

Razionalità dell'improvvisazione / Improvvisazione della razionalità

di Vincenzo Caporaletti
vincenzo.caporaletti@unimc.it

The first part of the essay, *Rationality of Improvisation*, is developed through two complementary directions. On the one hand it traces the plot through which a specific determination of Western rationality has marked the art music tradition of modernity. On the other hand, it identifies a specific alternative cognitive modality, defined *audiotactile*, which is inherent to the formative creative practices in real time, showing how its constitutive incompatibility with the structural epistemic logic of Western rationality has led to the modern eclipse of the *ex tempore* creativity, and to its resurgence today. In the second part, *Improvisation of Rationality*, are discussed in a pragmatic perspective such aesthetic issues as improvisational freedom, the situational and stylistic conditioning and their relationship with the authenticity and with the aesthetic truth, and whether it is possible to identify prospects for a normativity in improvisation.

I.

Agli esordi delle mie ricerche sul fenomeno swing¹, negli anni Settanta, mi imbattei in un articolo del critico francese Lucien Malson, «Le swing: problème ou mystère?»². All'inizio non colsi l'intenzionale allusione, resa nel titolo, alla filosofia di Gabriel Marcel, ma il senso si è chiarito in seguito leggendo un passo di Luigi Pareyson in cui si riferisce al tema della coincidenza di *autorelazione* ed *eterorelazione*.

E questo concetto è anche quello per cui Gabriel Marcel distinse tra “problema e mistero”. Il “problema” è quello per cui il suo oggetto è esterno e si può configurare indipendentemente da noi stessi che lo questioniamo; e

¹ Le tappe del percorso di ricerca sul fenomeno *swing* possono essere tracciate dal seguente itinerario bibliografico: V. Caporaletti, *La definizione dello swing*, Tesi di Laurea, Università di Bologna, Bologna 1984; Id., *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo 2000; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca 2014.

² L. Malson, “Le swing, problème ou mystère ?”, *Jazz Hot*, 93, 1954, pp. 9-10.

invece il mistero è quello in cui è impossibile problematizzare l'essere senza mettere in questione se stessi³.

Ora, questa concezione si accordava strettamente con la mia intuizione del *principio audiotattile* (PAT), una specifica forma di medialità/modalità cognitiva incentrata sulla razionalità corporea, e al fatto che il fenomeno psicomotorio dello *swing* non fosse oggettivabile come le essenze eidetiche del sistema musicale occidentale (note, scale, accordi), ossia che non si potesse identificare una rappresentazione senza mettere in gioco la stessa struttura cognitiva e percettiva della persona che lo produce (e di chi lo percepisce)⁴.

Come ha avuto la gentilezza di ricordare il prof. Araujo in questo Convegno⁵, io considero il fenomeno *swing* in relazione con la natura, per così

³ L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 2000, p. 12.

⁴ Per una ricognizione della nozione di *principio audiotattile* (PAT), cfr. almeno V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca 2005; Id., *Swing e Groove*, cit. In via del tutto schematica e introduttiva, possiamo dire che dal punto di vista sincronico, in ambito musicale, il PAT assume una duplice identità, sia come modello cognitivo e schema concettuale sia come concreta intenzionalità formativa e ricettiva psicocorporea. Nel primo caso, come esito dell'interfaccia agente psico-somatica, si fa induttore di un modo di conoscere e rappresentare la musica coerentemente con i propri presupposti organici, e di conseguenza identifica un modello noetico intrinsecamente connesso con la specifica razionalità corporea. Questa cognitività audiotattile si configura facendo astrazione da rappresentazioni di tipo exosomatico, normative e tributarie di sistematiche teoriche formalizzate (oppure, s'implementa riducendo la loro portata operativa ed estetica o inglobandole funzionalmente all'interno del proprio spazio cognitivo, come è attestato dalla sua funzionalità nelle tradizioni musicali, come il jazz o il rock, originatesi nel secolo XX). In special modo, faccio riferimento a modelli teorici (come la teoria musicale occidentale) che utilizzano per la produzione di testi sistemi di regole basati sulla combinatoria di unità discrete e che improntano i propri criteri assiomatici, il proprio sistema operativo, la specifica logica interna, alle categorie epistemiche di linearità, segmentazione dell'esperienza, omogeneizzazione categoriale, ripetibilità uniforme, riduzionismo quantitativo. Questi principi astrattivi sostanziano la tecnologia della notazione musicale standard occidentale e il sistema teorico ad essa solidale, che definisco – come esiti della forma simbolica del senso della vista, che agisce rispetto agli enti in senso oggettivante e “separativo” – di *matrice cognitiva visiva*. Il principio audiotattile, con la sua attitudine *bottom-up*, quindi nella sua identità di intenzionalità formativa, realizza, invece, nell'agire comunicativo artistico l'utopia di un sistema le cui regole sono indotte dall'individuo, attraverso la propria mediazione endosomatica e la negoziazione interazionale contestuale. Per questa via si può arrivare a riferire alla musica ciò che Karl Jaspers attribuisce alla «presenza originaria», per cui la musica, *nella sua stessa rappresentazione teorica*, non si configurerebbe più come oggetto, come dato reificato, quantificato e matematizzato dalla teoria musicale occidentale, ma trarrebbe il proprio senso da una disposizione attraverso la quale «[...] per l'osservazione, l'oggetto non è più la cosa, ma il rapporto-soggetto-oggetto (*Subjekt-Objekt-Verhältnis*) nel suo insieme» (il “mistero” cui si riferivano di Marcel e Pareyson, cfr. *supra*). Cfr. K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen* (1919) tr. it. di V. Loriga, *Psicologia delle visioni del mondo*, Astrolabio, Roma 1950, p. 33.

⁵ Convegno *Sistema e Libertà. Razionalità e improvvisazione tra filosofia, arti e pratiche umane*, Torino, 28-31 gennaio 2015.

dire, “verticale” del principio audiotattile, come risultato processuale della sua proiezione nell’interstizialità della microstruttura temporale, ossia nella sua intersezione con la dimensione microritmica (principio audiotattile che, lo ribadisco, non coincide con il corpo nella sua identità materiale, ma è il plesso psico-somatico in quanto medium che condiziona e indirizza la cognitività e la percezione). L’improvvisazione, invece, e qui veniamo alla questione che più c’interessa in questa sede, è la dimensione “orizzontale” del PAT, nella sua proiezione macrostrutturale cronologica, identificando l’autosomiglianza, l’omologia frattale tra energia senso motoria dello *swing* o del *groove* e l’improvvisazione. Ed ecco che abbiamo una prima circoscrizione del concetto di improvvisazione, collegata attraverso la *formatività*⁶ con l’impianto teoretico di Pareyson: ma su questo torneremo più oltre.

Diciamo anche che dal punto di vista storiografico il PAT assume un’identità distintiva – negli svolgimenti iniziali della musica scritta occidentale, nel Basso Medioevo – proprio nel momento in cui comincia a instaurarsi il processo di esternalizzazione exosomatica delle sue prerogative esperienziali e formative per tramite del sistema ancipite della notazione/teoria musicale, considerato nella specifica logica interna astrattiva e cartesiana che lo informa. Una logica incardinata su sistemi di regole combinatorie di unità discrete anziché sulla produzione di *Gestalten* testuali, di unità performative incise, suscettibili, nei processi di apprendimento, di replicazione mimetica⁷.

Vorrei proporre preliminarmente almeno tre rilievi implicati dall’innovativa rappresentazione della nozione di improvvisazione in base al modello della Teoria della formatività audiotattile.

Sul piano sincronico, diventa problematica, se non approssimativa, l’opposizione “progetto preordinato/improvvisazione”, in quanto si sono evidenziati progetti preordinati che rientrano a pieno titolo nei processi di creazione in tempo reale (cfr. ad es. la fenomenologia denotata con la nozione di *estemporizzazione*)⁸.

⁶ Cfr. V. Caporaletti, “Il principio audiotattile come formatività”, in A. Sbordoni (a cura di) *Improvvisazione Oggi*, LIM, Lucca 2014, pp. 29-42.

⁷ Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit., pp. 69 sgg.

⁸ Per la nozione sistemica di “estemporizzazione”, *ivi*, p. 104 sgg.

Inoltre, l'immagine teorica dell'improvvisazione deve essere ri-tematizzata in relazione alla questione della materia dell'espressione, in termini hjelmsleviani, ossia della sostanza generativa della articolazione espressiva (anche nell'accezione della nozione di *geno-testo* di Julia Kristeva)⁹, che può rivelarsi "invisibile" alle categorie della teoria musicale occidentale (a differenza delle strutture notali/scalari e accordali), e pur tuttavia perfettamente operante in funzione transculturale nell'intenzionalità formativa *sub specie* di unità linguistiche extracodificate¹⁰ (cfr. ad es. i fenomeni del *groove* o dello *swing*)¹¹.

Diacronicamente, in termini propriamente musicali, il concetto d'improvvisazione si configura alla fine del Medioevo (il termine acquisisce identità lessicale addirittura nel secolo XVI a seguito della traduzione della *Poetica* di Aristotele)¹². Nell'attuale accezione semantica, si rivela invece nozione tributaria del secolo XX (connessa principalmente con le pratiche culturalmente pervasive del jazz e, sul piano antropologico-cognitivo, con i processi di *codifica neo-auratica*, cfr. *infra*). Come tale, tale concetto risulta spesso proiettato indebitamente in modo retroattivo, per identificare pratiche musicali creative in tempo reale di epoche precedenti, oltre che, altrettanto impropriamente, attribuito ad altre culture (ciò non vuol dire che non vi siano costanti e universali, ma questo ci spinge a un approfondimento).

Per questo, dobbiamo ora chiederci cosa intendiamo per razionalità in rapporto alla musica occidentale di tradizione scritta. Si può forse supporre un criterio epistemico cartesiano stabile, ordinato, coerente, determinato, lineare, sequenziale, quantificabile (che presupponga uniformità, omogeneità, geometrizzazione e quantificabilità della natura)? Che procede per inferenze deterministiche e algoritmi? E con riferimento all'ambito

⁹ Cfr. L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, translated by Francis Whitfield, Indiana University Press, Baltimore 1953; J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.

¹⁰ Per la nozione di *extracodifica* cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, pp. 191 sgg.

¹¹ Per un'ampia trattazione di queste problematiche, cfr. V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit. Un caso specifico in cui l'attività improvvisativa si rivela intenzionalmente regolata da tipologie di condotta groovemica linguisticamente articolate è analizzato in V. Caporaletti, "La forma groovemica di *Spinning Plates* dei Broken Arm", *Per Archi*, n. 5, 2010, pp. 129-146.

¹² Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit., p. 116 sgg.

musicale, una nozione metaforizzata dalla struttura funzionale, dal sistema operativo, dalla logica interna del medium notazionale, e della teoria musicale occidentale storicamente attestata di cui è emanazione/mediazione? Io definisco questa particolare prospettiva come un modo di conoscere e rappresentare la musica di *matrice cognitiva visiva*. È un esito del cogito cartesiano che pone la dissoluzione della presenza nella *res cogitans* (come abbiamo accennato, attraverso la delega exosomatica delle prerogative formative/cognitive del plesso psico-corporeo, *in preasentia*, del PAT) che in prospettiva diacronica¹³, si realizza, nell'immagine teorica della musica occidentale, con l'abbandono della formularità orale arcaica, i cui elementi costruttivi erano unità gestaltico-concrete, senso-motorio/affettive, a favore della costituzione di: unità astratte e finitamente differenziate, a livello grammaticale (note musicali) e loro aggregazioni sintattiche culturalizzate – scale, complessi modali, strutture armoniche, ecc. – derivanti dal carico epistemico, dall'iscrizione exosomatica, del codice teorico musicale nella sostanza sonora, e la cui combinatoria avviene per sistemi di regole; una concezione essenzialista del sonoro modellata dalla fisica acustica (la *musica theorica*, a sua volta derivante dall'antica rappresentazione delle arti del Quadrivio) imponendo così le coordinate concrete e scientificamente formalizzate (fattori misurabili di durata e altezza del suono) per lo stabilirsi del codice che presiede alla rappresentazione ancipite notazionale/teorica della musica occidentale. La concezione della formazione pura del “bel suono” di tradizione accademica, nella pragmatica, ne discende secondo un criterio *top-down*, mentre bisogna ricordare che la sostanza fonica è in-formata, imbevuta del PAT nell'esperienza umana secondo modalità eterodosse e funzionali in senso estetico-antropologico; uno degli esiti di queste due direttrici, che possiamo rinvenire nella allografia¹⁴, si configura, schematizzando molto, con l'opposizione compositore/esecutore.

¹³ Cfr. J. Molino, “Expérience et connaissance de la musique à l'âge des neurosciences”, in E. Darbellay (éd. par), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Droz, Genève 1998, pp. 253-272.

¹⁴ N. Goodman, *Languages of Art* (1968), tr. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 103; per i caratteri notazionali, pp. 113 sgg.).

Questo processo culturale è omologo alla costituzione della concezione occidentale di razionalità nella sua globalità, la cui dettagliata ricognizione genetica esula forzatamente dalle finalità di questo contributo. Di questa problematica qui ci limiteremo a indicare le afferenze allo specifico musicale, in quanto costitutive dell'impalcatura teorica che innerva la mia nozione di *matrice visiva*, e per comprendere la vicenda dell'improvvisazione nella musica occidentale, nella direttiva che si instaura a partire dal «giogo delle idee» platonico (*das Joch der Ideen*) secondo la famosa formulazione di Heidegger¹⁵. Come noto, l'*idea* in Platone è principio causale, è fondamento, di natura razionale e impalpabile, dell'*ideîn*: ciò che si manifesta e si obiettiva con la vista attraverso la concretizzazione individuativa dell'ente; il termine "idea", quindi, non fa più riferimento all'atto del presentarsi dell'ente, com'era per i presocratici, bensì al contenuto essenziale che sta oltre ciò che si presenta; in ciò che questo comporta per l'oblio dell'essere consiste, per Heidegger, appunto il "giogo". A intensificazione di questo *vulnus* originario per il destino dell'essere nella metafisica occidentale, la modernità cartesiana e leibniziana, attraverso la soggettività, fornirà, come ci ricorda ancora Heidegger, il fondamento calcolante e l'assicurazione ontica anticipatrice¹⁶.

Vorrei proporre una mia interpretazione di queste tematiche in chiave mediologico-musicologica, trasformando il detto heideggeriano in *das Joch des Schreibens*: il giogo della scrittura, essenziale per comprendere il senso dell'improvvisazione nello svolgimento della musica occidentale. Sulle determinanti mediologiche del «giogo delle idee» si può ipotizzare che il *processo operativo* della tecnologia scritturale alfabetica (come noto, *téchnè* relativamente recente ai tempi di Platone: una tematica cui dedicò il *Fedro*, nel quale si interroga sulla sua valenza o sul suo disvalore) abbia pervaso la *logica* del modello teoretico platonico.

La scrittura alfabetica si specializzò rispetto ai pittogrammi mutando la struttura formale di ciò che definisco «inerenza mediologica»¹⁷, che divenne a

¹⁵ M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit* (1930/31), tr. it. di F. Volpi, "La dottrina platonica della verità", in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 159-192.

¹⁶ M. Heidegger, *Der Satz vom Grund* (1957), tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano 1991, pp. 170 sgg.

¹⁷ Ossia, la logica interna, il "sistema operativo" proprio di un determinato medium, fattore fondamentale nel processo di induzione di un omologo assetto cognitivo nel soggetto.

referenza acustica (con i fonogrammi, a notazione fonetica), per cui i segni non furono più “motivati” da rapporti di analogia col referente. Come per la moneta, si verificò un processo di astrazione, non rendendo più pertinenti quei fattori endosomatici del processo comunicativo che riconduco all’esperienza *audiotattile*¹⁸, e che l’alfabeto non trascrive: ad esempio, l’intonazione prosodica, la gestualità, i marcatori della personalità individuale o del contesto. La logica operativa della scrittura chironomica alfabetica è tale per cui, nel segno redatto inteso come forma simbolica, si attua una decontestualizzazione rispetto alla somaticità intrinseca alla parola. Si realizza quindi una desomatizzazione del significato, separandolo dai valori corporei-affettivi (con astrazione del senso dai sensi).

Come ci ha illustrato magistralmente Marshall McLuhan¹⁹, questo stress mediologico ebbe conseguenze percettive e cognitive: dal predominio dei processi auditivi nell’ecologia percettiva, che valorizzano nell’interazione uomo-ambiente quegli aspetti del reale riconducibili alla processualità transitoria e istantanea (i tratti costitutivi intrinseci al sistema operativo della *audizione*) si passò alla egemonia della vista. La logica funzionale della visione, il suo sistema operativo, indusse omologamente, sul piano cognitivo, la preminenza valoriale dell’aspetto “durevole” e “separativo” delle determinazioni dell’essere (la vista ci presenta un mondo di oggetti puramente presenti e dotati di fatticità concreta), come enti intramondani oggettivabili, a scapito dell’evanescenza evenemenziale propria della processualità, con le sue determinazioni modali. All’interno della *distinzione tra essere e divenire*, tra ciò che permane e ciò si trasforma, si va a conferire così il primato assiologico al primo termine della coppia.

Ora, per la relazione di tutto questo ragionamento con la filosofia platonica e per il costituirsi del fondamento della *ratio* stessa occidentale, ritengo sia importante notare come nella scrittura alfabetica, per cui s’implementa l’intensificazione percettivo/cognitiva visiva, operi la delega della soggettività endosomatica e la surroga dei valori riconducibili all’esperienza audiotattile.

¹⁸ Cfr. V. Caporaletti, “Esperienza audiotattile e molteplicità della musica”, *B@belonline/print– Rivista di Filosofia*, 8, 2010, pp. 51-63.

¹⁹ M. McLuhan, *Gutenberg Galaxy: The Making of the Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962.

L'astrazione scarnificante, l'intrinseca logica operativa scritturale, assume valore epistemico ed è la preconditione per la comunicazione e la determinazione del senso. Si può ipotizzare che quest'aspetto "ideologico" assuma un notevole rilievo, contribuendo mediologicamente a dar forma al modello di rappresentazione platonico, per cui la concreta fattività, il presentarsi di ciascun ente determinato, ingannevolmente concreto e durevole, è esso stesso un segno svalorizzato rispetto a una realtà più piena – paradossalmente più vera proprio per il suo essere sensitivamente inconsistente e impalpabile – data dall'*idea*, scarnificata, che risiede nell'iperuranio.

Applicando questo ragionamento allo specifico musicale, cogliamo il destino della *res facta*²⁰ – com'era chiamata la proto-composizione musicale agli inizi del Rinascimento, ossia la composizione intesa come oggetto semiografico – a farsi, nell'estetica tardo-Moderna, il segno, il significante dell'*opus* astratta esteticamente valorizzata. Anche qui abbiamo una realtà ideale, più piena e numinosa collocata in un altrove mai attingibile direttamente se non nell'insieme della disseminazione delle sue svariate oggettivazioni interpretativo/esecutive (questa concezione è pervenuta sino a Ingarden)²¹. A questa "idea" di *opus* rimandava parimenti, dalla sponda opposta, o, per utilizzare una metafora heideggeriana, dall'altra biforcazione dell'«albero a doppio tronco»²², la resa sonora altrettanto parziale, insostanziale e con uno statuto non autodeterminato, della *musikalischen Reproduktion* della partitura secondo il modello adorniano²³, nello schema cognitivo e rappresentazionale che chiamo *diadico*²⁴ (nella diade simbolica formata dall'oggetto compositivo in partitura e dall'insieme delle sue possibili esecuzioni) inerente all'allografia musicale occidentale.

²⁰ Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., pp. 92 sgg.

²¹ R. Ingarden, *Untwòr muzyczny i sprawa jego tozsamosci*, translated by A. Czerniawski, *The Work of Music and the Problem of its Identity*, University of California Press, Berkeley and London 1986).

²² Il doppio tronco che si trova «nei vecchi abeti che svettano nell'alta Foresta Nera», come recita la metafora heideggeriana: cfr. M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, tr. it. cit., p. 177.

²³ Cfr. Th.W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.

²⁴ Cfr. V. Caporaletti, "Neo-Auratic Encoding: Phenomenological Framework and Operational Patterns", in G. Borio (ed.), *Musical Listening in the XX Century*, Ashgate Publishers, Aldershot (forthcoming).

In questa dinamica del *Joch des Schreibens*, i processi di creazione in tempo reale, l'*estemporizzazione* orale prima e l'improvvisazione poi, anziché rivelazione della presenza originaria, si sono viste relegate a simulacro di un'inattinta *opus* mutila, e investite di uno status minoritario, prive com'erano di uno dei due "tronchi" significanti del *modello diadico* dato dal testo scritto e dalla resa interpretativa²⁵.

Con la presenza originaria orale, invece, laddove non si era ancora verificata la scissura scritturale, l'espressione verbale orale metaforicamente faceva risaltare assiologicamente nella cognitività audiotattile la contestualità e i valori connessi, i tratti espressivi della somaticità processuale e linguisticamente deittici (i valori "autografici" goodmaniani²⁶, gli indici "modali" del *Dasein*). In riferimento all'improvvisazione²⁷ – una pratica creativa il cui status fenomenologico, a differenza dell'interpretazione, non dipende da un *altrove* normativo, ma è pura *praesentia*, incarnando questa presenza originaria – vediamo come essa rimandi a una realtà più antica dove la verità era data dallo svelarsi dell'essere, in cui tale presenza creativa si offriva alla percezione come essenza in sé strettamente connessa, nella sua natura processuale, al dispiegamento manifestativo dell'essere,

²⁵ In questa prospettiva trova una spiegazione la concezione contemporanea, essenzialisticamente evenemenziale, della non fonofissabilità dell'improvvisazione ontologicamente intesa (cfr. L. Solomon, "Improvisation II", *Perspectives of New Music*, XXIV/2, 1985, p. 226; C. Cardew, "Towards an Ethic of Improvisation", in Id., *Treatise Handbook*, Peters Edition Ltd., London 1971). Abbiamo visto come l'identità dell'opera, nello schema *diadico*, sia un quid in bilico tra il testo scritto e la classe delle esecuzioni congruenti con esso, tra composizione (prodotto) e interpretazione (processo). Ma cosa accade se questo schema mentale, connotato all'allografica tradizione d'arte occidentale, "codifica" la nozione di improvvisazione? Il prodotto identificato dalla partitura precomposta si annulla, e resta soltanto la dimensione performativa, che surroga la funzione creativa/ideativa. Ma la potenza dello schema concettuale diadico fa sì che la polarità oggettuale permanga come riflesso ideologico: di conseguenza, lo schema diadico è salvaguardato, e la processualità performativa resta la sola garante nomologica e estetica dell'*opus* improvvisata. Ecco il motivo per cui in questo quadro cognitivo non assumerebbe senso fissare l'improvvisazione con la registrazione: perché si riconfigurerebbe un'oggettualità ulteriore – con schema triadico – che interferirebbe con la logica dello schema diadico che persiste (pur con una polarità oggettuale tendente a zero, nel senso matematico, ma pur sempre simbolicamente, e tendenzialmente presente), e annullerebbe nel contempo la funzione esclusiva di garanzia nomologica data dal polo del processo.

²⁶ Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 102.

²⁷ Specificando meglio, mi riferisco in generale al processo di creazione musicale in tempo reale, che in un'ottica universalistica, riferita all'arcaicità del periodo assiale, chiamerei *estemporizzazione orale*, intesa in senso trascendentale come processo e alterità rispetto al *cum ponere* compositivo.

benché destinandosi all'esilio in una metafisica dominata dal giogo del nesso tripartito idea/scrittura alfabetica/semiografia musicale.

Ciò che in definitiva per la nostra discussione si rivela di grande importanza, è che questo giogo della scrittura (e dell'oggettualità a detrimento della processualità) ha avuto il suo esito coerente e intensificato nella modernità, con quell'emanazione della soggettività e della razionalità exosomatica cartesiana costituita dalla scrittura/notazione musicale occidentale, e dalla teoria musicale che ne è il fondamento (in quel modello di razionalità calcolante e anticipatrice delle condizioni dell'ente, sempre nella interpretazione di Heidegger, che ha avuto in musica addirittura una statuizione decisiva nella asserzione di Leibniz: «[*musica est*] *exercitium arithmeticae occultum se nescientis numerare animi*»²⁸).

Il percorso di questo svolgimento è cogente. La resa discreta conseguente alla segmentazione dell'esperienza sonora, nel senso lineare e sequenziale, in base ai principi epistemici della scritturalità, aveva privilegiato a partire dal tardo medioevo, con la cultura musicale manoscritta, la profilatura melodica e la sua multi-stratificazione polifonica, rendendo assiologicamente minoritarie altre componenti. Tra queste, i connotati audiotattili timbrico-materici o energetico senso-motori, invisibili e impensabili giacché attraverso la delega exosomatica veniva meno la precondizione di ciò che definisco *continuous pulse*,²⁹ ossia la dimensione pulsiva codificata somaticamente, nella precisa percezione sinestetica della motricità corporea³⁰ – e non exosomaticamente, con l'astrattivo e matematico concetto di meccanica pulsazione isocrona regolata dal "metro".

La cultura della stampa, poi, con i principi di omogeneizzazione qualitativa e ripetibilità uniforme intensificò la razionalizzazione cartesiana inaugurando le direttive per una pervasiva strutturazione del campo sonoro

²⁸ «La musica è il subliminale esercizio di aritmetica della psiche, inconsapevole di esserne numerata» [tr. it. nostra] G.W. von Leibniz, "Lettre du 17/04/1712 à Christian Goldbach", éd. par A.P. Juschkewitsch et Ju.Ch. Kopelewitsch "La correspondance de Leibniz avec Goldbach", *Studia Leibnitiana*, XX, 1988, pp. 175-189.

²⁹ Cfr. V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit., p. XI.

³⁰ Cfr. in proposito Nietzsche: «Trägt doch der Tänzer sein Ohr seinen Zehen!» («Il danzatore ha ben il suo orecchio nella punta dei piedi!» [tr. it. nostra]), *Also Sprach Zarathustra*, in F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. K. Schlechta, Carl Hanser Verlag, München 1954-56, II, p. 470 (*Das Andere Tanzlied*, I).

attraverso le categorie dello spazio-tempo. Si configuravano così le precondizioni per la piena possibilità di calcolabilità e anticipazione delle condizioni degli enti musicali, attraverso la mappatura normativa della topologia armonica e la stretta regolamentazione delle sue potenziali articolazioni. La stessa logica immanente della scrittura musicale, con la possibilità di un'esatta e selettiva determinazione nel rigo per i soli valori di altezza sull'asse verticale (delle ordinate) e di durata su quello orizzontale (delle ascisse), razionalizzata dall'introduzione della stanghetta di battuta, veniva a costituire una lampante applicazione culturale (subliminale) della geometria analitica cartesiana.

La descrizione di questa dinamica socio-storica, a tutta prima, nel suo impianto potrebbe essere non particolarmente originale, se si pensa che già Max Weber nel 1922³¹ aveva intuito e formulato attraverso il principio della standardizzazione, il processo di razionalizzazione che aveva investito la cultura musicale occidentale tra Medioevo e Rinascimento, soprattutto per mezzo della notazione e la fabbricazione degli strumenti musicali moderni. Il nostro modello però integra significativamente lo schema teorico weberiano, proprio per tramite della nozione di "logica dell'inerenza mediologica". Come già notato, attraverso questo concetto definisco l'azione di un medium non in base al suo assetto tecnologico oggettivo, al suo hardware, ma in relazione al sistema operativo soggiacente (software): infatti, due computer identici sotto il profilo dell'hardware possono funzionare in modo totalmente diverso: ad esempio, rispettivamente, con sistema operativo Machintosh o Windows. Non basta quindi dire che la musica della modernità è stata razionalizzata dalla scrittura (hardware): bisogna invece stabilire *come funziona* un determinato *tipo* di scrittura, occorre indagarne la modalizzazione, ossia individuare e distinguere i fattori formali della logica del suo software.

E la controprova, per questa integrazione della teoria di Weber³², è che proprio nel periodo di matura intensificazione della razionalizzazione

³¹ M. Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (tr. it. di E. Fubini, *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, in Id., *Economia e Società*, 5 voll., v, Edizioni di Comunità, Milano 1995).

³² La mia riformulazione della prospettiva weberiana, in ogni caso, si configura nel quadro di una sostanziale condivisione dei suoi assunti. Per inciso, vale sottolineare come un approfondimento di queste dinamiche socio-storiche in chiave di teoria audiotattile possa prevenire le

musicale occidentale, col classicismo di Haydn, Mozart e Beethoven, tra Sette e Ottocento, operavano in India compositori che pure utilizzavano la scrittura³³, creando però musica – come attesta la permansiva fenomenologia sonora della musica karnatica, dell’India meridionale – in cui era attiva e operante la qualità che abbiamo definito audiotattile, sia nella vivificazione (micro)ritmica (*laykārī*) sia nella prospezione del *principio audiotattile* sulla macroforma, con la inventività in tempo reale nei termini dell’*estemporizzazione*.

Il fattore epistemologicamente distintivo è che la tipologia di scrittura utilizzata nella redazione dei canti rituali *kritis* della musica karnatica, basata sulle sillabe iniziali delle denominazioni dei gradi del sistema di riferimento sonoro (*sargam*), non presuppone uno spazio continuo di altezze e durate e la sua corrispondenza biunivoca con un codice grafico. Di conseguenza, la referenza semiotica è strettamente *simbolica*, venendo meno una caratteristica della notazione occidentale moderna, in cui la funzione simbolica si implementa in quella *iconica*. Nella notazione occidentale, infatti, un’unità semiografica è distinta dalle altre, sul piano della conformazione grafica, unicamente in base alla durata che assume (la minima è bianca, la croma ha la cediglia, ecc.), mentre l’altezza, esattamente come il punto geometrico nello spazio cartesiano, assume valore posizionale in funzione di un sistema di coordinate (identificato dal rigo musicale). In altri tipi di scrittura musicale delle culture asiatiche orientali, come nelle intavolature della cetra *ch’in* cinese, viene addirittura meno il requisito simbolico nella referenza (attraverso fonogrammi) che diventa *articolatoria* (o meglio, seguendo il lessico peirceiano, *indicale*, relativa cioè ai movimenti del performer funzionali a ottenere un dato suono o una data sequenza melodica). In ogni caso, la matematizzazione della notazione/teoria musicale occidentale

quanto meno sorprendenti conclusioni cui può condurre un approccio critico al modello weberiano del tipo esemplificato da A.C. Turtley nell’articolo “Max Weber and the Sociology of Music”, *Sociological Forum*, XVI/4, 2001, pp. 633-653. L’autore, nel suo tentativo di scardinare l’assunto weberiano del processo di razionalizzazione della musica occidentale, adduce a controprova esempi musicali jazz e rock: ossia, *esempi di musiche audiotattili*, riuscendo, suo malgrado, ad avvalorare implicitamente e confermare in un sol colpo sia lo schema weberiano che intendeva demolire sia, indirettamente, la teoria della formatività audiotattile.

³³ Tra i maggiori compositori dell’India meridionale ricordiamo Syama Sastri (1762-1827), Tyagaraja (1767-1847), Muttuswami Dikshitar (1775-1835).

si rivela un assetto tecnologico estremamente funzionale, nei termini heideggeriani, all'«anticipazione calcolante» degli enti musicali (e pertanto, osserviamo noi, altamente – anche se non totalmente – pre-scrittiva), al contrario di altre notazioni delle culture asiatiche meridionali e orientali, o vetero-europee (pensiamo alla codifica neumatica), tutte subordinate alla performatività. Esse non sono fondate su aprioristiche sistematiche combinatorie di norme che codificano unità minimali accuratamente differenziate (come le note), ma innanzitutto su *exempla* testuali musicali globali, rin-tracciabili in seconda istanza scritturalmente attraverso una codifica “regressiva”, quasi steno-grafica. In altri termini, la razionalità cartesiana non ha cittadinanza in queste pratiche, né l'*exercitium arithmeticae occultum* geometrizza la sensazione, e lo spazio fonico non è inteso come continuo e uniforme³⁴, bensì come qualitativo e discontinuo.

Infatti, nell'immagine teorica audiotattile, alternativa alla *ratio* occidentale soggiacente alla teoria musicale moderna, i suoni non sono concettualizzati attraverso una loro “durata” (come abbiamo visto, la “nota” scritta in notazione standard, per sua stessa conformazione grafica, si configura come durata), ma attraverso il loro “punto di attacco” cronologico, che consenta un'euritmica articolazione nella micro-dimensione temporale, presupposto della produzione e percezione dei fenomeni *supervenienti* sensoriali audiotattilmente normati (questo vale sia per la tecnica dei

³⁴ Un esito della concezione continua e uniforme dello spazio fonico è l'idea – piuttosto balzana, se si riflette a fondo – per cui il solo fattore della “costanza di ottava”, della ricorsività della frequenza 2/1, alla base della concezione dei rivolti degli intervalli nella scienza armonica moderna almeno da Rameau in poi, possa garantire la nomologicità di una classe di fenomeni sonori che invece hanno una caratura sul piano esistente e audiotattile totalmente eterogenea (ad esempio un *la* eseguito da un bambino e, in tutt'altra ottava, dal basso profondo russo che intrigava Barthes (cfr. R. Barthes, “Le grain de la voix”, in *Id.*, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, pp. 236-245). Notiamo per inciso che questo tipo di astrazioni, derivanti da un accumulo cognitivo tributario della razionalità teorico-musicale occidentale, ha dato luogo ad autorevoli sistematiche classificatorie e metodologie analitiche volte in particolare alla strutturazione dello spazio atonale, come quell'insiemistica, basata sulla nozione di *pitch class set* (cfr. A. Forte, “A Theory of Set-Complexes for Music”, *Journal of Music Theory*, VIII, pp. 136-183 e *Id.*, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven 1973). Di fatto, queste metodologie, pur mirabili nella loro complessità matematica, hanno suscitato più di una perplessità: cfr. N. Cook, *A Guide to Musical Analysis* (tr. it. di D. Gulli e M.G. Sità, *Guida all'analisi musicale*, Guerini Studio, Milano 1991, p. 183: «[...] è possibile concludere un'analisi insiemistica e ciononostante avere la sensazione di non avere ancora compreso la musica»).

membranofoni indiani [*tabla*, *mridanga*] sia per la realizzazione del fenomeno *groove* nel jazz o nel rock). Inoltre, i suoni del codice musicale non acquisiscono una configurazione culturale in forma di entità discrete e puntuative³⁵, bensì si rappresentano come micro-nebulse inflessive (come, ad esempio, le *blue note* della tradizione blues, jazz e rock, o il *gamak* nella tradizione indostana)³⁶, marcate da formazioni del suono eterodosse e con attacco impulsivo. In generale, alla formatività audiotattile è fondamentale estranea la concezione basata sull'elementare e costitutivamente binaria divisività matematica dei valori ritmici, come sistematica normativa astrattiva ed exosomatica, che non può dar ragione di wittgensteiniane dimensioni in cui, ad esempio, l'unità di misura può *sdoppiarsi* (immaginiamo una geometria basata sul "millimetro piccolo" e il "millimetro grande"), come avviene sostanzialmente nella ritmica "bicronica" *aksak* delle regioni balcaniche (il "ritmo bulgaro", come lo chiamò Béla Bartók)³⁷. Queste dimensioni ritmo-metriche sono sensibili alla temporalità, ossia, come lo *swing* e il *groove*, si esperiscono esclusivamente nel divenire e non si possono né prescrivere notazionalmente né rappresentare mentalmente attraverso un prevedere o un "contare" – non corrispondendo ai presupposti di un "pensiero calcolante" – ma, esattamente come i processi improvvisativi, si danno esclusivamente nell'esplicazione formativa della sensibilità/razionalità corporea nel tempo.

E qui comincia a profilarsi, sotto una nuova luce, il senso dell'oblio dell'improvvisazione nella musica occidentale. Nell'impostazione del problema della pressoché assoluta sparizione dell'improvvisazione nella seconda metà dell'Ottocento s'impone un mutamento di paradigma storiografico-musicologico, rappresentandolo prioritariamente come effetto dell'eclisse, della rimozione culturale del PAT. *La proiezione processuale*

³⁵ "Puntuatività" di cui solo una formazione del suono che non accentui le armoniche superiori può rendere ragione, evitando la sonorità distorta, strepitante o stridula e inflessiva che offuscherebbe l'integrità e la precisione del sistema tonale: ed è da questa esigenza, per inciso, che nasce la "morbida" sonorità accademica, che enfatizza le prime armoniche pari.

³⁶ Per la nozione di *gamak* cfr. A.H. Fox Strangways, *The Music of Hindostan*, Oxford University Press, Oxford 1965, pp. 83 sgg.

³⁷ B. Bartók, "Az úgynevezett bolgár ritmus" (tr. it. di A. Brelich, "Il cosiddetto ritmo bulgaro", in Id., *Scritti sulla musica popolare*, Universale Boringhieri, Torino 1977, pp. 197-207.

orizzontale e macrostrutturale del PAT (processo improvvisativo) segue con criterio superveniente la sorte culturale delle micro-inflessioni formative verticali significanti.

Non vi è stata, dunque, estromissione delle pratiche improvvisative in sé: la loro estinzione storica è conseguenza, sul piano antropologico-cognitivo, del definitivo congedo degli ultimi residui di razionalità audiotattile nella tradizione musicale d'arte occidentale. Ciò è avvenuto conferendo preminenza a modelli cognitivi basati su strutture e funzioni noetiche cronologicamente reversibili, indipendenti quindi dalla dimensione temporale/contestuale, e tributari di strutture astratte a vocazione logocentrico-sintattica, come i cosiddetti *schèmes de relation d'ordre*³⁸. Ho addotto per la scomparsa dei processi creativi in tempo reale nella musica dotta occidentale, assieme a questa fondamentale “causa prima” di natura antropologico-cognitiva³⁹, specifiche “cause seconde” che risiedono nella concezione della tecnica compositiva in ambito romantico⁴⁰, su cui però non mi diffonderò in questa sede.

Il modello di razionalità cui ci siamo sinora riferiti, i cui criteri epistemici preminenti sono dati dalla visività, exosomaticità (razionalità astrattiva e non-corporea) e matematizzazione, come abbiamo visto, ci fornisce indicazioni sulla prospettiva per così dire *destruens* nei confronti della vicenda dell'improvvisazione nella musica occidentale moderna, lumeggiandoci sulle cause del suo congedo storico. In ogni caso, essa è una forma particolare di un'accezione più vasta di razionalità, che dispone di un aspetto più profondo e sostanziale, e che chiarisce aspetti ulteriori della nostra indagine sui processi di creazione in tempo reale (paradossalmente, nella fattispecie, in prospettiva *construens*).

³⁸ M. Imberty, “Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années”, *Circuit: musiques contemporaines*, XIII/2., 2003, pp. 93-110.

³⁹ “Causa prima” cui si può connettere anche la discussione sulla dialettica tra ontologia oggettuale e evenemenziale nella cultura occidentale proposta da Jean Molino (cfr. J. Molino, “Expérience et connaissance de la musique”, cit.).

⁴⁰ V. Caporaletti, “Ghost Notes. Issues of Inaudible Improvisations”, in R. Rasch (ed. by), *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in the Eighteenth and Nineteenth Century*, Brepols Publishers, Turnhout 2011, pp. 345-373.

Infatti, nella nostra contemporaneità la creazione improvvisata ha assunto una centralità che contrasta e inverte la tendenza storica del suo svolgimento nella musica della modernità. A questo punto dobbiamo domandarci che cos'è che ha reso centrale il fenomeno di creazione in tempo reale, tenendo presente che il tratto qualificante della cultura contemporanea nei suoi aspetti socio-antropologici è proprio la comunicazione in tempo reale.

Ancora una volta dobbiamo volgerci a Heidegger, e precisamente alla sua teoresi sul concetto di ragione svolta nelle lezioni del semestre invernale 1955-56⁴¹. Il filosofo, infatti, faceva notare come il termine e la nozione di «ragione» trovino un radicamento etimologico nel verbo *reor*: regolare qualcosa su qualcosa d'altro che lo legittima, cui connetteva il *reddere rationem* di Leibniz e la sua teoria del fondamento⁴². Utilizzando questa prospettiva in termini musicologici possiamo intendere le categorie cartesiane (e le categorie “per file interne” kantiane, di «testa di angelo senza corpo» nelle parole di Schopenhauer⁴³), ossia principalmente l'altezza e la durata matematicamente regolate, come fattori adattati storicamente per *reddere rationem* della musica occidentale, in quella razionalità calcolante e anticipatrice delle condizioni dell'ente cui abbiamo fatto cenno. Attraverso tali fattori la musica diveniva *numerata* e assumeva un *ubi consistam* epistemologico prima ancora che artistico, assumendo connotati formali e valori estetici ben modellati su questo “fondamento” della teoria musicale.

Ecco che in proposito la *Teoria della formatività audiotattile* ci fornisce alcune interessanti prospezioni. Accanto alla nozione di principio audiotattile, nel mio modello ho proposto un ulteriore fattore cardinale, come medium cognitivo o schema concettuale ingeneratosi storicamente con la mutazione antropologica costituita dalla possibilità di cristallizzazione sonora nella registrazione fonografica: la *codifica neo-auratica* (CNA)⁴⁴. Riprendendo le

⁴¹ M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, cit.

⁴² Ivi, p. 170.

⁴³ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), tr. it. di G.C. Giani, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Newton Compton, Roma 2011, p. 124.

⁴⁴ Per la nozione di *codifica neo-auratica* cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit. p. 121. Nella produzione di alcune musiche basate sul medium formativo *audiotattile*, assume un ruolo cruciale il “processamento” dei testi operato dalla registrazione sonora (intendendo per “testi”, nel più ampio senso antropologico, sia le individuate espressioni di musiche di-

fila del nostro ragionamento sui processi improvvisativi, si è dovuto attendere proprio la diffusione delle valenze cognitive della codifica neo-auratica, agli inizi del XX secolo, per *reddere rationem* della creazione in tempo reale, sia in forma di estemporizzazione sia di improvvisazione⁴⁵, che quindi è una espressione attuale della oggettivazione determinata dalla tecnica, che ha

pendenti da una notazione – a codifica più o meno “aperta” – sia con riferimento alla dimensione creativa in tempo reale). Ne deriva uno statuto testuale definitivo, una fonofissazione, che induce effetti mediologici sul piano estetico, agendo in un senso per molti versi omologo (anche se qui saldamente radicato nella dimensione performativa evenemenziale/audiotattile) alla cristallizzazione notazionale della progettazione di lunga durata, tipica della composizione “scritta”, ad autorialità individualizzata, della tradizione *culta* occidentale. La possibilità di utilizzo del medium di registrazione sonora come strumento creativo ingenera, nelle musiche audiotattili, conseguenze d’ordine *cognitivo* (attive anche in relazione a performance non soggette a registrazione): tali effetti si riflettono sulla loro immagine estetica come caratteri distintivi rispetto alle musiche delle culture tradizionali/orali. I repertori di tradizione orale, che pure sono basati sul PAT, non si sono sviluppati nel loro corso storico attraverso il medium formativo della registrazione sonora, che li ha intercettati solo a posteriori, come fattore documentale etnomusicologico (fatti salvi gli svolgimenti contemporanei di queste tradizioni). Le musiche audiotattili, che ricomprendono i repertori del jazz, del rock, del pop, della world music contemporanea e delle loro intersezioni con altri sistemi semiotici, sono invece state permeate, nella loro stessa concettualizzazione musicale e negli sviluppi formali, dall’influsso del medium di registrazione fonografica. Il complesso teoretico e la modalità cognitiva derivante da queste dinamiche è stato ricondotto dallo scrivente alla nozione di *codifica neo-auratica* (CNA), in senso opposto rispetto alla concezione della perdita dell’aura per l’opera d’arte nell’era della riproducibilità tecnica, così come teorizzata da Walter Benjamin nel 1936. Se è indubitabile che con la replicabilità tecnologica si debba rinunciare all’*hic et nunc* dell’opera, è altrettanto vero che gli aspetti riconducibili al *principio audiotattile* trovano nella registrazione sonora il mezzo per una fissazione di alcuni indici significativi delle qualità processuali/fenomeniche che ricostituiscono, per queste formazioni musicali, un nuovo modello di “auraticità” attraverso il supporto tecnologico. Questa oggettivata testualizzazione, sottraendo la forma musicale all’evanescenza che le è propria nelle culture orali, rende disponibile per le musiche audiotattili l’accesso alle categorie dell’estetica moderna occidentale – identità autoriale, originalità creativa e mobilità della norma estetica, autonomia dell’opera, ricezione non funzionale –, annullando di fatto l’opposizione popolare/colto. La “trascrizione”/iscrizione tecnologica del PAT, quindi, la sua fissazione fonografica in correlazione con i processi di CNA – o la consapevolezza della possibilità “inerente” di questa cristallizzazione, in termini interazionismo simbolico, come *potenzialità* di fonofissazione anche in assenza di un intenzionato processamento fonografico – circoscrive l’ambito fenomenologico in cui si proiettano le istanze elettive della musica propriamente audiotattile. Il problema che deve affrontare l’etnomusicologia contemporanea è che nella globalizzazione tecnologica informatico/elettronica le tradizioni orali – patrimonializzate e “congelate” nel momento in cui l’oralismo fu per la prima volta fonofissato nell’impatto etnomusicologico del XX secolo – stanno definitivamente scomparendo, per acquisire anch’esse i caratteri di musiche audiotattili, sotto forma di world music, instaurando modelli cognitivi neo-auratici e innescando così processi intensivi di trasformazione del tutto nuovi rispetto a quelli del passato.

⁴⁵ Ma non solo nella musica: si pensi all’arte drammatica o ai format di intrattenimento radio-televisivi in cui impera fino alla noia il canovaccio per cui uno dei conduttori del programma interpreta esigenze e profili di una razionalità lineare a fronte della pura ostensione audiotattile di caratterizzazioni eccentriche o caricaturali della “spalla” di turno, il tutto realizzato per tramite di processi estemporizzativi.

reso così il processo estemporizzativo/improvvisativo oggetto epistemologico, suscettibile di episteme.

Ciò che si rivela decisivo ai fini del nostro discorso è che la CNA, a sua volta, proponendo un modello di codifica del sonoro non strutturato dalla griglia del carico teorico matematizzato segmentante, lineare, omogeneizzante – ossia, del codice exosomatico che geometrizza l'*animus* leibniziano – induce e promuove per ciò stesso un nuovo criterio di razionalità, di fondamento per la creazione in tempo reale: proprio quell'assetto noetico del tutto particolare che definisco «razionalità audiotattile». Ho già indicato all'inizio di questo saggio alcuni tratti epistemici di questo tipo di razionalità, anche sulla scorta delle acquisizioni di Merleau-Ponty⁴⁶ e del potere formativo-strutturante da lui conferito alla razionalità fisico-corporea. Se ne dovessi invece fornire un'esemplificazione tangibile, indicando un campione di questa razionalità, non potrei fare a meno di pensare al chitarrista improvvisatore belga Jean "Django" Reinhardt (1910-1953).

Jean Reinhardt era non solo completamente illetterato musicalmente – e analfabeta – ma persino menomato nell'arto nobile per un chitarrista: la mano sinistra. Rappresenta un esempio di totale impermeabilità, refrattarietà e indisponibilità rispetto a quei principi apollinei cartesiani e alla geometrizzazione della percezione, cognizione e somatizzazione che il loro razionalismo comporta, su cui ci siamo sinora diffusi. Il criterio normocentrico, exosomatico, la sistematica combinatoria regolativa intrinseca alla teoria musicale occidentale non avevano nessuna presa su di lui: non lo codificavano né noeticamente né somaticamente. Ma in quest'ultimo caso, non solo nel senso dell'imposizione della rigida impostazione sullo strumento che la didattica musicale si affretta a imprimere nel corpo del discente – come trasposizione pedagogica dei segmentanti e discretizzanti principi epistemici visivi – con un'intransigenza pari allo sgomento per la possibile perdita dei propri fondamenti razionali. Per Django non era in gioco nemmeno l'opzione tra la dimensione tecnico-esecutiva a normatività exosomatica-formalizzata vs organico-istintiva: a lui

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, Paris 1976 ; Id. *La structure du comportement* (1942), Presses Universitaires de France, Paris 1967.

era precluso l'utilizzo dell'anulare e del mignolo, per cui il basico approccio organico nell'attivazione manuale si rivelava esso stesso una codifica, in qualche modo, "exosomatica", e pertanto intrinsecamente inattuabile.

Che l'atto poetico di Django attenga a una specifica e intrinsecamente somatizzata forma di razionalità, invece, ci è testimoniato a posteriori dalla verità estetica del suo fare artistico, inscritto sui supporti discografici; un fare che inventa veramente, e in tutti i sensi, il modo di fare. Reinhardt esplicava una *ratio* che traeva origine dalla forma del suo stesso inerire alla realtà, in una costante negoziazione contestuale dei sensi e della sensorialità – un'improvvisazione della razionalità? – che avevano nel principio dell'ascolto il fondamento⁴⁷.

II.

Per «improvvisazione della razionalità» si potrebbe intendere un altro modo di dire «quel fare che mentre fa inventa il modo di fare», secondo la famosa definizione pareysoniana, che impreterebbe, quindi, la *ratio* del processo di creazione in tempo reale⁴⁸. Questa notazione ci introduce alla pragmatica del fare improvvisativo, e alla questione della libertà. Di che tipo di libertà si dispone nell'improvvisazione? Non mi riferirò alle banali implicazioni dei criteri didattici per lo studio "sistematico" delle pratiche creative in tempo reale, in particolare nel jazz, su cui peraltro ci sarebbe molto da dire (sia sugli esempi di cattiva didattica sia su quelli correlati di cattiva improvvisazione). Invece, intendo riferirmi al supposto "mito" dell'estrinsecazione della libertà nell'improvvisazione.

Premettendo che, come vedremo oltre, qualsiasi tipo d'improvvisazione non è mai del tutto "libera", ossia svincolata da condizionamenti, dobbiamo analizzare la natura e la funzione di questi condizionamenti. Ma proprio in virtù del nostro paradigma che vede il processo improvvisativo come

⁴⁷ Cfr. V. Caporaletti e B. Givan, *The J.S. Bach's 'Double Violin Concert' BWV 1043 in the Recordings of Reinhardt/Grappelli/South Trio*, LIM, Lucca (forthcoming).

⁴⁸ Abbiamo già chiarito come la formatività di Pareyson non sia una caratteristica specifica del processo improvvisativo, applicandosi anche alla composizione, anche se la forma formante assume speciali determinazioni nel rapporto con lo svolgimento del tempo ontologico. Cfr. V. Caporaletti, "Il principio audiotattile come formatività", cit.

proiezione del PAT nella macrostruttura temporale, s'impone l'identificazione preliminarmente del senso che la libertà assume nell'interpretazione della musica scritta classico-romantico-modernista (restringiamo il campo a quella per lo più strumentale, e di scuola tedesca), e, correlativamente, nelle musiche basate sul principio audiotattile. Un utile punto di partenza ci è offerto dalla categoria modale di *possibilità*, e da una interessante e basilare osservazione di Heidegger:

L'Esserci è costantemente "più" di quanto di fatto sarebbe qualora lo si potesse o volesse prendere in esame nella sua sussistenza ontologica come semplice-presenza [...]. La possibilità come esistenziale è [...] la determinazione ontologica positiva dell'Esserci, la prima e la più originaria.⁴⁹

Se compariamo il modo di esistenza dell'*opus* inscritta in partitura (attraverso la *cum-positio* dei segni di notazione in regime di *werktreue Ideal*) intesa come semplice-presenza [*Vorhandenheit*] – pur considerandone lo sfondo della sedimentazione storica, in senso adorno, delle sue interpretazioni⁵⁰ – e quello connesso alla formatività del PAT, in funzione di un'intenzionalità formativa esistenzialmente connotata e magnificata nella creazione in tempo reale, vediamo come la categoria di *possibilità* assuma un senso differente nei due casi. Nell'interpretazione musicale della musica tonale, le possibilità inerenti al testo compitato in notazione sono da esso stesso circoscritte⁵¹ come potenzialità che si andranno a obiettivare nelle varie esecuzioni, come sviluppo di specifiche proprietà, più o meno latenti. Ma riguardo al principio audiotattile, della cui proiezione nella macrostruttura temporale si sostanzia il processo improvvisativo, il discorso si pone in tutt'altri termini. Qui il PAT stesso è intrinsecamente e sostanzialmente "possibilità", non circoscrivendosi nelle sue attuazioni obiettive, così marcando il «più» attribuito da Heidegger.

⁴⁹ M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), tr. it. di F. Volpi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, pp. 178, 180.

⁵⁰ "Interpretazioni" di cui l'esecuzione del singolo performer è l'attualizzazione di una delle occorrenze della «classe di esecuzioni congruenti» con i caratteri compitati in essa (cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 182), atta a delineare la polarità diadica attraverso cui, come abbiamo visto, il concetto di *opus* si configura.

⁵¹ Per quanto il "circoscritto" margine interpretativo possa essere ampio: ad esempio comprendendo un arco che può estendersi, ad esempio nella percezione dei *Preludi e Fughe* di J.S. Bach da parte di un Richard Wagner, dall'evocazione di «cupe atmosfere gotiche» alla chiarezza apollinea di una «sinagoga neo-ellenica».

In questa prospettiva, in relazione alla modalità del *possibile* si configurerebbe una distinzione, tra interpretazione e improvvisazione, non di grado ma di natura qualitativa.

In quest'ottica ci possiamo volgere ai condizionamenti somato-psichici, storico-stilistici, alle matrici convenzionali che guidano la creatività *ex tempore*; questi vincoli limitano l'esplicarsi del possibile, incanalando in forme e gradi diversi l'estrinsecazione della libertà del PAT. Ora, che vi siano "forme a priori" biologiche e culturali che indirizzino l'istanziamento della libertà creativa sotto l'egida di una necessità, specie in quella performatività che si realizza nell'imminenza dello svolgimento temporale, non è certo una novità. È noto che fattori linguistici, schemi concettuali, contingenze storico-antropologiche hanno sempre vincolato gli stili e le pratiche creative⁵²; ma vi è una differenza di ordine cognitivo e psico-motorio tra condizionamenti nella esecuzione di una composizione e nell'improvvisazione. Quest'aspetto ha diretti risvolti teoretici e metodologici negli studi psicologici, per cui si tende a suddividere lo studio delle pratiche creative in varie aree proprio in relazione ai processi cognitivi coinvolti⁵³. La ricerca sulle strategie comportamentali non predeterminate, intraprese in tempo reale, sotto l'influsso di specifici condizionamenti in cui non vi sia possibilità di revisione, è appunto lo specifico campo in cui si suole ricomprendere l'improvvisazione musicale (assieme, ad esempio, alle attività agonistiche o agli interventi verbali in pubblico).

Un settore di grande interesse è quello dei condizionamenti motori. Questa sfera inerisce in parte alla fenomenologia del PAT – non saturandone assolutamente tutte le valenze – nella sua identità d'interfaccia creativa psico-somatica (in ogni caso, non inerisce alle sue determinazioni di modello cognitivo). Vi è una letteratura vastissima sull'argomento, sia cognitivista sia di estrazione antropologico-musicale, che affonda le radici in intuizioni della

⁵² Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit., pp. 43, 60.

⁵³ Cfr. A. Dietrich, R. Kanso, "A Review of EEG, ERP, and Neuroimaging Studies of Creativity and Insight", *Psychological Bulletin*, 136, 2010, pp. 822-848.

Vergleichende Musikwissenschaft: si pensi al *motor habit* teorizzato da E.M. Hornbostel⁵⁴, una nozione peraltro molto prossima a quella del PAT.

Una mia ricerca sui condizionamenti di questo tipo in contesti di improvvisazione di cosiddetta *free music*⁵⁵ ha rivelato la considerevole funzione formativo-strutturante di *motor habits* all'interno di contesti percepiti dai musicisti (e dal pubblico) come fortemente inarticolati e aleatori. Tale funzionalità si è rivelata non solo nell'involontaria proiezione di una pulsazione implicita da parte dei due musicisti coinvolti, ma anche in una strutturazione macroformale altamente definita, del tutto contraddittoria in un contesto formativo volto a instaurare un regime di assoluta destrutturazione formale.

Questa esemplificazione sembrerebbe avvalorare e confermare la posizione di John Cage che, come ampiamente noto, ritrova in ogni azione creativa in tempo reale un'eliminabile traccia di convenzionalità, che non solo inficerebbe la spontaneità di ogni improvvisazione, ma che ne eliderebbe *ab ovo* ogni potenziale valore di verità (per non sprofondare nell'inautenticità, Cage, come noto, si affidava all'indeterminazione e alla chance come autentica rivelazione dell'essere)⁵⁶.

Per altre vie, su questo argomento Cage trova una convergenza con Adorno, in chiave di sociologia musicale, in una delle più corrosive teorizzazioni del condizionamento sociologico e storico-formale dell'improvvisazione.

[...] the most drastic example of standardization of presumably individualized features is to be found in the so called [jazz] improvisations [...]. The pseudo-individualization is prescribed by the standardization of the framework [...].

⁵⁴ La nozione di *motor habit* è in H.M. von Hornbostel, "African Negro Music", *Africa*, 1/1, 1928, pp. 25-26. Per la letteratura sui condizionamenti motori cfr. almeno, in ambito etnomusicologico, J. Baily, "Music Structure and Human Movement", in Howell, Cross, West (ed. by), *Musical Structure and Cognition*, Academic Press, Orlando 1985; sul fronte cognitivista, pionieristico è lo studio di J. Pressing, "Improvisation: Methods and Models", in J.A. Sloboda (ed. by), *Generative Processes in Music*, Oxford University Press, Oxford 1988.

⁵⁵ Cfr. la mia relazione "Is the free improvisation really free? A Miraculous Journey into the Mengelberg/Bennink's 'een mirakelse tocht door het scharrebroekse' (1972)", Convegno *Improvised Music in Europe: 1966-1976* la Fondazione Cini di Venezia, 21 novembre 2012 (di prossima pubblicazione).

⁵⁶ J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown [Conn.] 1961, p. 161 sgg.

[S]pontaneous actions of individuals [...] are confined within the walls of the harmonic and metric schemes.⁵⁷

Insomma, vi è un fronte concorde di condanna dell'idiomaticità musicale – che la si ritrovi a livello di sistemi di riferimento sonoro, di stili e assetti formali, o di a priori psico-biologici – che non garantirebbe l'autenticità nella spontaneità (e questo aspetto rappresenta un tabù ferreo per le ideologie portanti non solo delle tendenze aleatorie che si suole ricondurre alla Nuova Musica ma anche per l'improvvisazione radicale come la *free music* europea degli anni '60-70)⁵⁸. Ma allora il condizionamento situazionale è esiziale per l'autenticità? Questa è una questione centrale non solo per l'improvvisazione musicale.

Per quanto concerne Cage, quando pone le condizioni di unicità e spontaneità come garanzie di autenticità della creazione in tempo reale, egli non fa che riferirsi inconsapevolmente all'Oggetto (compositivo), *ancora situandosi* in una prospettiva allografica e assumendo lo schema concettuale che abbiamo definito *diadico*. Per contro, la nostra prospettiva audiotattile e autografica sposta l'attenzione sul Soggetto (PAT) e sul processo che questi innesca, la cui unicità nominalistica è assicurazione di un tasso di autenticità anche nell'idiomaticità. Ma vi è un risvolto ulteriore in prospettiva pareysoniana che ci illumina su questo aspetto.

Vi è un passaggio in cui Pareyson s'interroga sulla relazione tra *situazione* e *libertà*, rilevando in ciascuna una componente di passività (nei condizionamenti della storicità da una parte e nella discriminazione inevitabile in ogni scelta, dall'altra) che si risolve però attivisticamente sul piano ontologico, nel momento in cui la datità (ciascuna datità per quanto apparentemente inautentica) si rivela rapporto con l'essere, e quindi titolare di un indice veritativo.

⁵⁷ Th.W. Adorno, "On Popular Music", in S. Frith e A. Goodwin, *On Record*, Routledge, London & New York 2004, p. 308. Tralascio in questa sede la discussione sul merito di queste prese di posizione adorniane, rimandando alle argomentazioni svolte in C. Béthune, *Adorno et le jazz*, Klincksieck, Paris 2003.

⁵⁸ Non occorre qui ricordare come vi sia un autorevole fronte di riflessione che interpreta queste dinamiche in senso ontologico, ad esempio riconoscendo i condizionamenti delle strutture lessicali e sintattiche del linguaggio sul pensiero (basti solo citare Heidegger e, per altre vie, Wittgenstein).

Ebbene, la passività della situazione può risolversi in attività solo perché è essa stessa apertura ontologica. Non è solo una collocazione storica, ma apertura ontologica che è un appello alla libertà, perché alla verità non c'è accesso se non attraverso la libertà.⁵⁹

Questa intuizione può costituire la piattaforma teorica attraverso cui impostare un'interessante prospettiva estetica: interpretare il piano operativo della prassi improvvisativa con la possibilità di un riscatto della verità e autenticità dell'idiomatico (situazionalità stilistica) di contro all'asserito carattere meno vincolante di tendenze ritenute più scevre di condizionamenti convenzionali (indeterminazione, alea, *free music*, *free jazz*). In questo senso si profila una possibilità di ripensamento della categoria stessa di «improvvisazione idiomatica» proposta da Bailey⁶⁰, spostando il focus dalla centralità dell'Oggetto (di tipo linguistico-stilistico, in base al quale si configurerebbe lo stigma d'idiomaticità) alla primazia del Soggetto (PAT). In questo senso, si può comprendere come si possa essere portati ad attribuire lo statuto di opera d'arte a semplici oggetti reali (e tutta la vicenda dell'arte nel XX secolo ce l'attesta), e come questa attribuzione non sia esclusivamente mediata da “oggettive” proprietà estetiche residenti nella configurazione ontica. Ma in questo quadro riformulato, incentrato sulle potenzialità del principio audiotattile, cosa garantirebbe la riuscita estetica dell'improvvisazione? Che tipo di razionalità deve guidare il fare inventivo di sé, e in base a quali criteri privilegiati lo si deve interpretare?

Qui la sfera estetica individua delle direttrici esportabili in altre pratiche umane. Si pone, infatti, il problema della *verità*, concetto che in ambito musicale e specificamente improvvisativo è più vicino alla nozione di riuscita artistica che a una concezione corrispondentistica. Curiosamente, ma credo non casualmente, nel lessico dei musicisti di jazz esiste il *topos* linguistico del

⁵⁹ L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, cit., p. 14.

⁶⁰ «Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom. Non-idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called “free” improvisation [...]». D. Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, New York 1992 (II ed.), p. XI.

“dire la verità” o del “dire qualcosa”⁶¹ nel fare improvvisativo, cui si annette una rilevanza estetico-etica assolutamente centrale.

Interrogarsi sul senso di questa *verità* esula dalle contingenze del presente saggio, ma possiamo tuttavia indicare alcune direttrici di riflessione. Certamente, non si tratta di un concetto riconducibile all'*adæquatio rei et intellectus* tomistico (e ai suoi presupposti aristotelici) o all'*homoíosis* platonica; piuttosto, ha a che fare con lo *svelamento* di possibilità che il PAT serberebbe inespresse, accostandosi così alla nozione di *alétheia* presocratica e heideggeriana. Nella poetica improvvisativa questo svelamento autentico, nell'ascolto empatico di ciò che accade, di quel che si manifesta e che non si può anticipare, si realizza attraverso un esercizio della libertà che acquisisce una cogenza necessitante. La libertà creativa si vivifica attraverso una necessità positiva interna, che la guida al di là di ogni intervento consapevole, e di ogni intenzionalità calcolante o predeterminante. Per inciso, questa condizione, che vale sia per l'improvvisazione singolare sia collettiva – in cui vi è anche l'interazione empatica nell'intersezione dei tracciati vitali – caratterizza anche la realizzazione della modalità processuale senso-motoria del groove nel jazz e nel rock (e credo vi presieda in generale un cardine fondamentale della razionalità audiotattile).

In questo “darsi” della verità seguendo una necessità interna⁶², troviamo ancora una convergenza con intuizioni pareysoniane, in specie inerenti alla questione del farsi autonomo della forma, nell'opera “che si fa da sola” seguendo la *ratio* della forma formante.

Nel suo produrre [l'artista] è guidato dalla stessa opera che va facendo; persegue una meta ch'egli non sa quale sia se non quando l'avrà raggiunta; opera in conformità dell'intravisto felice risultato della sua stessa operazione; conosce con evidenza la norma dei suoi atti solo quando, ad opera fatta, non ne ha più bisogno.⁶³

⁶¹ Cfr. il titolo di un famoso libro di Ingrid Monson, *Saying Something*, The University of Chicago Press, London-Chicago 1996, che si riferisce proprio a questo *topos*; peraltro chi scrive ha avuto molte volte modo di accertare numerosi riscontri di questo criterio “carismatico” nel giudizio di valore di musicisti di jazz.

⁶² Come noto, la questione della libertà come necessità è una tematica stoica (ad esempio, la libertà del sapiente che si conforma al destino in Diogene Laerzio) o all'esercizio volontaristico ignaro di predeterminazioni, in Spinoza.

⁶³ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988.

Come, dunque, impostare concretamente, nell'universo contemporaneo, questa dialettica tra sistema e libertà? Come realizzare musicalmente sub specie improvvisativa la coalescenza di pensiero espressivo (storico) e rivelativo (ontologico)?

Abbiamo visto che l'implicazione della nozione pareysoniana di *situazionalità* ci fornisce delle indicazioni in chiave di un deciso rapporto con la trascendenza, proiettando in una nuova luce scenari operativi forse troppo usurati nel segno di un postmodernismo di maniera, reificato e ridotto a mera formula. Il dogma sistemico della tensione ad attingere il nuovo, ad esempio, acquisisce un'alternativa risonanza, mostrando la propria stessa situazionalità storica, e riproponendosi come mera opzione stilistica. Ma a ben vedere, il nocciolo della questione non inerisce nemmeno tanto alla svalorizzazione della ricerca del nuovo e dell'originalità, come crisma estetico della modernità. Dobbiamo invece volgerci alle categorie di cui abbiamo discusso in questo saggio, il PAT e la CNA, e all'orizzonte che ci delineano.

Lo scenario è quello di un recupero del concetto audiotattile di *tradizione*, in senso antropologico, come stile, linguaggio e cultura, cui può afferire, come opzione di *primus inter pares*, anche la tradizione moderna della ricerca dell'inusitato, con le sue ibridazioni. Queste culture mondiali e gli stili che la musica e l'arte occidentale hanno storicizzato possono costituirsi così come linee indipendenti di sviluppo suscettibili ancora di accogliere eventualmente l'anelito al nuovo, ma inteso come diffratto e localizzato in varie direttrici e linee maestre facenti capo a stadi considerati "consumati" dalla dialettica storicistica.

E a ben vedere, non è ciò che già sta accadendo nella fonosfera contemporanea? Oggi si continua a improvvisare con rilievi originali nella tradizione jazz post-bop come del New Orleans jazz, accanto ad una continuità del progressive rock, per non parlare del caleidoscopio delle musiche world, o della tradizione della musica aleatoria, con percorsi specifici mutuamente inaffidenti (o eventualmente anche intersecantisi). La prospettiva estetico/poietica e storiografico/estesica delle pratiche improvvisative sembra porsi in un'ottica di diffrazioni evolutive, abbandonando il modello univoco e di un annessionistico *telos* progressivo orizzontale, per abbracciare l'idea di

scorrimenti stilistici paralleli nella verticalità. In questo senso, una fase stilistica o un assetto linguistico non si esaurirebbero nella progressione temporale con una trasformazione onnipervasiva e monorientata da epoca a epoca della norma estetica, nella negazione determinata di matrice hegeliana all'interno della filosofia dialettica che questa prospetta. Invece, ciascuna linea di tradizione persisterebbe situazionalmente nella propria distintiva formatività pur attuandosi con interruzioni, tregue e mutamenti, accanto a consimili svolgimenti, in una coalescenza di sincroni distintivi percorsi.

Come avveniva, del resto, nelle culture orali del mondo, fondate sul PAT, prima della razionalizzazione e dell'onnipervasività ideologica della musica d'arte occidentale, attraverso pratiche e modelli cognitivi che la CNA sta reinterpretando e rendendo nuovamente disponibili come materia per una nuova forma.