

Intersezioni

ooo.

J.C., in memoriam

Davide Sparti

Il corpo sonoro

Oralità e scrittura nel jazz

il Mulino

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet:
www.mulino.it

ISBN 978-88-15-11929-2

Copyright © 2007 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

Indice

Introduzione	p. 9
I. Il rifiuto della transitorietà	31
Fra gli interstizi della partitura: aspetti performativi della musica preromantica	
Sulle tracce della notazione	
La svolta romantica e il binomio compositore/«opus»	
Il fantasma dell'opera	
Esecuzione fedele ed autenticità: l'ideale della «Werktreue»	
II. Il corpo sonoro	73
Suono e vista	
Platone e il videocentrismo	
«Logos» e «phōnē»	
Individualizzazione sonora	
Eufonia, armonia e proporzione: il paradigma della perfezione estetica	
La nota trascesa	
Coltrane e la de-composizione	
La voce e la differenza	
III. Performance improvvisata, opera annotata	119
Grammatica dell'improvvisazione	
La natura processuale del jazz	
Due regimi estetici	
Pratiche della registrazione	
La trascrizione, e quello che trascrivere non si può	
Neoclassicismo musicale: lo statuto del jazz	
Verso un'estetica dell'imperfezione	

Indice

IV. Sperimentazioni della tradizione musicale eurologica	p. 165
Rumore e silenzio dal futurismo a Varèse	
Composizione aleatoria e accesso al sonoro in John Cage	
Il corpo mancato: sulla differenza fra jazz e musica sperimentale	
Comunione fàtica	
Conclusioni	205
Riferimenti bibliografici	211
Indice dei nomi	000

This tenor
alto
bass
baritone
soprano
moan
cry & shout-a-phone!
Sex-oh-phone
tell-it-like-damn-sho-is-a-phone!
What tremors ran through Adolphe Sax the day Bean*
grabbed his ax?
This golden mine of a million marvelous sounds
black notes with myriad shadows
or empty crooked tube of technical white poor-formance
calculated keys that never unlock soul doors
white man made machine saved from zero by Coleman Hawkins
Ted Joans

* Coleman Hawkins.

Introduzione

La vista è un senso sopravvalutato.
Dal film *Point Break* di K. Bigelow¹

Hear with your eyes and see with your ears.
C. Parker

Genealogia

Viviamo in un'epoca videocentrica, che pone grande enfasi sull'oggetto compiuto e definito, e che ha sancito l'esistenza di un luogo per venerarlo: il museo. Si tratta di un contesto dominato dall'estetica della perfezione (da *perficere*: completare, finire, portare fino in fondo). In ambito musicale, tale estetica ci spinge a concepire platonicamente l'opera musicale come una struttura che può essere staccata dalle sue condizioni di produzione (e ricezione). Al limite, come ha detto una volta Schönberg [cfr. Newlin 1980, 164], l'esecutore serve solo a rendere la musica comprensibile ad un pubblico tanto sfortunato da essere privo della facoltà di leggere le note a vista, ed ogni esecuzione rappresenta una forma di corruzione – una caduta – rispetto all'ideale di purezza dell'opera in sé (si attribuisce a Schönberg anche la seguente osservazione: «Ho ascoltato il mio lavoro almeno una volta; quando l'ho scritto»²). Come è emersa questa coincidenza fra opera musicale notata e «vera» musica? E con quali conseguenze? Come è stato possibile che un caso-limite di forma musicale, appunto l'opera scritta, sia venuto a rappresentare non solo il culmine della storia della musica ma il paradigma con cui si pensa la musica in generale? Queste sono le nostre domande di partenza.

Il libro di Attali, *Rumori* [1978], è uno dei primi esempi di teoria musicale critica che solleva questioni relative al potere, al discorso, alla soggettività, alla rappresentazione ed alla tecnologia della registrazione. Pur tenendone conto, questo lavoro fa riferimento soprattutto a Michel Foucault. La sua *Storia della follia* [1977] si apre descrivendo l'esclu-

Introduzione

sione, collocati di soggetti considerati non «normali» all'interno di una vasta rete di istituti che comparvero ai margini delle città europee nel corso del Medioevo. Fatte salve le differenze, si tratta di offrire un resoconto del rapporto fra istituzioni musicali e pratica dell'improvvisazione³ non dissimile da quanto Foucault ha scritto a proposito di soggetti (ad esempio i folli, o i lebbrosi) i quali, dopo aver liberamente circolato nelle comunità, furono prima espulsi e poi internati in «depositi» di scarico per essere custoditi e riformati. Ispirandomi a Foucault, vorrei dunque risalire alle cesure e ai gesti di separazione che, nel corso della storia della musica – ma anche nell'ambito della più ampia produzione culturale –, hanno fatto sì che l'improvvisazione fosse avvertita come minacciosa, fondando contestualmente una peculiare estetica musicale. Tale estetica, in relazione all'espandersi della nozione videocentrica di opera musicale come prodotto annotato, ha emarginato e collocato in una nicchia la pratica dell'improvvisazione, o meglio ancora, quell'aspetto dell'improvvisazione consistente nel mettere in questione i suoni legittimi. Osserva a tale proposito Murray Schafer:

Nella cultura occidentale, molti termini sono definiti per contrasto rispetto ai loro opposti: [...] la musica dalla non musica, o dal rumore. Chi è alla ricerca di potere sociale sfrutta queste categorie vicendevolmente esclusive per legittimare determinate attività e stigmatizzarne altre. È così che la Chiesa ha tentato di spingere la musica profana verso l'estinzione, rifiutando di autorizzarne la scrittura per dieci secoli. È così che dissonanze di ogni genere sono state accusate di essere strumenti illegittimi di espressione musicale e congedate col nome di fastidiosi rumori. È così che la cultura bianca ha respinto il jazz, giudicandolo un'attività perversa prodotta dalla razza sbagliata nei luoghi più spregevoli [Schafer 2001, 348].

Il termine «genealogia» viene impiegato da Foucault per alludere non al reale inizio, all'origine di un momento storico, quanto piuttosto ad un punto di vista sulle aperture, sui luoghi d'emergenza, sulle occasioni (non autoevidenti) che agevolano la nascita e il costituirsi di certe pratiche, nonché

allo studio delle loro conseguenze sociali di più lunga durata, epocali. Interrogandosi sulle condizioni d'insorgenza e sugli effetti di una pratica che ancora è viva (e che, in un modo o nell'altro, ci occupa ancora, e forse preoccupa), il metodo genealogico si fonda su presupposti del tutto contrari a qualsiasi ritorno alle origini: esso parte da ciò che attualmente «fa problema», per poi andare a ricostruirne l'insorgenza. Sotto questo profilo, la genealogia non è filologica, ed anche se ai nostri fini una cesura importante nella storia della cultura musicale ha luogo con l'avvento del romanticismo, mi interessa ricostruire il periodo che va dalla fine del Settecento all'inizio dell'Ottocento solo quanto basta – anche dal punto di vista delle fonti – per segnalare una discontinuità storica, ed evidenziare il momento nel quale un paradigma ancora oggi dominante ha preso forma.

Per non suscitare l'astio di qualcuno, dichiaro fin d'ora di non essere né musicologo, né musicista e nemmeno storico della musica. Essendo un filosofo ed uno scienziato sociale, si potrebbe porre la questione della mia legittimità in questa sede. Cosa ci si può aspettare da chi lavora sui concetti che stanno alla base delle pratiche estetiche? Ebbene, la capacità di mettere in questione, di problematizzare una serie di presupposti assunti come «ovvietà» e interrompere così il circuito virale della loro replicazione (la filosofia pretende che le ovvietà siano sospese e trasformate in operazioni riflessive). Problematizzare, peraltro, non significa ritenere che le pratiche sostenute da tali presupposti siano *false*: nulla di ciò che nella storia di una pratica contribuisce a determinarne i caratteri può essere considerato falso. Anche se cercherò di mettere in questione alcune delle idee consolidate relative alla notazione musicale, l'impostazione qui seguita non implica alcun rifiuto della scrittura quale luogo di costruzione del senso della musica. Vorrei fosse ben chiaro che non sto sollevando obiezioni nei confronti della musica notata in quanto tale (tanto meno quale prodotto occidentale). Vi è una patetica tendenza a reagire con ostilità nei confronti di ogni «conquista» dell'Occidente, o ad accompagnare ogni opera di decostruzione dei suoi prodotti ad un loro ridimensionamento. Certo,

Introduzione

desidero chiarire le specificità di un certo tipo di pratica (quella orale e performativa dell'improvvisazione), ma la mia «regia» per contrasti non è finalizzata a far credere che questo libro abbia un bersaglio polemico. Se è soprattutto per confronto che si possono far emergere «in positivo» gli aspetti peculiari dell'improvvisazione, e se in questo libro assegno al jazz un ruolo «decostruttivo» nei confronti delle nozioni di opera e di esecuzione, nei confronti della relazione scrittura-suono, nonché del videocentrismo, spero di evitare sia lo schematismo (come se il discorso dovesse ridursi a Beethoven di là, Coltrane di qua), sia l'appiattimento. Il continente della musica «progettata», infatti, non può essere descritto come omogeneo, tanto meno in virtù di un singolo aspetto (la notazione). Al suo interno si presentano opposizioni talvolta inconciliabili, lotte, dissidi, divergenze... C'è Beethoven come c'è Léhar, c'è Richard Strauss come c'è Xenakis... Di più: non intendo neppure negare che la musica «progettata» abbia cercato per tutta la seconda metà del Novecento di trovare altri sistemi, altre grafiche, un'altra strada che non fosse quella della fissazione di una forma-opera, né intendo sostenere che tale operazione «resti indietro» – concettualmente – rispetto alla pratica dell'improvvisazione. Insomma, non si deve pensare che questi elementi di merito e di contenuto (che hanno diviso generazioni ed estenuato la critica musicale) scompaiano di fronte al semplice fatto della partitura e dell'esecuzione differita.

In definitiva, questo libro vuole offrire una genealogia che problematizzi l'applicazione indiscriminata della categoria di «opera» alla musica, responsabile di aver non solo contribuito ad articolare un regime estetico centrato sull'unità testuale, ma di aver trasformato la definizione stessa di ciò che costituisce musica, o «vera» musica, a scapito di altre definizioni (e dunque a scapito di altre pratiche musicali). Anche in musica sull'originario schema orale/aurale (ancora vigente nel jazz) si è esercitata una pressione normalizzatrice affinché esso venisse culturalmente neutralizzato e sottomesso al successivo schema alfabetico-testuale. L'improvvisazione e il jazz possono essere interpretati come

pratiche che hanno almeno indirettamente sovvertito tali ideali, rivendicando il primato del processo performativo sul prodotto musicale; il primato della qualità individuale e individuante del suono; nonché quello delle sonorità inconsuete sulla ragione grafica e muta dell'opera scritta⁴.

Questo libro si concentrerà sul timbro o materialità fonica – sul suono per come esso si offre alla percezione. In musica i parametri canonici sono quelli che rientrano nel sistema di fissazione grafica, ossia la melodia, l'armonia e il ritmo. La melodia è distinta sia dal ritmo, in quanto si riferisce alle altezze piuttosto che alla durata e all'accentazione, sia dall'armonia, in quanto riferita alla successione delle altezze (una successione – di norma – riconoscibile come coerente) piuttosto che alla loro sovrapposizione o combinazione simultanea. Ora, nel presente lavoro intendo analizzare la tensione fra timbro e nota, definibile – quest'ultima – come suono armonico di altezza determinata e dotato di un nome specifico, che rientra fra quelli previsti dalla segmentazione cromatica, costituendosi quale unità musicale elementare⁵. La più generale distinzione fra suono e nota non può essere un *presupposto* dell'analisi ma deve diventare uno dei suoi *oggetti* principali. Anche al fine di mettere in questione l'idea secondo cui solo determinati suoni possiedono un carattere «musicale», gli altri risultando non musicali, indesiderati o addirittura un disturbo (nei termini della teoria della comunicazione: sfondo che non fa parte del segnale).

Può apparire paradossale *scrivere* un libro sulla musica e sulle sonorità, traducendo i suoni e l'esperienza dell'ascoltarli in qualcosa di «estraneo» come la parola. Lo dichiara Jankélévitch nel corso di un dialogo in cui il filosofo francese risponde alle domande poste da Béatrice Bérloowitz: «Non si dovrebbe scrivere “sulla” musica, ma “con” la musica e musicalmente – restare complici del suo mistero» [Jankélévitch 1978, 248]. In modo non dissimile, Thelonious Monk sosteneva che scrivere di musica è come danzare di architettura. E Coltrane dichiarava: «Vorrei fare uscire un album senza note di copertina, solo i titoli dei brani e i nomi dei musicisti. Lasciamo che la musica parli

Introduzione

da sola». Ma non è possibile svincolarsi dal linguaggio – liberarsene per consegnarsi ai suoni. Non si tratta nemmeno di respingere il linguaggio codificato, o scritto: senza attingere ad esso non potremmo neppure riflettere⁶ o redigere un testo. L'impiego del termine *testo*, peraltro, non va necessariamente pensato in analogia con il testo scritto: il termine *textus* ha una radice etimologicamente compatibile con la matrice orale, alludendo al tessere insieme, all'intreccio tessuto, e si differenzia dai termini *lettere* o *letteratura*, che derivano dal più alfabetico *litterae*.

Struttura del libro e ricognizione dei contenuti

La prima parte di questo libro prende le mosse da una considerazione storica: in epoca preromantica, un'età in cui il culto del compositore è ancora a venire, non si riscontra la presenza di una categoria generale volta a designare l'opera musicale, intesa come lavoro autoconsistente e fissato in forma scritta ai fini della riproduzione musicale. L'assunto secondo cui la musica si realizza in *opere* e non performativamente è tutt'altro che autoevidente⁷. Chi esegue lavora raramente con una partitura esaustivamente codificata, e si affida ad un repertorio di brani memorizzati, nonché all'improvvisazione⁸. La natura performativa e di immediato consumo della musica, l'assenza di partitura accurata, la pratica del riciclaggio di brani preesistenti e il fatto che la distinzione fra composizione ed improvvisazione spesso collapsi, spiega l'assenza di un genere musicale centrato sulla composizione scritta. A partire dalla fine del Settecento, anche in virtù di una partitura che non è più un abbozzo ma un artefatto accuratamente elaborato, si accentua la natura rivendicativa del compositore nei confronti dell'integrità e dunque del modo di eseguire la sua opera. Data una partitura più completa, in altre parole, discende la norma dell'allineamento di quanto suonato alla struttura notazionale del brano. I compositori rivendicano il diritto ad un'esecuzione che sia *unitaria* (e non più intervallata da altre attività di natura extramusicale) della

loro opera *unica*, sintesi espressiva di un'idea compositiva. L'identità dell'opera viene così concepita come un insieme di simboli che sono *antecedentemente dati* – e dunque indipendenti – rispetto ad ogni esecuzione. È la nascita del *Meisterwerk* canonico di matrice austrotedesca: l'opera del padrone, l'opera padroneggiata. La partitura si fa più articolata, esplicita e direttiva per rispondere alla circostanza che l'opera si «sposta» indipendentemente dal compositore, lasciando meno spazio di intervento all'esecutore. *Proprio perché* l'esecuzione di un'opera ha luogo *in assenza* del suo compositore, occorre essere fedeli alla volontà di quest'ultimo. L'ideale della *Werktreue* (fedeltà interpretativa nei confronti dell'opera) viene a coincidere con la *Texttreue* (rispetto della partitura) [cfr. Goehr 1992].

Nel corso del primo capitolo mi soffermo sulle conseguenze della *litterazione* musicale⁹ e sulla centralità della notazione. L'instaurazione storica degli apparati di scrittura – pratica sociale facente uso di un sistema di segni grafici ricorrenti e combinabili – finisce non solo per accelerare la disgiunzione fra oralità e testualità, ma consolida la nozione di opera annotata, con i suoi ideali interconnessi di partitura accurata, esecuzione fedele e ricezione silenziosa. Si delinea così un nuovo paradigma estetico, che enfatizza l'autosufficienza dell'opera e la sua durata nel tempo (l'opera annotata ha un'esistenza permanente). Perché – ossia come si spiega – questa trasformazione? Ecco la *Leitfrage* del libro.

La risposta più ovvia chiama in causa il progressivo affermarsi della categoria di compositore, compositore di opere concepite attraverso la scrittura. Dietro a tale risposta centrata sull'autorialità, tuttavia, se ne profilano altre due, meno immediate e più «archeologiche». La prima collega tale trasformazione alla volontà di conferire uno statuto *permanente* alla musica, iscrivendola in un codice desonorizzato: la partitura. La scrittura musicale si rivela un dispositivo di ancoraggio che è simultaneamente una strategia per «fermare il tempo» e collocare la musica in un ordine oggettuale piuttosto che evenemenziale (la musica muore come evento acustico – come divenire del suono – per iscriversi in segno grafico). La seconda risposta, pur

collegando anch'essa la trasformazione dello statuto della musica al «rifiuto del transitorio», ha un taglio di più lunga durata, ed è connessa al primato della vista sull'udito (del *logos* sulla *phōnē*). È soprattutto quest'ultima risposta a caricare la tematica del libro di pregnanza filosofica.

Se la storia della musica in Occidente (inteso qui non come luogo geografico ma come progetto culturale) è congiunta al tentativo di eludere la natura effimera del suono, tale elusione è rafforzata dall'ulteriore circostanza che a produrlo è spesso la voce umana (o comunque un corpo umano udibile), una *fonte incarnata*. Produrre suoni rivela un modo distintivo di usare – di muovere e far vibrare – il corpo, una vibrazione che attesta la singolarità di ciascuna esistenza. Soprattutto nel caso del jazz, la musica coincide con chi la suona, e prima ancora di «dire» qualcosa, il jazzista valorizza la funzione più «nuda» del linguaggio: respiro sonoro che esce dalla carne. La metafisica occidentale – lo spiega bene Adriana Cavarero [2003] – ha tuttavia ricondotto la radice del suono alla lingua, concepita a sua volta come calco di una logica che sarebbe intrinseca alla mente, quindi esterna ed anteriore alla voce. Il contrassegno dell'essere umano è spostato dalla fisicità del corpo – dal diaframma, per così dire – alla mente. Ai suoni e alla voce si sostituisce la parola, intesa come guscio acustico di un'idea. Alle orecchie quali camere senzienti che godono dei suoni e della loro risonanza come il palato gode del dolce e del salato, si sostituiscono le orecchie quali gallerie semantiche, veicolo di un significato che va diritto alla mente.

Ogni lingua, peraltro, ha il suo codice fonatorio: alcuni suoni sono ammessi, altri no. Si afferma così un'austerità sonora che si oppone ai suoni «selvaggi» (così furono spesso considerati quelli dei jazzisti). In un contesto che esaspera l'elemento visivo e logico-linguistico, il suono spogliato dalla sua funzione semantica o quanto meno armonica ed eufonica diventa insensato, irrazionale, e *dunque* pericoloso. Nella parte finale del secondo capitolo darò un fondamento metodologico alle mie affermazioni, basandomi sulla descrizione a carattere locale degli assolo di John Coltrane. La musica, in essi, oltrepassa l'orizzonte della nota, scaval-

cando la produzione di suoni discreti e re-identificabili, ed espandendo radicalmente la gamma di timbri considerati legittimi.

È qui che si inseriscono anche alcune osservazioni critiche nei confronti delle tesi di Jacques Derrida sul fonocentrismo. È vero che la voce, permettendo l'intendersi parlare, ha un ruolo determinante nella costituzione della rappresentazione (logocentrica) del soggetto. Ma non è forse altrettanto vero che la stessa voce, e il suono generato dagli esseri umani, implicano una serie di scarti, di rimandi verso altro, di differenze? La voce di Derrida si configura come autoaffezione, contrassegno della presenza a sé del locutore. La voce del jazz (e la voce del jazzista), tuttavia, ci obbliga ad arretrare dall'ordine della significazione all'articolazione del corpo – al fatto, cioè, che il suono è prodotto da un corpo in cui coabitano processi pulsionali e funzioni vitali, un'eccedenza che è coalescenza di erotico e metabolico, un chiasmo ben lontano dalla metafisica fonocentrica di cui parla Derrida. Grazie all'esame delle improvvisazioni di Coltrane, opporrò al *grafocentrismo* oggi dominante nel campo della musica notata il *fonoeccentrismo* (una forma di oralità ed anzi vocalità performativa basata sul corpo sonoro). Questa tensione fra la razionalità grafica e la tendenza del suono – della voce – del musicista a differire i codici, rimette in discussione la tesi di Derrida sul fonocentrismo.

Anche se a rigore il suono è inesteso, dunque privo di corpo (proprio), ed anche se la musica si separa dai corpi che la producono per lasciarsi ascoltare, le sue origini, come ha rilevato Schaeffner [1978, 25], «sono da ricercarsi nel corpo umano»: il palmo della mano, il torace, ma anche parti carnose come il polpaccio o la coscia, che vengono percosse, messe in vibrazione e fatte risuonare: «Il corpo, così, si copre di musica» [*ibidem*, 47]¹⁰. La stessa espressione «corpo sonoro», ben prima di evocare suoni fisiologici o di «infima» qualità, è introdotta da Aristotele per fare riferimento alla struttura fisico-materiale di quel *medium* (ad esempio una cavità, o uno strumento) che – risuonando – conferisce una qualità timbrica al suono. Ogni corpo è

infatti anzitutto superficie sottoposta a sollecitazione. Il «corpo sonoro», allora, designa semplicemente il modo in cui il suono (estrinsecazione timbrica) – ci parla dei caratteri della propria fonte, e della spazialità in cui si muove. Il suono, in altre parole, non solo si propaga nello spazio; contiene i caratteri della sezione spaziale che occupa [cfr. *ibidem*, 154; Serra 2007].

Nella terzo capitolo di questo libro offro una ricognizione della distinzione fra musica scritta e musica «in suono», come proporrei di chiamarla. Pur prendendo le mosse dagli scritti di Ong, Goody, Havelock ed altri «oralisti», questo libro si colloca nell'ambito di una ricerca genealogica sui saperi. Più che esplorare il passaggio dalla cultura orale alla civiltà della scrittura, mi propongo di esaminare i paradossi e i limiti a cui va incontro la tendenza a privilegiare l'intelligibile rispetto all'udibile, nonché la tendenza ad adottare una impostazione «iperalfabetica» in musica. Assumendo come modello la notazione, ogni pratica musicale viene misurata in rapporto alla (e valutata per contrasto con la) musica notata. Questo tentativo di spiegare un sistema musicale in funzione di un altro, stabilendo la priorità della lettera – dell'alfabeto – sulla voce, esemplifica bene il carattere «predatorio» della scrittura.

Qualcuno potrebbe sostenere che affinché un segno diventi tale, deve configurarsi come entità discreta oppositivamente connessa ad un insieme finito di altre entità significative. Ciò avviene tanto per i segni alfabetici quanto per la notazione musicale. Attorno a questi segni base si organizzerebbero poi sistemi segnici ulteriori, o derivati, che sono peculiari della musica, del teatro o della poesia. Il «problema», in altre parole, non sta nella notazione in quanto tale, ma nasce, o comunque si accentua, quando il paradigma dell'opera annotata è abusivamente trasposto a pratiche quali il jazz. L'oralità performativa non è organizzata secondo i parametri della musica tonale europea, e l'insieme di concetti musicologici elaborati in riferimento alla musica scritta, pur imprescindibili, sono inadeguati a rendere conto di pratiche come quella del jazz, che finiscono per essere considerate forme musicali approssima-

tive ed incomplete. Osserva a questo proposito Elliott: «A partire dalla fine del Settecento il concetto di musica come arte operocentrica è diventato talmente familiare da spingere molti [...] a perdere di vista la presa che tale concetto esercita su di noi. Si procede così a analizzare e valutare tutte le pratiche musicali» da questo punto di vista [Elliott 1995, 36].

Nel quarto ed ultimo capitolo del libro affronto il modo in cui le sfide provenienti dal jazz hanno contaminato la tradizione musicale euroamericana, esaminando in particolare il caso di John Cage. L'egemonia del parametro musicale dell'altezza, privilegiato a detrimento del ritmo e del timbro, è stata messa in questione anche da Cage, il quale invita a concepire la musica come l'ascolto sensibile – ossia la rielaborazione simbolica, e l'apprezzamento – del rumore. Pur essendovi diverse affinità (centralità della performance, partiture non notazionali, opera aperta, composizione aleatoria, uso del rumore), la differenza essenziale fra la tradizione musicale afrologica e quella eurologica è che quest'ultima ha «mancato il corpo»; non ha cioè saputo cogliere nell'eccitazione di quella massa vibrante che è il corpo umano la fonte primaria della musica improvvisata. Come nota Corbett [1995, 228], nella canzone il gesto fornisce un corpo per la voce, laddove nel jazz (strumentale) il gesto fornisce una voce per il corpo. A contare sono non tanto la melodia o l'armonia quanto le superfici e le cavità del corpo: strusciare, gracchiare, strofinare, gemere, muggire, nitrire... La tradizione musicale si iscrive nella partitura ma anche nel corpo, ed esiste come superficie di contatto – come frizione – nei e tra i corpi. Mentre la tradizione sperimentale eurologica ha schivato la pesante materialità del corpo, nel jazz pelle, bocca, lingua, labbra, braccia, torace, mani – quello che Barthes [1999b] chiama il «genotesto» – si rendono avvertibili.

Per certi versi, le tesi qui proposte trovano una loro prima formulazione nel *Saggio sull'origine della lingua*, nel quale Rousseau traccia una storia degli stadi della società focalizzata sulla dimensione fonetica del linguaggio, sul linguaggio posto al di qua del regno umano-sociale della

Introduzione

parola. Questa concezione del linguaggio come musica vociferata sottolinea esplicitamente la rilevanza di fattori «musicali» quali il timbro, il tono, la cadenza e il ritmo. I suoni vocali, non la scrittura, rappresentano l'elemento vivo del linguaggio («In tutte le lingue le esclamazioni più vive sono inarticolate; le grida, i gemiti sono semplici suoni vocali» [Rousseau 1989, 25]). Correlativamente, dal lato della musica: «La melodia, imitando le inflessioni della voce, esprime i pianti, le grida di dolore o di gioia, le minacce, i gemiti; tutti i segni vocali della passione sono di suo dominio» [*ibidem*, 87]. Con l'avvento della scrittura la parola non fa più corpo con l'attore, e il linguaggio si estrinseca in un supplemento distaccato dall'essere vivente. Per questo Rousseau, nel descrivere il passaggio dallo stato di natura allo stato di linguaggio e di società – l'avvenimento dell'articolazione –, si riferisce ad un «abuso» della scrittura, la quale avrebbe – per così dire – «mangiato» la lingua. Rispetto a Rousseau la mia intenzione è però più focalizzata sulla musica e decisamente meno nostalgica: non si piange l'inesorabile perdita («degenerazione» dice Rousseau) di un'originaria comunione espressiva, né si rimpiange il fatto che il linguaggio si sia interposto fra l'uomo e la sua natura espressiva, estenuandola¹¹.

Oralità e scrittura

Nel corso del libro cercherò anche di sottolineare i nessi fra oralità performativa e cultura afroamericana (la performatività, come vedremo, va al di là della messa in scena pubblica della musica, pratica che si porta a compimento presupponendo uno spettatore – sapendo, cioè, di esibire/ esporre quello che si sta facendo¹²). Se il soggetto si umanizza a partire dal suo accesso all'ordine simbolico-linguistico, chi non può disporre del proprio linguaggio ed è impedito o almeno ostacolato nell'accedere alle forme compiute e scritte del linguaggio imposto, dovrà cercare un'altra dimora. Avvalorando quanto sostenuto – fra gli altri – da esponenti della comunità afroamericana quali Zora

Neale Hurston e Amiri Baraka [Jones 1994], Stuart Hall chiarisce il punto così:

Emarginati da un mondo logocentrico – nel quale la diretta padronanza dei modi culturali coincide con la padronanza della scrittura [...] – i popoli della diaspora nera, opponendosi a tutti ciò, hanno trovato la forma profonda, la struttura profonda delle loro vite culturali, nella musica [Hall 2006, 307, trad. it. mod.].

La cultura materiale e la lingua erano state sottratte agli schiavi, ed anche la partecipazione alle istituzioni politiche, ma restavano degli interstizi espressivi che gli afroamericani, generazione dopo generazione, hanno reso abitabili e portato a fioritura. Come osserva lo scrittore e saggista Ralph Ellison, «l'arte – il blues, lo spiritual, il jazz, la danza – è ciò di cui disponevamo al posto della libertà» [Ellison 1964, 245-255].

Pur privati dei tamburi (lo strumento principale delle culture musicali africane, proibito dai piantatori in quanto si sospettava potesse articolare una comunicazione in codice), gli schiavi riuscirono a reintrodurre musicalità slittamenti ritmici mediante lo *stomping* dei piedi, il battito delle mani e del petto, e il ricorso a piccoli strumenti improvvisati¹³. E riuscirono ad introdurre *groans*, *moans*, *cries* ed altri vocalizzi nei canti che era loro permesso esprimere. La dimensione performativa la si coglie pure nella tradizione orale dello *storytelling*¹⁴, in cui il pubblico partecipa attivamente alla costruzione della storia. La si coglie nello *scat*, forma sostitutiva di un'inesistente lingua afroamericana. Nonché nel gergo di strada *rap*, il quale, prima di rimandare all'arte di parlare in rima e a ritmo esprimendo la protesta dei neri, allude alla presa di parola e alla dimensione inventiva dell'eloquio istrionico. In tutti questi casi siamo di fronte alla valorizzazione del linguaggio che agisce enunciandosi – mediante la parola ma pure tramite le forme e potenzialità espressive della voce. Come osserva Zora Neale Hurston [1998, 298], il linguaggio afroamericano è *agito* (*acted out*). Anche elementi grammaticali come i sostantivi verbali, esemplificano l'inventiva nera nella reinterpretazione a pro-

prio uso della lingua inglese: *sitting-chair*, *cook-pot*, o anche *Rhythm-a-ning*, titolo di un brano di Thelonius Monk. Il verbo enfatizza il valore performativo e cinetico dell'azione, e dimostra fino a che punto il linguaggio sia pensato in termini di *agency*¹⁵. Il linguaggio è qualcosa che non solo si parla ma *si fa*: noi «facciamo linguaggio». Una dimostrazione della ben nota tesi di Wittgenstein secondo cui il linguaggio è un insieme di giochi linguistici. Per questo si dice *to jazz* (non «il» jazz, ma «fare jazz», «jazzare»).

Nel jazz, peraltro, non è solo la performance ad essere orale. Lo è pure il metodo di apprendimento e di creazione della musica: si impara e si crea *in the doing*, nel corso di performance collettive. Anche a causa del fatto che la maggior parte dei jazzisti erano troppo poveri per permettersi lezioni di musica in un contesto istituzionale, il jazz rompe la barriera dell'apprendistato formale di codici e strumenti, benché ciò non significhi che sia facile impararlo, o che tutti riescano a trovare un modo distintivo di suonarlo. Si diventa infatti jazzisti mediante un esame corporativo, confrontandosi continuamente con coloro che, in seno alla comunità, sono riconosciuti come *chi suona bene*. E il riconoscimento di superiorità rinvia a criteri condivisi dalla comunità, ad un assoggettamento, cioè, giustificato dalle procedure di valutazione interne alla comunità dei musicisti¹⁶. Appreso oralmente, il jazz è musica generata nel corso della performance improvvisata, concepita per essere percepita nell'unicità del suo svolgersi (piuttosto che letta da uno spartito o *riascoltata*)¹⁷. Nel definirla così, non si intende collocarla (in basso) in una scala evolutiva che pone le culture letterate al culmine, secondo lo schema che vede nel jazz una produzione subordinata di quel percorso progressivo avente in Europa la propria capitale culturale. E nemmeno semplicemente opporre il jazz alle pratiche che presuppongono scrittura. Quella dello *sviluppo* o del *ristagno* di una cultura è peraltro un'impressione generata dal punto di osservazione: è la circostanza che quelle culture si muovono (o non si muovono) nella nostra stessa direzione a spingerci a ritenere che progrediscano o regrediscano.

Poiché il *black talk* – compresa la sua declinazione musicale nel blues, nel gospel, nel jazz – rappresenta l’eredità vocale e sonora che accompagna la vicenda dei neri d’America, espressione sostitutiva di un’inesistente lingua afroamericana, esso non rappresenta una sfida diretta del paradigma estetico basato sulla scrittura, come se fosse un paradigma rivale che ne contesta la validità. Più semplicemente, in tale quadro il paradigma grafocentrico perde la sua normatività. Se è vero, come ricorda Gilroy [2003], che l’accesso degli schiavi e dei loro discendenti alla scrittura era spesso interdetto, e che la musica – con la danza – veniva tollerata quale surrogato delle libertà loro negate (fino a che W.C. Handy non pubblicherà *The Memphis Blues*, le canzoni blues erano considerate non proprietà personale dei loro compositori ma proprietà collettiva disseminata nella comunità nera, come le *folktales*), appellarsi all’Africa quale continente dell’oralità, in cui l’espressione sonora riveste un ruolo cruciale, non appare sufficiente¹⁸. Quella afroamericana non corrisponde ad una cultura a oralità primaria, dove i prodotti della creatività individuale vengono assimilati in modo anonimo, e la «firma» del singolo è «cancellata nel processo di trasmissione generativa» [Goody 1987, 38]. Non solo coesiste con la scrittura; si sviluppa in seno ad un contesto in cui la scrittura predomina sui valori della voce. Il jazz, peraltro, è contaminato dalla presenza della scrittura, la integra senza sacrificare la sua componente orale. Nel caso del *black talk* afroamericano, e del jazz in particolare, siamo di fronte a fenomeni riconducibili non alle dinamiche orali/aurali di culture prealfabetiche quanto ad una forma di ciò che Walter Ong [1986] chiama «oralità secondaria». Contro lo stacco drammatico, la grande divisione – come la chiama Goody – fra oralità e scrittura, il jazz ci costringe a riconsiderare alcune delle dicotomie che abbiamo prediletto.

Non bisogna neppure sorvolare sul fatto che gli stili e le forme musicali di matrice africana sono stati reinseriti e dunque trasformati in un contesto di tipo urbano. Anche i jazzisti non esposti ad un’educazione musicale formale imparano a suonare (e a leggere) in contesti relativamente

strutturati: nelle bande, nell'esercito, in chiesa, al liceo, da maestri privati, dai parenti, negli orfanotrofi, da altri musicisti. È vero che nel jazz, quando usata, la notazione non impone la duplicazione sonora di quanto prescritto, rappresentando invece una piattaforma per agevolare l'improvvisazione. Ma concludere che perciò i jazzisti fossero analfabeti incapaci di usarla corrisponde ad un errore storico e ad una forma di razzismo. Detto questo, il jazz non è una musica che *appartiene* al regno della scrittura e, come vedremo, la cultura scritta e notazionale degli afroamericani si svolge in una dimensione sociologica – ma anche simbolica – diversa tanto da quella di Beethoven che di Cage.

Il binomio oppositivo oralità/scrittura¹⁹ rievoca la vecchia disputa fra primitivi e civilizzati, fondata sull'assunto implicito che la civiltà venga inaugurata da quella sorta di corsia preferenziale verso la cultura rappresentata dalla scrittura²⁰. I due ambiti dell'oralità e della scrittura, tuttavia, non corrispondono a blocchi contrapposti. Con riferimento al contesto musicale, tale semplicistica suddivisione fra culture musicali alfabetizzate e non alfabetizzate trascura sia il fatto che vi sono un insieme di casi intermedi in cui l'oralità coesiste e convive con la scrittura, sia la circostanza che non si è passati dal mondo orale a quello della scrittura di colpo, e nemmeno repentinamente, ma attraverso un lungo processo. Di più: l'introduzione della scrittura musicale – lo si vedrà – non comporta l'abbandono delle forme di trasmissione orale/aurale, perché queste *fanno parte* del bagaglio di conoscenza che consente alla scrittura di essere decodificata. «La notazione non potrebbe trasmettere alcunché senza l'intero apparato di saperi e di prassi che l'accompagna» [Scaldaferri 2005, 508]. Insomma, non tutto ciò che è scritto è esente dall'oralità, e la presenza generalizzata della scrittura musicale non è condizione sufficiente per il progressivo abbandono dell'oralità. Come chiarisce Goody [1987], il perpetuarsi di una tradizione, intesa nel senso etimologico di «consegna», implica sempre la trasmissione di tre componenti: oggetti materiali, parole e azioni. Le società con scrittura sono e restano – in molte

aree essenziali – regolate da pratiche basate sulla parola e sulla percezione²¹.

Derrida farebbe notare che la dicotomia oralità/alfabetizzazione non è neppure esaustiva: esistono modalità di iscrizione ulteriori, ad esempio la registrazione²². Con il disco e il nastro l'evento sonoro è inciso su un supporto magnetico, non rappresentato attraverso la notazione (pure una registrazione può fungere da modello – fissato e disponibile per essere ascoltato ripetutamente – nella trasmissione della musica). Occorre pertanto riconoscere come vi siano non due ma quattro sistemi di trasmissione della musica: oralità, scrittura, stampa e registrazione. Le nuove tecniche, oltretutto, più che sostituirsi si aggiungono e si mischiano a quelle precedenti, dando vita a forme di ibridazione. Perciò possiamo definire quella del jazz una forma di oralità non solo secondaria ma anche «di ritorno», poiché incoraggiata da tecnologie della riproduzione del suono come la registrazione. Forse non corrisponde ad una musica «colta», nel senso di scritta e teorizzata, ma il jazz appartiene senz'altro al doppio registro della *phōnē* e della *téchnē*. Proprio per questa sua collocazione nel mondo della tecnica e della scrittura, l'enfasi sul ruolo del corpo nella triplice veste della fisicità e vocalità di chi suona, del gusto per la performance, e della disposizione ad improvvisare, fa del jazz, come suggerisce Rimondi [2006], il rimosso – l'ombra e l'impensato – della musica «classica» occidentale (composta, notata), la quale ha avuto negli interstizi della propria storia recente, uno spessore, una parte di «notte».

Per i consigli scaturiti dalla lettura di stesure precedenti di questo libro, desidero ricordare qui Stefano Cantucci, Alessandra Corbelli, Andrea Cossu, Giolo Fele, Gianni Guastella, Augusto Illuminati, Stefano Lorenzetti, Amanda Nadalini, Michele Pedrazzi, Francesco Peri, Rocco Ronchi, Giovanni Zanovello, che ringrazio di cuore.

Introduzione

Note

¹ Nel contesto del film la battuta si riferisce al surf, la cui pregnanza filosofica è stata valorizzata soprattutto da Gilles Deleuze. Il surf, d'altronde, può essere riferito metaforicamente anche alla capacità di navigare sulle onde della musica nel corso di una performance improvvisata.

² Nella sua autobiografia, d'altra parte, George Antheil [1945] ricorda una sessione di prove con Schönberg in cui, giunti ad un passaggio impegnativo suonato per la prima volta, Schönberg si è lasciato sfuggire un: «sono proprio curioso di sentire come risuonerà!».

³ Benché questo libro parli soprattutto di jazz, di jazz quale musica in cui si condensa la pratica dell'improvvisazione, sarà bene ricordare che non si improvvisa solo nel jazz: il jazz drammatizza una condotta creativa che si manifesta anche in diversi generi musicali, nelle *performance arts*, nonché in altre attività umane (ad esempio quelle esperienze teatrali che rigettano la fissità del copione e l'immutabilità della scenografia, cfr. Frost e Yarrow [1990]). Non è questa la sede per delineare una tipologia delle forme di improvvisazione nelle musiche «tradizionali», nel jazz e nella musica contemporanea. Per limitarsi all'area del Sud-est asiatico basti pensare al *gamelan* delle corti reali di Giava e Bali (il termine *gamelan* ha come radice il termine *gamel* – percuotere – ed indica un complesso formato prevalentemente da gong e da strumenti metallofoni). Oppure alla musica colta dell'India, che si divide in due grandi tradizioni, la carnatica nel Sud e l'indostana nel Nord (nonché in Bangladesh e in Pakistan). È la musica indostana ad assegnare importanza all'improvvisazione, sia vocale che strumentale. Benché al musicista indiano o indonesiano si presentino ampie possibilità di invenzione (non deve rispettare un testo che impone altezza melodica e durata delle note, e se si accontenta di eseguire il tema di riferimento non sarà considerato un buon musicista), egli ha tuttavia l'imperativo rituale di rispettare il tema, di renderlo riconoscibile a chi ascolta, affinché questi disponga dei riferimenti sonori che gli consentano di orientarsi. La variazione esiste in molte musiche, ma ha spesso senso solo in rapporto a costanti prestabilite di cui essa rappresenta uno scarto. Detto altrimenti, il tasso di variabilità è inversamente proporzionale al tasso di fissità di altre parti, che rivestono il ruolo di costante.

⁴ Sottolineo fin da ora quanto segue: non intendo sostenere che *solo* il jazz abbia sovvertito tali ideali o fatto simili rivendicazioni, né che quanto dirò in relazione al rapporto fra oralità e scrittura in musica vada riferito esclusivamente a esso. Per citare un esempio, la vistosa assenza di riferimenti al rock in questo libro è legata ai limiti delle mie competenze e a ragioni di compattezza, benché sappia che anche in quest'ambito si siano posti problemi per certi versi analoghi [cfr. Illuminati 2005].

⁵ È interessante rilevare che l'equivalente giapponese di musica, il vocabolo *ongaku*, significa semplicemente «gioia dei suoni», e non assu-

me la definizione esclusiva (e il significato ristretto) di suono compatibile con il sistema tonale sanzionato dalla cultura occidentale.

⁶ Come nota l'antropologo Jack Goody, sappiamo astrarre le parole dal flusso in cui sono inserite, e siamo consapevoli del loro ordine, perché siamo abituati ad esaminarle visivamente.

⁷ Nel parlare della musica preromantica come qualcosa di «oppositivo» rispetto alla musica ottocentesca, non intendo negare che i due poli attorno ai quali si organizza l'opposizione esistessero già nella musica precedente, soprattutto nel periodo in cui nasce la stampa (un periodo in cui l'oralità è prevalente e la musica ancora refrattaria alla scrittura). Il punto centrale è tuttavia che noi guardiamo oggi al periodo preromantico con uno sguardo fortemente deformato dal pregiudizio della letteratura, forse perché tutto quello che conosciamo è il poco che è stato scritto e stampato, e ci sfugge invece quanto veniva solo «eseguito» e tramandato oralmente/auralmente. Siamo così tentati a pensare che siano stati importanti solo quegli autori di cui si è preservata l'opera scritta.

⁸ Per una definizione delle caratteristiche temporali che ci permettono di distinguere la pratica dell'improvvisazione da quella della composizione, rimando al terzo capitolo. Non traccio in questa sede una separazione fra i processi di trasformazione di qualcosa di preesistente (scritto o meno) e i processi di invenzione (pur all'interno di regole).

⁹ Traduco così il termine *literacy*, da altri reso con *litteralismo*.

¹⁰ L'etnomusicologo André Schaeffner è autore di un libro sul jazz, apparso in prima edizione nel 1926, nonché – come l'amico e collega Michel Leiris (insieme furono coinvolti sia, seppure parzialmente, nella missione Dakar-Djibouti nel 1931 sia nella gestione del Musée de l'Homme) – conoscitore di prima mano delle forme musicali africane.

¹¹ «[A causa della scrittura il linguaggio] diviene più preciso e meno appassionato, sostituisce ai sentimenti le idee, non parla più al cuore ma alla ragione. Perciò stesso il tono si estingue, l'articolazione si estende, la lingua diventa più esatta e più chiara, ma più monotona e più fredda» [Rousseau 1989, 31].

¹² Vi sono casi in cui nel dire ciò che dico non riporto un fatto né descrivo un atto ma lo realizzo. Il performativo è definito da J.L. Austin come quella forma di azione (linguistica) la quale, venendo enunciata, porta a compimento la realtà su cui verte (ad esempio: «Il concerto ha inizio»). Benché Austin analizzi la realizzazione di atti, atti che implicano un interlocutore, o un pubblico, e che hanno il potere di fare e far fare, nel contesto di questo libro mi concentrerò non sull'*enunciato* performativo, ma sulla performatività, su tutto il «lavoro» estetico di sfruttamento del potenziale espressivo del corpo – aspetto che spesso resta fuori della teoria degli atti linguistici. Non il detto ma la forza di presenza che emaniamo prima ancora che questa sia orientata linguisticamente. Performance, in fondo, non vuole dire solo atto, ma anche prestazione

Introduzione

ed esibizione, ossia una modalità di esecuzione estetica che almeno indirettamente valorizza la virtù estetica di chi (si) esibisce.

¹³ Pensiamo in questo senso alle *jug-bands*, da *jug*, recipiente di terracotta (o metallo) utilizzato come strumento per produrre un suono rauco e grave, non dissimile da quello di un trombone o della tromba con sordina.

¹⁴ Chiunque racconta una storia non rievoca dei fatti parola per parola, ma compie atti di improvvisazione. Si rifletta sui poemi epici nella tradizione omerica studiati dal classicista Milman Parry, le cui tracce sono ancora in parte presenti fra i cantori popolari di oggi. Spesso analfabeta, il cantore-poeta (*rhapsodos*) dispone di un ampio repertorio di poemi in versi, da cantare accompagnandosi con uno strumento a corde. Nel venire recitati e rirecitati (in una cultura orale il sapere, una volta acquisito, deve essere ripetuto affinché non vada perso), tali poemi vengono parzialmente ricomposti, combinando in modo inedito certi temi fondamentali e determinate formule. Per descrivere l'alba, ad esempio, il cantore può ricorrere a sei o sette formule, e quando giunge una parte dell'azione che si svolge al levarsi del giorno, egli recita la formula che meglio si adatta a circostanze come il suo proprio umore, l'occasione e le reazioni del pubblico. Non a caso il termine rapsodia (*rhapsōidein*) significa «cucire insieme» una poesia/canzone. Si considerino anche gli studi etnografici condotti dall'allievo di Parry, Lord [2000], sui cantori ancora presenti nella Bosnia musulmana: benché essi sostengano di (essere in grado di) ripetere alla lettera la propria versione di una canzone, confrontando fra loro le canzoni registrate, si scopre che esse – pur metricamente regolari – non vengono mai cantate due volte nello stesso modo, poiché le formule vengono cucite insieme in maniera sempre diversa. Si pensi infine a quella figura che i viaggiatori europei, a partire dal XVIII secolo, chiamarono *griot* (noto come *Djali* o *Ijala* in alcune lingue dell'Africa occidentale). Poeta e musicista, il *griot* è il custode della memoria collettiva, soprattutto della cronaca e della genealogia della famiglia o casta da cui dipende. L'arpa-liuto è lo strumento principale di questo «bardo» il quale, al pari dei cantori sopra citati, nel gestire la componente recitativa si avvale di un repertorio tematico e di una strutturazione formulaica, ma anche di un parco di ornamenti aggiuntivi [cfr. Abrahams 1983]. Per una breve analisi della verbalizzazione agonistica, competizione finalizzata a capovolgere una situazione, ridicolizzando chi ha fatto il primo gioco verbale usandone uno inaspettato o più intelligente, cfr. Sparti [2007, cap. 2] e Abrahams [1970; 1985].

¹⁵ Avendo in mente tale caratteristica, così si esprime il poeta Michael Harper: «l'autista volle sapere da dove venivo e mi chiese “che lingua parli quando non sei circondato dai bianchi?”. “Inglese”, risposi io. “No, no”, e mi ha ripetuto la domanda. La seconda volta ho modificato la mia risposta e ho detto “americano”. “Fratello”, mi ha detto, “quando i neri sono fra di loro non parlano jazz?”. Ho assentito immediatamente» [Harper 1983]. Seppure per denunciarne l'attenuazione, lo

stesso punto viene sottolineato da Nate Mackey: «Il passaggio “dal verbo al sostantivo” implica la cancellazione dell’inventiva nera per mezzo di un’appropriazione bianca. Come nella nozione di reificazione formulata da Lukács, il sostantivo – merce bianca – maschera il verbo strappato via, celando la *agency* nera, l’autorevolezza nera, l’invenzione nera. [Le pratiche linguistiche afrodiaporiche] si esprimono così contro quel tipo di alterità peggiorativa a cui i neri, considerati individui privi della facoltà di agire, sono stati assoggettati» [Mackey 1993, 266-267].

¹⁶ Si consideri la pratica del *sitting in*, che consiste nel partecipare in qualità di ospiti alla performance di un gruppo, sia in contesti informali (come la performance in un loft), sia in situazioni più «compromettenti», dinanzi a un pubblico pagante. Con le parole di uno dei suoi intervistati, Berliner [1994, 53] racconta come nella New York degli anni Cinquanta molti musicisti affermati fossero freddi e critici nei confronti dei *newcomers*, i nuovi arrivati a reclamare un posto nella comunità. Se un giovane si avventurava sul palco nel corso di una *jam session*, i musicisti più esperti potevano suonare brani molto difficili, o eseguiti a un tempo velocissimo, in modo da mettere in difficoltà il principiante (e se questi cadeva nella trappola, veniva deriso pubblicamente). Un principiante il quale, salito sul palco, avesse chiesto a uno dei musicisti quale fosse il giro armonico del brano che si accingevano a suonare, si sarebbe sentito urlare «usa le orecchie!». Al di là della meschinità di certi personaggi, tali comportamenti riflettono i requisiti performativi imposti dalla tradizione, nonché «la concezione secondo cui si impara meglio quando si viene a capo dei problemi per conto proprio. La mancanza di tatto verso i novizi è volta a scoraggiare ogni atteggiamento passivo nei confronti dell’apprendimento» [*ibidem*, 53-54]. E come racconta il pianista Barry Harris, le porte restavano sempre aperte per coloro che, dopo il «fallimento», fossero tornati a riprovarci.

¹⁷ Benché il jazz, almeno storicamente, sia stata una musica non solo appresa oralmente (si impara ad improvvisare interagendo con, e ascoltando, gli altri jazzisti, cercando di imitare i loro suoni), ma generata *on the job* e *on the road*, con poche prove, spartiti, *sound-check* o programmi predefiniti, ho cercato di mostrare altrove [Sparti 2005] fino a che punto sia ingannevole il ritratto del jazzista spontaneo che improvvisa in libertà. L’improvvisazione non va confusa con l’«improvviso»; presuppone la faticosa e strutturata memorizzazione di schemi poi sottoposti al riuso.

¹⁸ Cfr. Ebron [2002] per una decostruzione del mito dell’Africa quale luogo dell’arretratezza.

¹⁹ Nel riferirmi ad un «binomio» non sto suggerendo che la scrittura dipenda concettualmente e cronologicamente dalla parola (come sua trascrizione grafica e dunque come suo «doppione» – ciò vale semmai per l’alfabeto). Nel contesto di questo libro, peraltro, mi occupo non di scrittura in generale, ma di scrittura musicale, e di quel suo perfezionamento quasi alfabetico che è la notazione.

Introduzione

²⁰ Il binomio fa essenzialmente riferimento ai modi di trasmissione del sapere: quello scritto o testuale e quello orale/aurale (in italiano, inglese e francese vi è un'affinità etimologica fra i due termini «orale» ed «aurale», circostanza che ne giustifica l'accostamento). In quest'ultimo caso l'accento cade sulla percezione uditiva, sulla trasmissione a voce e sulla ritenzione nella memoria (senza l'intermediazione di un sistema notazionale), trasmissione a sua volta legata spesso alla relazione forte e personale fra allievo e maestro (o ad un insieme di moduli mnemonici, ripetibili ed adattabili, che fungono da modello di riferimento). Non tutta la musica orale è peraltro improvvisata. Vi sono casi, come i canti degli Inuit, che richiedono una lenta e difficile gestazione, nel corso della quale la musica viene soppesata, corretta, rivista e modificata. Si tratta di due ambiti che di solito condividono l'assenza di notazione e la trasmissione «da bocca a orecchio». Gran parte della musica orale, tuttavia, è elaborata lentamente e poi fissata.

²¹ E poi non dimentichiamo che la scrittura è anche (o anzitutto) il risultato materiale di un gesto, e che fissare e strutturare – la musica – è esso stesso un insieme di pratiche.

²² La registrazione, e non le partiture notate, ha garantito la trasportabilità di musica come il jazz, la sua ripetibilità, nonché la sua replicabilità, contribuendo enormemente alla sua diffusione e sedimentazione. D'altra parte, poiché le registrazioni circolano in modi che scavalcano la cronologia e si sottraggono alla possibilità di documentarne l'uso ai fini di apprendimento rendono la ricostruzione delle influenze intrattabile.