

Leonardo Vittorio Arena

Improvvisazione libera radicale

Il mio primo giorno di prove con loro gli ho chiesto:
“Che cosa vuoi che suoni?”, e lui: “Non preoccuparti, suona”.

E io: “In che senso? Devo fare come se suonassi un assolo?”
“No, suona come ti viene, ma nello stesso tempo ascolta”. E ha funzionato.
(Dialogo tra Sunny Murray e Cecil Taylor; cit. in Spellman 2013)

Il suono con sonorità
non oltrepassa centinaia di chilometri,

Il non suono
si estende per tutti i quattro mari.

(Huainanzi, X, 99)

Improvvisazione si muove in libertà, come una creatura di sogno, non nostra. Sediamo davanti a uno strumento a tastiera, poniamo, da soli o in gruppo ci accingiamo a suonare. Fenomenologia di un'improvvisazione, dove si lascia al caso il compito dell'intervento. Al caso o alla nostra abilità? Nell'improvvisazione libera o radicale, o entrambe (d'ora in poi ILR), l'io è messo in secondo piano. Il che non vuol dire che sia assente, è solo un po' meno presente, o lo è in una dimensione che non si consegna a uno schema prestabilito. Nel *mainstream jazz* – mi si passi la generalizzazione – il pattern più usuale dell'improvvisazione è dato dalle 32 battute di uno standard, sia essa orizzontale o verticale, segua la progressione armonica o una scala modale, giri intorno alla melodia o persegua altri *hook*. Ciò mette in discussione la possibilità concettuale del ricorso al termine – improvvisazione – o lo limita. Da qui il richiamo a una sorta di *expertise* che, si crede, migliorerà con il tempo; quanto a me, elimino fin d'ora l'appello a *licks* prestrutturati, memorizzati e impiegati all'occasione – la cosiddetta libertà del jazz o del rock, nei rispettivi sottogeneri di riferimento, ne è penalizzata. I guru dell'improvvisazione – ve ne sono! – affermano che il collegamento di un improvvisatore agli accordi, poniamo, di uno standard non escludono la possibilità che si usino tutte e dodici le note della scala temperata, il che prelude a un ampliamento.

L'aggiunta a tale attitudine o suggerimento, però, è problematica e serra gli orizzonti nel momento in cui li apre: "tutte e dodici, provvisto che tali note" – dette "atonali" – "siano giustificate". Libertà concessa, ma in un ambito di possibilità limitate, dove il musicista chiede il permesso – a chi non è indicato, forse al super-io che presiede alla sua formazione, concretizzatosi nei partner della *jam session* –, un'autorizzazione a usare le presunte note non pertinenti. Che dire? Come se una sovrastruttura di pensiero si imponesse, vincolante, a scapito di ogni utilizzo inconscio dello strumento o non predeterminato, per dirlo in toni meno metafisici. Insomma, come è stato detto con autorevolezza in un'altra sfera, sociale e politica – siamo certi che sia un'altra sfera? –, "l'uomo è nato libero, ma è ovunque in catene". Rousseau¹. Spezzare le catene è possibile, a caro prezzo. Come farlo è difficile dirlo, considerando ingenua le possibilità offerte dal jazz cosiddetto libero per vocazione, il free. È appena il caso di notare che esso, con poche eccezioni, tende a riproporre alcuni schemi, a cadere nelle stesse trappole, specie quando, nell'improvvisazione collettiva, ogni strumento è votato a un contributo prevedibile alla cacofonia generale², ché di questa si tratta, al di là delle apparenze – tra le eccezioni più vistose indicherei Cecil Taylor e Ornette Coleman, non le sole, ma certo le più attente a evitare stereotipi.

Per trovare qualcosa di diverso, che si muova sulla falsariga delle cosiddette eccezioni, si dovrà attendere il *new jazz*, etichetta che per qualche tempo ha accomunato artisti del calibro di Evan Parker e Derek Bailey, l'Art Ensemble of Chicago e Anthony Braxton, tra gli altri. Le sporadiche cadute di tono, le concessioni alle suddette cacofonie sono in questi casi scusabili e legittimate, e del resto meno evidenti. Parker e Bailey hanno sviluppato, con il tempo, uno stile che li colloca in un'area più libera del free e del jazz in generale. I risultati migliori si colgono per entrambi nel loro supporto al lavoro di David Sylvian, artista non collocabile nel rock *tout court*, riguardo all'album *Manafon* per Parker, e *Blemish* per Bailey³. Si nasce *nel jazz* e *dal jazz*, insomma, poi si avverte la camicia di forza dei pattern e ci si volge altrove, alla ricerca di nuovi spunti, nei territori dove il termine "libertà" riacquista senso – e non come libertà di muoversi all'interno di gamme o possibilità predeterminate.

La preintesa tra i musicisti di una *jam* stabilisce un impatto, ciò che sarà: "il mondo è tutto ciò che accade", come nel *Tractatus Logico-philoso-*

¹ Cfr. Rousseau 2013, *passim*.

² Si pensi a un pieno orchestrale in cui tutti gli strumenti improvvisano al massimo volume.

³ A Bailey si deve anche un testo ormai classico: *Improvvisazione, sua natura e pratica in musica* (Bailey 2010). In ambito italiano, segnalerei l'opera di Davide Sparti (2010): vi si tratta soprattutto di jazz, ma non solo, e anche di ciò che oltrepassa i confini del jazz nelle mani di abili improvvisatori.

sophicus di Wittgenstein (1984, § 1). Si passerà a ciò che era stato stabilito, in altri orizzonti, da Giacinto Scelsi: una musica senza accordi, ritmo o melodia, in merito alla quale ci si chiederà cosa ne resti, una volta sgombrato il campo a questi aspetti (Scelsi 2010, p. 267; cfr. anche Arena 2016, pp. 5-6). Ma questo è l'ampio margine di libertà che la ILR si concede, nel quale annaspa, ancorché senza sforzo, come in certe meditazioni in cui si osserva il materiale immaginifico, la parata o sequenza di pensieri e icone senza interferire (cfr. Arena 2017), assumendo il ruolo del testimone puro, di cui ci riferisce il Vedanta, la corrente filosofica indiana che ci suggerisce di prendere atto della nostra vocazione a produrre un mondo. La preintesa è uno schema, ma di larga trasposizione, affidato alla intuizione dei musicisti, i quali possono: a) realizzare perfino una sorta di *interplay*, a volontà e sporadicamente, quantunque non sia l'opzione più tipica; b) lottare gli uni contro gli altri o ignorarsi, con i rispettivi strumenti, trascurando di procedere nella stessa direzione, qualcosa come un ascolto autarchico di se stessi e/o dell'altro; c) sentirsi soli ma insieme ad altri, come si potrebbe in un gruppo di meditazione: avvalendosi dell'energia degli altri, dando nel contempo il proprio contributo allo sviluppo della medesima. I tre percorsi, a ben vedere, si intersecano, essendo incongruo, o angusto, che se ne privilegi uno a scapito degli altri, pena la solita limitazione della libertà improvvisativa.

L'obiezione ai fautori del free è invalidata: si rimprovera loro che, comunque, la libertà prefissata comporta una sorta di asservimento a un progetto, quindi ne è minata; per non dire che l'improvvisatore, conscio del proprio strumento e della pratica a esso relativa, finirà per cadere nei soliti schemi o nelle strutture preordinate che ha adottato in passato. Come dire che anche la libertà, nel free jazz, sottostà a uno schema, quindi non è tale; i detrattori più timidi la diranno non assoluta. Ciò somiglia alla confutazione dello scetticismo, da secoli adottata e condivisa nella logica del pensiero occidentale, debitrice del formalismo aristotelico. Lo scettico, il quale impugna il concetto e la possibilità della verità, vi sarebbe pur sempre vincolato, nella misura in cui sostiene le proprie posizioni: che non c'è verità, insomma, indica una verità di qualche tipo. Per i detrattori, l'assunzione dell'obiettivo di una libertà improvvisativa, sancito nella e dalla preintesa, comporta il suo contrario, e cioè che la libertà predeterminata sia un nodo scorsoio che grava sul collo del musicista. Va da sé che le due argomentazioni, quella contro lo scettico e l'improvvisatore libero o radicale, sono da rintuzzare; ciò che gli oppositori non comprendono è lo stato di coscienza dello scettico (cfr. Arena 2014a, cap. 3; Arena 2015a, p. 44 ss.) e del praticante della ILR: la scelta di questi ultimi implica l'assunzione di un atteggiamento esistenziale, secondo cui si mira a una libertà espressiva che sarebbe penalizzata dall'adesione a un codice, nel caso dell'improvvisatore, o alla verità assoluta, riguardo allo

scettico. Ciò non equivale, in nessuno dei due casi, a una posizione mistic-cheggiante, bensì alla possibilità concreta di trovarsi nel qui e ora, con le conseguenze che ciò comporta, riguardo ai rispettivi *mood* di entrambi. Lo scettico sa che il suo rifiuto della verità non equivale all'assunzione di una posizione "vera", così come l'improvvisatore sa che il suo "suonare libero" non si impone limiti. Sarà solo entrando nella loro situazione esistenziale, o tentando di dividerla, che i detrattori di entrambi potrebbero comprenderne le posizioni.

Ma forse è proprio questo che, con tutta la buona volontà, talora manifesta, il detrattore non coglie: questi può essere prevenuto, al punto da interdirti l'adozione della libertà radicale; è confortato dal permanere in una struttura sicura e garantita, quella che, poniamo, si riscontra nella improvvisazione sugli standard, per comodità, quelli da trentadue battute, con un *chorus* individuabile. Una situazione analoga, ancora, a quella dell'avversario dello scettico: questi ha paura di rinunciare al vero, a una rete di certezze. Ne risulta che l'adozione della ILR pertiene a un certo tipo psicologico, mentre l'altro tipo di improvvisazione ha un diverso interlocutore; la musica che si sceglie di suonare corrisponde alla mentalità e al carattere dello strumentista, tratto da non disattendere. Fichte diceva che il dogmatico sceglie il realismo, perché la libertà dell'idealismo lo metterebbe a dura prova (Fichte 1925, p. 13). Non è diverso per l'avversario della ILR, il quale, ancorché pratico e perfino virtuoso dello strumento, teme la traversata nel *mare magnum* dell'ignoto che la rinuncia agli schemi e al codice implicherebbe. Ognuno sceglie di suonare nel modo in cui egli/ella è; talvolta si può passare da un genere di improvvisazione a un altro, supposto che la natura della persona sia malleabile; è un problema di apertura o chiusura mentale. Non è un caso, insomma, che talvolta il nemico della libertà totale improvvisativa sia lo strenuo difensore, conscio o inconscio, della logica formale. "Dici di essere totalmente libero, nel tipo di musica che ami? Bene, ti dimostro che del tutto non lo sarai mai!" Non che l'obiezione non regga, e che la mano del musicista non indugi, all'occasione, sul già noto e insista su qualcosa di già suonato, o che è stato suonato da altri e gli si riverbera nella mente, quanto piuttosto che tutto ciò non si compia per volontà propria, in ossequio a regole ben definite, come, poniamo, quelle del bebop o di altri sottogeneri jazzistici, dove i musicisti sanno in quale direzione si andrà a parare improvvisando, la assecondano, e magari se ne compiacciono, il che non sarebbe un problema, anche se ciò avrebbe poco a che fare con la pretesa libertà del jazz.

Le parole del detrattore suonano comunque istruttive, dal punto di vista filosofico: questi sostiene che il principio di una attitudine radicale avrebbe pur sempre la parola d'ordine *anything goes*; il che è un modo per screditare la ILR. Qui la questione è più complessa, ma dipende dalle

posizioni già vagliate: ammettere tutte le possibilità espressive, improvvisative, sembra una concessione al caos, e tornano i timori menzionati. Sono psicologici, soggettivi, e vanno tenuti in conto, certo, ma come misure cautelari degli stessi musicisti, i quali vogliono definire il genere o il tipo di musica suonata, per sapere di preciso dove si trovino o cosa stiano facendo. Altrimenti, se uscissero dal *temenos* delle posizioni consolidate non si sentirebbero garantiti nel ruolo; il problema si risolve vanificandolo (cfr. Wittgenstein 1984, § 6.51; Arena 2015a, p. 30 e ss.). Nella ILR non ci si chiede se ogni nota od ogni pausa siano eloquenti, se vi siano tempi morti, per così dire, nello sviluppo della jam, per la buona ragione che non si distingue tra bello e brutto, pertinente o inadeguato: si giunge a una concezione non duale, più vicina a ciò che si potrebbe dire il non suono, che abbia incorporato in sé i diritti del silenzio; allo stesso modo, il non suono si fa vessillo di una prospettiva che non ribadisce la distinzione tra tonale e atonale, note giuste o sbagliate, e si attiene invece ai valori di un flusso che coinvolge i musicisti e l'audience (sul tema, cfr. Arena 2013). È lo stesso motivo per cui solo aderendo a questo tipo di improvvisazione il musicista può scoprirne i benefici e l'ampliamento del raggio d'azione. Spunti che restano inaccessibili a chi, volendo permanere nell'ambito del conosciuto, si preclude certe esperienze.

Il detrattore o colui che non sente di dover aderire all'ILR ha bisogno di essere rassicurato: gli si dovrà dire che non tutto può andar bene, che il principio *anything goes* va vanificato, altrimenti non parteciperà alla jam o all'ascolto. Il che va bene, ma sarà un sotterfugio o meglio un espediente; un modo per suonarci insieme o per far assistere il detrattore alla jam, supposto che sia ciò che si vuole; è possibile, per altri versi, che il detrattore venga contagiato dalla libertà dell'improvvisazione e finisca per caldeggiarla a sua volta. Per questo occorrerebbe una presa di coscienza, una sorta di *satori*, risveglio o illuminazione, per dirlo con i buddhisti Chan/Zen. Va da sé, poi, che l'ILR non ha bisogno di fare proseliti, e che, forse, dovrebbe essere praticata soltanto con musicisti che ne condividano l'impostazione o ascoltatori che ne sappiano i contenuti. L'esperienza insegna, tuttavia, che spiegare prima del concerto al pubblico ciò che sta per ascoltare sarebbe privarlo del piacere della improvvisazione, del gusto della sorpresa. Nietzsche rimproverava a Wagner di voler essere compositore nonché l'esegeta della propria musica. La musica, insomma, va ascoltata, prima che la si possa interpretare o commentare; ogni chiarificazione preliminare, didattica, può essere fuorviante e inopportuna. Al pubblico di "4'33" Cage non anticipò di cosa si trattava, e cioè la sua natura di "brano silenzioso", come egli stesso lo definì, pena il dissolversi della relativa catarsi.

La voce del detrattore sembra rilevante, in quanto accentua aspetti filosofici ed ermeneutici che rischierebbero di passare inosservati. Questi

insiste che, secondo l'imperativo della libertà assoluta, che vede come spada damoclea, chiunque potrebbe improvvisare "radicalmente", e ciò impone la precisazione del termine. Radicale è colui che, senza mezzi termini, va alle radici del problema, ossia mira alla libertà totale, o alle basi stesse della formazione del musicista, quelle più viscerali e sentite, le quali differiscono da una persona all'altra, non essendo mai identiche a se stesse o replicabili. Molte caratteristiche, ancora, di una improvvisazione jazz sugli standard, e non solo, vengono a cadere, come l'esigenza dell'abilità esecutiva o il virtuosismo. Ciò ridimensiona l'ego del musicista in una connessione salutare con la sua parte più intima o l'inconscio, che a questo punto non è più soltanto personale, bensì collettivo, nel senso che l'espressione acquista in Carl Gustav Jung: accantonando l'egocentrismo, si manifesta un altro lato del musicista, il Sé, personale e transpersonale (cfr. soprattutto Jung 2010; si veda anche Arena 2014b). Viene meno la possibilità dell'acrobazia sonora, e lo sfoggio di destrezza cede il passo alla singolarità della personalità dell'improvvisatore, unica e irripetibile. Ciò sventa il rischio della prevedibilità e l'omologazione dei musicisti, largamente presente nel jazz contemporaneo che, per buona parte, si richiama ai pattern del *mainstream* anni Cinquanta, con conseguente avvilito e banalizzazione del materiale. Non è tanto importante, dunque, o per niente, la capacità tecnica, quanto la sensibilità dell'improvvisatore, che recalcitra a essere ingabbiata in strutture codificate. Gli stessi musicisti lo affermano, senza timori o pudori. A un contrabbassista che accompagnava Cecil Taylor chiesero se il pianista si era accorto che non sapesse suonare. Quello rispose che era per questo che Taylor lo aveva assunto (cfr. Spellman 2013). Non si chiedono dimostrazioni di bravura, di assidua frequentazione dello strumento, bensì che ci si esprima in libertà, dando proprio *quel* contributo specifico che un altro musicista non saprebbe fornire. Anche il rifiuto del tecnicismo e dei passaggi di ardua esecuzione strumentale attira gli strali dei musicisti che vanno a caccia di certezze, confortati da canovacci prevedibili, e non è un caso che proprio questi passino il tempo libero a praticare scale e accordi, in vista di una perfettibilità sempre più distante, irraggiungibile. Su questo punto può non esserci intesa unanime tra i musicisti, e alcuni, come Taylor stesso, continuano a esercitarsi o a fare pratica sullo strumento, malgrado la rinuncia al virtuosismo. Al polo opposto si collocano coloro che usano strumenti con cui hanno scarsa o nessuna familiarità, per inseguire nuove possibilità espressive, che il ricorso allo strumento principale non permetterebbe, per i suoi legami con il prevedibile o il già noto (Lewis 2008, p. 363): è il caso di Ornette Coleman, che si azzarda al violino o alla tromba, discostandosi dall'amato sax. È più difficile nell'improvvisazione evitare cliché già sperimentati sul proprio strumento, e le mani sembrano essere attratte magneticamente da certi tasti, certe chiavi o certe corde.

Come se si dovesse sgombrare la mente dalle pastoie e dai detriti accumulatisi in anni e anni di improvvisazione non libera, e d'improvviso si dovesse cambiare mentalità, per essere ben disposti a un'apertura che non tutti hanno. Da questo punto di vista, mi sembra esemplare l'atteggiamento di Miles Davis, il quale, non pago dell'aver padroneggiato vari stili jazzistici, modali e non, si volse alla ILR, a suo modo, in *Bitches Brew* e album similari. Album che in parte sono frutto di un lavoro di *editing* da parte dei produttori, il che ha una duplice connotazione: da un lato, sembra una violenza nei confronti degli improvvisatori, attraverso la ricerca del materiale giusto od ottimale; per altri versi, ciò sembra svelare agli improvvisatori che non devono "attaccarsi" o affezionarsi a quanto hanno registrato, poiché tutto il materiale può essere rivisto e modificato. Dal punto di vista buddhista, questa ultima attitudine è da preferire, come se l'ILR non avesse bisogno di essere registrata, in quanto se ne distruggerebbe la bellezza dell'attimo: il flusso sonoro dell'immediatezza soffrirebbe a essere ingabbiato in una registrazione, che, si presume, sarebbe riascoltata ancora e ancora, allontanandosi sempre più, da parte del musicista e del fruitore, dall'intento primigenio di chi l'ha realizzata, dalla naturalezza o spontaneità espressiva; in tal modo, le istanze di una esecuzione, diciamo taoista, cioè ossequiosa della spontaneità, verrebbe penalizzata (cfr. Zhuangzi 2009).

Una esecuzione virtuosistica andrebbe ai danni della compattezza del gruppo, di una direzione che si sviluppa nel corso della improvvisazione, senza per questo sfociare per forza nel "bello" o nella parvenza di un ordine, un amalgama ben impostato; direzione che emerge, o meno, grazie al trovarsi in un certo momento e in un certo spazio insieme ad altri musicisti. Questa attitudine, che coesiste con il vuoto mentale, come nella meditazione, è perseguita da musicisti che sono anni luce distanti dalla ILR, come Charlie Parker, fautore di una disposizione in due tempi all'improvvisazione jazz: 1) stadio dell'apprendimento e pratica continua; 2) stadio dell'oblio, in cui si dimentica (relativamente) quanto si è appreso. Come se, per dirlo con Nagarjuna, il maestro buddhista della scuola del nudo (*shunyavada*), ci si riferisse a due piani di realtà (*satya*): uno convenzionale, dove scale e accordi ci supportano, in fase preliminare, e un altro in cui tutto ciò non ha più senso e si persegue altro, senza uno sforzo cosciente. L'analogia può essere approfondita, perché il piano convenzionale (*samvriti*), enucleato come transitorio da Nagarjuna, è quello della logica e del linguaggio, mentre l'altro, il supremo (*paramartha*), è quello in cui questi due strumenti – pertinenti all'essere umano e all'improvvisatore – vengono lasciati dietro, in una dimensione indescrivibile (cfr. Nagarjuna 2014). Nella ILR il secondo piano è in predicato, l'altro è subito negletto – non del tutto, ma certo da programma, con buona pace dei detrattori a oltranza, per i quali ILR non sarebbe mai libera del tutto.

Il taoismo propenderebbe per una dimensione *à la* Charlie Parker, per la componente dell'oblio e parimenti sulla condizione di un apprendimento preliminare – l'enfasi sull'oblio è comunque forte nel taoismo, in più larga misura di quanto tesaurizzato da Parker, e la fase di apprendimento tecnico verrebbe relativizzata, e forse perfino saltata. I taoisti credono nelle potenzialità innate dell'essere, non solo umano, indicandole con il termine *de*, una sorta di potere, energia o perfezione individuale che il Tao, Via suprema dell'universo, attribuisce a tutte le creature. Al singolo musicista, dunque, spetta di capire quanto della fase preliminare gli si confaccia o no, e da non esibire nella ILR.

La meditazione ha molti aspetti in comune con la ILR, almeno quella in cui al praticante si suggerisce di lasciar scorrere pensieri e immagini in libertà, osservandone il flusso senza tentare di alterarlo. Oppure quella che si richiama a una sorta di ancoraggio, cui tornare dopo le eventuali distrazioni, come l'ascolto del respiro o di un mantra, che è un suono – la parola sanscrita *shabda* indica tanto il suono quanto la parola. Non dimentichiamo, poi, che esiste una meditazione hindu basata sui suoni, che va sotto il nome di Nada yoga; in un adattamento occidentale si suggerisce al meditante di servirsi di una registrazione, di un disco come *book* o di qualunque altra cosa – a seconda del risultato auspicabile, brani rilassanti, ma non quelli di una *new age* sdolcinata, bensì di una musica *ambient* sofisticata, *à la* Brian Eno, o di brani etnici come il Qawwali di Nusrat Fateh Ali Khan, laddove si miri a una meditazione dinamica, che metta in gioco le energie individuali. In questi casi si tenta di percepire i suoni, senza giudicarli belli o brutti, gradevoli o meno. L'attitudine dell'osservatore non giudicante o del testimone non è diversa da quella che nella meditazione il praticante assume; questi è a suo modo "passivo", in realtà più attivo di colui che pretende di interferire con il corso del mondo e delle cose, cioè il Tao.

Le note si dissolvono come i pensieri; ognuna lascia spazio all'altra, senza rivendicare una superiorità, una centralità. Le mani del musicista si muovono sullo strumento senza sapere dove si andrà a parare, aderendo a una sorta di relativismo secondo cui non si persegue l'effetto, né di ammaliare l'ascoltatore o di intrattenerlo. Nessuna nota o pausa predomina, ed è l'intero flusso sonoro ad attrarre l'attenzione del pubblico, come quando nel meditare non si privilegia alcunché, alcuna immagine o pensiero, e ciò avvia a una calma profonda. Si dirà che nella meditazione neanche lo stato di relax è lo scopo; non è forse una ulteriore affinità con la ILR, laddove il finalismo, la direzionalità non è in questione?

Non si insisterà mai abbastanza sulla natura della libertà in ILR, per il superamento dei generi musicali che comporta. Laddove non vige l'ossequio a un genere specifico, sia esso il jazz, il rock, la musica classica o etnica, poniamo, è una apertura totale che si manifesta, un ampliamento di

orizzonti. È il giusto preludio a quella che si chiamò nei Settanta “musica totale”, progetto che, a mio avviso, non fu realizzato, a opera di musicisti che, come Giorgio Gaslini, restarono nell’alveo jazzistico, ancorché nel seguirne le molteplici evoluzioni. Nella ILR qualunque *background* degli improvvisatori è legittimo e trova spazio, in un coacervo di stili che soltanto il *progressive rock*, nei Sessanta e Settanta, fu capace di attuare, ma in base a schemi prestabiliti, dove l’improvvisazione, tollerata e presente, non era la regola; ci sono molte eccezioni a riguardo, e mi piace citare il modello che i Soft Machine, nelle varie incarnazioni, offrirono con scantonamenti nel minimalismo e nella musica classica contemporanea; il gruppo progredi verso la ILR, a ben vedere, dove forse si era sempre situato, anche nella sua fase rock o dada (cfr. Arena 2015b).

L’esecuzione si arricchisce dell’apporto dei musicisti, in base alla loro formazione culturale, senza che uno stile o un genere, un modo di vedere le cose, possa imporsi su un altro. Potrebbe darsi, ma non è necessario, che il musicista aderisca a un miscuglio di stili, senza fossilizzarsi nel suo favorito. Senza che ciò intacchi la libertà fondamentale, ci si può distanziare dall’evidenziare certi schemi, qualora rischiassero di tenere banco. Le migliori esecuzioni in stile ILR sono quelle non etichettabili, ma disponibili al confronto tra generi e, dunque, visioni del mondo differenti. È una libertà che alimenta se stessa e che, di nuovo, si discosta dalla ripetitività dei musicisti che indulgono a *lick* o pattern prediletti.

“Suoniamo la nostra musica”, affermano, in toni diversi, i musicisti della ILR che confluirono nel progetto di David Sylvian, relativo al succitato album *Manafon*⁴. Tra questi il celeberrimo, specie nell’ambito della ILR, Evan Parker e Christian Fennesz, chitarrista seguace della musica elettronica. Il rifiuto della cover è palese – ben più ampio, per dire, di quello dei jazzisti bop, i quali mantennero lo schema armonico di brani cui cambiarono il titolo, sopprimendone le melodie; i musicisti della ILR si interdicono la possibilità di suonare brani che, anche alla lontana, possano evocare altri artisti. Questo intendono, riferendosi alla “nostra musica”, malgrado il progetto Manafon comporti che la voce di Sylvian non improvvisi ma si attenga a una melodia già composta – ciò non inficia il carattere sperimentale del progetto, perché il canto si muove nella prospettiva di una voce sola, remota e monodica, verso un passato arcaico, forse antecedente alla introduzione degli stessi strumenti musicali. Né si può dire che gli strumenti la accompagnino, fungendo da partner (cfr. Arena 2014c, p. 25 e ss.).

Il transito a una dimensione differente, lontana dal presente o da modelli precostituiti, è garantito dallo spostamento d’accento verso il suono. Il sax

⁴ Si veda *Amplified Gesture*, il DVD tratto dalle sessioni di registrazione dell’album.

di Evan Parker è una macchina di inedite dimensioni acustiche, e non si cura di emettere altezze tonali precise, ma evoca atmosfere, altri mondi, come la voce di Sylvian, a suo modo. Entrambi, sax e voce, incorporano il silenzio, ponendosi in uno stadio espressivo in cui non si è ancora assegnato agli strumenti un ruolo specifico – come evitare, quindi, che gli strumentisti ritengano “loro propria” una musica siffatta? Non diversamente si esprimerebbe un Cecil Taylor, facendo del pianoforte uno strumento a percussione, asservendolo a un ruolo inedito, inusuale; hanno un bel dire i critici che tentano di sottolineare la perizia esecutiva di Taylor, e che questi sarebbe capace di eseguire una fuga a tre voci: osservazioni che sono destituite di senso e indicano la necessità di attenersi al noto, avversando le innovazioni radicali.

Non è necessario, dunque, che l'improvvisatore padroneggi certi stili o il suo strumento, come indicato, né che abbia una formazione musicale convenzionale; molto meglio che “entri in rapporto” con lo strumento in modo viscerale, come Bailey e Taylor – non a caso accomunati: entrambi sembrano non concedere all'ascoltatore un attimo di requie, introducendolo a un flusso costante di note che sembra inarrestabile come quello della vita, né bello né brutto, soltanto esistente. In questa esuberanza sonora, benché sembri un paradosso, è come se il silenzio stesso ne partecipasse, il silenzio o, come preferisco dire, il *non suono* in tutte le sue forme (certi stili possono sembrare stereotipati, come nell'ultimo Bailey, ma soggiacciono al giusto prezzo da pagare per chi si avventura in nuovi territori e si concede all'esplorazione di possibilità inusitate).

Non suono è la prospettiva o l'implicazione inderogabile della ILR; da cui l'ammonimento a non lasciarsi distrarre da una teleologia sonora, dalla ricerca spasmodica di una direzione del flusso musicale. John Cage lo fa suo, il non suono, con *4'33"*, lasciando che sia l'ambiente, in una sala di concerto o no, a suggellare l'esecuzione del brano. Cage si è scagliato contro il concetto di *interplay* jazzistico, trovandolo stucchevole: un musicista che risponde a un altro e che cerca un'intesa... Un'intesa nel caos dell'accadere? Questo sembra il pilastro della ILR: presentarsi come il corrispettivo di un mondo in cui l'assenza di significato predomina, imponendo la sua presenza *nonsensical*. Devastante e inquietante diranno alcuni, confortante o anodina, lieve per altri. L'anello finale della legittimazione della ILR sembra il suo punto di forza: la manifestazione, l'esibizione del flusso, di note e pause, l'assenza di *telos* e la via libera, *freewheeling*, alla pura e semplice espressione è il corrispettivo di una condizione esistenziale relativa alla vita in tutte le sue forme, particolari e collettive. I vari generi musicali consentono una improvvisazione schematica, mentre la ILR attesta un fluire, un vagare libero e spensierato, dove le regole e l'ordine, appena manifestatisi, si disintegrano all'istante, decantandone la bellezza; da qui la superfluità di una registrazione, l'impossibilità della reiterazione *fedele* di una jam, qualunque cosa ciò significhi. Il *non suono*

può implicare il riconoscimento del magma esistenziale, qualcosa che è stato catturato sul momento e non sarà mai identico, come se il fascino di certa musica sfuggisse alla reiterazione, non tanto nel senso che battute identiche non possano darsi, o un riff, quanto piuttosto che ogni sera il gruppo che si incarichi della ILR proporrà di volta in volta materiale differente, perché si trova in un ambiente diverso o in diversi tempi e dimensioni, in altro mood, ancora e ancora.

Non suono sarà il suono spontaneo, taoista, non programmato, che si anima grazie alla presenza del gruppo o del singolo musicista: è ciò che prescinde dai codici, come la vita, e rappresenta il trionfo del nonsense, da non intendersi come nonsenso né il suo contrario, il Senso essenziale, la meta, il traguardo (rinvio ad Arena 2014a e 2015c; si veda inoltre Arena 2015a). Un obiettivo che sembra ambizioso, e forse velleitario, ma che, in realtà, richiede al musicista di sgombrare la mente dai pensieri, di esonerarla dal chiacchiericcio continuo in cui di solito è immersa; è come se la ricerca del senso fosse sospesa per tutta la durata della ILR, a cesellare l'epifania del non suono. Qualcuno ne riderà, e mostrerà i limiti logico-linguistici di questa prospettiva – impossibile creare un nuovo linguaggio, si dirà... Si richiede il ricorso all'esperienza, affinché il musicista stabilisca un altro, diverso rapporto con lo strumento, non più di insoddisfazione per il mancato raggiungimento di una padronanza ineccepibile, bensì un uso che possa appagarlo, evitandogli frustrazioni e sforzi vani. Il *non suono* può essere l'obiettivo non obiettivo, indichiato, di una improvvisazione che batte nuove strade, con una consapevolezza nuova, e che non si renda conto di farlo. Sul momento. Il non suono comporta la presa di coscienza che le cose, le note e le pause, sono come sono⁵ nella jam, e si mostrano nude. Mentre l'esorcista del nudo sarebbe il velleitario, il musicista che si rifiuta di partecipare e si astiene dalla ILR atterrito dal suo grado sommo di libertà; questi non saprebbe che farne di una portata espressiva illimitata e dunque, pavido, preferisce trascinarsi nella palude del già noto, incurante delle ventate d'aria fresca che potrebbero giungergli da una dimensione altra, contraria alle aspettative.

Bibliografia

Arena L.V.

2013 *La durata infinita del non suono*, Mimesis, Milano-Udine.

2014a *Nonsense o il senso della vita*, ebook.

2014b *Il libro rosso di Jung*, ebook.

2014c *La filosofia di David Sylvian*, Mimesis, Milano-Udine.

⁵ Un buddhista userebbe il termine *tathata* (quiddità).

- 2015a *Sul nudo. Introduzione al nonsense*, Mimesis, Milano-Udine.
2015b *La filosofia di Robert Wyatt*, Mimesis, Milano-Udine.
2015c *Note ai margini del nulla*, ebook.
2016 *Scelsi: oltre l'Occidente*, Crac Edizioni, Falconara Marittima.
2017 *La Via del risveglio. Manuale di meditazione*, Rizzoli, Milano.

Bailey D.

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

Fichte J.G.

- 1925 *Sul concetto della dottrina della scienza o della cosiddetta filosofia*, Laterza, Roma-Bari.

Jung C.G.

- 2010 *Il libro rosso*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Lewis G.E.

- 2008 *A Power Stronger Than Itself. The AACM And American Experimental Music*, The University of Chicago Press, Chicago.

Nagarjuna

- 2014 *La dottrina della via di mezzo*, ebook.

Rousseau J.-J.

- 2013 *Origini della disuguaglianza*, Feltrinelli, Milano.

Scelsi G.

- 2010 *Il sogno 101*, Quodlibet, Macerata.

Sparti D.

- 2010 *L'identità incompiuta. Paradossi della improvvisazione musicale*, Il Mulino, Bologna.

Spellman A.B.

- 2013 *Quattro vite jazz*, minimumfax, Roma.

Wittgenstein L.

- 1984 *Tractatus Logico-philosophicus*, Einaudi, Torino.

Zhuangzi

- 2009 *Zhuangzi*, Rizzoli, Milano.

Improvvisazione libera radicale

L'improvvisazione jazzistica adotta molte regole, riguardo all'armonia e le scale modali, le quali non permettono di considerarla improvvisazione nel senso da me attribuito al termine. Naturalmente, non mi riferisco ai geni del jazz, i quali hanno cambiato ed elaborato tali regole. Propugno una improvvisazione radicale o libera, senza vincoli armonici, melodici o ritmici, né di genere musicale, cosicché l'improvvisatore sia in grado di esprimersi totalmente e dare adito alla propria creatività con il minimo condizionamento, dato dalla sua pratica e *background* strumentale.

PAROLE CHIAVE: improvvisazione libera, creatività, assenza di condizionamento, libertà, nessuno schema

Free Improvisation

Jazz improvisation follows very strict rules, as to harmony and modal scales, which do not allow it may be considered a true kind of improvisation. It goes without saying that it is not hinted at the jazz geniuses, who changed such rules and worked through them. It should be emphasized a free, radical kind of improvisation, being absolutely free from harmonic, melodic, and rhythmic patterns, or the reference to one music special genre. A musician will be able to express himself completely, and to give rise to his creativity. The only kind of conditioning, if any, will be related to his instrumental practice and music *background*.

KEYWORDS: free improvisation, creativity, no conditioning, freedom, no licks