

Arrigo Cappelletti e Furio Sandrini

A contatto con l'incognito: conversazione su jazz e improvvisazione¹

Sono profondamente convinto che il solo antidoto
che valga a far dimenticare al lettore gli eterni "io" che scriverà l'autore
consiste in una sincerità perfetta.
Avrò il coraggio di raccontare le cose umilianti
senza medicarle con infinite prefazioni?
Lo spero.
(Stendhal, *Ricordi di egotismo*)

1. Genealogia di una passione

A.C. Ciao, Furio. Ti conosco da anni e so che sei un eccellente indagatore delle motivazioni psicologiche profonde dei nostri comportamenti. Vorrei quindi partire da una domanda che mi faccio spesso ultimamente: "perché proprio il jazzista?", "cosa mi ha spinto a un certo punto della mia vita verso questa musica e, con tutte le difficoltà che esserlo comporta in Italia, a perseverare nella mia scelta?". Mi sto interrogando sulla genealogia di una passione. So bene che, forse per nostra fortuna, non tutto è spiegabile. Ma a un certo punto della vita m'è parso legittimo chiedermi se e quale relazione esista fra ciò che faccio e la mia identità. Cosa m'ha tanto affascinato nel jazz, al punto di diventare un "jazzista"? Eccoti una prima risposta possibile: *in primis* l'improvvisazione, il modo più diretto per me, ancora oggi, per cercare di scoprire chi sono. Poi l'immagine, la figura del jazzista, da me sempre collegata con quella dell'outsider, del non integrato, di qualcuno che rifiuta di adattarsi al sistema. La motivazione principale però forse è un'altra. È stato ed è per me il modo più semplice per incontrare la felicità. Hai presente la corsa in bicicletta lungo una discesa, con il

¹ Quella che segue è la libera trascrizione di una conversazione *in progress* fra Arrigo Cappelletti (A.C.) e Furio Sandrini (alias Corvo Rosso: qui F.S.) scrittore, disegnatore satirico e promotore dell'Ascolto Attivo e della Libertà Immaginativa come strumenti propedeutici alla qualità della comunicazione interpersonale, su temi che stanno a cuore a entrambi.

vento in faccia? La stessa sensazione di essere trasportati, di non sapere noi stessi dove stiamo andando, di fuga verso l'altrove. Non necessariamente un altrove geografico. C'è anche quello. Il mito dell'America è appartenuto a tutti noi jazzisti italiani, e non è solo nelle canzoni di Paolo Conte. Ma c'è un di più, l'idea che questa musica è riuscita a condurmi al di là dei miei limiti, quelli che comunque immaginavo tali, verso l'inaudito. A potenziare le mie capacità che solo l'improvvisazione e l'energia ritmica sprigionata da una musica di origine africana, hanno saputo offrirmi. Non è forse vero che certe cose si riescono a fare e a ottenere solo improvvisando?

2. *Fuga dal giudizio*

F.S. Felicità e jazz. È sempre vero che suonare jazz renda felici?

A.C. Parlo, naturalmente, di ciò che provo io.

F.S. Come incontriamo la felicità? A volte, è del tutto incidentale. Leonard Cohen era un poeta. Un amico gli ha insegnato tre accordi sulla chitarra ed è diventato il musicista che conosciamo. Il passaggio a quella che hai chiamato passione, come la tua per il jazz, presenta vari elementi da conciliare perché questa si nutra, si sviluppi. Quando l'ambiente di origine è oppressivo o, quantomeno, noi lo percepiamo tale, immaginiamo uno spazio, un mondo, un interlocutore altro che ci restituisca, con un'accogliente attenzione, la libertà dal timore reverenziale per l'autorità e dalla sua pressione giudicante.

A.C. Cosa intendi per interlocutore altro?

F.S. Un interlocutore non soggetto al dettato comune, a cominciare da quello familiare; la prima forma aggregata, e per il bambino essenziale, ovvero sovrastante e onnipotente, di potere. È facile quindi che questo si presenti in qualcosa o qualcuno lontani dai nostri modelli e luoghi d'origine. Non dimentichiamo che l'umanità è, da sempre, alla ricerca di un interlocutore che dia senso, primo e ultimo, ovvero centralità legittima alla propria presenza.

A.C. Quanto tutto questo ha a che fare con la libertà offerta dall'improvvisazione?

F.S. La libertà espressiva dell'improvvisazione mi dà la sensazione (illusione?) di riuscire ad affrancarmi dalla tradizione, dalla storia, da tutto ciò che m'impone di prepararmi faticosamente per farne parte. Entrare

in relazione con la storia è senza dubbio il più impegnativo e obbligante dei vincoli. Il jazz è diventato, volente o nolente, parte “ufficiale”, non più spuria e negletta della storia della musica. Ha quindi formalizzato modelli ed è entrato (possiamo parlare di un vero e proprio ossimoro) nei conservatori. Ha quindi tradito il volo pindarico dell'improvvisazione. Il suo originario opporsi alla storia (sigillo imperituro del potere dei vincitori), il suo originale tentativo di liberarsene perseguendo il rischio, ovvero l'incognito, come essenziale affermazione di libertà.

A.C. L'improvvisare non è estraneo (come potrebbe esserlo?) al mio passato di uomo e di musicista. Però è vero che l'improvvisazione nel jazz ha cessato di misurarsi con il rischio e con quell'idea di salto nell'ignoto di cui parlavo a proposito di felicità dell'improvvisazione.

F.S. Vorrei attirare la tua attenzione su un fatto. Quando senti qualcuno suonare per strada non stai immediatamente a misurare (almeno se non sei musicista) tutto quello che fa, gli lasci un'alea, uno spazio di libertà dal giudizio e prendi quello che in quel momento hai voglia di prenderti. Il jazz è peculiare, per modalità e luoghi in cui viene eseguito. È un momento informale di vita collettiva. La sua sede è il jazz club più che la sala concerti. Questo, in qualche misura, libera il musicista jazz dall'ascolto come obbligo, ovvero dal pubblico e dal suo giudizio. Lo stesso applauso subentra normalmente alla fine del solo. Il solo come tentativo del musicista di avere finalmente l'attenzione non distratta del pubblico.

A.C. Il jazzista sarebbe quindi in cerca di una sorta di de-responsabilizzazione? Può darsi che in parte sia così. Il musicista classico è più schiacciato (e spaventato) dal peso giudicante della tradizione. Ma si vede che non sei un jazzista e ignori il peso (e la crudeltà) del giudizio che siamo soliti dare di chi suona insieme a noi. Altro che de-responsabilizzazione! È vero invece che qui si realizza quello che chiamavi “ricerca dell'interlocutore”. Non c'è interlocutore migliore del musicista con cui abbiamo condiviso una improvvisazione ben riuscita. E nel trovare finalmente l'interlocutore sta molta parte della felicità dell'improvvisazione.

3. Successo e libertà espressiva

F.S. Mi fa piacere che te ne rendi conto. La felicità solitaria di cui parlavi, alla fine, ti porta a sbattere. Non c'è felicità senza interlocutore. Nel caso esemplare citato, e che ci riguarda tutti, felicità è risolvere il conflitto con l'autorità, ovvero con la figura paterna. Tutti abbiamo bisogno di sentirci approvati, accolti. La nostra identità dipende dall'altro. Qui

si nasconde, come sappiamo, il limite, il pericolo. L'artista di successo, che ottiene l'in-atteso riconoscimento dal facente funzione della figura genitoriale, sia essa il pubblico o gli altri musicisti, è spesso in difficoltà relazionale. Le relazioni più esposte sono, naturalmente, le più complesse, quelle affettive, intime. Ci sono artisti molto intelligenti e colti ma immaturi, infantili e fortemente auto-referenziali. È frequente nei talenti soggetti a successo precoce. Anziché crescere emotivamente e far crescere una relazione autentica con l'altro da sé, si oppongono, ergendo un vero e proprio muro, un diaframma dovuto al fatto che hanno trovata la soluzione/scorciatoia per avere l'insperata attenzione del padre.

A.C. E quando il successo non arriva?

F.S. È più approfondita e ricca la relazione con sé. Più faticosa e, non di rado, dolorosa, ma più consapevole e complessa che nell'artista di immediato successo. Il successo è incontrare un insperato e comodissimo divano dopo una interminabile camminata in solitaria. La fregatura dietro l'angolo è che non riesci più a immaginare un percorso che non lo preveda. A questo punto cambia tutto, non si tratta più di un viaggio ma di un mero trasferimento fra un divano e l'altro. L'artista di successo è condannato, proprio da questo, a ripetersi, a riproporsi. Dapprima ossessivamente, quindi più stancamente, e con sempre maggiore distacco.

A.C. A cosa imputare questa deriva apparentemente ineludibile, in un successo precoce?

F.S. La crescita di un artista precoce è spesso sbilanciata, come nell'adolescente in cui allo sviluppo razionale non abbia fatto seguito quello emotivo. Così come nell'adolescente, nell'artista è frequente trovare difficoltà nella gestione delle emozioni, gli stessi sbalzi d'umore, reazioni incomprensibili, tendenza a sopra- o sotto-valutare le situazioni reali. L'artista che trova la soluzione identitaria nel consenso e nell'applauso del pubblico, soprattutto quando questo avviene in età precoce, tende più facilmente a privilegiare la parte per il tutto, interrompendo il processo di maturazione emotiva che lo porterebbe alla felicità relazionale, ovvero al traguardo dell'equilibrio nel rapporto con sé e con l'altro. In una parola, ad avere una relazione equilibrata con l'insieme anziché privilegiare la scorciatoia-surrogato di una parte, ancorché attraente e momentaneamente generosa, per il tutto.

A.C. Quanto questo può riguardare anche l'artista che non ha successo?

F.S. Poter affermare che sono un musicista, di più, un jazzista, da un lato mi sottrae e preserva dall'essere/sentirmi mero numero, un nessuno,

quindi finalmente riconoscibile e accoglibile dalla figura genitoriale di riferimento, dall'altro mi condanna in quanto mi costringe a dover aggiungere qualcosa, che s'impone come essenziale, al mio essere persona, che, a quel punto, e col mio incosciente consenso, decade dalla centralità che le compete. Essere un musicista, un musicista jazz, addirittura un musicista jazz di successo, dovrebbe sottrarmi all'essere in balia del mancato riconoscimento-stima della figura genitoriale per affidarmi alle braccia accoglienti del consenso del pubblico. Peccato che quest'ultimo, possa disconoscermi, *ad libitum*, in qualsivoglia momento e per qualsiasi ragione a me estranea o ignota. Di qui, l'inevitabile e spesso ossessiva attenzione al "mercato", al suo strumentale cinismo, ai suoi volatili umori e alla sua precarissima stabilità.

A.C. È un po' triste che la felicità di cui parlavo sia collegata a una sostanziale immaturità. Distinguerai fra un jazz che, puntando prima di tutto al successo, "deve lisciare il pelo alla bestia", come dici tu, ed è più attento alle regole del marketing, come gran parte del jazz di oggi, ed un jazz che mantiene il gusto del sovvertimento delle regole, della trasgressione, del gioco felice e autentico dell'infanzia.

F.S. Per il bambino le cose sono ben diverse. Per il bambino il gioco è quello che per l'adulto è il lavoro. Una cosa serissima. Uno strumento essenziale di scoperta, di crescita identitaria. L'adulto, attraverso la scuola, tende a obbligarlo a un'idea di gioco completamente estranea all'*hic et nunc* del bambino. Con regole pensate per lo più dall'adulto e per l'adulto. Tende a imporsi, quindi, come controllore-antagonista della crescita "giocosa" del bambino. L'adulto lo fa imponendo i propri giochi al bambino. Per poi lamentarsi che questo li trascuri o, addirittura, li abbandoni velocemente.

A.C. Proprio a questo dovrebbe servire il jazz. Farci ritrovare il gusto di giocare con i suoni al di fuori delle regole degli adulti. Si vede soprattutto per quanto riguarda il timbro strumentale. Nel jazz non esiste (o non dovrebbe esistere) un suono "standard". Ogni jazzista è alla ricerca di un proprio suono, diverso dagli altri. Pur di sottrarsi ai modelli imposti dall'alto, alcuni jazzisti arrivano a suonare "male" lo strumento apposta. Si pensi a Monk, Bley, per non parlare del gusto dei jazzisti per il suono "sporco", non intonato ecc.

F.S. Quando si parla di libertà espressiva è già tardi. Tutto il sistema formativo ci ha già costruito a sua immagine e somiglianza. Gli esempi da te citati sono di musicisti che avevano appreso perfettamente a suonare secondo le regole e poi, a un certo punto, hanno "deciso" di ribellarsi.

C'è in questa ribellione qualcosa di forzato e artificioso che non corrisponde per niente alla naturalezza del gioco infantile.

A.C. Quella dell'arte sarebbe dunque una naturalezza di secondo livello. E non è una grande conquista? Questa tua idea un po' alla Rousseau di un ritorno impossibile alla natura e alla felicità dell'infanzia nega la possibilità di un gioco adulto o lo confina nella sfera del privato e del dilettantistico.

F.S. Hai tirato in ballo una questione importante, quella del dilettantismo. È innegabile che anche l'adulto possa giocare e divertirsi con il gioco, sia pure di secondo livello. A patto, come sappiamo, di essere definito dilettante, il che lo esautorava immediatamente dall'averne una qualche considerazione o rilevanza formale. Tanto meno ufficiale. Di fatto lo squalifica. Nella società "adulta" la distinzione fra dilettantesco e professionale è davvero esemplare quanto esplicita: professionale è ciò che ha successo, dilettantesco ciò che non lo ha. Tutto è eterodiretto. L'atto libertario, se non ha successo, non conta. Se invece lo ha, rientra nelle logiche che il successo determina e che sono tutto fuor che libertarie. Posso far "girare le palle" (perdona il gioco di parole) quanto voglio fino a quando queste rimangono rotonde. Se diventano quadrate è chiaro che non gireranno più. Si muoveranno solo se spinte dall'esterno.

A.C. Da quanto dici emergerebbe che l'artista, se vuole essere davvero tale, è condannato a non avere successo. Beh, allora il jazzista è l'artista perfetto! In fondo è quello che ho sempre sognato, essere un artista di insuccesso, e questo me lo garantiva il jazz più di ogni altra forma d'arte (eccetto, forse, la poesia). Oggi poi che l'artista di successo è essenzialmente un prodotto di marketing, quindi condizionato dal mercato e da fattori extra-artistici, una forma d'arte come il jazz, imprevedibile, sfuggente, non catalogabile, può essere davvero una possibile via d'uscita.

4. Azzerare le censure?

F.S. L'artista per antonomasia, a mio avviso, è colui che indaga e si rapporta continuamente con il proprio limite. Il suo sentire gli viene dallo stare sul bordo, essere il bordo, in contatto inaudito e ineludibile con l'incognito. Quindi è naturale che non venga "capito" e, ancor meno, compreso. Se una cosa è immediatamente capita vuol dire che non è nuova, e se è nuova non può essere immediatamente capita. Potremmo tranquillamente dire che l'innovatore lavora essenzialmente per i posteri. Caravaggio è stato cancellato per trecento anni. Quindi non posso farmi

carico della richiesta di innovazione del pubblico. Non posso stabilire io di aver “trovato” qualcosa. Questo lo stabilirà il futuro. La mia ricerca non può essere che cieca. Eppure la nostra epoca è piena di artisti che assicurano di aver “trovato” qualcosa di nuovo.

A.C. Questa rottura della continuità con il passato non la vedrei in modo così radicale. L'innovazione muove sempre da un retroterra comune a tutti. I grandi rivoluzionari della storia del jazz hanno sempre preso le mosse da qualcosa o qualcuno, anche quando non sembrava. Però è vero che, anche quando l'improvvisazione riesce a uscire dai binari pre-stabiliti, l'improvvisatore non ha in primo luogo l'intenzione di innovare. Si “trova” il nuovo senza volerlo, senza cercarlo (ecco la famosa *serendipity*). A differenza del compositore contemporaneo, che cerca a tavolino qualcosa di inedito, il jazzista cerca la felicità. Solo poi si accorge di aver trovato, spesso in sua vece, qualcosa di nuovo. Tanto da non riuscire a spiegarsi ciò che ha fatto. Mozart stesso, non a caso un grande improvvisatore, non aveva capito la portata delle sue invenzioni. Di ciò si sarebbe incaricato il futuro.

F.S. A proposito di improvvisazione, hai notato che la vita stessa, con i “suoi” errori e le “sue” incongruenze, potremmo facilmente ascriverla all'improvvisazione? Il paradosso è che per apprezzare l'improvvisazione devo già aver stabilito quello che è apprezzabile e quello che non lo è, quello che è realmente innovativo e quello che non lo è. Con il risultato che quello che c'è di realmente innovativo nell'improvvisazione sfugge al radar della nostra attenzione.

A.C. Una delle aporie legate all'improvvisazione, un concetto davvero sfuggente e forse per questo così affascinante. Pensa a cosa significa “insegnare” l'improvvisazione... un ossimoro, come hai già detto, un paradosso, una contraddizione. Eppure la nostra mente si eccita di fronte alle sfide impossibili.

F.S. Posso tentare di definire l'improvvisazione?

A.C. Sì, certo.

F.S. Un tentativo di azzerare le censure.

A.C. Ora sei tu che mi dai ragione...

F.S. Mi riduco all'improvvisazione perché sono schiacciato dalle censure, e dalle millantate idealità che mi circondano. Il jazz oggi è insoppor-

tabile perché dichiara di voler azzerare le censure ma non lo fa per niente, è costruttore di modelli per lo più asfittici, noiosamente prevedibili, meramente strumentali al sistema.

A.C. Mi piace quando usi la parola “tentativo”. Azzerare le censure è praticamente impossibile. Ho una mia teoria in proposito. L'improvvisazione non come punto di partenza ma come punto di arrivo. Una conquista. Per questo l'improvvisazione va pensata in modo dinamico come processo, come esperienza in divenire. Per capire cosa significa improvvisazione l'unica cosa da fare è improvvisare. Se dico a un mio studente “adesso, improvvisa!”, sarà molto difficile che lo faccia, si aggrapperà a qualcosa che già conosce, che gli dà sicurezza.

F.S. È un ossimoro, un paradosso in atto. E finalmente smetterai di insegnare jazz nei conservatori.

5. Condivisione

A.C. Come pare verrò costretto a fare... Tornando al mio studente-improvvisatore, se ha delle capacità, se inizia a farlo, può essere che dopo un certo tempo arrivi a un momento in cui scoprirà cosa significa improvvisare, cioè liberarsi dei condizionamenti, delle sovrastrutture. Improvvisazione come processo... è così che si arriva a quei momenti di assoluta felicità che prescindono dal riconoscimento, dal successo. L'innovazione, necessariamente inconsapevole (come hai appena chiarito), non è lo scopo ma un effetto collaterale. Quello che colpisce chi ascolta è l'impressione di assoluta condivisione che si ha in quegli attimi. Per chi assiste è impossibile uscire da questa sensazione di liberazione, come se i ruoli cessassero di esistere. Non c'è più musicista e pubblico ma due esseri umani implicati in una conquista comune e simbiotica.

F.S. In effetti è così. Nella comunicazione autentica non ha nessuna importanza chi sta parlando a chi. La qualità dell'ascolto diventa il centro. Sarebbe ora di smetterla con gli stereotipi e i manicheismi della nostra cultura. Ragione e sentimento? Bene e male? Io e gli altri? L'anima lascia il corpo? Niente lascia niente. Un musicista che non si identifica con l'Altro (e si tiene separato dall'atto di suonare) non produce niente di interessante. La musica è straordinaria in quanto sollecita l'Insieme, ma non l'insieme come insieme di parti separabili. L'Insieme non è separabile.

A.C. In realtà è molto difficile trovare quei momenti di condivisione.

F.S. Il musicista che cerca il successo come priorità è un coglione perché accetta di ridursi a un frammento di sé e si sente disperato se quel frammento non gli restituisce il tutto. Ma se fosse in ascolto di sé, s'accorgerebbe di essere già tutto.

A.C. Abbiamo parlato del musicista e di chi lo ascolta. Ma l'improvvisazione è spesso un processo collettivo, nel senso che viene portata avanti (specie nel jazz) e realizzata da più musicisti insieme. Una delle esperienze più esaltanti della mia vita è quella della comunione che si instaura in alcuni momenti con altri musicisti, dove l'elemento dell'unità è presente ma pure quello della differenza. Con musicisti molto diversi da noi per cultura, carattere, lingua, e la cui differenza ci è sempre ben presente, si instaura un dialogo in cui questi anticipano le nostre trovate musicali o le sviluppano. Ho vissuto in quei momenti il senso e il valore della parola amicizia molto più che con gli amici nella vita di tutti i giorni. Amicizia fra diversi, eppure straordinariamente e misteriosamente simili. E questo avviene nella musica improvvisata molto più che in quella scritta dove la relazione avviene attraverso la mediazione dello spartito.

F.S. Immagino tu abbia avuto modo di ascoltare un'orchestra diretta da Claudio Abbado? L'Insieme presenta una unità, una compattezza straordinaria, eppure ciascuno porta un suo contributo autonomo e originale. La stessa nota è diversa suonata da dieci musicisti diversi. Non c'è solo obbedienza e disciplina.

A.C. C'è però un elemento che distingue la musica improvvisata (e dunque anche il jazz, purché non codificato) ed è il fatto che il singolo musicista non sa quello che io sto per fare. Non sapendo quello che "I'm going to play", l'impressione di miracolo risulta accentuata. Sembra ci sia preveggenza ma è tutta una questione di empatia e, come diciamo noi jazzisti, di *interplay*.

F.S. Nel gruppo di musica improvvisata avviene un po' come nel gioco dei bambini. Uno dei giochi preferiti del bambino consiste nel distruggere le regole del gioco (per lo più imposte dagli adulti) come tentativo di scoperta ed emancipazione identitarie a un tempo. È l'adulto che suggerisce al bambino che si gioca per vincere. Glielo suggerisce continuamente per proteggerlo, per prepararlo alla lotta per la sopravvivenza. È così per lo sport, una metafora utile a salvarci la vita. Nel bambino l'improvvisazione è l'arci-presente tentativo, insieme, di ri-conoscere e liberarsi delle regole per affermare la propria identità. L'improvvisazione, prova

a restituirci la condizione di completa “immanenza” del bambino, è il gioco infantile per antonomasia. Ma fino a che punto noi adulti riusciamo a giocare così? Il gioco senza regole pregiudicanti ci stanca subito.

A.C. Anche qui è una questione di dialettica. Stare contemporaneamente dentro e fuori le regole, dentro e fuori di sé. Molto spesso nel gruppo di musica improvvisata le regole non vengono dette. E questo non per l'ovvio motivo che sono già state ampiamente assimilate da tutti. A volte è come se ci si desse delle regole senza dirle e nemmeno pensarle. Questo è mirabile e dà ordine al caos. Spesso chi non la pratica pensa all'improvvisazione come un lasciarsi andare, un abbandonarsi all'accadere. Ma c'è nell'improvvisare una componente razionale, non nel senso del controllo ma nel senso dell'attenzione al risultato d'insieme, una sorta di ragione collettiva unificante. Questo porta a superare certe visioni ingenuo o mistiche dell'improvvisazione intesa come miracolo. Se c'è miracolo è un miracolo assolutamente laico e nasce dalla rinuncia a ridursi a frammento.

6. Jazz al femminile

F.S. A questo punto, viene spontaneo suggerire la madre come figura jazz straordinaria. Non ha idea di quello che il suo bambino “improvviserà”, ogni momento è a rischio, è una possibile sorpresa. La madre deve, al contempo, tenere d'occhio l'orizzonte e intuire, anticipare con le contromosse opportune le mosse “immanenti” e imprevedibili del figlio. A volte diamo per scontato il suo ruolo, come se facesse della musica classica, ma la madre è, a mio parere, il jazzista assoluto. In questo senso il jazz si può intendere come un tentativo da parte del maschile di accogliere la vita anziché distruggerla come, purtroppo, ancora quotidianamente fa. Il jazz, lo testimoniano le sue origini, nasce da una condizione disperata, è musica per la vita, che nasce per darsi coraggio, affrontare il buio, l'impossibilità di futuro tutti insieme. Da qui l'esigenza d'essere un solo sentire, un solo suono. Ciò non ha niente a che vedere con quello che il jazz è diventato, soprattutto fuori dalla comunità nera, con l'estrema conflittualità all'interno del gruppo jazz, dove i vari ego si confrontano in una sorta di competizione per la vita. Avendo perso il senso di comunità delle origini, i jazzisti si muovono aderendo a tante sotto-categorie, imposte loro dalla segmentazione iper-specialistica del mercato. Obiettivo: conquistare due medagliette in più sull'altare della visibilità mediatica. Non è mai troppo tardi per reagire all'avvilimento imposto dall'andazzo dominante, recuperando la parte africana del jazz con un diverso atteggiamento nei confronti della vita. Abbiamo distrutto il rapporto con

l'ambiente per esaltare l'individualità e l'ambiente, il tronco d'albero sul quale siamo tutti seduti, è diventato il nemico.

A.C. In effetti quando posso dire di aver suonato bene? Quando mi sono mosso in armonia, in equilibrio con l'ambiente, quando mi sono sentito a mio agio con gli altri musicisti, con il pubblico, con il luogo fisico dove mi trovavo a suonare. Dewey, filosofo americano tra i fondatori del pragmatismo, nel suo *Arte come esperienza* vedeva l'arte come uno dei modi più riusciti inventati dall'uomo per sentirsi in armonia con l'ambiente. E al jazzista non importa nulla di inventare l'opera d'arte compiuta, perfetta. Pragmaticamente, gli basta provare piacere o, forse, felicità, nel realizzarla.

F.S. Anche questa è un'istanza tipicamente femminile, in contrasto con l'immagine maschilista che nel jazz si è venuta imponendo come vincente, un'immagine estremamente individualista, quindi eminentemente competitiva e aggressiva.

A.C. A proposito di femminilità, c'è un altro aspetto profondamente femminile nel jazz. Il jazz è un discorso in-finito, che non si conclude. Penso naturalmente a *Line Up* di Lennie Tristano, ma è valido per qualsiasi improvvisazione. Qualsiasi improvvisazione lascia un messaggio: proseguimi, sviluppami. È il tema dell'eredità. Il jazz si confronta costantemente con i Maestri, i predecessori. Non ricerca l'innovazione a ogni costo ma si pone in una relazione dinamica e trasformativa nei confronti di chi viene prima. Non aspira alla compiutezza ma si propone come stimolo, spunto, proposta destinati a essere sviluppati. Non la classica immortalità "ingessata" dell'opera d'arte ma una sorta di immortalità dinamica che si realizza passando (e trasformandosi) di generazione in generazione. Per questo la memoria di noi jazzisti non è volta al passato ma al futuro, essendo il passato, secondo questa prospettiva, "forza e non fardello" (Hannah Arendt)

7. *Vivere l'inizio*

F.S. Il jazz è un tentativo di liberarsi dell'idea della fine, implicita nell'idea occidentale di tempo lineare. Il bambino abita completamente il qui e ora, investe tutta l'attenzione e le energie nel presente. In una sorta di simultaneità percettiva in cui la fine e l'inizio coincidono. Ma se la fine e l'inizio sono simultanei la fine, a quel punto, non lo preoccupa più.

A.C. Ho notato da tempo che l'elemento della conclusione non ti appartiene. Vivi l'attività creativa come *work in progress*. La "virile capacità della conclusione" di cui parla Mario Soldati ha molto a che fare con lo spirito di

conquista che caratterizza il maschilismo imperante nella nostra civiltà. Il jazz come musica inconclusa, femminile, si contrappone a questo modello. D'altra parte, se un'opera appare conclusa la sua capacità di stimolo diminuisce. La monumentalità dell'opera compiuta e perfetta spaventa. Infatti la si relega nel museo. Nulla di più lontano dal jazz, anche se qualcuno, come Wynton Marsalis e la sua *preservation of jazz*, vorrebbe farlo.

F.S. L'idea della fine serve al controllo preventivo e "sistematico" della vita o, quantomeno, di ciò che desidereremmo fosse. Veniamo continuamente terrorizzati e così ci mettiamo nelle mani di chi sa. Fin dalla più tenera infanzia ci infiliamo in un imbuto fatto di ordini, preclusioni, divieti che tendono a conculcare la nostra libertà immaginativa. Ma nessuno ci dice cosa accadrebbe se non accettassimo di metterci nelle mani di chi ci racconta che dovremo morire.

A.C. Henning Mankell parla nel suo *Sabbie mobili* della voglia di vivere come del più potente motore del progresso umano. E in fondo anche Nietzsche rivendicava la volontà di vivere contro qualsiasi genere di paura dettata dalla morale dominante. Quando parli di superamento della paura della morte mi sembra che affermi qualcosa di simile.

F.S. Proviamo a pensare libertà e responsabilità come sinonimi. La prima cosa a sparire sarebbe l'idea di incoscienza "implicita" nella libertà infantile. Il che equivarrebbe ad annichilire l'idea che un bambino sia un mero vuoto da riempire, naturalmente, dall'onniscienza di noi adulti.

A.C. In genere l'assoluta libertà è messa in relazione con l'immaturità, ovvero, in quanto, anche come sola ipotesi, ci terrorizza, con l'implicita totale irresponsabilità.

F.S. Al contrario, maturità dovrebbe essere assunzione di completa responsabilità nei confronti della propria libertà. Più prossimi siamo alla felicità che ci dà l'essere liberi più siamo, e non dovremmo aver nessun timore d'affermarlo, maturi. Siamo maturi proprio in quanto ci assumiamo completamente il rischio di tutto ciò che comporta quello stato di grazia. Vittime e complici dell'iper-controllo, ci neghiamo la felicità per la paura di perdere ciò che abbiamo, ci illudiamo di possedere, ma non ci sta dando la felicità.

A.C. Una posizione iper-libertaria che mi ricorda un po' il '68 e il Marcuse di *Eros e civiltà*. Quindi sarebbe ora di liberarsi del passato, tutto il passato.

F.S. Per paura di perdere in ogni momento l'identità, conservata come

una reliquia nella teca-feticcio del passato, diventiamo estimatori di cadaveri. Per questo conserviamo i monumenti.

A.C. Ma i monumenti servono come stimolo per costruire una nuova identità. Non sarei così negativo nei confronti delle icone, dei modelli, dei feticci. Quando insegno me ne rendo conto. I miei studenti si innamorano di determinati modelli e cercano di imitarli. Poi non ci riescono e questo paradossalmente li aiuta a trovare una strada.

F.S. Non abbiamo scelta, siamo condannati a non vivere che l'inizio. Il momento più felice, se vogliamo, è sempre l'inizio di qualcosa, reale o virtuale che sia, non la fine. Vivere la fine è possibile solo attraverso una sua continua immaginata anticipazione "in vita". Un escamotage meramente illusorio, anche se talvolta momentaneamente efficace, per tenere a bada la paura di morire.

A.C. È la tesi di Jankelevitch. L'improvvisazione come "incipit", inizio. Ma, come dicevo prima, l'improvvisazione è anche discorso in-finito, inconcluso, che rimanda, posticipa la fine. Per questo ha, secondo me, un senso l'insegnamento del jazz. Se insegnare jazz fosse soltanto trasmissione delle regole di un codice o, nel caso della storia del jazz, di più codici, sarebbe in contraddizione con il proprio oggetto. L'improvvisazione non può essere programmata, prevista in anticipo, pena la perdita del suo carattere di "improvvisazione" il cui fascino e la cui bellezza risiedono nella irripetibilità. Se la si assume però come processo in divenire, non concluso, si prospetta un modello di insegnamento di tipo nuovo che ne preserva in qualche modo la vitalità.

F.S. In che modo? Si può insegnare una determinata estetica, le regole dello stile dominante di un certo periodo. Ma non ci si può impadronire della bellezza. Quest'ultima è, come dicevi prima, inconsapevole e irripetibile. Non si può, almeno per ora, riprodurre in laboratorio.

8. A contatto con l'incognito

A.C. Cercherò di spiegarmi meglio. Quando insegno cerco di dimenticarmi di essere possessore di un sapere. Mi pongo nella condizione del povero che cerca qualcosa, senza sapere bene cosa, e di ricreare in presenza dell'allievo il percorso dell'improvvisazione. Esiste un percorso dell'improvvisazione che muove da scampoli di idee, barlumi di frasi, un certo *groove*, una attitudine cinestetica, una disposizione emotiva... Il compito che mi do è di esplorare la fase con cui inizia il percorso dell'improvvisazione. E siccome le parole non bastano e rischiano di tradire la necessaria ambiguità del sentire, offro degli

esempi, in una parola suonano. Questa offerta che il docente fa di sé, mostrando il proprio corpo improvvisante, è decisiva nella misura in cui avviene con difficoltà, per tentativi ed errori. L'improvvisazione del docente, cioè, non è sempre felice, ma proprio qui risiede la sua utilità ed efficacia. L'allievo è indotto dall'energia che il docente investe nel suo tentativo, più o meno riuscito, a cercare di imitarlo. Più avanti subentrerà la riflessione. Ma il momento decisivo è l'azione. Non si imparerà mai a improvvisare senza improvvisare, e qui sta l'errore di molti testi di propedeutica dell'improvvisazione.

F.S. Sempre lì si va a cadere. Il giocattolo viene smontato, se ne mostrano i pezzi e come rimontarli. Il jazz può essere insegnato solo se si propone come estetica, e l'estetica non ha nulla a che fare con la bellezza dei momenti straordinari in cui tocchiamo la vera natura dell'improvvisazione. L'estetica è legata al potere. Nasce dall'inganno, cioè dal bisogno di controllo, a differenza della bellezza, che si offre allo sguardo e all'ascolto senza chiedere nulla in cambio.

A.C. È vero che l'insegnamento ha finito con l'ingessare il jazz, tradurlo in un insieme di norme e di regole. Ma se fosse possibile un altro modello di insegnamento? Un insegnamento che indichi la via, un percorso, una strategia, senza necessariamente indicare dove tutto ciò porti? Un insegnamento dove la distinzione fra docente e allievo non sia così netta e dove entrambi muovono alla ricerca dell'incognito?

F.S. Hai toccato un punto decisivo. I greci non avevano una parola per indicare il blu. Non era funzionale alla loro estetica. Facciamo entrare nella nostra estetica solo ciò che è funzionale all'estetica al potere. Quello che sta fuori non esiste. Questo è l'elemento che va trasmesso. Siamo in continuo contatto con ciò che non esiste. Ma l'incognito è la cosa più terrificante e persino i jazzisti ne hanno paura. Il jazz dovrebbe portare attraverso l'improvvisazione oltre le soglie dell'ignoto ma non è così. Da qui nasce la ricerca del consenso, dalla consapevolezza che stiamo distruggendo quello che è stato appena fatto, altrimenti non si va oltre, dalla coscienza della propria solitudine. Se l'insegnamento del jazz potesse avere un senso, questo consisterebbe nel superamento della paura dell'incognito e mi sembra tu proponessi qualcosa del genere.

A.C. Quanto dici mi ricorda una frase di Steve Lacy sull'improvvisazione, da lui definita "qualcosa che ha a che fare con l'idea del limite".

F.S. Qualcosa che ci porta al di là delle nostre convinzioni-convenzioni. Ma si riesce a uscire dalla paura? Mi sembra molto difficile. Implica, insieme al rinunciare alla ricerca del consenso, l'accettazione della propria solitudine. In molti casi, come reazione alla paura dell'incognito, ci si aggrappa alle origini.

9. Radici

A.C. È vero. Per molti jazzisti le origini sono la via di fuga più frequentata per sfuggire al rischio della ricerca continua. Per molti decenni il jazz europeo e italiano in particolare ha identificato le origini con il mito dell'America. "Sembra di essere là" – mi raccontava Gianni Coscia – dicevano i jazzisti milanesi degli anni Cinquanta di una band che faceva del buon jazz. Anche oggi che questo mito si è fortemente ridimensionato, i grandi maestri jazz del passato forniscono un ottimo rifugio alla paura dell'incognito. È però vero che la rinuncia ad avere radici porta conseguenze pericolose. Il mercato globale ha portato con sé prodotti musicali che hanno rinunciato ad avere una identità forte per essere adattabili e vendibili ovunque. Penso a certa musica *lounge*, certo jazz da esportazione non necessariamente americano (si pensi al boom del jazz scandinavo), certo *ethno-jazz* o certa *world music* dove influenze etniche disparate convivono pacificamente senza interagire fra loro, un po' come la gente negli aeroporti o nei centri commerciali. In questi casi strizzare l'occhio al mercato globale ha più o meno la stessa valenza ambiguamente commerciale della rivendicazione orgogliosa (e sospetta) delle radici. Per questo mi sono innamorato di un pianista come Paul Bley, che se ne fregava del mercato ma anche di essere "contro", imprevedibile e assolutamente naturale. Per lui ho coniato questa espressione: "impo/assibile naturalezza"

F.S. Perché parli di naturalezza e non di istinto? Il naturale è entrato da tempo nella cultura. Se qualcosa ci viene naturale non è affatto detto che lo sia. Quanto all'impo/assibile vedo che ti ispiri sempre più ai miei giochi di parole.

A.C. Per naturalezza intendo fare le cose senza apparente sforzo, con facilità. È chiaro che è un artificio. Mi riferivo alla sprezzatura di cui parlava Cristina Campo a proposito di Chopin.

F.S. Ah, Chopin! Sembra abbia il velluto sulle dita... Quanto a Bley, si avvicina a quanto dicevo della bellezza. In lui l'estremamente raffinato si incontra con l'estremamente semplice.

A.C. Tutto questo nasce non dall'istinto ma da una lunga ricerca. Una ricerca che riesce a non lasciare tracce di sé.

F.S. Certo. Se noi vedessimo lo scheletro di una persona, attraverso la sua pelle ne saremmo terrorizzati. Quanto alla semplicità il miracolo qui consiste nel fatto che anche la semplicità può essere artificiosa. Se vogliamo, come in certa musica *new age*. Ma in Bley c'è assenza di artificio apparente. Consentimi di partire da qui per trarre alcune riflessioni riguardo al problema del riconoscimento, dell'identità da cui siamo partiti. Uscire dal bisogno

di affermazione è possibile solo se superi l'aggressività come sinonimo di forza. La frase "non vali un cazzo" detta da qualcuno, peggio se un genitore, mi può vincolare per tutta la vita e obbligarmi a vivere "contro", quindi contro me stesso. Paul Bley non suonava "contro", come tu sottolinei nel libro che hai dedicato a lui. Non aveva bisogno di aggressività, ne conosceva istintivamente i limiti e la debolezza. È la generale e inquinante presenza di aggressività, quindi di paura, che rende "invisibile" la forza della naturalezza. Liberarsi dunque dell'aggressività è l'imperativo *sine qua non*. Il mio valore non è dato da ciò che ho fatto ma da ciò che ho sentito, mi ha permesso d'essere in ascolto e m'ha fatto crescere armonicamente nella relazione con me, quindi con l'altro da me. Questo soltanto potrà rendermi finalmente "maturo", ovvero un *unicum* inseparabile dalla mia dignità di persona.

Bibliografia

Bailey D.

2010 *Improvvisazione, sua natura e pratica in musica*, ETS, Pisa

Campo C.

1987 *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano

Cappelletti A.

2004 *Paul Bley, la logica del caso*, L'Epos, Palermo

2016 *Avventure di un jazzista-filosofo*, Arcana, Roma

Dewey J.

2010 *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo

Jankelevitch V.

2014 *Dell'improvvisazione*, Solfanelli, Chieti

Mankell H.

2015 *Sabbie mobili: l'arte di sopravvivere*, Marsilio, Padova

Marcuse H.

2001 *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino

Sparti D.

2005 *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna

Zenni S.

2016 *Che razza di musica. Jazz, Blues, Soul e le trappole del colore*, EDT, Torino.

A contatto con l'incognito: conversazione su jazz e improvvisazione

Uno degli aspetti più interessanti dell'improvvisazione jazz è la capacità di condurci al di là dei nostri limiti, a contatto con l'incognito. Questo spiega il senso di felicità che la accompagna. Per i protagonisti di questo dialogo, ciò avviene però a una condizione: quella di rinunciare all'ego e al successo personale. Solo annullando l'ego e ritrovando il noi, il jazz ritroverà il suo lato femminile, che deriva dall'attenzione costante verso l'altro, e contemporaneamente la naturalezza e la gratuità del gioco. Ritrovando questa im-possibile naturalezza l'improvvisazione jazz si avvicinerà anche al suo vero scopo, che è quello di azzerare le censure, e rivelerà la sua essenza di discorso in-finito, inconcluso, non racchiudibile in un codice, tanto da suggerire una vera e propria rivoluzione nella formazione e nel metodo di insegnamento.

PAROLE CHIAVE: Jazz, libertà, l'incognito, improvvisazione, felicità

A Contact with the Unknown

The ability to lead us beyond our limits, into the unknown, is a key aspect of jazz improvisation. Hence the accompanying feeling of happiness. However, for this to occur the players of this dialogue must put aside their ego and quest for personal success. It is only by leaving aside our ego and finding our "us" again, that jazz can find its feminine side, the result of a continuous attention towards the other and, at the same time, the naturalness and spontaneity of playing. By rediscovering this impossible naturalness, jazz improvisation draws closer to its true purpose, that is to do away with censorship, and reveals its real essence, a never-ending discourse, all inconclusive, not enclosed within a code, and inspires a true revolution in education and in teaching.

KEYWORDS: jazz, freedom, the unknown, improvisation, happiness