

Cosa fa l'improvvisazione

VINCENZO CAPORALETTI

Avendo dedicato molti libri ed articoli al problema di cosa *sia* l'improvvisazione musicale, vorrei in questo sintetico contributo provare a cambiare prospettiva, interrogandomi su cosa l'improvvisazione *faccia*, intendendo con "fare" gli effetti che genera su chi la pratica come musicista e su chi la percepisce come ascoltatore. Credo che la questione non possa prescindere dalla rappresentazione dei processi improvvisativi che continuamente costruiamo con i nostri discorsi basati sul senso comune, con le valutazioni critiche, attraverso le infrastrutture teoretiche degli specialisti, ossia col lavoro sociale di attivazione di senso attorno a questa pratica.

Ad esempio, la mia ricerca teorica ha rilevato abbastanza chiaramente la distinzione, nel novero dei processi di creazione in tempo reale, tra *estemporizzazione* e *improvvisazione*. Bisogna premettere che oltre ad essere una dicotomia fondamentale sul pia-

no strettamente teoretico è anche, tra l'altro, un esempio di acquisizione della speculazione "pura" che offre ricadute di notevole portata pratica nelle "trasposizioni didattiche", come si dice nel gergo pedagogico.

Perché una didattica effettivamente efficace deve tenere ben presenti questi due momenti, anche sul piano della scansione cronologica di acquisizione delle abilità e competenze.

«L'improvvisazione, mentre si fa, innesca e rafforza questa vivificante circolazione e flusso di energia audiotattile nel performer e la trasfonde ugualmente nell'ascoltatore»

Si può provare a dire in poche parole cosa intendendo con *estemporizzazione*? Mi riferisco ad un processo creativo in tempo reale che può in linea generale rappresentarsi come diretta realizzazione di un modello –attraverso il filtro di una creatività cognitivo-corporea, cioè culturale e legata alla performance. L'enunciato reale che ne deriva si costituisce, di conseguenza, come *testo*.

In altri termini, la si può intendere come una tipologia di prassi creata all'istante, quindi, in un certo senso "improvvisata", con la quale si personalizza, modificandolo anche nel significato, un brano specifico e delimitato; non è quindi un'intenzionale processo variazionale o elaborativo che aggiunge al pezzo qualcosa di completamente nuovo (ma compatibile), poiché è in questa direzione che troviamo, infatti, le vere e proprie improvvisazioni.

Gli esempi sono molteplici: dal canto rituale nelle culture tradizionali, alle procedure di armonizzazione e di ritmizzazione in

song di tipo pop o jazz, alla stessa esposizione melodica in un brano jazz o pop, alla parafrasi del tema nel jazz, alle strategie di reciproco aggiustamento-sfasamento nella condotta ritmico-metrica di un gruppo, etc.

Dal punto di vista formale, quindi, tale testo prodotto in tempo reale sarà scevro da elaborazioni sistematiche e intenzionali che presuppongano

l'introduzione di nuovo materiale sulla base di criteri di originalità creativa, autonomia estetica e fruizione artistica da parte dell'audience. Anche se privo di uno specifico tasso di improvvisazione, nel senso appena attribuito al termine, il brano musicale, ma anche poetico, drammaturgico, etc., sottoposto a estemporizzazione, per il suo stesso essere reso decontestualizzato, non pre-scritto o memorizzato, è comunque il risultato di una procedura di creazione in tempo reale. Una pratica in cui la micro-variante audiotattile, intesa in relazione al modello, rappresenta un processo costitutivo di qualcosa d'altro che è appunto il prodotto finale estemporizzato.

È in ogni caso importante stabilire che l'estemporizzazione non è semplicemente una variante espressiva (o se si vuole, con Ingarden, co-costitutiva) del testo, come l'interpretazione della musica classico/romantica/modernista, proprio in quanto il testo, di fatto, non le preesiste, ma si configura appunto in base alla sua stessa azione. L'ambito elettivo dell'estemporizzazione è quindi nella produzione performativa stessa di un enunciato musicale. Va da sé che, in prima approssimazione, l'improvvisazione propriamente detta si manifesta attraverso un'elaborazione costruttiva di secondo livello che si distanzia dal procedere estemporizzativo ed è soggetta a convenzioni culturali sia nell'articolazione formale, sia negli stessi valori estetici della modernità occidentale che la individuano.

Questo, a grandi linee, per la nozione di estemporizzazione vs improvvisazione, ma potremmo andare avanti con la descrizione delle attivazio-

ni formali in gioco nell'improvvisazione propriamente detta. Quello che però resta implicito in queste formalizzazioni teoriche è che vi è, come precondizione dei fenomeni improvvisativi, una specifica qualità di atteggiamento psicologico e cognitivo, che io chiamo "audiotattile", senza il quale tali fenomeni non hanno alcuna vera possibilità di sussistenza.

E qui torniamo alla questione degli effetti dell'improvvisazione. Questa speciale sintonizzazione con le valenze cognitive che tengono conto e si originano nei processi tattili, propriocettivi, sinestetici, ma anche di intuizione interpersonale/cinesica, di sensibilità ambientale/prosemica, contestuale, a volte anche di pre-cognizione, induce un particolare sentimento del sé e del mondo. Qualcosa di simile, nell'estetica europea, è stato a volte inteso col termine "stimmung"; nella cultura afro-americana si parla di "feeling" (che non corrisponde alla nozione di "sentimento" romantico vessillifero dell'interiorizzata soggettività borghese). In ogni caso, è una particolare visione delle cose che nella pratica dell'esecuzione e creazione di musica intesa come un tutto inscindibile – assume una funzione fondante e di indirizzo dell'immaginazione musicale, cruciale per lo svolgimento degli eventi nella performance.

L'improvvisazione, mentre si fa, innesca e rafforza questa vivificante circolazione e flusso di energia audiotattile nel performer e la trasfonde ugualmente nell'ascoltatore, che può seguire la comunicazione audiotattile (che di questo si tratta, alla fin fine, per ogni forma di improvvisazione) all'interno di una specifica negoziazione di energie non altrimenti codificabili.

Ma vi è un passaggio ulteriore. Tutto questo interscambio energetico assume un risvolto ancora più determinante, poiché è il prerequisito per derivarne l'omologa percezione nel "sentimento del tempo" musicale che si dipana nel "farsi improvvisativo". Le culture mondiali hanno chiamato questo sentimento del tempo –che non ha nulla a che fare con la matematica e geometrizzata suddivisione in battute, tempi metronomici e crome e semiminime, ma che è di converso prossimo all'intuizione bergsoniana di una temporalità vissuta e integrale– in molti diversi modi: *swing*, *groove* nel jazz, *laya* nella musica indostana, *répriz* nella Guadeloupe, *balanço* nella musica afro-brasiliana, e via dicendo.

È come se il processo improvvisativo corrispondesse alle pulsioni disseminate nell'inconscio

collettivo che hanno indotto altre culture ad individuare la divinità del tempo "giusto", dell'istante propizio, reintegrandole nella società occidentale contemporanea basata sulla divisione del tempo in grigi blocchi omogenei, di prestazione e alienazione lavorativa, e sul "disagio della civiltà" che ne insorge. Nella cultura greca antica vi era *Kairós* ad indicare il momento favorevole, l'attimo fugace che non tornerà mai se non colto nell'immediatezza del vissuto, determinato nell'impellenza dell'agire. Ed era distinto da *Kronos*, che invece simboleggiava la sequenzialità del trascorrere. Credo che questa arcaica intuizione "ecologica" persista oggi in ogni forma veramente riuscita di eufonica e *groovemica* estemporizzazione/improvvisazione, nelle musiche che chiamiamo audiotattili.