguenze sulle azioni degli altri; strategica poiché bisogna scegliere, e il successo della scelta dipende dalle scelte degli altri.

Gioco del Diritto di Proprietà

Proviamo a dimenticare la musica per un momento e a vedere insieme un problema classico della TdG, vedremo così qual è il suo metodo e gli strumenti per analizzare il problema, premettendo a questa breve presentazione che l'approccio sarà breve e superficiale, perché in realtà la teoria è ampia e complessa, ma credo comunque che anche in questa brevità sappia mostrare i suoi lati interessanti ai nostri fini, senza peraltro tradirne il suo spirito scientifico rigoroso.

Un gioco in forma strategica identifica i giocatori, le strategie a disposizione di ognuno di essi e i payoff associati a ogni situazione sociale, che rappresentano l'utilità per ogni giocatore di trovarsi in quella particolare situazione sociale. Il gioco che voglio presentare a titolo esemplificativo è quello chiamato del 'Diritto di proprietà'.

Consideriamo questa storia: due cacciatori al ritorno dalla caccia, si incontrano. Essi vivono isolati in una foresta. Ognuno ha a disposizione due strategie:

- assumere un atteggiamento aggressivo, facendo violenza all'altro al fine di sottrargli le prede e ridurlo in schiavitù;
- assumere un atteggiamento pacifico, rispettando il diritto dell'altro di allontanarsi con le sue prede.

Abbiamo quattro possibili situazioni sociali: 1) entrambi aggressivi, l'esito sarà lo stato di guerra G; 2) il primo aggressivo e il secondo pacifico, il primo ridurrà in schiavitù S il secondo; 3) l'inverso del precedente, col primo ridotto in schiavitù; 4) entrambi pacifici, che produce lo stato di pace (DP) nel quale il diritto di proprietà viene rispettato da tutti.

Con A e P l'atteggiamento aggressivo o pacifico da parte del primo giocatore (i), a e p lo stesso ma del secondo giocatore (ii).

	a	p
A	i(G), ii(G)	i(Sii), ii(Sii)
P	i(Si), ii(Si)	i(DP), ii(DP)

Dobbiamo descrivere le preferenze degli individui rispetto alle diverse situazioni sociali. Immaginiamo non esistere forme di coordinamento sociale tra gli individui, non esistono norme vincolanti né convenzioni sociali. Una situazione simile allo stato di natura descritto da Hobbes, in cui gli uomini sono naturalmente guidati da amore per la libertà e per il dominio sugli altri, senza che conoscano una legge che li proibisca.

In questo stato, per il primo giocatore, $Sii > DP > G > Si$, cioè ridurre in Schiavitù il secondo sarà preferibile al Diritto di Proprietà, a sua volta preferibile alla Guerra, a sua volta preferibile dell'essere ridotto in Schiavitù egli stesso. Simmetricamente per l'altro sarà lo stesso: $Si > DP > G > Sii$. Immaginiamo che i due giocatori debbano decidere simultaneamente e indipendentemente come comportarsi. Vediamo come sceglie i in base alle scelte di ii: se ii sceglie a, anche i sceglierebbe a; così se ii scegliesse p, i sceglierebbe ancora a per tornare a casa con le prede dell'altro. Idem per il giocatore avversario, l'altro cacciatore cioè.

Quindi qualunque sia il comportamento del giocatore ii, i preferirà sempre comportarsi in modo aggressivo. La strategia P è strettamente dominata dalla strategia A. Il risultato sarà quindi che entrambi si comporteranno in maniera aggressiva. L'esito sociale di un comportamento

(individualmente) razionale è lo stato di guerra universale teorizzato da Hobbes, una guerra di tutti contro tutti.

L'esito associato a un comportamento cooperativo da parte di entrambi i giocatori è migliore per tutti e due (come è dimostrato dalla scala delle preferenze) rispetto all'esito associato a un comportamento non cooperativo, ma l'incentivo individuale a comportarsi in modo non cooperativo conduce inevitabilmente a un esito inefficiente (nel senso di Pareto).

L'unica soluzione è che i giocatori alterino i loro payoff mediante un accordo multilaterale che assume la forma di un contratto con il quale le parti si vincolano a un certo comportamento. Affinché il contratto sociale venga rispettato è necessario un meccanismo sanzionatorio. Si rivolgono quindi al Leviatano per far punire chi assume un atteggiamento aggressivo. Se la sanzione è sufficientemente alta allora la propria schiavitù diventa migliore dello stato di guerra, il diritto di proprietà migliore della schiavitù dell'altro. Così la strategia Aggressiva sarà dominata da quella Pacifica.

Torniamo alla musica e proviamo ad utilizzare questo gioco cambiandone la storia. Sappiamo che uno dei problemi più grossi dell'improvvisazione è quello di poter suonare e ascoltare tutti, una specie di diritto all'esistenza da parte di tutti gli strumenti e dei musicisti, in particolare dei più esili dal punto di vista sonoro. Una delle regole auree dell'I. è: se non senti gli altri vuol dire che stai suonando troppo forte. Effettivamente è difficile nei gruppi di bambini o ragazzi fare questa attività proprio per questo motivo, ma in realtà il problema c'è sempre, in qualsiasi ensemble.

Proviamo a sostituire l'atteggiamento Aggressivo con quello Sovrastare (suonare più forte tanto da annullare l'altro) e l'atteggiamento Pacifico con quello del Rispetto, inteso come ascolto, il che non richiede necessariamente suonare alla stessa dinamica. Avremo quattro situazioni sociali: entrambi sovrastano, il risultato è il Kaos; il i viene sovrastato dal ii; viceversa, il ii è sovrastato dal i; tutti si rispettano, questo risultato chiamiamolo Musica invece di diritto di proprietà. (Attenzione a non restringere il significato di Musica a quella tonale, alla melodia, al bel suono: in questo senso M è solo ciò che uscirà partendo da un atteggiamento di ascolto, nel quale anche una forma d'interpretazione del caos può rientrare. Di fatto molta musica improvvisata e no, alle orecchie meno ben disposte pare caos).

Se i musicisti hanno una propensione individualistica ad emergere, per qualsiasi motivo: farsi notare dal maestro, vincere una selezione, nutrire il proprio ego a scapito di un altro musicista, rivalità tra sezioni, ecc. il risultato sarà simile a quello del gioco del diritto di proprietà, cioè il caos dominerà la musica perché $S_{ii} > M > K > S_i$. Quindi la strategia S(ovrastare) è strettamente dominante rispetto a quella R(ispetto), cioè Musica. Il kaos sarà quindi la conseguenza, anche se nelle funzioni di utilità M era $>$ di K .

Mentre il gioco del diritto di proprietà fa emergere in maniera chiara il perché della nascita del contratto sociale, il gioco trasposto in chiave musicale fa emergere il perché sociologico della nascita della partitura, intesa come regolatore sociale e del direttore inteso come Leviatano. Certamente da qui esce solo il significato sociale, non entra in gioco il significato strettamente musicale della partitura come luogo di creazione artistica e del direttore come figura d'interprete. Ma non dimentichiamo che ogni musica soprattutto dal momento in cui è fatta, cioè non semplicemente scritta ma suonata e cantata, diventa un dato sociale (in realtà sono convinto che essa sia un fatto sociale anche nell'aspetto più artistico e compositivo, ma questo non riguarda l'argomento in esame). In un certo senso siamo arrivati a individuare i prerequisiti per fare musica, tutta la musica, non solo quella improvvisata, cioè il fare emergere M piuttosto che K .

Nella musica improvvisata però, in particolare in quella non idiomatica, l'aspetto sociale, rilevato da questa trasposizione del diritto di proprietà in chiave musicale, è ancora più importante. Questo perché per arrivare a favorire un atteggiamento cooperativo è necessario che alla propensione individualistica sia sostituita quella che tiene conto dei risultati anche dell'altro, senza basarsi sulla sanzione di un'autorità superiore, la partitura e il direttore. Mostra quanto un gruppo d'improvvisatori debba aver assimilato un rispetto reciproco, al quale si arriva attraverso un training personale e di gruppo, per poter suonare assieme e non finire nel Kaos, ma fare musica. In questi termini Kaos non è un risultato atonale, con forme non immediatamente riconoscibili o deboli o informali, ma semplicemente una situazione sociale di non rispetto reciproco e di soggezione uno all'altro tramite un atteggiamento che nega l'altro. Il problema è il rapporto con gli altri e la relazione. In questo l'I. è un'arte relazionale.

Il problema visto adesso rientra nella classe dei problemi di cooperazione. Diverso è l'aspetto della coordinazione, di cui parleremo adesso.

Come avviene il coordinamento in una libera improvvisazione?

Di musica, naturalmente, non si parla esplicitamente nella TdG, ma possiamo vedere l'I. come chiaramente collegabile a una situazione d'interazione strategica. In particolare, l'improvvisazione, ancora di più quella libera e collettiva, quella definita come non idiomática, è un chiaro esempio di situazione ad altissima interattività. Poniamoci adesso questa domanda: come può un gruppo d'improvvisatori che non si conoscono reciprocamente e non hanno riferimenti comuni, fare musica insieme?

Perché in un contesto non idiomático, che è quello che qui ci interessa proprio per essere un caso limite, oltre a non esserci alcun preaccordo, non c'è tema, non c'è scala, non c'è armonia, non c'è raga, non c'è tradizione flamenco, non c'è ricerca sulle fonti, non c'è un testo originale (urtext) che ci dica cosa dobbiamo fare, ma neanche cosa è giusto fare. Una sola cosa è certa: il valore estetico di ciò che faremo dipenderà da ciò che suoneranno gli altri musicisti, ed è lo stesso per ogni musicista: nessuno sa cosa suonerà l'altro, ciò che farà sarà giudicabile in relazione a ciò che ha fatto, o sta facendo, l'altro. Questa è una tipica situazione interattiva. Ed è anche una tipica situazione strategica: tra tutte le possibilità nel largo raggio del musicalmente possibile io devo scegliere, e il successo di questa scelta dipende dalla scelta degli altri, cioè la qualità della scelta non è assoluta ma relativa.

L'idea di mischiare musica e teoria dei giochi non è nuova, già l'aveva sperimentata Xenakis. Ma il suo approccio è di tipo compositivo. Cioè la TdG è usata come uno strumento per generare strutture compositive nuove. Senza entrare nel dettaglio del lavoro di Xenakis, possiamo dire che il suo è un approccio prescrittivo, in cui la matrice dice al musicista cosa fare; è eteronomo, cioè si usano leggi diverse da quelle della musica (tonalità, serialismo, ecc.); è musica agonistica, nel senso che nel gioco c'è un perdente e un vincente.

Siamo fuori dal territorio della libera improvvisazione: ci sono ruoli e una 'partitura', la matrice. Quindi è ovvio che questo approccio non è quello adatto a fare libera improvvisazione. Ma possiamo usare la TdG per pensare alla I., in modo descrittivo e non normativo. Possiamo costruire un modello con la TdG di ciò che accade nell'I? Non possiamo usare la Teoria dei Giochi per fare I. libera. Ma possiamo farne un uso descrittivo, non normativo.

Una risposta possibile, cui giungeremo in questa analisi, è pensare una libera I. come un gioco di coordinamento, che è un gioco in cui i giocatori cercano di accordarsi su qualcosa. In questa teoria i giochi di coordinamento sono giochi con pure strategie multiple in equilibrio di Nash, in cui i giocatori scelgono strategie corrispondenti. Sono la formalizzazione di problemi di coordinamento largamente diffusi nelle scienze sociali, in cui tutte le parti possono realizzare vantaggi, ma solo prendendo decisioni in reciproco accordo. Il nostro obiettivo è una migliore comprensione di come fanno gli improvvisatori a raggiungere una coordinazione musicale.

Un tipico caso di gioco di coordinamento è la scelta del lato della strada in cui passare. Immaginiamo una strada stretta nella quale s'incontrano in direzione opposta due auto. Entrambe dovranno sterzare per evitare una collisione. Se entrambe sterzano dallo stesso lato (Destra e Sinistra), non importa quale, riusciranno a passare, se sterzano verso lati differenti si scontreranno. (pensiamo al film di Emma Dante 'Via Castellana Bandiera')

	d	s
D	1; 1	0;0
S	0;0	1;1

Avendo assegnato un valore arbitrario 1 al risultato di passare, 0 a quello di collidere, non esiste una strategia, delle 4 possibili, strettamente dominante. Sia la situazione (sociale) Dd che Ss assicurano il risultato (payoff) più elevato. Un equilibrio di Nash è un insieme di strategie, una per giocatore, tale che ogni giocatore gioca una risposta ottima, cioè che massimizza la sua utilità attesa, alle strategie adottate dagli altri giocatori. Dd e Ss sono due equilibri di Nash. È un problema

di pura coordinazione, perché entrambi i giocatori hanno le stesse preferenze sull'equilibrio di Nash che scaturisce, preferiscono in maniera uguale quel risultato.

Un esempio musicale: due giovani chitarristi s'incontrano a una jam session e vogliono suonare assieme qualcosa, per esempio un blues: tra tutte le tonalità possibili, essendo chitarristi, preferiranno sicuramente Mi e LA. Questi sono equilibri di Nash.

Il problema è come pensare le preferenze dell'improvvisatore: ogni giocatore ha la sua scala di preferenze rispetto ai risultati dell'interazione strategica. Se alla situazione della jam session precedente aggiungiamo un sax tenore, la sua preferenza sarà senz'altro diversa dal Mi o LA dei chitarristi. In questo caso si parla di coordinazione impura, perché ogni giocatore ha un modo differente di ordinare le tonalità in ordine di preferenza, ma ciononostante vuole comunque suonare con i due chitarristi, cioè vuole fare un'azione comune con quella degli altri giocatori. È il caso del gioco della battaglia dei sessi.

In questo gioco entrambi i giocatori, moglie (giocatore I) e marito (giocatore II), vogliono passare la serata insieme. Il giocatore I può decidere il balletto (B) o un film (F); lo stesso per il giocatore II, ma entrambi preferiscono passare la serata insieme piuttosto che andare in posti diversi. C'è quindi un desiderio di coordinazione delle operazioni. Tuttavia, esiste anche una forma di competizione, in quanto la moglie immaginiamo preferisca il balletto, il marito il film. La forma strategica del gioco, con payoff arbitrari che rispecchiano le preferenze, può essere:

	b	f
B	3,1	0,0
F	0,0	1,3

Non c'è una strategia strettamente dominante: ogni giocatore preferisce il film o il balletto, se crede che l'altro sceglierà lo stesso. Questo è un esempio di coordinazione impura.

Nell'I. questo vuol dire: suoniamo assieme, non ciascuno nel proprio angolo, ma io preferisco questo e tu quello. In questi termini può sembrare molto radicale, ma in realtà può essere tutto molto più sottile.

Un esperimento (fatto dallo Zam Lab): un quartetto improvvisa e viene registrato. Al termine si riascolta e a un microfono si esprimono i propri giudizi su cosa è piaciuto e cosa no, che direzione si sarebbe voluto dare alla musica, ecc. Naturalmente l'esperimento sottolineerà le differenze nelle preferenze, ma ciononostante rimane la volontà di suonare insieme e raggiungere un obiettivo comune.

L'idea di un coordinamento puro sembra ideale in un'improvvisazione, è logico e normale che esistano differenze anche grosse su tutto, anzi forse è questo uno degli elementi interessanti e generatori di novità. Ma se superiamo un punto di vista puramente individualistico, questo non è più vero: proviamo a pensare invece i musicisti in quest'ambito come un gruppo, meglio come un team, cioè un gruppo di persone con un obiettivo comune, e quindi comuni preferenze. Che non vuol dire che ciascuno non abbia le proprie, che siano cloni, ma vuol dire che quando iniziano a suonare insieme, essi si costituiscono come una squadra, s'impegnano in un comportamento da team: il team, la squadra, diventa l'agente superiore, con le proprie preferenze, che non sono le stesse preferenze dei singoli. Facendo un esempio musicale: un gruppo d'improvvisazione che ha come caratteristica la non regolarità ritmica e l'uso di suoni non convenzionali, vuol dire che tutti gli elementi del gruppo sono vicini a questa estetica, ma che le preferenze di ciascuno di loro potrebbero essere anche orientate a utilizzare suoni tradizionali, pattern ritmici ricorrenti, elementi di rock, o altro. Insomma: preferire x a y non è equivalente a dire che ciascuno preferisce x a y, senza che ciononostante la prima affermazione sia priva di senso. Uno degli aspetti più interessanti dell'improvvisazione libera è proprio questo muoversi gli uni verso gli altri senza alcun giudizio o pregiudizio.

Così quando stiamo facendo una libera improvvisazione collettiva, c'è ragione di credere che noi siamo impegnati individualmente in ciò che possiamo chiamare *team-directed reasoning*, cioè in una logica di gruppo, che dà luogo a un'organizzazione di squadra, preferenze di squadra.

Una delle difficoltà è quella di guadagnare la confidenza di squadra, che vuol dire che ogni membro del gruppo è coinvolto nello stesso genere di logica di gruppo. Così la logica di squadra, il ragionare come gruppo, consente di modificare la cornice (*framing effect*) di ciò che si sta facendo. Invece di vedere l'I. come 'Cosa devo fare?', la si vedrà

come ‘Cosa dobbiamo fare?’, si immagina così la migliore combinazione di azioni per la squadra, e si giocherà la strategia che è la propria parte nell’insieme.

Stabilito che un’I. libera appartiene alla classe dei problemi di coordinazione, pura o impura che sia, che ci sono diversi equilibri possibili e tutti soddisfacenti per i giocatori, o musicisti, posto che il gruppo, il team diventa l’agente principale, con sue preferenze, il problema è come coordinarsi. Facciamo un altro esempio preso dalla vita reale, quello della chiamata telefonica interrotta: supponiamo di essere al telefono con un amico e la telefonata si interrompe improvvisamente. Abbiamo due possibilità: aspettare che chiami lui o chiamare noi stessi. L’amico ha esattamente le stesse possibilità. Questo semplice gioco ha due equilibri, chiamare mentre l’altro aspetta, o aspettare e l’amico chiama. Sono due equilibri di Nash. Diversamente la situazione: entrambi aspettiamo o entrambi telefoniamo non permetterà la comunicazione, ed ciò che non vogliamo.

Non c’è nulla nella classica concezione della razionalità che ci può dire quale equilibrio scegliere. Una soluzione è provare casualmente tra le possibilità e lasciare decidere al caso.

Ma nella vita reale le persone fanno meglio del caso. Per esempio usano delle convenzioni. Le convenzioni sono la maniera più conosciuta per risolvere i problemi di coordinazione, perché danno agli attori aspettative circa le scelte altrui. Per l’esempio precedente: magari richiama chi ha chiamato per primo, o quello che ha già richiamato in un’occasione simile, o il più giovane, ecc.

Quindi un sistema di convenzioni può essere una risposta, poiché esso opera liberamente all’interno della società, così come in un gruppo d’I. Affinché una convenzione possa affermarsi è necessario che ogni individuo, o musicista, ritenga opportuno uniformarsi ad essa, se crede che anche gli altri vi si uniformeranno. Se un certo equilibrio diventa una convenzione, fintanto che non si verificano eventi che facciano ritenere che essa stia per essere abbandonata, sembra ragionevole pensare che continui ad essere percepita da tutti i giocatori come il modo ‘ovvio’ di giocare. Immaginiamo il gioco sterza a D o a S. È possibile che le prime volte si sia arrivati ad una collisione, ma che col tempo si sia imparato a coordinarsi, in modo che tutte le volte che ci si trova in quelle condizioni si risolva sterzando a destra, dando così luogo a una convenzione. Questa può operare anche in campo musicale nell’I., cre-

ando delle convenzioni che sono proprie di un gruppo che suona da un certo tempo assieme e che aiutano a creare un suo linguaggio, o convenzioni caratteristiche di una certa corrente musicale, in relazione in un certo senso anche con una sua prevedibilità. Questo è forse alla base della volatilità di gruppi di I. (vedi Bailey), per non soggiacere troppo a delle convenzioni, o in relazione alla stabilità di altri gruppi, proprio per sfruttare questo linguaggio acquisito.

Focal Point

Ma cosa si fa quando non esistono convenzioni disponibili? O sono troppe o troppo divergenti? L'economista Thomas Schelling (1960) nel libro *Strategia del Conflitto*, rileva sperimentalmente come gli individui siano in grado di risolvere con successo alcuni problemi di coordinamento, anche quando non possono comunicare tra loro prima e durante il gioco, e il gioco stesso non abbia un vero e proprio carattere di ripetitività che permetta lo svilupparsi di una convenzione. Schelling ritiene che, in alcuni giochi, i giocatori percepiscano alcuni equilibri o alcune strategie come più "salienti", rilevanti di altre e quindi più adatte a rappresentare il modo più ovvio di giocare. Grazie a una serie di esperimenti, afferma che in una larga varietà di casi di coordinazione, spesso i soggetti convergono sulla stessa soluzione: questa soluzione è chiamata 'Focal Point' (Punto Focale).

Un punto focale è qualcosa che è "saliente" nella cognizione di un giocatore. Essa può essere di tre tipi:

1) salienza primaria: se qualcuno mi chiede di scegliere un numero posso rispondere 7 perché per qualche motivo è il mio numero preferito. La salienza primaria è quindi quella che ha uno speciale significato e priorità per un attore. In campo musicale potrebbero essere un intervallo, una scala, un accordo, un certo suono, un gesto musicale, un utilizzo non convenzionale dello strumento...;

2) salienza secondaria: qualcosa che io penso abbia salienza primaria per un altro giocatore. Cerco di indovinare che numero ha scelto l'altro giocatore e rispondo 13, pensando che abbia per lui una salienza primaria. Musicalmente potrebbe essere la scala, l'accordo, l'intervallo, o il timbro o la dinamica, il suono o il gesto che ritengo lui preferisca;

3) salienza di Schelling: qualcosa può avere salienza di Schelling se può essere generata dal seguire una regola deduttiva non ambigua. Se ci chiedono di scegliere un numero, e dobbiamo cercare di dire lo stesso, c'è buona probabilità che si scelga entrambi 1. Perché questo numero ha una caratteristica unica: è il primo di tutti i numeri. Forse se facessimo un esperimento analogo nel campo musicale la nota scelta sarebbe Do, perché è la prima nota.

La salienza (rilevanza) secondaria e di Schelling sono entrambe generative (sono rilevanze che il soggetto, interpretando la realtà, crea). Ma questa generazione non presuppone necessariamente l'uso di regole consce.

Un punto focale è un misto di questi tre tipi di salienza, dipendenti dal contesto di coordinazione. Possiamo quindi vedere l'I. come un Focal Point Game. Ci sono molti equilibri in un gioco di coordinazione. Alcuni più di altri: sono i focal points. Se gli improvvisatori sono veramente coinvolti in una specie di logica di squadra, allora essi si coordineranno su questi, poiché tutti loro cercano di massimizzare la loro probabilità di coordinarsi con successo.

Alcuni esperimenti

Tre esperimenti presso l'Università Jean Monnet de Saint Etienne a Lyon:

1) gioco di memoria: due musicisti improvvisano per un minuto, al termine devono suonare esattamente ciò che hanno appena suonato. È impossibile naturalmente, ma l'idea è di misurare in tempo reale quali punti, momenti dell'I. sono stati salienti per il musicista, quali sono quelli più vividi. È un po' il tentativo di misurare concretamente la salienza primaria in tempo reale. Non dimentichiamo che non è necessariamente conscia, perciò può non essere conosciuta in profondità neanche da colui che la possiede. L'esperimento si svolge in un minuto per non dare il tempo ai musicisti di dialogare, trovare altre forme di coordinamento, ma un minuto sembra un tempo sufficiente per fare una proposta musicale compiuta;

2) gioco di coordinamento: tre minuti di I., in cuffia senza ascoltarsi, per due musicisti. Poi al segnale si ascolteranno a vicenda e dovranno proseguire facendo un duo. In tempo reale si osserverà il coordinamen-

to realizzarsi, perché ciascuno proviene dalla propria energia, dal proprio materiale, dalla memoria di ciò che è successo, ma deve cercare in pochi secondi di trovare i punti focali per favorire la possibilità di coordinarsi;

3) tre soli di tre musicisti per un minuto, uno alla volta. Al segnale dovranno fare un trio che prenda le mosse da un solo dei tre precedenti. Si cerca così di spiegare che procedura si usa per la coordinazione, secondaria (cerco di indovinare, immagino, conoscendoli, che sceglieranno quel solo) o di Schelling (nel caso in cui tutti decidano che un solo ha una caratteristica unica).

Si usa quindi la TdG come strumento descrittivo per pensare all'improvvisazione e porsi domande tipo: ci sono preferenze di gruppo? È un gioco di pura coordinazione o impura? Come si genera la salienza? È una caratteristica di un comune ambiente culturale o può essere costruita in tempo reale durante l'I., con persone da diversi background?

Dice Schelling: «La maggior parte delle situazioni ... fornisce degli indizi per un comportamento coordinato, qualche punto focale per l'aspettativa di ogni persona su ciò che l'altro si aspetta che egli si aspetta che venga giocato. Trovare la chiave, o piuttosto trovare una chiave – ogni chiave che sia mutuamente riconosciuta come la chiave, diventa la chiave - può dipendere più dall'immaginazione che dalla logica; può dipendere da analogie, precedenti, accordi accidentali, simmetrie, estetica o configurazione geometrica, ragionamenti casuali, da chi sono le parti e da quello che fanno l'una dell'altra». Mi sembra questa è una bellissima descrizione di quello che accade dentro di noi quando improvvisiamo, del senso di apertura, vuoto, vertigine, libertà, affido all'intuizione e attenzione, che vale tanto per l'I. libera quanto per quella basata su un linguaggio, ma anche per tutta la musica, quella scritta e no, per il compositore e per l'esecutore, in tutte le epoche. Grazie all'I. più radicale, che ci mostra con prepotenza questo punto di vista, questo sguardo si allarga poi a tutta la musica.

Altri due esperimenti, progettati da Clement Canonne alla Norwegian Academy of Music di Oslo nel 2009. I partecipanti sono studenti diplomati e non (in composizione, musica classica e composizione) e musicisti professionisti. Tutti avevano almeno una volta fatto un'esperienza di I. collettiva libera (Collective Free Improvisation), ma

erano a diversi livelli di esperienza. Gli stessi esperimenti sono stati replicati a Lyon con musicisti esperti in I. libera.

Cosa vuol dire coordinarsi, nel contesto CFI? «Due musicisti che si coordinano nella CFI stanno suonando due strategie musicali che insieme producono un risultato soddisfacente per entrambi». Cerchiamo di approfondire adesso l'importanza e il funzionamento dei 'punti focali'. Questi due esperimenti hanno il fine di individuare il loro potere euristico. Possiamo individuare nella CFI il tipo di ragionamento, logica, che sottolinea la reale esistenza dei punti focali? Possiamo tracciare la specifica competenza circa la salienza?

1° esperimento

Un musicista per volta deve improvvisare sopra un brano ascoltato in cuffia in cui c'è un evento-incidente contrastante (per esempio delle note definite in un contesto di rumore indefinito) che arriva per pochi secondi, circa 60'' dopo la partenza, e poi scompare (90'' secondi in tutto). Questo 'incidente' ha un chiaro effetto di salienza per l'improvvisatore. Il fine dell'esperimento è determinare se gli improvvisatori hanno la tendenza a estrarre implicazioni formali da questo evento saliente.

Cinque tipi di risultati dall'esperimento:

1. l'evento è usato come un segnale per iniziare una nuova sezione o idea musicale;
2. l'evento funge da cristallizzatore su un'idea toccata immediatamente prima o al culmine dell'evento, che diventa essa idea saliente, come se l'evento avesse trasferito ad essa la sua salienza;
3. il soggetto imita l'evento, ma scoprendo che dura pochissimo, torna all'idea precedente, magari interpolandola con l'evento. L'accidente ha prodotto un'imitazione/interpolazione;
4. il soggetto sente l'evento ma l'impatto, seppure notevole, è poco importante; si producono strategie di attesa (note lunghe, ripetizione della stessa nota, subito piano...), dopo l'evento l'idea iniziale è ripresa senza o con pochi cambi. Quindi il risultato è un semplice aggiustamento;
5. non c'è alcuna reazione all'evento.

(Possiamo fare alcune riflessioni: non potrebbero appartenere queste cinque categorie di risposta ad un metodo di composizione per la musi-

ca contemporanea? Non sono questi i criteri portanti nella scrittura di musica in cui il processo, il tempo, l'evento e la sua evoluzione sono centrali nella scrittura? Non potrebbero appartenere anche a un metodo di analisi musicale? Non è questo quello che noi sentiamo, in una prospettiva più generale? Non potremmo allargare il campo e osservare tutta la musica da questo punto di vista?)

Le categorie 1 e 2 (forte impatto formale), 4 e 5 (nessun impatto formale) possono essere riunite.

I risultati segnalano che c'è una tendenza a individuare eventi salienti improvvisando da soli e che spesso l'incidente ha un significato formale sull'improvvisazione. Gli esperti in CFI hanno una maggiore tendenza a trarre implicazioni formali da un incidente perché sono probabilmente più abituati alla ricerca di eventi con forte potenziale distintivo, considerabili segnali formali non ambigui da tutti gli improvvisatori, in situazioni in cui devono articolare collettivamente una nuova sezione musicale, per esempio quando la maggioranza del gruppo sente che il materiale precedente è già stato lavorato molto.

L'incidente è un caso paradigmatico, ma potrebbe essere ogni evento con un sufficiente potere contrastante all'interno di un dato contesto acustico o musicale.

Il segnale formale generalmente non determina di per sé la sezione successiva. Il contenuto va cercato in prossimità di esso, nel materiale prima, dopo, o coincidente ad esso. Quindi l'incidente ha una salienza contagiosa: con la sua presenza aiuterà gli improvvisatori in CFI a rendere più chiare le idee musicali, portandole in punti focali che possono assicurare la coordinazione dei musicisti.

2°esperimento

Rilevata questa abilità ad individuare eventi salienti improvvisando da soli, possiamo rilevarla anche quando l'improvvisatore deve fronteggiare un problema di pura coordinazione?

Senza vedersi né ascoltarsi, in due sale differenti, due musicisti devono scegliere contemporaneamente tra tre samples (distanziati di 5 secondi), sapendo che scegliendo lo stesso vinceranno. Al segnale (un metronomo segna i battiti, al quinto dovranno partire) iniziano a improvvisare per un minuto assieme su uno dei tre samples ascoltati in cuffia. Se si accorgono di non aver scelto lo stesso devono comunque continuare e cercare di trovare materiale omogeneo nel corso della I. Al

termine della I. ad ognuno singolarmente viene chiesto quale ha scelto e perché. L'intero processo viene ripetuto tre volte.

Ogni sessione, composta di tre samples ha un intruso: altezza determinata invece che rumore, dinamica piano invece che forte, voce invece che percussioni.

L'ipotesi è che i musicisti, cercando di isolare un sample, avrebbero trasformato uno di essi in focal point usando la salienza generativa, cioè la salienza di 2 e 3 tipo. Generativa perché è generata a fini di coordinamento con altre persone. Quindi l'ipotesi è che avrebbero scelto l'intruso. Questa maniera di ragionare si chiama 'team reasoning' e testimonia della volontà di pensare: 'cosa dovremmo fare?' ed agire aspettandosi che gli altri membri del gruppo pensino e si comportino analogamente.

I risultati confermano l'ipotesi, cioè la maggioranza delle scelte si dirigono sull'intruso, eccetto che nel 2° set dove una frase di oboe molto caratteristica fa dimenticare l'intruso per la sua salienza primaria forte.

Sembra quindi che una proposta musicale con delle forti caratteristiche che ne determinano l'emergenza sulle altre, possa avere di per sé nella CFI un fortissimo potere attrattivo che assicura coordinazione. Ma in contesti meno chiari i musicisti vanno a scegliere la proposta più contrastante, l'intruso cioè. Questo è di grande importanza per comprendere come i musicisti realmente costruiscano una forma nella CFI, come si muovono da una sezione a un'altra in maniera efficace: ogni volta devono coordinarsi nuovamente su un materiale musicale, cercando di individuare una singola idea tra le differenti esposte, cercando di singolarizzare una delle proposte esposte, sapendo che massimizzerà le possibilità di rapido coordinamento.

Un altro risultato è che non c'è differenza tra i principianti improvvisatori, sia che vengano dalla classica o dal jazz, anche se quelli dal jazz hanno più familiarità con l'improvvisazione idiomática. I soggetti da questi gruppi tendono a scegliere il sample che si accorda alla salienza primaria, non a quella generata di Schelling. Quindi l'abilità a ragionare come un team (team reasoning) è il risultato dell'esperienza nella pratica della CFI, non nell'I. in generale. Questo perché in un setting tradizionale di jazz c'è un riferimento (un brano standard o una composizione) lì proprio per risolvere i problemi di coordinazione tra i musicisti. Infatti, i risultati supportano la preferenza da parte degli esperti in I. alla salienza generata di Schelling.

Gli esperti in CFI tendono a ragionare esplicitamente in termini di team, di squadra: prima individuano un sample, per ragioni acustiche o musicali, indi sperano che gli altri improvvisatori avranno lo stesso modo di vedere il problema e scelgano lo stesso sample. Molte risposte al perché si è scelto quel sample sono del tipo: ho pensato a quale fosse quello migliore per entrambi, per esempio dal punto di vista strumentale. Questo è un modo di pensare caratteristico da team-reasoning. Solo in questo gruppo i soggetti hanno usato la salienza secondaria, cercando di anticipare quello che l'altro avrebbe istintivamente voluto o non voluto suonare (anche in relazione al suo strumento). Perciò è possibile vedere un collegamento tra la familiarità con problemi di coordinamento nella libera I. collettiva e la disponibilità, l'utilizzo dei due grandi processi di ragionamento che danno origine ai focal points quando si fronteggia un problema di questo tipo: la team reasoning (logica di squadra) o quella secondaria.

(Pare quindi che il processo d'individuazione del sample sia un processo generativo di un focal point, nel senso che è un atto volontario da parte dei musicisti per trovare tutti la stessa strada, una specie di disponibilità ad andare tutti dalla stessa parte, per coordinarsi. Team reasoning è questo modo di pensare. Pare anche che la salienza secondaria e di Schelling sia quella più collegabile a questo modo di ragionare.)

Il gruppo di Lyon, essendo una formazione stabile, tende a ragionare di più come team e a scegliere non solo l'unicità nel contesto, ma l'esistenza di un comune riferimento, di un materiale già conosciuto al gruppo. Essi non devono costruire il team al momento, il team esiste già prima dell'esperimento. Il ragionamento sembra essere: siamo abituati a suonare questo tipo di materiale insieme, o qualcosa di abbastanza vicino. Così suonerò questo sample, sperando che anche l'altro faccia lo stesso. Ricordiamo che è un gioco di coordinamento, di corrispondenza, con un'idea di vittoria se si sceglie lo stesso oggetto. Cosa ha guidato la scelta è quindi un comune riferimento

Dove l'imprevedibilità è al massimo e dove sono disponibili multiple soluzioni soddisfacenti di mischiare strategie musicali da parte dei musicisti, è estremamente importante per l'improvvisatore essere abile a creare (o scoprire) punti di aspettative convergenti (focal points) per creare una certa stabilità al flusso di eventi musicali.

Gli esperti in CFI sviluppano uno specifico modo di ragionare (team reasoning) e una capacità di individuare eventi musicali che li aiuteranno a fronteggiare i problemi di coordinamento nella CFI.

Essi sono dunque migliori nel selezionare punti focali sia quando è necessario selezionare un nuovo punto di stabilità nell'I. (per esempio materiale musicale o acustico condiviso) o quando è necessario articolare collettivamente una nuova sezione dell'I. Questo spiega probabilmente perché gli esperti sono quasi sempre più efficaci dal punto di vista formale.

La libera I. collettiva è certo di grande interesse per la conoscenza musicale, per la dimensione centrale tanto della I. come del coordinamento nella performance musicale. Ma ci può anche aiutare a illuminare fenomeni non musicali, come la vita di tutti i giorni, dove la capacità di risolvere problemi inaspettati di coordinamento è considerabile una capacità di tipo improvvisativo.

Un'ipotesi: possiamo riconoscere i Punti Focali nell'I. libera. Ma anche in tutta la musica improvvisata idiomatizzata. Ma anche in tutta la musica non improvvisata. Cosa cambia? Che nella musica non improvvisata, quindi scritta, i punti focali sono cristallizzati, pensati dal compositore in anticipo. Ma comunque ci sono sempre. Il caso limite dell'I. libera collettiva ne rende palese la presenza, ma sono alla base del linguaggio musicale.

Considerazioni conclusive

La domanda che mi pongo è: i requisiti proposti da Spati per definire l'I., i vari paradossi sottolineati, della scomparsa del soggetto, dell'identità che rimanda a sue ricollocazioni, del pubblico che ha un ruolo delicatissimo, della riproduzione impossibile, sono tutti presenti tanto nell'attività dei grandi improvvisatori come dei bambini che la praticano, nel grande artista come nello sconosciuto? Cioè sono caratteristica dell'attività specifica dell'I., o dell'attività ad alti livelli estetici? Ed è degna di essere studiata l'I. in generale, o solo i prodotti esteticamente rilevanti? Quali sono questi prodotti e chi li decide?

Inoltre: quanto è rilevante il linguaggio? Non nasce prima l'improvvisazione e poi il linguaggio?

Io credo che questo ribaltamento sia molto importante per relativizzare l'I. idiomatica, ma anche per ridimensionare le ribellioni ad ogni linguaggio. Non esiste I. senza linguaggio, non esiste linguaggio senza I.

La mia conclusione è che tutto ciò che abbiamo detto è proprio di tutta l'improvvisazione, intesa come rapporto dell'uomo col mondo dei suoni, a qualsiasi livello sia essa condotta, a patto che questo avvenga con coinvolgimento sincero, intenso. Non è cioè il risultato estetico che conta quanto il processo, descritto in tutte queste caratteristiche evidenziate.

L'improvvisazione non idiomatica è utile per capire tutto questo perché è un caso limite, in cui il linguaggio musicale si spoglia della sua sintassi per riscoprirla e reinventarla sulla base dell'interazione. L'interazione è la vera regina dell'I. intesa come processo, la Teoria dei Giochi è un contributo scientifico significativo alla comprensione dei meccanismi interattivi dell'I.

L'improvvisazione libera mette in luce delle caratteristiche proprie di tutta la musica, improvvisata e no. Bailey conclude il suo libro con una apertura a tutte le forme di I., mostrando in questo la sua onestà intellettuale: «Ogni improvvisazione ha luogo in rapporto al già noto, sia esso tradizionale o di recente acquisizione. La sola differenza reale sta nella opportunità che la libera I. ha di rinnovare o cambiare il già noto, producendo così un'apertura che è per definizione impossibile nella improvvisazione idiomatica. È questa certamente una differenza piuttosto grande, ma mi sembra che i fondamenti della I. possano trovarsi nella sua pratica momento per momento, e che la sua natura possa essere scoperta in una qualsiasi delle sue molte forme». Così poco più avanti: «L'I. può essere considerata come la celebrazione dell'attimo. E in questo la natura dell'I. richiama precisamente la natura della musica. La musica è essenzialmente instabile... Si potrebbe dire che il miglior modo di perseguire l'I. è la sua pratica nella musica e che la pratica della musica si persegue meglio attraverso l'I.».

Bibliografia

AA.VV., *Prima la Pratica poi la Teoria*, a cura di Mario Baroni, EdT, 2012 (in particolare gli interventi di Lucy Green e Lee Higgins).

Derek Bailey, *Improvvisazione sua natura e pratica in musica*, ETS, 2010.

Clement Canonne, *Free Improvisation and Game Theory: an introduction and few experiments*, 2008

Clement Canonne, *Focal Points in Collective Free Improvisation, Perspectives of New Music*, 2013

Fausto Caporali, *Corso propedeutico all'improvvisazione organistica*, Armelin, 2004.

Ferdinando Colombo, *Introduzione alla Teoria dei Giochi*, Carocci, 2003.

Maurizio Franco, *Il jazz oltre il mito*, LIM, 2012.

Davide Sparti, *L'identità incompiuta*, Il Mulino, 2010.

Davide Sparti, *Il Corpo Sonoro*, Il Mulino, 2007.

Davide Sparti, *Suoni Inauditi*, Il Mulino, 2005.