

Daniele Goldoni

Improvvisare aiuta ad abitare felicemente

1. Introduzione. Quante libertà?

Nella storia del jazz libertà e liberazione sembrano di famiglia. Una famiglia con parenti e discendenti così numerosi che a volte è difficile vedere le somiglianze. Ogni volto suggerisce una genealogia, ma i rami si confondono: è capitato che jazz, improvvisazione e liberazione in musica abbiano preso strade in parte divergenti. Così non è male se la filosofia, per la quale da qualche tempo il jazz e l'improvvisazione musicale sono diventate materia di studio¹, si attrezza per illuminare che cosa in quella materia la tocca in modo "pericolosamente 'liberatorio'" (Donà 2006 a, 18). E per capire qual è il pericolo.

Il centenario del primo disco di jazz ha diffuso documenti di reazioni stupite e un po' scandalizzate a trasgressioni sonore e di danze innescati dal gruppo di Nick La Rocca. Maggiore libertà negli stili di vita sono registrati dalla letteratura nella "età del jazz": non ancora entrati nell'orizzonte della filosofia. Ma già in Kerouac (*On the Road*) il jazz e l'improvvisazione sono parte essenziale di una forma di esistenza "libera" che continua la tradizione americana libertaria². Questa confluisce in parte nei movimenti antipitalisti, antimperialisti, antirazzisti. Il jazz americano di "avanguardia" e quello europeo vi partecipano con intenti comuni ma anche con differenze che riflettono diversi contesti e urgenze – per esempio dei movimenti di liberazione afroamericani (Malcolm X, Black Panther). Fra un intellettuale newyorkese bianco che ascolta jazz "di avanguardia" e LeRoi Jones c'è molto in comune: sono entrambi "intellettuali" nordamericani, entrambi si battono per la libertà e la democrazia, entrambi hanno letto Ginsberg,

¹ Non posso dar conto qui di una folta letteratura, in cui le competenze filosofiche, musicali e musicologiche si incrociano con diversi pesi e misure, se non contestualmente agli argomenti che tratto e comunque limitatamente. Ricordo come segno del cresciuto interesse filosofico "accademico" per jazz e improvvisazione, fra altri, Hagberg 2000.

² Day (2000) rivendica una genealogia dell'improvvisazione jazz dal "perfezionismo morale" di R. W. Emerson.

ascoltato Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman e Cecil Taylor. Ma come li hanno intesi? Per il primo sono avanguardia secondo un concetto di *arte* contemporanea. Anche per Baraka quella poesia e quella musica sono avanguardia, ma quella è musica di un “popolo” (*people*) (cfr. Baraka 2011; 2012, pp. 129-130, 187). Anche secondo il recente *Message to our Folks*, dedicato all’Art Ensemble of Chicago (Steinbeck 2017), ne andava della liberazione di una gente (*folks*). Somiglianti letture della *free improvisation* (soprattutto della musica di AACM) si trovano nella differenza che George Lewis fa fra approccio “eurologico” e “afrologico”, volto a salvare un canto e una lingua afroamericana oppressa e a rischio di cancellazione (Lewis 2004). La denuncia di un jazz virtuosistico che ha conquistato un pubblico internazionale ma ha perso la sua comunità è stato il cuore del film *Mo’ Better Blues* di Spike Lee.

Per capire di che libertà o liberazione si tratta è necessario capire *chi e da che cosa* si libererebbe. La parola “popolo”, o anche l’inglese *people*, sono tutt’altro che chiare. Con esse si intendono non solo i “popoli” nei significati otto-novecenteschi delle organizzazioni politiche moderne, ma anche “etnie”; oppure anche la “gente”, le “masse”, la “folla” (cfr. per esempio Smith 1998, pp. 63 n. 1, 72 ss.)

2. “Musica classica americana”?

La rivendicazione che il jazz sia “musica classica americana” (Taylor 1986) (ma anche la discussione che l’ha accompagnata: cfr. per esempio Pa-reles 1999; Philen 2007) non ha portato una chiarificazione circa la natura del “soggetto” di queste musiche, ma è piuttosto un *sintomo* del problema. Semplificando, per cominciare, la questione può essere scorporata in due: il jazz è musica *classica*? È musica *americana*?

2.1 Jazz: musica “classica” in quanto musica d’“arte”

In Occidente la parola “classico”, riferita alle arti, rinvia alla ricostruzione a posteriori – in seguito a ciò che viene interpretato come un’interruzione – di una tradizione di pratiche artistiche, culturali, filosofiche. Tale tradizione è narrata e legittimata con esempi eccellenti da imitare. Al fine della imitazione o emulazione, vengono astratti dalla tradizione aspetti formali, regole, “stili”. La ricostruzione include un contesto etnico e storico in una gerarchia che stabilisce quegli esempi come modelli superiori. Così è accaduto per l’arte “classica” greca, poi romana, nel Rinascimento; all’inizio dell’Ottocento con la “musica classica”, grazie a una selezione di esempi musicali come modelli per decidere che cosa sia “arte” musicale. Dalla fine del Settecento, *le* arti sono diventate *l’arte* “bella” in assoluto, “geniale” e

“originale” per virtù “trascendentale”, perciò *a priori*: il “gusto” la media per il popolo (Kant 1983, §§ 40, 48). Le musiche sono diventate *la* musica, eventualmente “assoluta”. Così “musica classica” e “arte” si sono sovrapposte, lasciando i livelli inferiori di arte alla musica “leggera”, “popolare” o *popular* (commerciale).

2.2 Musica romantica e registrazione

In effetti l'intreccio fra jazz come voce di un popolo e arte c'è fin dall'inizio. I gruppi di New Orleans e Dixieland, i musicisti delle orchestre di Chicago, avevano uno spazio definito nell'industria musicale di allora: era arte, anche se “popolare”. Ma la rivendicazione recente che il jazz sia “musica classica” mira a parificarla in dignità con la “classica” della tradizione “colta” (Taylor 1986). Per fare questo ci sono ottime ragioni. Nel ruolo solistico si è evidenziata – anche grazie a una critica “bianca” agiografica, indulgente volentieri sugli aspetti *bohémien* – una genealogia dalla figura del musicista romantico: diventato “classico”. Questo è “l'insolito ruolo del jazz come arte ottocentesca in pieno XX secolo” (Gioia 2007, pp. 26, 110 ss.).

Ora però la registrazione è decisiva affinché il solismo moderno dell'improvvisazione diventi “arte”: “Red” Allen impara da Louis Armstrong ascoltandone i dischi, pur abitando nella stessa New Orleans (Gioia 2007, p. 88)³. L'industria musicale produce modelli “eroici” e ne vive. Per fare altri esempi macroscopici, Miles Davis e John Coltrane hanno condiviso per tutta la vita, con accenti e soluzioni diverse, un doppio spirito e ruolo: di chi suona e “parla” alla propria gente e di chi deve guadagnarsi il proprio posto di artista “originale” e innovativo nello spazio culturale e commerciale di avanguardia, ben definito dalla critica (allora quasi sempre “bianca” nella cultura e nel possesso dei mezzi di comunicazione)⁴.

2.3 Classicismo

Il jazz è diventato musica “classica” anche in altro senso: con la divulgazione e legittimazione presso un pubblico colto, nelle università, operato da Dave Brubeck, grazie anche a scelte formali convenienti. È anche avvenuto un esplicito richiamo alla musica classica da parte di gruppi come il Modern Jazz Quartet e di musicisti della cosiddetta *Third Stream*.

³ Caporaletti 2005 parla di “codifica neoauratica”.

⁴ Che la musica di Davis sia sempre stata rivolta alla propria gente è affermato da Baraka 2012. Al contrario: Marsalis 2011, pp. 131-133. Sui cambiamenti da *Bitches Brew* all'“ultimo Miles”, cfr. Tingen 2001; Cole 2005; Salvatore 2007; Merlin Rizzardi 2009; Cerchiarì 2013; Donà 2015. Sulla ricerca di Coltrane dell'originalità per ragioni poetiche e anche in relazione con la critica, cfr. Porter 2006, p. 209.

I più recenti progetti di Uri Caine con musiche di Mozart, Wagner, Verdi, Mahler, di The Bad Plus con la *Sacre*, mostrano qualcosa di più interessante: qualcosa di profondo e intimo nella parentela fra musica “classica” e jazz, che Evangelisti individuava come elemento “sintattico e formale”.

2.4 Forma e sintassi

Evangelisti riconosceva l’origine etnica, africana, e nel blues del jazz, ma anche la genealogia jazzistica della improvvisazione e della musica “indeterminata” (Cage), e in certa misura anche della propria esperienza e idea della libera improvvisazione:

Il jazz, da punto di vista tecnico sintattico e formale, si è sempre rifatto alla musica colta, anche, e a maggior ragione, nelle sue successive evoluzioni più intellettualistiche; nella fase neoclassica, con l’improvvisazione di fughe; nella fase dodecafonica; nella fase recente, con il tentativo di sbarazzarsi del tematismo dei ritmi di base. È chiaro così che il Gruppo d’Improvvisazione nato negli Stati Uniti e in Italia fonda la propria esistenza su valide ragioni storiche (Evangelisti 1991, pp. 65-66).

2.5 Musica americana?

Chi parla del jazz come “musica classica americana” rivendica un carattere etnico? Così può sembrare:

Classical music must be time tested, it must serve as a standard or model, it must have established value, and it must be indigenous to the culture for which it speaks. Jazz meets the criteria by which classical music is judged (Taylor 1986, p. 24).

“Indigenous” è un’espressione forte. Forse un po’ troppo per ciò di cui parla, come vedremo fra poco.

Il ragionamento di Taylor è prossimo a quello di Wynton Marsalis. Questi indica in blues e gospel il cuore del jazz, caratterizzandone gli elementi di base, soprattutto lo swing. Si capiscono i buoni motivi per cui egli polemizza con tutti gli aspetti più lontani da questo cuore: i tecnicismi (lui supertecnico!). Si capiscono anche i motivi per cui, da questa tradizione, polemizza con l’orizzonte di ricerca linguistico-formale delle avanguardie di genealogia europea. Purtroppo lo fa con semplificazioni discutibili (e ce n’è anche per le avanguardie culturali americane, quando sostiene che l’idea di libertà di Ginsberg e degli *hipsters* è stata addirittura dannosa per il jazz: Marsalis 2011, pp. 95-96). Lo fa con semplificazioni inaccettabili quando fraintende la ricerca di Coltrane (Marsalis 2011, pp. 125-126), o quando mette in discussione di fatto la *free improvisation* (mentre “salva” Ornette Coleman).

Ma in che cosa consiste il carattere “americano” che il jazz manterrebbe della sua genealogia da blues, gospel e swing? Marsalis nega, contro altre interpretazioni, il carattere “razziale” del jazz, e lo fa con molti esempi personali di musicisti “bianchi” (Marsalis 2011, pp. 54 ss., 93-94). In questo modo, però, evita di affrontare la questione del carattere “etnico” della musica, che non dipende esattamente dal colore della pelle di chi la suona. Alla fine approda a un concetto di “americano” di carattere politico-sociale:

Il processo dello swing – una coordinazione costante all’interno di una mutazione costante – raffigura la vita moderna in una società libera (Marsalis 2011, p. 96).

Le parole “società” e la relativa “libertà”, usate in questo contesto, appartengono a una costellazione diversa da quella cui appartengono “etnia” (Smith 1998, p. 50) o “indigenous” (Taylor 1986, p. 24), poiché esse, nella loro genealogia europea moderna dalle secolarizzazioni del Cristianesimo, presuppongono l’assunzione di un giudizio di valore, rivendicano il diritto all’universalità e alla propria espansione al di sopra delle differenze etniche e forme politiche.

Ma Taylor trova nel jazz la coincidenza fra libertà, democrazia ed etnia. Egli considera il jazz sia come espressione di una società aperta, senza capi, che promuove i talenti, sia – in questo suo carattere – una musica autenticamente americana, che articola sentimenti e pensieri americani:

It is even studied and performed in Russia, Poland, and other Iron Curtain countries. This last fact is most important because it is an indication of how jazz is used as a political statement – in a typical jazz performance each individual performer contributes his or her personal musical perspective and thereby graphically demonstrates the democratic process at work. There is no conductor directing the musical flow, but rather, interaction of *individuals* combining their talents to make a unique musical statement (Taylor 1986, p. 21).

Il jazz è

[...] a classical music – an authentic *American* music which articulated uniquely American feelings and thoughts, which eventually came to transcend ethnic boundaries (Taylor 1986, p. 21).

2.6 Europei, Italiani

E in realtà questa musica è diventata americana anche per gli europei, nel primo e ancor più nel secondo dopoguerra. I V-Disc arrivano con la vittoria degli alleati e l’Europa al di qua del muro diventa americana – oggi anche oltre il muro caduto –. Nascono allora gli “appassionati” di jazz, come racconta *Jazz band* di Pupi Avati. Questa musica diventa un segno della

liberazione dalla politica e cultura fascista e dalle sue censure⁵. Questa liberazione promette anche uno stile di vita e oggetti desiderabili USA (dischi, strumenti... automobili).

Negli anni Cinquanta la liberazione dei giovani europei è rock: libertà dall'immobilità sulla sedia ingiunta dalla musica "seria". Il jazz vi partecipa in modo più elitario ma sensibile: il nuovo pubblico europeo danza *swing* e *cool* anche solo mentalmente, seduto nei club e nei teatri, o nei cinema, immerso nelle colonne sonore dei film gialli.

Era una libertà liberale e liberista più che libertaria, quasi solo americana fino agli anni Sessanta: quando i movimenti hanno percorso trasversalmente USA ed Europa, e ugualmente trasversali sono stati il *free jazz* e la *free improvisation* in USA, Inghilterra, Olanda, Francia, Germania, Italia... (Bailey 2010; Schiaffini 2011, p. 47 ss.; Guaccero 2013; Pizzaleo 2014). In quel momento convivevano, in una congiuntura singolare, "arte" e liberazione. Oggi di quel momento (ci tornerò più avanti) restano pratiche intense, anche in diverse parti del mondo, ma in ambiti molto ristretti. Il jazz, che allora, come la musica contemporanea, si stava "sbarazzando" del "tematismo" diventando *free improvisation* (Evangelisti 1991, pp. 65-66), da qualche tempo è diventato musica "classica" in un senso più istituzionalizzato, forse anche oltre l'intendimento di Marsalis. Con il modello del Berklee College, spesso nei conservatori lo studio del jazz è avvenuto e si è diffuso nei suoi aspetti più "grammaticali" e formulaici, focalizzato sull'abilità tecnica strumentale, mirato a un professionismo per un pubblico internazionale.

3. L'arte ha un "popolo"?

Nel 1987 Gilles Deleuze parlava della relazione fra arte e "atto di resistenza" e affermava: "Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne fasse appel à un peuple qui n'existe pas encore" (Deleuze 2013).

La domanda non è necessariamente né ottocentesca né nazional-statalista: si riferisce a una forma di vita. Semmai è una domanda inattuale perché *storica*. C'erano le arti e musiche diverse (il canto gregoriano, la polifonia, il melodramma, la cantata, la sinfonia ecc.) e diverse erano le comunità per cui erano fatte. Fra l'educazione "estetica" trascendentale di Kant e Schiller, da un lato, e la rivendicazione herderiana e poi romantica di una unità di pensiero, linguaggio e poesia nei singoli popoli, si misura già una grande contraddizione e tensione interna alla cultura ottocentesca. Per tutto l'Ottocento e oltre, domina un concetto assoluto di arte e di artista come fi-

⁵ Diverse volte ho sentito chiedersi come poteva conoscere e suonare così bene il jazz un figlio di Benito Mussolini – ma allora, forse... anche il padre apprezzava?

gura emergente (“geniale”) di riferimento (da Schopenhauer a Wagner, a Nietzsche di *La nascita della tragedia*); intanto i concetti di “popolo” e di “nazione” vengono egemonizzati dalle forme moderne dello stato e dell’economia. Nelle fabbriche, nelle piazze, nell’esercito, il popolo diventano “massa”, “folla” nella vita quotidiana della metropoli. Nei teatri diventa il “pubblico”. La massa, la folla, il pubblico non sono né popolo né comunità. Il loro “spirito” viene deciso altrove, in un punto “creativo” gerarchico e speculare ad esse: l’“avanguardia” artistica e/o politica (la parola è di origine militare). Essa non trae legittimazione e materia da una tradizione popolare, ma dalla scienza, dall’economia, dal progresso tecnico, dalla visione storico-politica, dalla “creatività” “geniale” artistica, al fine di una diagnosi-terapia della società e della *liberazione* delle sue energie. La massa e il pubblico devono essere risvegliati e salvati dalla loro condizione passiva e “arretrata”.

4. Il “nuovo”. Composizione e improvvisazione

Nella anonimità della folla, negli *choc* della vita industriale e della metropoli, il “nuovo” è il volto eccitante dell’attualità (cfr. Benjamin 2012b, pp. 577, 853-893). L’originalità diventa motivo di piacere e il valore artistico e culturale più acclamato e distintivo dell’artista. L’imperativo all’originalità lo costringe a superare gli altri e se stesso. Il campo musicale in cui ciò avviene è stato ed è ancora soprattutto la composizione. L’innovazione stilistica o, come si è usato dire, dei “linguaggi”, presuppone un archivio e un catalogo in cui materiali musicali noti, codificati (scritti, trascritti, registrati) e perciò ripetibili, possono essere ordinati: cronologicamente, o/e in base a criteri di valutazione (minore-maggiore complessità, minore-maggiore “sviluppo” delle potenzialità nel materiale precedente e “progresso”). Queste valutazioni avvengono in un tempo che si misura con un passato e un futuro entro l’orizzonte di una storia potenzialmente monumentale (cfr. Goehr 2016a). La composizione conclusa moderna appartiene a questa temporalità non solo quando è concepita come uno dei momenti della storia musicale, ma anche intimamente, nella misura in cui ha una narrazione secondo un decorso temporale in cui possono essere astratti momenti, istanti, punti-ora. Monade sonora, in essa si riflette una narrazione storica. Così, con il compito del compositore si è intrecciato anche un elemento storico-filosofico: la musica si è fatta interprete del proprio tempo – sarebbe avvenuto con Beethoven secondo Wagner, avverrebbe per Wagner stesso, sarebbe avvenuto con Schönberg secondo Adorno (Wagner 1983; Adorno 1959a).

L’improvvisazione nella musica occidentale, dal Seicento all’Ottocento, è stata una pratica complementare alla composizione, mirata allo scopo di padroneggiare il materiale piuttosto che una nuova creazione (Guido 2017; Borio 2018). Ma nel Novecento anche l’improvvisazione, in quanto arte,

assume il doppio compito. L'idea che l'arte sia espressione della genialità originale del singolo si radicalizza al punto che l'arte è l'artista stesso (come conclude Nietzsche) e, nell'artista, è ciò che egli ancora non sa di sé, il suo inconscio. L'improvvisazione come manifestazione dell'inconscio è una pratica frequentata dal surrealismo. Essa è mezzo di sovversione delle vecchie regole artistiche e sociali. Il manifesto futurista *L'improvvisazione musicale* promette la “distruzione di assoluta di tutte le leggi musicali” per mezzo della “libera improvvisazione”, con la quale si eviterà “ogni accordo o motivo già udito” e verranno eliminate “ossessioni di tempo, struttura, ritmo, leggi formali”. Essa produrrà una “infinita originalità di trovate” per “elettrizzare di forza, immensificare di genio la musica, arte sublime e insieme efficacissima igiene di elevazione sociale” (Tonini 2011, p. 79).

5. Il nuovo nell'improvvisazione jazz e free

Nell'improvvisazione jazzistica, soprattutto dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta, il modello romantico dell'artista creatore si è incontrato e combinato con l'istanza innovativa delle avanguardie musicali della composizione. L'esperienza dell'imprevisto appare in dichiarazioni di improvvisatori che vengono dal jazz come Lee Konitz o praticano soprattutto *free improvisation* e *creative music*, come Lacy e Bailey (Hamilton 2007, pp. 105-111; Weiss e Lacy 2015, pp. 47, 61-64, 135; Bailey 2010). Così è ben sintetizzata la cosa in un testo dedicato alle “avanguardie” più radicali, con riferimento soprattutto alla scena romana:

[...] potremmo dire che “l'utopia della creazione assolutamente incondizionata” era un elemento propulsore al quale in quel momento era probabilmente necessario credere [...] L'adesione a quell'utopia era anche, al di là di tutte le differenze, un “elemento unificante”, che comunque presupponeva, nella maggior parte dei casi, l'esistenza di un contesto specifico ideologicamente orientato (Guaccero 2013, pp. 62-63).

Come nella musica di avanguardia classico-contemporanea, anche nell'improvvisazione di genealogia jazzistica si dovevano evitare i *cliché*. L'esponente più *esplicito* dell'innovazione “linguistica” nell'improvvisazione è stato Derek Bailey, che ha distinto l'improvvisazione “libera” da quella “idiomatica” (Bailey 2010). In questo, egli concordava con l'ideale di alcuni compositori di Darmstadt (qualcuno allora diceva che si “improvvisava Darmstadt”: Guaccero 2013, pp. 61 n. 70).

Anche senza la radicalità di Bailey, l'idea che l'essenza dell'improvvisazione, il suo essere “in *real time*”, nell’“istante”, consista nel produrre l'imprevisto e l'inatteso, il sorprendente in quanto *nuovo*, è tuttora diffuso, se

non dominante, anche nella letteratura recente (cfr. Wallace 2016, p. 286 ss.; Sparti 2010, p. 39 ss. e 2016, p. 190 ss.; Bormann, Brandstätter e Matzke 2010). Un segno che l'idea mantiene tuttora un ruolo paradigmatico è la domanda di B. Nettl se certe pratiche di variazione con materiali della tradizione, proprie di musiche etniche, possano essere chiamate "improvvisazione" (Nettl 2016, p. 173); ma la cosa potrebbe riguardare anche parte del jazz che lavora su materiali divenuti tradizionali: con i *patterns*⁶.

6. Filosofi, psicologi: difficoltà, regole...

Che l'imperativo a fare qualcosa di mai ascoltato prima fosse diventato un luogo comune emerge nelle parole di un filosofo, che – grazie alla sua ingenuità musicale – ne ha esplicitato un lato paradossale. Nel suo strano incontro con Ornette Coleman, Jacques Derrida ha inteso l'improvvisazione come una *ingiunzione* a fare qualcosa di assolutamente nuovo. Nello stesso tempo, la dichiarava impossibile. Derrida, restando in una tradizione filosofica che va da Aristotele a Hegel e a Husserl, intendeva il presente come l'"ora" che unisce passato e futuro. Conseguentemente, osservava che non c'è mai il punto-ora senza la sua traccia di passato. Concludeva che l'assolutamente nuovo è impossibile; ma affermava anche, paradossalmente, che tuttavia l'improvvisazione, l'impossibile, sia da fare! (Derrida 2004, pp. 331-332; cfr. Gallope 2016, pp. 151-152; Goehr 2016b, pp. 461-470)⁷.

Se si interroga ogni improvvisatore, si avrà la stessa risposta: l'improvvisazione non avviene mai da zero. Ma se si deve fare sempre qualcosa di nuovo – ammesso che sia vero – la difficoltà si sposta solo sul momento istantaneo-puntuale della *parziale* novità: quando e come avverrebbe? La difficoltà a rispondere a questa domanda fa venire alla luce il carattere culturale extra-musicale e ideologico dell'istanza che la produce. La critica (la "rottura", come si diceva) di schemi, usi, abitudini aveva (ha tuttora) ottime ragioni nella richiesta alle arti di una capacità di risveglio dall'ipnosi di "valori" propagandati dalle agenzie dell'economia, della politica, della comunicazione. Non sottovaluto gli effetti "commerciali" sull'uso e la trasformazione della musica. Questi però non esauriscono tutte le possibilità di un suo uso "popolare". A un'intera generazione di critici musicali, formata da concetti adorniani o simili, è mancato il sospetto che il fatto che una musica sia usata anche per la danza e non solo per l'ascolto, o per il piacere di apprezzare le capacità di variazione su un materiale – cosa concessa ad altre culture dall'etnomusi-

⁶ Per esempio, Caporaletti 2005 distingue fra l'"estemporizzazione" e l'"improvvisazione" che 'improvvisa' anche il materiale e le strutture.

⁷ Nel testo di Lydia Goehr sembra dato per scontato che la "creatività" e l'"innovazione" siano essenziali alla improvvisazione.

cologia – possa non essere considerato un suo limite persino in Occidente. La diagnosi negativa di Adorno, circa la relazione possibile fra musica contemporanea (e il jazz) e una comunità liberata, si rovescia su se stessa come impotenza filosofica di pensare la relazione complessa, non univoca fra musica e forma di vita. Se in *Difficoltà I. Nella composizione*, Adorno confessava di non saper vedere nulla oltre l'alternativa fra “feticismo del materiale e della tecnica” e “casualità” (Adorno 1973, pp. 106-107; cfr. Adorno 1959b, p. 170), il suo sguardo era chiuso da un'idea ancora in parte formalistica del linguaggio musicale (per esempio in *Invecchiamento della musica moderna* parla di “obbligo morale” di non ripetere: Adorno 1959b, p. 182)⁸.

Il formalismo di cui parlo non ha a niente che fare con la necessità di studiare ed elaborare la forma musicale, cosa che è intrinseca alla materia, ma è piuttosto il sintomo di una mancanza di riferimento a una forma di vita. Questa mancanza interessa posizioni teoriche anche molto distanti fra loro, sia in musica sia nella riflessione filosofica su di essa.

Per esempio, è ammirevole e giusto ciò che Luigi Pareyson affermava dell'improvvisazione, vedendovi un processo formativo che si dà le regole mentre si fa. In questo, va verso il materiale e l'immanenza, o l'“emergenza” (secondo l'efficace sviluppo di Bertinetto 2014, p. 25). Ma si legge in Pareyson anche che

l'improvvisazione ha un che di aggressivo, che accetta l'imprevisto proprio per pararlo, e si abbandona alle cose solo per volontà di soggiogarle (Pareyson 1996, p. 86).

Qui viene in primo piano, come vero contenuto, la capacità del soggetto di confermare se stesso dominando la vita. Il materiale musicale, anche se impreveduto, diventa non più che un'occasione per la ripetizione identica della soggettività.

Non sorprende che, in assenza di riconoscimento di relazioni con una forma di vita, la riflessione sulla libertà nell'improvvisazione si sia focalizzata sul rapporto con le regole o la “normatività” (Bertram 2010); non sorprende che se ne sia occupata la psicologia cognitivista computazionale, suggerendo che essa si può ricondurre ad “algoritmi” (Johnson-Laird 2002)⁹; che l'approc-

⁸ La critica di Adorno all'industria culturale musicale, in cui coinvolge il jazz, non solo è disinformata quando gli rimprovera di ripetere schemi e materiali triti di “squallida povertà” (Adorno 1959b, pp. 9-50; 1972, pp. 115-128), ma misura l'improvvisazione sul metro della innovazione formale assunto tipicamente dalla forma d'arte della composizione “determinata” delle avanguardie europee (Goldoni 2005, pp. 328-332). È istruttivo riflettere sul fatto che protagonisti della musica “contemporanea” americana, come Young, Riley, Reich, Glass, hanno cominciato suonando jazz (cfr. Potter 2000). Sulla differenza fra avanguardie e musica “sperimentale” cfr. Nyman 2001; Goldoni 2018.

⁹ Su improvvisazione e computazione, cfr. anche i contributi raccolti in *The Oxford*

cio computazionale abbia interessato musicisti improvvisatori come George Lewis (Goldoni 2015, p. 341) e l'IRCAM nella progettazione di computer che rispondono a musicisti in carne ed ossa. La cosa può essere utile per scoprire una propria tendenza a ripetersi, per ricevere stimoli in vista di elaborare nuovo materiale, insomma: in funzione piuttosto compositiva. Ma è questo il cuore dell'improvvisazione? (Cfr. p. es. anche Hagberg 2008).

7. Note per un'"etnografia" dell'improvvisazione occidentale contemporanea

7.1 Liberare l'ascolto

Nel cambiamento dei 'linguaggi' musicali degli anni Sessanta non c'è solo un criterio formale di innovazione, ma anche un ascolto del suono della vita moderna. Il metodo che Benjamin usa per interpretare le modificazioni percettive indotte dalla metropoli dell'Ottocento va applicato al suono del Novecento. L'attenzione richiamata su di esso dai futuristi, poi con maggior spessore teorico da John Cage (grazie al "silenzio" dei gusti, pregiudizi e chiacchiere della mente) risponde a un'esperienza urbana della molteplicità simultanea delle fonti sonore, dell'incertezza sulla loro origine, il loro inizio e la fine; a un'esperienza di volumi con dinamiche non volute e non controllabili da chi ascolta; di timbri non educati o aggressivi; di ritmi simultanei differenti...: di una impossibilità di dominare il campo sonoro. Significativamente, in un'intervista, Cage sintetizza questo silenzio dell'intenzione con la frase "*traffic is silence*" (Cage 1992). Sembra che questi choc sonori siano stati, più o meno consciamente, metabolizzati e imitati da alcuni aspetti del "linguaggio musicale" delle seconde avanguardie, compresi quei momenti dell'improvvisazione "free" in cui il gesto o il grido di protesta sociale e/o antirazzista trova un suo posto nella foto di famiglia.

7.2 Codificazioni e/o idiomi "nazionali"

Il jazz, nelle storie individuali di molti musicisti, resta spesso fedele alla propria genealogia, ma nella libertà dell'improvvisazione i confini si sono allargati molto oltre, e anche contro, le tradizioni. Giancarlo Schiaffini testimonia che nella libera improvvisazione collettiva l'uso di materiale tematico, fraseologico e ritmico in senso tradizionale, era effettivamente vietato (Schiaffini 2011, p. 85). Un motivo comprensibile di questa regola è che in questo modo si permetteva a ciascuno di introdurre le proprie idee musicali

senza essere troppo vincolato dal decorso precedente della performance. Ma quando l'invito a evitare condizionamenti diventa un divieto, facilmente accade che si traduca in un'altra regola. Infatti, poiché il materiale musicale memorizzato e disponibile è, per ciascuno, limitato e concettualizzato in modo determinato, il divieto ha l'effetto immediato di produrre la negazione più facile: l'opposto. L'opposto di un ritmo isocrono diventa irregolarità, dell'armonia la dissonanza, del suono "bello" quello sgradevole o aggressivo, della continuità l'interruzione continua. Molto di questo è diventato un bagaglio di formule, tuttora praticate anche dalle generazioni più giovani, per la "libera improvvisazione", che è diventata un "genere".

Ma Schiaffini rileva anche un fenomeno contrario. Le improvvisazioni collettive hanno avuto esito in "aree stilistiche diverse" che riflettono caratteri musicali "nazionali" (Schiaffini 2011, p. 86). Quando le pratiche di improvvisazione nascono da un pensiero e una pratica profondi e coerenti, esprimono forme di vita.

8. Il presente: liberazione dalla pressione del tempo

C'è stato un momento in cui la consapevolezza della necessità di un cambiamento della musica, in corrispondenza con un mutamento storico, e l'attenzione alle procedure dialogiche e alla forma di vita hanno raggiunto un punto di coincidenza alto – poi quasi perduto. A quel momento intendo tornare per riprendere il filo del discorso, e non trovo di meglio che queste parole di Cornelius Cardew:

Entering a city for the first time you view it at a particular time of day and year, under particular weather and light conditions. You see its surface and can form only theoretical ideas of how this surface was moulded. As you stay there over the years you see the light change in a million ways, you see the insides of houses – and having seen the inside of a house the outside will never look the same again. You get to know the inhabitants, maybe you marry one of them, eventually you are inhabitant – a native yourself. You have become part of the city. If the city is attacked, *you* go to defend it; if it is under siege, *you* feel hunger – you are the city. When you play music, *you* are the music (Cardew 1971).

Il presente dell'improvvisazione non è da confondere con l'"ora" della metafisica: come un punto entro una linea temporale che divide e connette passato e futuro. Non è neppure *l'istante* rivelativo, o il *kairos* dell'occasione (che pure si dà entro questo presente come possibilità). Per Cardew il presente è abitare consapevolmente un luogo con altri, amare questo luogo e difenderlo. Egli parla di un'"etica dell'improvvisazione" che libera la musica dalla pressione del tempo:

In music, we try to eliminate time psychologically [...] to work in time in such a way that it loses its hold on us, relaxes its pressure (Cardew 1971).

Ciò che accende e mantiene *viva* l'attenzione in un'improvvisazione non è l'assenza di ripetizioni, non è la novità per se stessa, ma l'intensità che sorge dalla capacità musicale di liberare il tempo da attese orientate dal pregiudizio. Cardew cita Wittgenstein:

If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present (Cardew 1971; cfr. Wittgenstein 2011, 6.4311).

L'eternità non è una durata infinita, ma il tempo della consapevolezza “che” c'è il mondo, *questo* mondo, in questa esistenza singolare. In questo presente anche ciò che in un'opera compiuta sarebbe un “dettaglio” irrilevante può diventare importante¹⁰.

9. Una modernità diversa. Improvvisare aiuta ad abitare felicemente

Questa temporalità non presuppone una “filosofia della storia” nelle accezioni sistematiche, evolucionistiche, progressiste o storicistiche che hanno prevalso dal Settecento al Novecento: anzi la esclude, ma si intreccia con la storia e la geografia perché suono, ascolto e mezzi dell'ascolto sono storici. Il fatto che un'esigenza di massima apertura all'ascolto possa essersi ridotta in “generi” è un segno dell'ambivalenza della tarda modernità. La distruzione di un tempo prospettico univoco, la riduzione dell'esperienza in frammenti, che Benjamin ha visto in Baudelaire, ha esiti anche divergenti.

Da un lato, dalla secolarizzazione di una teologia della salvezza individuale (Goldoni 2017b), sorge una reazione “eroica” volta a fare di ogni accadimento un'occasione di riaffermazione di sé¹¹.

D'altro lato, l'assenza di un tempo prospettico univoco apre la via anche a un'altra modernità: attenta al presente e alla singolarità non intenzionali (Goldoni 2018). La *haecceitas* di Scotto ritorna in questa diversa modernità (Courtine 2015) senza universale, senza chiesa. In questo rivive anche qualcosa di antico¹², o dell'oriente. A questa diversa modernità appartiene l'im-

¹⁰ Anche lo stesso carillon potrebbe sempre meravigliare, ha osservato Wittgenstein (2015 pp. 553-554).

¹¹ Cfr. Baudelaire 1999, pp. 236-42, 508-521 e soprattutto l'interpretazione di Foucault 1998, pp. 223-225.

¹² Degli stoici e di Epicuro: per una ripetizione moderna cfr. Rousseau 1972, pp. 101-102; in relazione con l'improvvisazione, cfr. Davidson 2010 p. 10 e 2016. L'oriente è riferimento per John Cage, Terry Riley, Pauline Oliveros (cfr. Potter 2000, Nyman 2001, Goldoni 2017a, 2017b, 2018).

provvisazione musicale che non obbedisce necessariamente all'imperativo della novità, ma sta al presente.

Si può sempre improvvisare insieme in uno standard di jazz, ed è sempre bello se ci si ascolta e si gioca. Può essere ammirevole e anche piacevole ripetere i materiali e le tecniche elaborati dalla *free improvisation*: innumerevoli modi di fare un suono con la batteria, le percussioni, il saxofono, la tromba, con l'elettronica... Il rischio è che tutto poi risulti, nel suo "spirito" e "tono fondamentale" (Hölderlin diceva: *Grundstimmung*), autoreferenziale: un archivio di ricordi che non dice nulla sulle forme di vita attuali.

Esse sono in qualche misura diverse da quelle degli anni Sessanta. La maggior parte del suono che la vita sociale produce è ancora, come nel secolo scorso, senza inizio e senza fine, senza una sola direzione, ma non è più solo locale e urbano, ancor meno industriale: questi sono in parte coperti da quello individuale (eventualmente distratto) in cuffia, senza luogo condiviso.

Risvegliare la memoria musicale cambia l'esistenza in meglio se non è solo un ricordo, ma incontra bisogni, urgenze delle forme di vita attuali. L'arte rappresenta sempre la vita in modi tali che senza quei mezzi specifici (anche non verbali) qualcosa di questa non potrebbe giungere alla consapevolezza. La musica può rispondere a un bisogno di riconnettere vibrazione interna ed esterna nella prossimità spazio-temporale, nelle relazioni umane e ambientali. Un po' come si fa in una vera conversazione fra amici. Il luogo e il tempo in cui ciò avviene hanno un'importanza decisiva, o meglio: uno spazio e un tempo diventano un luogo, un posto abitabile, grazie alla qualità di queste pratiche. Se questa idea ha verità, allora una via è costruire situazioni e luoghi in cui musicisti, anche non necessariamente "professionisti", mettono alla prova il suono che hanno interiorizzato e che urge per uscire a dialogare con quello degli altri. Si impara così a usare la propria voce o lo strumento così come lo si fa imparando un proprio modo di *dire* qualcosa.

La voce – che fin dall'inizio della vita ha la capacità di indicare insieme la singolarità e la relazione con altri, con lo spazio e con il tempo (Goldoni 2017a; cfr. Gioia 2007, p. 178) – diventa filosofica quando, vocale in senso stretto o nella sua estensione strumentale, intensifica la consapevolezza dell'esistenza nel luogo e nel tempo propri.

L'improvvisazione può aiutare a scegliere ciò che più intimamente si sente proprio, a trovare il modo di coniugarlo con quello degli altri e a costruire un ambiente da abitare felicemente.

Con tale pratica, se esercitata in modo disciplinato, si può riuscire anche a comporre una musica che nessuno avrebbe potuto fare da solo o in una situazione diversa¹³. Sorgono idiomi musicali condivisi eppure diversi quanti sono i contesti delle comunità, piccole o grandi, che vi partecipano.

¹³ Ci si prova nei workshop di improvvisazione e composizione di Ca' Foscari a Venezia.

Bibliografia

Adorno Th. W.

1959a *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino.

1959b *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano.

1972 *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino.

1973 *Impromptus. Saggi musicali 1922-1968*, Feltrinelli, Milano.

Bailey D.

2010 *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa.

Baraka A. (Leroi Jones)

2011 *Il popolo del blues. Sociologia degli afroamericani attraverso il jazz*, ShaKe Edizioni, Milano.

2012 *Black music. I maestri del jazz*, ShaKe Edizioni, Milano.

Baudelaire, Ch.

1999 *Ecrits sur l'art*, Librairie Générale Française, Paris.

Benjamin W.

2012a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Donzelli, Roma.

2012b *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza.

Bertinetto A.

2014 *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca, pp. 15-28.

2016 *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Il Glifo, Roma.

Bertram G.W.

2010 *Improvisation und Normativität*, in H.-F. Bormann, G. Brandstätter e A. Matzke (a cura di), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Transcript, Bielefeld, pp. 21-39.

Borio G. e Carone A. (a cura di)

2018 *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, Routledge, New York.

Bormann H.-F., Brandstätter G. e Matzke A. (a cura di)

2010 *Improvisieren – Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Transcript, Bielefeld.

Cage J.

1992 *In love with another sound*: <https://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M>.

Caporaletti V.

2005 *I processi improvvisativi nella musica*, LIM, Lucca.

- Cardew C.
1971 *Towards an Ethic of Improvisation*, in Id., *Treatise Handbook*, Peters, London.
- Cerchiari L.
2013 *Miles Davis. Dal bebop all'hip-hop*, Feltrinelli, Milano.
- Cole G.
2005 *The Last Miles. The Music of Miles Davis, 1980-1991*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Courtine J.-F.
2015 *Res singularis – Che cos'è una cosa?*, in “Rivista di Filosofia neoscolastica”, n. 1-2, pp. 255-273.
- Day, W.
2000 *Knowing and Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, *Improvisation in the Arts*, vol. 58, n. 2, pp. 98-111.
- Davidson A.I.
2010 *Improvvisazione come pratica filosofica*, in D. Bailey, *Improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa, pp. 5-10.
2016 *Spiritual Exercises, Improvisation and Moral Perfectionism*, in *The Oxford Handbook 1*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 523-38.
- Deleuze G.
2013 *Qu'est-ce que l'acte de création?*
(<https://gestaoculturalesad.files.wordpress.com/2013/01/gilles-deleuze.pdf>).
- Derrida J.
2004 *Play – The First Name: 1 July 1997*, in “Genre: Forms of Discourse and Culture”, vol. 36, n. 2, pp. 331-340.
- Donà M.
2006a *Jazz e verità. “Suoni da immaginare”*, in G. Michelone (a cura di), *Jazz e comunicazione*, I.S.U., Milano, pp. 13-18.
2006b *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano.
2015 *La filosofia di Miles Davis*, Mimesis, Milano-Udine.
- Evangelisti F.
1991 *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma.
- Foucault, M.,
1998 *Che cos'è l'illuminismo*, in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. 3. 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, pp. 217-232.
- Gallope M.
2016 *Is Improvisation Present?*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 143-159.
- Gioia T.
2007 *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*, Excelsior 1881, Milano.

Globokar V.

1970 *Reacting*, in “International Improvised Music Archive”:
<http://intuitivemusic.dk/iima/vg.htm>.

Goehr L.

2016a *Il museo immaginario delle opere musicali*, Mimesis, Milano-Udine.

2016b *Improvising Impromptu, Or, What to Do with a Broken String*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 458-480.

Goldoni D.

2005 *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*, in L. Cortella, M. Ruggenini e A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger. Soggettività, arte, esistenza*, Donzelli, Roma, pp. 307-335.

2015 *Liberazione della vita*, in “Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti”, n. 10: <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/6668/6601>.

2017a *Sorprendente*, in “Kaiak. A Philosophical Journey”, n. 3 (“Improvvisazione”): <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-3-improvvisazione/Goldoni.pdf>.

2017b *Creatività. Storia di un equivoco, con conseguenze*, in G. Fele, M. Russo e F. Cifariello Giardi (a cura di), *Creatività musicali. Narrazioni, pratiche e mercato*, Mimesis, Milano-Udine.

2018 *Improvisation*, in M. Beyes (a cura di), *The Creativity Complex*, Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 154-159.

Guaccero G.

2013 *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1956-1978*, Aracne, Roma.

Guido M. (a cura di)

2017 *Studies in Historical Improvisation. From cantare super librum to partimenti*, Routledge, New York.

Hagberg G. (a cura di)

2000 *Improvisation in the Arts*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism” vol. 58, n. 2.

2008 *Art and Ethical Criticism*, Blackwell, Oxford-Singapore.

Hamilton A.

2007 *Lee Konitz: Conversations on the Improviser's Art*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Johnson-Laird P.

2002 *How jazz Musician Improvise*, in “Music Perception”, vol. 19, n. 3, pp. 415-442.

Kant I.

1983 *Kritik der Urteilkraft*, in Id., *Werke in Zehn Bänden*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Lewis G.

2004 *Improvised Music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives*, in

- D. Fischlin e A. Heble (a cura di), *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation and Communities in Dialogue*, Wesleyan University Press, Middletown, pp. 131-162.
- Lewis G., Piekut B., (a cura di)
2016a *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies 1*, Oxford University Press, Oxford.
2016b *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies 2*, Oxford University Press, Oxford.
- Marsalis W.
2011 *Come il jazz può cambiarti la vita*, Feltrinelli, Milano.
- Merlin E. e Rizzardi V.
2009 *Bitches Brew. Genesi del capolavoro di Miles Davis*, il Saggiatore, Milano.
- Nettl B.
2016 *Landmarks in the Study of Improvisation: Perspectives from Ethnomusicology*, in Lewis, Piekut 2016b, pp. 169-184.
- Nyman M.
2001 *La musica sperimentale*, ShaKe, Milano.
- Pareles J.
1999 *Don't Call Jazz America's Classical Music*, in "The New York Times", February 28, 1999: <https://www.nytimes.com/1999/02/28/arts/music-dont-call-jazz-america-s-classical-music.html>.
- Pareyson L.
1996 *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani
- Philen R.
2007 *Jazz is not America's Classical Music*: <http://robertphilen.blogspot.com/2007/06/jazz-is-not-americas-classical-music.html>.
- Pizzaleo, L.,
2014, *MEV. Musica Elettronica Viva*, Lucca, LIM.
- Porter L.
2006 *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, minimumfax, Roma.
- Potter K.
2000 *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rousseau J.-J.
1972 *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Gallimard, Paris.
- Salvatore G.
2007 *Lo sciamano elettrico*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo.
- Sbordoni A.
2014 *Comporre interattivo. Una valida prospettiva*, in Id. (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca.

Schiaffini G.

2011 *E non chiamatelo jazz*, Casanova e Chianura Edizioni, Milano.

Schönberg A.

2008 *Brahms il progressivo*, in Id., *Stile e pensiero*, il Saggiatore, Milano.

Schumpeter J.A.

2011 *Capitalism, Socialism and Democracy*, Martino Publishing, Mainsfield.

Smith D.A.

1998 *Le origini etniche delle nazioni*, il Mulino, Bologna.

Smith L.

1981 *Note sulla natura della musica*, Nistri Lischi, Pisa.

Sparti D.

2010 *L'identità incompiuta*, il Mulino, Bologna.

2016 *On the Edge: A Frame of Analysis for Improvisation*, in Lewis, Piekut 2016a, pp. 182-201.

Steinbeck P.

2017 *Message to Our Folks. The Art Ensemble of Chicago*, The University of Chicago Press, Chicago.

Taylor W. "Billy"

1986 *Jazz: America's Classical Music*, in *The Black Perspective in Music*, vol. 14, n. 1 ("Black American Music Symposium"), pp. 21-25.

Tingen P.

2001 *Miles Beyond. The Electric Explorations of Miles Davis 1967-1991*, Billboard Books, New York.

Tonini P. (a cura di)

2011 *I manifesti del futurismo italiano*, Edizioni dell'Arengario, Gussago.

Wallace R.

2016 *Modernist Improvisations*, in Lewis, Piekut 2016b, pp. 285-301.

Wagner R.

1983 *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli.

Weiss J. e Lacy S.

2015 *Conversazioni con Lacy*, Pisa, ETS.

Wittgenstein L.

2011 *Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe Band I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 7-85

2015 *Vermischte Bemerkungen, Werkausgabe Band 8*, pp. 445-573.

Improvvisare aiuta ad abitare felicemente

Il jazz è stato ricollegato per molti aspetti a forme sociali di libertà o di liberazione: fra le due guerre mondiali, nella stagione della Beat Generation, negli anni Sessanta in USA e in Europa, nella *black music*. Libertà o liberazione in che modi, e per chi? Mentre l'improvvisazione *black* e degli anni Sessanta si riferivano a comunità, oggi il jazz è inteso soprattutto "musica d'arte" (o "musica classica-americana"). L'arte, in senso moderno, non ha una "comunità" come "popolo", ma un "pubblico". Quando la musicologia o la filosofia affrontano jazz e improvvisazione focalizzandosi principalmente sugli aspetti "artistici" formali – come la novità di linguaggio e le regole – non riconoscono la mancanza attuale di una relazione fra musica e "popolo". Tuttavia, la musica esprime sempre una "forma di vita" (Wittgenstein). Suggerisco alcune idee per una "etnografia" dell'improvvisazione nel contesto della musica occidentale contemporanea e, partendo da alcune idee di Cornelius Cardew, alcune pratiche di improvvisazione, in qualche modo utili a riconoscere e abitare più felicemente la propria forma di vita e il proprio luogo.

PAROLE CHIAVE: improvvisazione, popolo, forma di vita, etnografia, abitare

How Musical Improvisation Helps People to Happily Inhabit a Place

In many respects jazz has been associated with social forms of freedom or liberation: between the two World Wars, during the Beat Generation season, in the Sixties in the USA as well in Europe, and in black music. Freedom or liberation: in what ways, and for whom? While black and 1960s improvisation was the expression of specific communities, today jazz is understood above all as "art music" (or Classical American Music). Art, in a modern sense, does not have a "community", understood as a "people", but rather a "public". When musicology or philosophy deal with jazz and improvisation by focusing mainly on "artistic" formal aspects – like the use of innovative language or rules – they fail to acknowledge the current lack of a connection between music and a "people". However, music always expresses a "form of life" (Wittgenstein). I suggest some ideas for an "ethnography" of improvisation in the context of contemporary Western music, and, starting from some ideas of Cornelius Cardew, outline some improvisation practices that might help us to recognize our own form of life and place, and to more happily experience them.

KEYWORDS: improvisation, people, form of life, ethnography, inhabit