

Alessandro Bertinotto

Improvvisazione ed errore: a lezione da Miles (e Monk)¹

Introduzione

In questo articolo prenderò spunto da due affermazioni attribuite a Miles Davis per discutere un aspetto importante di quello che l'improvvisazione ci insegna sulle pratiche umane: situazioni imprevedute, magari indesiderate, possono risultare stimoli sorprendenti per l'esercizio della creatività, anziché restare elementi di disturbo o solamente semplici errori. Questo esercizio di creatività è il modo in cui costruiamo ordini normativi nelle nostre pratiche, artistiche e non.

1. Due affermazioni apparentemente contraddittorie di Miles sull'errore nel jazz

Sulle orme del pianista Kenny Barron che una volta disse che “if you do not make mistakes, you do not play jazz” (cfr. Rüedi 2001, p. 53), un giorno pare che Miles Davis abbia affermato: “When they make records with all the mistakes in, as well as the rest, then they'll really make jazz records. If the mistakes aren't there, too, it ain't none of you” (Walser 1995, p. 176).

Tuttavia innumerevoli fonti (libri e siti internet) attribuiscono a Miles anche la seguente affermazione: “Do not fear mistakes – there are none”.

Ambedue le affermazioni sembrano essere sbagliate. Inoltre sono con-

¹ Questo articolo deriva dalla traduzione italiana del saggio “Do not fear mistakes – there are none” – *The mistake as surprising experience of creativity in jazz* (pubblicato in M. Santi ed E. Zorzi [a cura di], *Education as Jazz*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2016 pp. 85-100), il quale è stato qui comunque rivisto e integrato in alcune parti. Ringrazio i colleghi con cui ho discusso quanto qui sostengo e in particolare Georg Bertram, Marina Santi, Luca Illetterati, Gabriele Tomasi, Nino Chiurazzi, Federico Vercellone, Gabriele Meloni. Non ringrazio invece chi plagio quanto scrivo qui (e altrove) in un suo libro pubblicato dopo aver letto una versione manoscritta di questo testo.

giuntamente contraddittorie. Per un verso, sembra bizzarro sia che la musica jazz debba comportare errori per essere (buon) jazz sia che non ci siano errori nel jazz. Di fatto nel fare musica, come in altre pratiche umane, facciamo errori. Ma gli errori sono cose negative che dovrebbero essere evitate. Per altro verso, come può Miles sostenere che non ci sono errori del jazz, quando pensa che i dischi di jazz sono autenticamente tali allorché contengono errori? La questione che intendo discutere è come si possa dare un senso a queste affermazioni di Miles.

2. Che cosa c'è di sbagliato nelle "wrong notes"?

Comincerò con il discutere la seconda affermazione. La si può interpretare come rivolta ai jazzisti che improvvisano e la si può capire considerando che gli improvvisatori non devono eseguire istruzioni. I musicisti che devono eseguire le opere composte possono commettere errori suonando note sbagliate (cioè note non indicate in partitura), producendo involontariamente rumori, andando fuori tempo, ecc. Al contrario, gli improvvisatori non seguono una partitura durante l'esecuzione della loro musica. Sembra quindi plausibile sostenere che non possono fare errori, perché possono suonare quello che vogliono suonare nel momento della performance. Come scrive uno dei più acclamati pianisti jazz del momento, Vijay Iyer (Rinzler 2008, p. 51): "It is never clear what is 'supposed' to happen in improvised music, so it makes little sense to talk about mistakes".

Questo è probabilmente un buon modo per sfatare un luogo comune ben consolidato negli studi sull'improvvisazione, secondo il quale la natura rischiosa della pratica dell'improvvisazione è dovuta al fatto che gli artisti possono fallire a causa della coincidenza tra invenzione musicale ed esecuzione musicale (cfr. Brown 1996, 2011; Frey 2007; Peters 2009, pp. 62-64). Di fatto il contrario sembrerebbe essere vero: gli interpreti che eseguono opere composte parrebbero rischiare di più degli improvvisatori, perché nell'eseguire la musica prescritta dalla partitura possono facilmente fallire. Il criterio per stabilire se ciò che si fa è corretto o sbagliato sembra semplice e chiaro: se non si fa quanto indicato nelle istruzioni per la performance contenute dello spartito, la performance è scorretta. Ne risulta quindi, e ovviamente, che, laddove non ci sono partiture da seguire, i performer non corrono il rischio di commettere questo tipo di errori. Proprio in questo senso Miles Davis sostiene che non vi siano errori nell'improvvisazione: non si può sbagliare, quando non ci sono norme da violare.

Tuttavia, questa sembra essere soltanto una mezza verità (cioè... un errore). Il fatto che gli improvvisatori possano commettere errori tecnici

ed estetici sembra piuttosto una verità lapalissiana. Anche se non seguono le istruzioni fornite da una partitura, gli improvvisatori dispongono di *background* di vario tipo (tecnici, culturali, estetici, sociali...) che sostengono e alimentano la loro pratica (cfr. Atton 2012; Bertinetto 2016, pp. 68-74). In riferimento a tali *background*, che sono di ordine normativo, la loro musica può essere giudicata come più o meno buona o cattiva.

Dunque, ancora una volta, perché Miles sostiene che non vi siano errori? Ritengo che questa specie di rompicapo possa essere risolto precisamente considerando che *non esistono errori di per sé*. Gli errori possono essere generalmente definiti come deviazioni da norme, aspettative, requisiti. Al fine di indicare un fatto o un evento come un errore, è necessario un quadro di criteri normativi e di corrispondenti aspettative: solo rispetto a questo *background* il fatto, l'evento o l'elemento che non rientra in questo contesto può essere classificato come un errore. Gli errori e le loro conseguenze non sono qualcosa di astrattamente e generalmente indesiderato: piuttosto, l'errore è qualcosa di indesiderabile nella cornice dell'ordine normativo che sta alla base, alimenta e fonda una determinata pratica.

Questo vale in generale anche al di fuori del campo artistico. Tuttavia, le pratiche artistiche ci rendono consapevoli del carattere dinamico della costruzione della normatività. Come ho sostenuto altrove (Bertinetto 2012; Bertinetto 2016), ci sono sempre vincoli formali e materiali (convenzioni tradizionali, stili estetici, *background* culturali, problemi tecnici e soluzioni) che regolano le pratiche artistiche. Tuttavia, il modo in cui gli artisti affrontano e rispondono a tali vincoli è libero e dinamico, nella misura in cui i vincoli possono anche essere superati dalla e nella loro applicazione. In altre parole, questi vincoli normativi non sono completamente rigidi, perché gli artisti possono modificare e persino rivoluzionare o rifiutare lo sfondo normativo della loro pratica in maniera più o meno pregevole e riuscita.

Per dirla con David Novitz,

the artist's understanding of the significance of the rule allows for their alteration, and sometimes their radical transformation, in ways that need not afflict the trained sensibilities of their viewers [or listeners, A.B.], that can find social acceptance, or alternatively, that can deliberately cultivate shock and surprise (Novitz 2003, p. 61).

In altri termini (mi consento la licenza di citare me stesso),

artists work within conventions and rules, while at the same time modifying them in and through their artworks [and performances]: the way conventions are applied reshapes those conventions, which might thus be described as continuously in progress [...]: artists interact with the members of their

cultural communities (whose scope can be extended to mankind as a whole) and work by using in innovative ways sets of culturally and creatively established norms that rule their practice; the ways they follow those norms can lead to changes in those norms; the new norms will govern the ways other artists will work and so on in an on-going inter-subjective (dialogical, collaborative, competitive) task (Bertinetto 2012, p. 124).

Quindi, dal momento che trasformazioni dinamiche alimentano la generazione della normatività artistica, è sbagliato (cioè: è senza dubbio un errore) sostenere che qualcosa di inaspettato e impreveduto sia di per sé indesiderato, sia di per sé un errore. Opere d'arte originali si discostano più o meno dal canone, cioè da ordini normativi stabiliti. Si può anche ragionevolmente proporre la seguente considerazione: ogni opera d'arte autenticamente riuscita devia, almeno un po', dal canone, se è vero che almeno un pizzico di originalità è un requisito dell'artisticità, in senso valutativo. Giocare contro attese normative non è una caratteristica specifica del jazz e delle pratiche dell'improvvisazione, ma una caratteristica dell'arte in generale (cfr. Bertinetto 2017).

La musica atonale, per esempio, può suonare sbagliata per quelle orecchie sintonizzate con la musica tonale. Tuttavia, la musica atonale non è di per sé sbagliata, non è sbagliata in quanto tale. Allo stesso modo, questo vale per le famose note sbagliate (*wrong notes*) di Thelonious Monk. Si tratta di note in conflitto con la tonalità del pezzo o dell'accordo sottostante, e in questo senso sono fuori sintonia. Queste note sono "sbagliate" solo perché non rispettano un dato ordine normativo di attese. In un contesto normativo diverso, tuttavia, non sarebbero un errore. Quindi Monk ha perfettamente ragione nel dire che "wrong is right" (cfr. Rinzler 2008, p. 55). Questa osservazione è un modo spiritoso per esprimere ciò che Miles Davis e Kenny Barron vogliono dire affermando che gli errori sono necessari nel jazz. Il jazz, senza "errori", non è jazz: non è jazz, proprio perché la sua normatività (vale a dire, quello che la pratica del jazz permette e vieta), se giudicata con standard estetici validi per musica diversa dal jazz, è "sbagliata". Peraltro, la normatività del jazz è una normatività "sbagliata", soltanto se considerata dall'esterno in base ai criteri di una normatività appunto non valida nel quadro della normatività jazzistica². Insomma, per giudicare qualcosa come giusto o errato occorre anzitutto ricorrere ai criteri adeguati a ciò che stiamo giudicando: dobbiamo calibrare il metro di giudizio sulla specifica situazione che stiamo considerando. D'altronde, per ragioni analoghe, qualcosa che è sbaglia-

² Per una discussione della questione in chiave cognitivista, con particolare riferimento al problema dell'influsso dell'*expertise* nella percezione di eventi musicali come attesi o meno, cfr. Hansen *et al.* 2016.

to in un vecchio contesto normativo può risultare effettivamente giusto, qualora aiuti a cambiare creativamente l'ordine normativo della pratica in questione. Insomma, una nota "sbagliata", nel senso di Monk, è allo stesso tempo la causa e la prova della trasformazione dei criteri estetici.

3. Errori e ordini normativi: una relazione dinamica

Questo punto suggerisce che la spiegazione appena proposta del significato di "errore" nel campo dell'arte, inclusa un'arte dell'improvvisazione come il jazz, era ancora incompleta. Un errore non è solo qualcosa che è in contrasto con un dato ordine normativo: è piuttosto qualcosa che è in contrasto con un dato ordine normativo *e* che non aiuta a cambiare queste condizioni normative o a chiarire che le condizioni normative sono cambiate (o comunque diverse). "Incidenti" di diverso tipo possono portare a trasformazioni, e anche al rifiuto di un determinato ordine normativo. Pertanto, mosse o qualità che erano difetti in un ordine normativo precedente possono risultare corrette nel nuovo contesto, la normatività del quale (più o meno) accidentalmente hanno contribuito a (tras)formare.

Per questo, le "wrong notes" non sono sempre errori. Al riguardo Art Tatum ha ragione: "There's no such thing as a wrong note. It all depends on how you resolve it". La stessa idea è espressa da Bill Evans ("There are no wrong notes, only wrong resolutions"), e ancora da Miles Davis: "There are no wrong notes in jazz. Only notes in the wrong places" (tutte queste citazioni sono reperibili in Judkins 2014). Ciò significa che qualcosa (una nota, un accordo, ecc.) è un errore (cioè: è sbagliato, *wrong*), soltanto se il suo accadere non contribuisce a cambiare il contesto normativi in cui si inserisce, in modo tale da farlo apparire adeguato, giusto, ovvero soltanto se non è risolto bene. In questo caso, se la trasformazione del contesto normativo fallisse, avrebbe senso dichiarare, come pare abbia fatto Monk in un'occasione di questo genere: "I played the *wrong* wrong notes" (cit. in Shawn 2003, p. 105).

È meglio ribadirlo. Proprio come nella musica composta, nel jazz e altre arti basate sull'improvvisazione dobbiamo stare attenti a ricorrere ad adeguati criteri di valutazione. Giudicando come errori tratti stilistici che nel campo normativo del jazz sono esteticamente significativi e pregevoli, ci riferiamo a criteri sbagliati. Infatti, come in ogni ambito culturale, si dovrebbe piuttosto valutare ogni pratica in base a criteri appropriati. In un campo artistico differente, quella della pittura, Pablo Picasso ha anch'egli qualcosa da dire su questo argomento. Quando qualcuno ha dichiarato che Gertrude Stein non assomigliava al ritratto dipinto da Picasso nel 1905-06, egli avrebbe risposto, "Non si preoccupi: un giorno le assomiglierà". In altre parole, al fine di riconoscere la somiglianza tra

il modello e il ritratto, si dovrebbero adottare altri criteri estetici: i nuovi criteri estetici della pittura d'avanguardia. Picasso capisce che un nuovo evento (il suo ritratto di Gertrude Stein) emerge su un ordine normativo e lo trasforma. Una volta implementata la trasformazione dei criteri con cui giudicare il dipinto, il dipinto – lungi dall'essere un fallimento artistico – sarà ammirato per la sua creatività.

La relazione dinamica tra “errore” e normatività può essere illustrata anche in un modo divertente. Hans Groiner (*alias* il pianista Larry Goldings) mostra con vena umoristica che cosa può accadere se si valuta una pratica con criteri inadeguati: nell'interpretare al pianoforte alcuni *standard* composti da Thelonious Monk, *corregge* le sue “wrong notes” (cfr. Groiner 2007). Il fatto che questa correzione suoni del tutto fuori luogo e deformante mostra che ciò che è esteticamente corretto o errato (o difettoso) dipende dal contesto estetico normativo in questione. Nell'interpretazione monkiana “migliorativa” offerta da Groiner, il contrasto tra due ordini normativi estetici – quello del jazz e quello della cosiddetta musica classica – risuona davvero evidente. Quindi, anche a causa del generale carattere grottesco del Videoclip, gli ascoltatori possono facilmente cogliere l'intenzione umoristica della performance. Questa correzione delle “wrong notes” di Monk non dev'essere ovviamente interpretata come seria, ma come un comico *divertissement*, vale a dire, come uno scherzo intenzionale che, nel capovolgere gli “errori” di Monk, mostra che essi non sono difetti, ma pregevoli qualità estetiche della sua musica.

Un importante punto connesso a quanto si è detto è il seguente. Il fatto che qualcosa appaia o suoni come un errore può renderci consapevoli dello sfondo normativo delle nostre azioni e valutazioni. Come hanno mostrato gli esempi di Picasso e del Monk di “Groiner”, questo accade spesso in campo artistico. Il jazz, così come altre arti improvvisazionali, è un campo in tal senso privilegiato, perché qui la violazione e l'eventuale trasformazione del *background* normativo possono verificarsi all'istante, mentre i risultati artistici vengono prodotti ed esibiti in tempo reale al pubblico. Il fatto che un certo evento musicale e in generale artistico sia giudicato come un errore rivela che certe assunzioni normative potrebbero non essere esplicite (come nel free jazz), eppure non sono assenti: piuttosto, operano implicitamente come condizioni esteticamente vincolanti del successo o del fallimento della performance o dell'opera d'arte. Ornette Coleman ha osservato a questo proposito: “From realizing that I can make mistakes, I have come to realize that there is an order to what I do” (cit. in Rinzler 2008, p. 193). Insomma, gli errori consentono di far apparire retrospettivamente la normatività estetica cui, più o meno consapevolmente, i performer obbediscono.

Questo vale anche quando tale normatività estetica è, almeno in parte, “senza norme [prestabilite e fisse]” (Bertram 2010, p. 36), vale a dire

quando la normatività è piuttosto, ed evidentemente, in un flusso continuo, costantemente *in fieri*: come nel caso della musica liberamente improvvisata, dove – a parte alcune convenzioni culturali e comportamentali (per cui, per esempio, sarebbe del tutto inappropriato che i *performer* eseguissero nel corso del concerto soltanto celebri composizioni della tradizione classica o, ancor peggio, si mettessero a fare i loro bisogni sul palco) – non c'è un chiaro e fisso reticolo di regole e vincoli da seguire. Questo è un punto importante. Ci fa capire che la relazione tra ordini normativi ed errori non dev'essere concepita come statica, ma piuttosto come una relazione reciproca dinamica. Gli errori possono agire “come generatori di nuove soluzioni” (Dell 2012, p. 384). Il che avviene in modo particolarmente efficace soprattutto quando si è preparati ad affrontare incidenti imprevisi ed emergenze. Il quadro normativo, in questo caso, cambia in virtù dell’“errore”, che, a sua volta, cambia il suo stato e... non è più un errore. Ciò si verifica, ad esempio, quando un evento musicale E1, che al tempo t1 è (percepito come) un errore, al momento t2 non è più (percepito come) un errore. Di nuovo, ciò è dovuto al fatto che la normatività della performance è stata trasformata dall'evento E2, con cui si reagisce a E1: in virtù di questa reazione E1 ottiene retroattivamente un significato diverso. A questo proposito, è decisamente opportuno citare ancora una volta Miles Davis: “It’s not the note you play that’s the wrong note – it’s the note you play afterwards that makes it right or wrong” (cfr. Judkins 2014).

Questa sembra essere una sorta di verità di senso comune nella comunità jazzistica. Don Byas riferisce che Art Tatum gli aveva impartito esattamente la stessa lezione:

“Don, don’t ever worry about what you’re going to play or where the ideas are going to come from. Just remember there is no such thing as a wrong note. [...] What makes a note wrong is when you don’t know where to go after that one. As long as you know how to get to the next note, there’s no such thing as a wrong note. You hit any note you want and it fits in any chord”. “And that’s right!” – Don Byas comments –, “There is no such thing as hitting a wrong note. It’s just that when you hit that wrong note, you’ve got to know how to make it right. That’s when the doors started opening for me musicwise. [...] There’s no way you can hit a wrong note, as long as you know where to go after. You just keep weaving and there’s no way in the world you can get lost. You hit a tone. If it’s not right, you hit another. If that’s not right you hit another one, so you just keep hitting. Now who’s going to say you’re wrong? You show me anybody who can prove you’re wrong. As long as you keep going you’re all right, but don’t stop, because if you stop you’re in trouble. Don’t ever stop unless you’re at a station. If you’re at a station then you stop, take a breath and make it to the next station” (Taylor 1993, p. 52).

In sintesi “errori intenzionali” – come le *wrong notes* o lo strambo ritmo rilassato di Monk – non sono davvero errori, ma semplicemente fattori che provocano e testimoniano la trasformazione della normatività, mostrando, wittgensteinianamente, che le performance o le opere d’arte in questione devono essere comprese e valutate sulla base di una diversa normatività estetica: una normatività appropriata alla specifica situazione della pratica in questione. La musica improvvisazionale non segue piani prefissati: invece, si suppone che i piani possano cambiare nel corso della performance, per adattarsi al mutare delle situazioni (Bertinetto 2016, pp. 74-91, pp. 263-325). Quindi, “errori”, anche involontari, possono essere risorse artistiche, a condizione che gli artisti rispondano adeguatamente agli incidenti che capitano, accogliendoli come occasioni per plasmare in modo creativo un ordine normativo diverso, che si adatta alla nuova situazione, prima inaspettata. Come Mary Jo Hatch giustamente sostiene, “accomplished jazz musicians know that mistakes are defined by their context, so, if someone plays a wrong note, changing the context can save the situation and, in the best cases, produces a novel idea” (Hatch 2002, p. 77).

4. Normatività in tempo reale

Questo è il corretto e fecondo senso della tesi avanzata da Ted Gioia secondo cui l’improvvisazione si configura e autoregola *retroattivamente* e (almeno in parte) in maniera autonoma (cfr. Gioia 1988, p. 60)³. In un’improvvisazione il contesto di riferimento non viene semplicemente presupposto: è (o può essere), almeno *in parte*, costruito nel corso dell’esecuzione. Durante la performance, gli improvvisatori prendono posizione rispetto al loro *background* normativo: lo possono constatare e (ri) affermare, ma possono anche modificarlo o rifiutarlo. Quindi, sostenere che gli improvvisatori commettono errori quando fanno qualcosa contro il loro *background* è troppo semplicistico. Ciò che non concorda con un dato contesto di riferimento può rivelarsi uno spunto per trasformare creativamente tale contesto⁴. Nello stesso modo, come abbiamo visto, gli

³ Altrove ho tuttavia criticato l’idea difesa da Gioia (e da altri) secondo cui l’estetica dell’improvvisazione sarebbe un’estetica dell’imperfezione. Questa concezione fraintende precisamente la particolare dinamica della normatività dei processi improvvisazionali. Cfr. Bertinetto 2009, 2014a, 2014b.

⁴ Il che funziona posto che il cambiamento del contesto normativo non sia bloccato da un esplicito divieto (una sorta di meta-norma: una norma circa la normatività). Ma anche in casi diversi dal jazz (in cui questo divieto non vale) la concretezza della realtà, l’hegeliano corso del mondo, l’imprevedibilità (normativa) della specifica situazione, impongono di violare o aggirare il divieto meta-normativo e spingono alla trasformazione della norma che, altrimenti, non potrebbe essere applicata. Cfr. Bertinetto-Bertram (manoscritto).

artisti non sono semplicemente vincolati al quadro normativo di una determinata pratica artistica: dal loro lavoro artistico deriva o almeno può derivare una trasformazione (più o meno) pregevole di questa pratica e del suo contesto normativo.

Questo vale sia nel caso dell'improvvisazione solistica, sia nel caso di un'improvvisazione collettiva. Prendiamo come esempio un caso tipico nel jazz. Un pianista suona un accordo sbagliato, cioè un accordo che ferisce l'armonia del brano. O il solista suona senza considerare la struttura ritmica della musica. In entrambi i casi la performance potrebbe semplicemente fallire. Tuttavia, ciò che, in una prospettiva esterna a questo preciso contesto performativo, potrebbe risultare semplicemente un passo falso, può essere accolto positivamente dai musicisti (o persino soltanto da uno di loro). Così, improvvisamente la musica può risultare nuovamente, per quanto diversamente, esteticamente corretta, *sorprendentemente corretta*. Che cos'è successo? La reazione di uno dei musicisti, e in ultima analisi l'interazione tra i performer, ha attribuito all'evento un diverso significato, prima impreveduto, giacché tale evento è stato inteso come opportunità creativa e non come ostacolo. Herbie Hancock racconta di un suo "errore" che Miles ha inteso, valutato e usato come opportunità per l'invenzione musicale, *affordance* alla creatività, e non come errore od ostacolo al successo della performance.

The music was building, the audience was right there with us, and at the peak of Miles' solo on "So What" I played a really wrong chord. Miles took a breath and played a phrase that made my chord right. Miles didn't hear it as wrong, but instead as something that happened (cit. in Eskow 2002).

Considerato dal punto di vista esterno dell'osservatore l'errore è stato giustificato o "salvato". Tuttavia, dalla prospettiva interna dei partecipanti si tratta semplicemente di qualcosa che è accaduto, senza connotazioni positive o negative *a priori*: le valutazioni performative dei musicisti assegnano il suo significato e il suo valore; e anche i criteri estetici per la valutazione delle performance sono, in una certa misura, stabiliti in tempo reale, ovvero nel corso della performance. Si tratta di un esempio paradigmatico della costruzione e della trasformazione creativa in tempo reale della normatività.

En passant, questa è precisamente la ragione per cui Miles predilige l'improvvisazione come *metodo* di creatività artistica. Spiegando perché non aveva scritto tutte le parti di *Bitches Brew*, Miles afferma infatti: "That's why I didn't write it all out, *not because I didn't know what I wanted*; [but because] I knew that what I wanted would come out of a process and not some prearranged stuff" (cit. in Smith 1998, p. 262; corsivo aggiunto da Smith).

Quindi anche la seconda affermazione di Miles Davis citata all'inizio di questo mio intervento si rivela vera. Miles ha perfettamente ragione nel sostenere che non dobbiamo avere paura degli errori, perché non ci sono errori. La normatività delle pratiche umane ha carattere dinamico. Perciò un incidente non è (in quanto tale o di per sé) un errore, nel momento in cui accade; soltanto retrospettivamente può risultare un errore, qualora l'incidente sia preso e interpretato come errore e non invece come risorsa per invenzioni creative.

Voglio ora chiarire quanto ho detto con un paio di esempi musicali.

Il primo esempio è tratto dalla versione di "Bluesnick" apparsa nell'omonimo album del sassofonista Jackie McLean (Blue Note, 1961). Durante il suo assolo, un assolo parkeriano, ma intriso dei personali segni distintivi caratteristici del sax blues di McLean, al minuto 2:05 McLean prende una nota "squawk", letteralmente uno starnazzamento, vicina a un sol#, una nota estranea sia alla scala di impianto del brano (sol) sia all'accordo in vigore in quella battuta (sol9, che contiene il la, non il sol#). Ebbene, senza scomporsi minimamente, McLean utilizza quanto accaduto come invito alla creatività, ripetendo immediatamente la figura melodica precedente, ma cadendo questa volta su un si basso, che giustifica perfettamente quanto fatto prima, offrendovi un sostegno. Ora quella nota "squack" non suona più nella nostra memoria come un errore, ma come qualcosa di semplicemente, e felicemente, accaduto. La possiamo isolare come "squack" solo riportando indietro la musica registrata e ascoltando questo momento nel suo isolamento dal flusso della performance e della sua normatività in fieri. Infatti ho notato la "stranezza" della nota mentre studiavo questo assolo leggendolo su una trascrizione, non mentre ascoltavo la registrazione per il semplice piacere di ascoltarla.

Il secondo esempio è tratto dall'analisi dell'assolo di piano di Thelonious Monk nella versione di "In Walked Bud" dell'album *Misterioso* (Riverside Records, 1959) offerta in un articolo di Nathaniel Klemp, Ray McDermott, Jason Raley, Matthew Thibeault, Kimberly Powell, e Daniel J. Levitin (Klemp *et al.* 2008). Dopo che il sassofonista Griffin ha completato il suo magnifico assolo, Monk comincia a suonare il pianoforte nel suo modo tipicamente "alla Monk". Improvvisamente, possiamo sentire come egli inciampa su se stesso⁵, per così dire. Il pun-

⁵ Sull'errore come *inciampo* cfr. Donà 2012. È assai interessante, per il tema qui discusso, che il libro cominci con questa citazione tratta dalle *101 microlezioni di Jazz* di Steve Lacy: "Thelonious Monk credeva nella natura benefica degli errori, e questo apriva prospettive affascinanti. L'invenzione e la scoperta erano il succo della sua musica. E se non si è disposti a sbagliare, non si va da nessuna parte, si resta lì. Monk cercava gli errori, e mi insegnò che quello era il modo per fare delle scoperte" (cit. in Donà 2012, p. 7).

to non è molto evidente, proprio perché Monk usa subito l'incidente come un invito alla creatività. Dal confronto con le altre interpretazioni del pezzo è chiaro, tuttavia, che in questo caso il quadro estetico-normativo della performance si è spostato grazie alla reazione a questa specifica situazione inaspettata. A questo proposito, particolarmente significativo è proprio il fatto che, dal nostro punto di vista di osservatori esterni, percepiamo l'evento come un errore, confrontando l'esecuzione presa in considerazione con altre performance, mentre dal punto di vista del partecipante si tratta piuttosto di qualcosa di imprevedibile, che è semplicemente accaduto. Gli autori dell'articolo *Plans, Takes, and "Mis-take"* lo spiegano in modo molto chiaro. Mi sia perciò consentito citarne un lungo estratto.

Figure [1...] offers a transcription of the marked performance from 1958. Similar to the other two in its basic melodic and rhythmic structure, the most apparent difference is the divergent note in L6 (on the *Misterioso* recording, the transcription begins at 6:53, and the mis-take happens at 7:04). The triplet figure is shifted up a whole-step on the keyboard. Instead of playing A flat at the start of the triplet, Monk plays a B flat. It breaks the triplet pattern found throughout all the themes, and the intriguing changes that both precede and follow the irregular note make it worthy of analysis. [...] Monk uses the tension and dissonance of the mis-take to develop what follows: he "saves" the mis-take by introducing half-step dissonance (minor seconds chords consisting of two notes played a half-step apart) that alter the rhythm of the pattern and echo the dissonance that looms from Monk's original mis-take. The use of half-step dissonance plays a dominant role from lick six through the end of the solo. [...] The general pattern that emerges after the mistake creates a new environment enabling the hearer to locate the mistake as the beginning of a larger pattern that fuses the dissonance of the mistake with the existing melody. Monk creates a coordination of parts and a whole in which a future following a mistake has the opportunity to reshape the past preceding the mistake. Following his mistake, Monk does not continue the pattern set by the unmarked theme. The jarring dissonance of the mis-take seems to reconstruct his improvisational plan; it prompts him to change the normal pattern by developing new melodic ideas. The mis-take becomes not so much a momentary interruption of his improvisational imagination as an occasion for a new take, a reconceptualization of where he is going melodically and harmonically, one that swallows the mis-take by developing the harsh dissonance of the wrong note. In L7 and L8, Monk increases the amount of tension and dissonance and transforms the mis-take into a seemingly intentional aspect of the dissonant pattern (Klemp *et al.* 2008, pp. 12-15).

5. La soluzione del rompicapo: grazie a Wittgenstein e a Derrida

Penso che in questo modo il mistero dell'apparente contraddizione tra le due famose affermazioni di Miles Davis possa essere risolto in via definitiva. Miles Davis non si contraddice quando dice, da un lato, che il jazz dipende dagli errori e, dall'altro, che non è necessario avere paura di sbagliare, perché gli errori non esistono: l'improvvisazione si alimenta di mosse relativamente inaspettate che in diversi contesti normativi o considerate dalla prospettiva esterna possono apparire come errori (*wrong notes*). Caratteristica distintiva dell'improvvisazione è l'accettazione di tali elementi come spunti per invenzioni creative. In questo senso non ci sono errori, di per sé, nell'improvvisazione. Infatti, ogni evento emergente e imprevisto può essere utilizzato dal punto di vista interno della performance come materiale per forgiare ordini normativi esteticamente nuovi (o semplicemente diversi).

Pertanto, di per sé un errore, nel senso comune, è ciò che rimane tale durante la performance, perché lo sfondo normativo estetico della performance non è cambiato. Un "errore" creativo, al contrario, non è un errore, ma un impulso per un cambiamento imprevedibile della normatività estetica nel corso dell'esecuzione. Le implicazioni filosofiche di questa idea possono essere esplorate sfruttando intuizioni provenienti dalle filosofie di Ludwig Wittgenstein e Jacques Derrida.

Con Wittgenstein si può dire che ogni singolo evento improvvisato non è una norma, ma è comprensibile solo in base a una rete di presupposti normativi. Questo non comporta che ciò che va al di là della norma o contro la norma sia necessariamente un errore. L'applicazione della norma è sempre relativa alla specifica situazione e ciò significa quanto segue: si riconosce una norma, ovvero si prende posizione rispetto alla norma, sempre in una specifica situazione e per questo la norma può essere trasformata dalla sua applicazione. Tale trasformazione comporta a sua volta la possibilità dell'istituzione di norme diverse. In questo senso, come diceva Wittgenstein, "We make up the rules as we go along" (Wittgenstein 1953, § 83; cfr. Bertram 2005). L'applicazione di una norma nelle pratiche umane comporta la possibilità di negoziare una norma differente. L'improvvisazione lo esemplifica molto bene perché, se ogni performance presuppone criteri di riuscita (ovvero un ordine normativo), questi criteri sono essi stessi soggetti al gioco della performance. Pertanto, gli eventi musicali dell'improvvisazione possono essere valutati soltanto retrospettivamente, dato che non si può sapere in anticipo se i criteri validi inizialmente rimarranno immutati durante e dopo il processo performativo (cfr. Bertinetto 2011, pp. 4-7).

La normatività dell'improvvisazione si sviluppa nel corso della performance: la forma si configura attraverso il processo (cfr. Dell 2002, p. 19).

Quindi, dal momento che la pianificazione non precede l'applicazione, ma si svolge durante la performance, si è autorizzati a negare la rigida separazione di improvvisazione e regola: "L'ordine non viene generato prima, ma durante il processo". In altre parole, "l'improvvisazione è essa stessa la norma" (Dell 2012, pp. 148 e 24; cfr. p. 135).

Abbiamo allora a che fare con una dialettica tra la norma in vigore e l'applicazione della norma nel corso dell'esecuzione. In proposito si può far riferimento a un pensiero che si ispira a Jacques Derrida (Derrida 2003a e 2003b; cfr. Bertram 2002). La norma è sospesa in ogni situazione particolare dalla sua applicazione, perché in ogni situazione particolare per poter funzionare è riconfermata attraverso la presa di posizione riflessiva dei partecipanti. È vero che le norme funzionano e basta, senza che ce ne accorgiamo, per abitudine. Ma ciò non comporta che la normatività funzioni in modo banalmente meccanico. Le norme non sono algoritmi: per valere come norme (per poter davvero normare il comportamento sociale) debbono adeguarsi plasticamente alla concretezza del reale, trasformandosi e anche negandosi (il che vale anche per le abitudini: cfr. Bertinetto-Bertram, manoscritto). La normatività sorge anzi mediante la ripetizione del differente (l'imprevisto, l'inaudito), che stabilisce una continuità (un'abitudine normativa), che può modificarsi in linea di principio in modo imprevedibile in ogni singola situazione. Quindi, una norma può sorgere da un "errore" ripetuto, ovvero un "errore" la reazione al quale istituisce creativamente un senso (un significato e al contempo una direzione per l'azione). A questo si riferiva ancora lui, Miles, quando a quanto pare disse: "If you make a mistake, repeat it. Then it's not a mistake anymore [...] it's a part"⁶. "È una parte", perché attraverso la ripetizione di quello che era un errore si chiarisce che l'ordine normativo della performance è cambiato. O meglio: la ripetizione di un errore produce una normatività diversa. Che la norma consenta la ripetizione di un evento è la conseguenza del fatto che precisamente la ripetizione di un evento genera la norma stessa, esponendola alla continua possibilità della trasformazione.

Miles sembra comprendere molto bene come la normatività si stabilisce nelle pratiche umane e che l'improvvisazione jazz esemplifica perfettamente questa costituzione della normatività "nel corso della performance". Un incidente imprevisto – che avrebbe potuto essere un 'errore' rispetto a un certo contesto normativo di riferimento – può diventare una "parte", cioè una norma, mediante la ripetizione. Quindi, gli improvvisa-

⁶ Cfr. <http://www.dansmithguitar.com/quotes.html>. Su internet è possibile trovare altre versioni di questa idea: "If you make a mistake, repeat it and people will think you're a genius"; "If you make a mistake, repeat it, and it will sound like you meant it!"; "If you make a mistake, repeat it, and it will sound deliberate"; "If you make a mistake, repeat it – that's called jazz" (cfr. Rinzier 2008, pp. 146-148).

tori – come ogni essere umano – non sono solo passivamente soggetti alle norme. Se vanno contro le norme non sono necessariamente al di fuori del campo di applicazione della normatività. La violazione della regola prevista o imprevista può produrre nuove regole attraverso la modifica della regola precedente, a condizione che sia seguita e quindi riconosciuta come tale dai partecipanti alla pratica.

Questo significa che l'improvvisazione è un processo di autoregolazione organizzativa esposto a un costante stato di emergenza (nel duplice significato che in italiano ha questo termine): si tratta di una normatività in emergenza, che esemplifica che la normatività come tale è dinamica e “in emergenza”, nel senso spiegato. La validità di questa normatività nell'emergenza non può essere garantita prima della sua applicazione, ma deve essere riflessivamente confermata da ogni applicazione che, essendo in quanto tale inaspettata e senza precedenti, comporta la sua (potenziale) sospensione (cfr. anche Ryle 1976 e Bertinetto 2014c).

5. Conclusione

Ogni performance improvvisata, e ogni elemento che emerge nella e dalla performance improvvisata, assume inizialmente un ordine normativo di riferimento. Tuttavia, secondo il dispositivo della logica (hegeliana) della “posizione del presupposto” è quanto emerge nel e dal processo che definisce riflessivamente il presupposto come tale (confermandolo, negandolo o ignorandolo). Questa è la ragione per cui ciò che – considerato da una prospettiva esterna e oggettivante – potrebbe essere inteso come un errore, può invece essere un punto di partenza per la generazione di risultati significativi e di valore attraverso la rinegoziazione (per formativa del sistema di riferimento (cfr. Bertinetto 2014b). Soltanto a posteriori si può constatare a ragione se davvero si sia commesso un errore: il che accade, quando non si riesce ad articolare nel corso della performance una normatività in grado di giustificare l'“incidente” in questione (un accordo, una nota, un rumore, ecc.).

Pertanto, il fatto che la normatività del processo è una parte integrante del processo significa che la valutazione consapevole o inconsapevole di ciò che si sta facendo mentre lo si sta facendo è una parte integrante di quello che si deve fare: ha una forza performativa (il che, sia detto *en passant*, conferma che il funzionamento normale della norma non è meccanico, ma riflessivo, anche se questo carattere riflessivo del modo in cui seguiamo le norme resta al di sotto della soglia della coscienza). Considerare una certa nota o un certo suono come un errore significa fare di questa nota o di questo suono un errore; al contrario, se si prende qualcosa di inaspettato non più come un errore, ma piuttosto come una

risorsa, come stimolo alla creatività, quanto accade diviene una risorsa, rimodellando il quadro normativo che si sta formando (e trasformando) nel corso del processo.

Lo sviluppo creativo della normatività non è una stranezza nel campo delle pratiche umane, ma piuttosto il modo in cui è la normatività si forma e si realizza. Questa è una delle lezioni più importanti che possiamo trarre da Miles Davis e dalla pratica dell'improvvisazione jazz. Nelle pratiche umane nulla di per sé è un errore. Se qualcosa è o meno un errore dipende dal quadro normativo di riferimento, di cui il fatto inaudito o inaspettato può provocare la trasformazione. Come le pratiche artistiche consentono di capire in modo intuitivo, in gran parte è la nostra reazione all'evento inatteso e "fuori luogo" a renderlo un errore o, invece, uno spunto per l'esercizio della nostra creatività.

Bibliografia

Atton Ch.

2012 *Genres and the Cultural Politics of Territory: The Live Experience of Improvisation*, in "European Journal of Cultural Studies", n. 15, pp. 427-441.

Bertinetto A.

2009 *Improvvisazione e formatività*, in "Annuario filosofico", n. 25, pp. 145-174.

2011 *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*, in *Proceedings of the VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Experimentelle Ästhetik*, <http://www.dgae.de/kongress-akten-band-2.html> (ultimo accesso: 25 settembre 2014).

2012 *Performing the Unexpected*, in "Daimon", n. 57, pp. 61-79.

2014a *Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", n. 59/1, pp. 105-140.

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

2014c *Philosophie und Improvisation*, in *Die Nacht der Philosophie*: http://www.dienachtderphilosophie-berlin.de/_ressourcen/conferences/Alessandro-Bertinetto-Philosophie-und-Improvisation-nacht-der-philosophie.pdf?1404395108.

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

2017 *Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis*, in K. Maar, F. Ruda, J. Völker (a cura di), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Wilhelm Fink, München, pp. 143-158.

Bertinetto A. e Bertram G.

2018 *We Make the Up Rule as We Go Along* (manoscritto).

Bertram G.

- 2002 *Die Dekonstruktion der Normen und die Normen der Dekonstruktion*, in A. Kern e Ch. Menke (a cura di), *Philosophie der Dekonstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 289-310.
- 2005 *Kreativität und Normativität*, in G. Abel (a cura di), *Kreativität*, Universitätsverlag der TU Berlin, Berlin, pp. 273-283.
- 2010 *Improvisation und Normativität*, in H.-F. Bormann, G. Brandstetter e A. Matzke (a cura di), *Improvvisieren – Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Transcript, Bielefeld, pp. 21-40.

Brown L.B.

- 1996 *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, n. 54, pp. 353-369.
- 2011 *Jazz*, in Th. Gracyk e A. Kania (a cura di), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 426-436.

Judkins B.

- 2014 *There Are No Wrong Notes in Jazz*: <http://www.bryanjudkins.com/post/149429495/there-are-no-wrong-notes-in-jazzonly-notes-in>.

Dell Ch.

- 2002 *Das Prinzip Improvisation*, Walther König, Köln.
- 2012 *Die improvisierende Organisation – Management nach dem Ende der Planbarkeit*, Transcript, Bielefeld.

Derrida J.

- 2003a *Firma evento contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, pp. 393-424.
- 2003b *Forza di legge*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Donà M.

- 2012 *Filosofia dell'errore. Le forme dell'inciampo*, Bompiani, Milano.

Eskow G.

- 2002 *Herbie Hancock*, in “Mix 1”.

Frey H.-J.

- 2007 *Versuch über das Unvorhergesehene*, in W. Fähndrich (a cura di), *Improvisation VI*, Amadeus, Winterthur, pp. 107-129.

Gioia T.

- 1998 *The Imperfect Art – Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, Oxford.

Groiner H.

- 2007 *The Music of Thelonious Monk. Episode 1*: <http://www.youtube.com/watch?v=51bsCRv6ki0>.

Hansen N. C., Vuust P. e Pearce M.

- 2016 *“If You Have to Ask, You’ll Never Know”: Effects of Specialised Stylistic Expertise on Predictive Processing of Music*, in “PLoS ONE”, 11(10).

Hatch M.J.

2002 *Exploring the Empty Spaces of Organizing – How Improvisational Jazz Helps Redescribe Organizational Structure*, in K. N. Kamoche, M. Pina e J. Vieira da Cunha (a cura di), *Organizational Improvisation*, Routledge, London-New York, pp. 71-92.

Klemp N. *et al.*

2008 *Plans, Takes, and “Mis-take”*, in “Critical Social Studies”, n. 1, pp. 4-21.

Maschat M.

2012 *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, in kunsttexte.de/auditive_perspektiven_2.

Peters G.

2009 *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

Novitz D.

2003 *Rules, Creativity and Pictures*, in P. B. Lewis (a cura di), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, Aldershot, pp. 55-72.

Rinzler P.

2008 *The Contradictions of Jazz*, Scarecrow Press, Lanham.

Rüedi P.

2001 *Jenseits des Denkens. Kleines Plädoyer für eine Kunst des Beiläufigen*, in W. Fähndrich (a cura di), *Improvisation IV*, Amadeus, Winterthur, pp. 49-63.

Ryle G.

1976 *Improvisation*, in “Mind”, 85/337, pp. 69-83.

Smith Ch.

1998 *A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance*, in B. Nettl e M. Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, The University of Chicago Press, Chicago-London, pp. 261-289.

Taylor A.

1993 *Notes and Tones – Musician-to-Musician Interviews*, Da Capo Press, New York.

Walser R.

1995 *Out of Notes – Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis*, in K. Gabbard (a cura di), *Jazz among the Discourses*, Duke University Press, Durham, pp. 165-188.

Wittgenstein L.

1953 *Philosophical Investigations*, Oxford University Press, Oxford.

Improvvisazione ed errore: a lezione da Miles (e Monk)

In questo articolo prenderò spunto da due affermazioni attribuite a Miles Davis per discutere un aspetto importante di quanto l'improvvisazione artistica ci insegna sulle pratiche umane: situazioni impreviste, magari indesiderate, possono risultare stimoli sorprendenti per esercitare la nostra creatività, anziché restare elementi di disturbo o solamente banali errori. Questo esercizio di creatività è il modo in cui costruiamo ordini normativi nelle nostre pratiche artistiche e quotidiane.

PAROLE CHIAVE: improvvisazione, errori, creatività, normatività, estetica del jazz.

Improvisation and Mistake: Learning from Miles (and Monk)

In this paper I will take a cue from two statements attributed to Miles Davis to discuss an important aspect of what artistic improvisation teaches us about human practices: unexpected, perhaps unwanted, situations can be surprising stimuli to exercise our creativity, rather than remaining elements disturbing or just trivial errors. This exercise of creativity is the way we construct normative orders in our everyday and artistic practices.

KEYWORDS: improvisation, mistakes, creativity, normativity, aesthetics of jazz.