Costruttivismi, 6: 54-70, 2019
Copyright © AIPPC
ISSN: 2465-2083
DOI: 10.23826/2019.01.054.070

Il concetto di improvvisazione (musicale) e la psicologia dei costrutti personali

The concept of (musical) improvisation and personal construct psychology

Davide Uderzo

Specialista in psicoterapia costruttivista presso il CESIPc, Padova

Sommario. Il lavoro che segue si propone di avvalersi di alcuni aspetti della teoria dei costrutti personali di G. A. Kelly per interpretare la musica dal punto di vista prettamente improvvisativo. A tale scopo si prenderanno a riferimento dei costrutti professionali come chiavi di lettura, dai quali si cercherà di sviluppare considerazioni e parallelismi con l'universo del sonoro. Altresì è presente il tentativo di proporre concreti riferimenti e ipotesi d'ascolto, alcuni esplicitati, altri più implicitamente lasciati alla ricerca e alla curiosità del lettore.
Parole chiave: psicologia dei costrutti personali, improvvisazione musicale, alternativismo costruttivo, processo creativo]

Abstract. The present work aims to make use of some features of G. A. Kelly's personal construct theory in order to interpret music from a purely improvisational point of view. To this end, some professional constructs will be taken as keys to understanding, from which considerations and parallelisms with the sound universe will be tentatively developed. There is also the attempt to suggest concrete references and hypotheses of listening, some of them explicitly stated, and others left more implicitly to the inquiry and curiosity of the reader.
Keywords: personal construct psychology, musical improvisation, constructive alternativism, creative process

Intro(duzione)

"Non sapendo da dove, e come iniziare, allora incomincio" (cit. anonimo). Come quando un musicista, ad inizio della *session*, accorda il suo strumento strimpellando "in punta di dita"

Ricevuto il 6 aprile 2019; accettato l'11 giugno 2019.
www.aippc.it/costruttivismi

qualche fraseggio, oppure in una specie di attesa sonacchia certi fluidi *licks*[1] al pianoforte, o regola la tensione delle pelli dei tamburi abbozzando dei micro-*riffs*[2], in contemplazione del set carico di energia potenziale che si trova davanti. È una sorta di *warm up* travestito da qualcos'altro, in cui ci si prepara; un *fade in*[3] che rompe il ghiaccio, e si entra in scena, appunto, "in punta di (piedi)"… ma, di fatto, si è (già) in gioco.

Cosa vorrei che non fosse questo elaborato

Innanzitutto, un saggio sull'improvvisazione in termini e in un contesto jazzistico (inteso in un'accezione comune, per lo più da dizionario[4]), anche se, più o meno volontariamente (ma forse sarebbe meglio dire, inevitabilmente), accennerò a questo "tipo di musica" che per eccellenza si avvale di (una certa) improvvisazione. Dalle, e oltre, le definizioni, sul jazz ci sono moltissime pubblicazioni esaustive, e la mia consapevole ed onesta ignoranza mi porta a fare due passi indietro: non ne sarei capace. È altresì un mondo tanto affascinante e ricco quanto e soprattutto troppo vasto e "impalpabile". E poi, di che jazz "staremo" parlando? Genere musicale, ma quanti jazz ci sono?! O stile musicale, o filosofia di vita… è un'etichetta per lo più carica di pre-giudizi, pre-concetti, che faticosamente riesce a mettere d'accordo chi per un motivo o per l'altro ci ha a che fare.

Non si tratta neppure di una sorta di correlazione tra "qualcosa di musicale" e la sua interpretazione o spendibilità in ambito psicologico o psicoterapeutico. Non mi sto cioè rifacendo a "qualcosa" di squisitamente musicoterapico/terapeutico, sebbene saranno possibili degli agganci o comunque delle riflessioni tutt'al più spontanee, in quanto l'improvvisazione ha ben a che vedere con questa disciplina, e dalla quale ho potuto trarre con una certa libertà più di qualche spunto (anche a livello bibliografico).

A fronte di quanto detto, non vorrei che questa sorta di "presa delle distanze" diventasse una rischiosa scivolata verso lidi troppo coloriti di considerazioni ed opinioni di carattere evanescente, libertino, inconsistente. Certo, finché scrivo queste parole, mi dico anche: si tratta pur sempre di suoni, frequenze, combinazioni delle stesse nel tempo e nello spazio che, una volta esauritesi, non lasciano (quasi) niente. E perciò, mi sento di poter affermare con una certa legittimità che si tratta di "un qualcosa" alquanto predisposto a letture ed interpretazioni di carattere personale.

Si tratterà peraltro di trovare un equilibrio, tra libertà e concretezza, dove per concretezza intendo una sufficiente tangibilità con l'esperienza che ognuno può fare di fronte all'esperienza sonora, cercando cioè di non peccare di una sorta di isolamento solipsistico. Speriamo.

Cosa vorrei, invece, che fosse

Un tentativo di accostare l'improvvisazione per come oggi la intendo io, quindi in modo più o meno intuibile e altresì aperto alla discussione e alla riconsiderazione in una sorta di costante divenire, con alcuni aspetti della Psicologia dei Costrutti Personali di G. A. Kelly.

---

[1] Frase musicale o frammento per lo più melodico chiaramente identificabile.
[2] Frase musicale che si ripete all'interno di una composizione, ben definibile a livello per lo più ritmico.
[3] Dissolvenza in entrata. Progressivo aumento di intensità di uno stimolo.
[4] A titolo esemplificativo, dal Devoto-Oli (2009), voce "jazz": genere di musica afro-americana, eseguito originariamente solo con strumenti a fiato e batteria, sorto agli inizi del XX sec. negli Stati Uniti: è caratterizzato dal fraseggio sincopato, dalla poliritmia strumentale, dall'improvvisazione per lo più solistica sul tema o motivo, dall'impulso ritmico (swing).

Il concetto di improvvisazione (musicale): un mio costrutto

Sul termine "improvvisazione"

Quale potrebbe essere dunque, una prima e personale, seppur (presumo e ammetto) influenzata da letture, esperienze, ascolti, e altro, *costruzione* (in quanto tale) di cosa io intendo per improvvisazione?

La "sento" (reputo) una modalità di approccio al suono, agli strumenti, qualunque essi siano (dalla voce ai barattoli di latta, passando certo per le tastiere, le chitarre, i fiati, ma anche i sintetizzatori, i software di elaborazione sonora, ai campionatori[5] e ai *sequencer*[6]) che tiene conto, ed è significativamente influenzata in un modo più o meno consapevole, dall'insieme di fenomeni che si correlano con i protagonisti in azione.

"Vincoli e possibilità" (ispirandomi liberamente a Ceruti, 2009), dunque, entro e per mezzo dei quali ci si muove: l'ambiente, gli strumenti, lo stato d'animo, le esperienze passate, l'energia, il *mood*, gli altri, l'anticipazione di e la scelta di (come suonare: forte, piano, lento, veloce, ecc.); quindi il suono, o più estesamente il *sound*[7], inteso come particolare sonorità o immagine sonora (Garzanti, 2005, p. 841), dove la personalità stilistica del musicista si concretizza attraverso il suo strumento, le sue note, le sue frequenze (suoni o rumori che siano), dove spesso il processo e lo scopo o senso personale acquistano pari dignità.

Tutto ciò fa sì che l'improvvisazione possa essere "cosa di tutti", in cui cioè non risulta necessaria una specifica conoscenza o competenza, sia in termini prettamente musicali che rispetto ad un genere particolare (di riferimento).

Certo, c'è improvvisazione in una *jam session*[8] jazzistica, in cui da uno standard (brano molto noto che col tempo è divenuto un classico), a turno i componenti si scambiano il ruolo di solista, appunto improvvisando linee melodiche, armoniche o ritmiche[9], in una sorta di composizione estemporanea, non pianificata e in gran parte imprevedibile (Schiaffini, 2011, p. 11).

Così pure nell'ambito della musica di tradizione tipicamente popolare, nel rock, nella musica africana o indiana, fino ad arrivare all'improvvisazione nei territori della musica classica o colta. Numerosi erano i musicisti, oltre che essere dei magistrali compositori, in grado di improvvisare in maniera egregia e per lunghe sessioni, quali, solo per citarne alcuni, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, ecc. (Sloboda, 1998, p. 221; Schiaffini, 2011, p. 16).

Ma c'è improvvisazione anche quando un trio sperimenta più o meno ingenuamente su semplici serie di accordi, le quali permettono di orientarsi quel che basta per tenere in piedi un ipotetico brano; oppure quando il *dj*, in una sorta di *jam digital*[10], si esibisce dal vivo proponendo delle sequenze timbrico-ritmiche inedite, mescolando stimoli sonori pre-campionati o registrati al momento, elaborandoli con quanto la tecnologia mette a disposizione, e accostando agli stessi altre forme espressive quali la danza, il video, la scrittura, la cucina, ecc. (non mi di-

[5] Dispositivo elettronico in grado di acquisire, manipolare e riprodurre eventi acustici in svariate modalità.
[6] Dispositivo software/hardware che consente la registrazione, l'editing, il montaggio e la riproduzione di una sequenza di segnali di controllo.
[7] Termine utilizzato per indicare il particolare stile o "immagine sonora" di un esecutore o di un complesso.
[8] Performance per lo più estemporanea e improvvisata.
[9] Melodia, armonia e ritmo: in senso lato e concettuale, nonché in sintesi, possiamo intenderli rispettivamente come la visione della musica da una prospettiva orizzontale, verticale e temporale.
[10] Performance per lo più estemporanea e improvvisata caratterizzata da suoni elettronico-digitali.

lungo oltre in merito, seppure il filone sia effettivamente piuttosto interessante).

Ne emerge perciò un'accezione che privilegia aspetti quali la libertà, la spontaneità, l'individualità, la creatività, in un flusso più o meno ininterrotto che riverbera con il concetto di *ricorsività*, in cui ogni nuovo atto sonoro risulta evolutivamente associato ai precedenti. Ad esempio, un'esecuzione non risulterà, così, mai una copia esatta delle precedenti, non essendo peraltro un obiettivo del musicista; oppure un fraseggio proposto dal pianista sarà fonte di spunto creativo e non emulativo del trombettista, del chitarrista o del rumorista.

Inoltre, ed infine, reputo importante fare una breve considerazione su ciò che comunemente si considera errore. In questa ottica viene ad acquisire un valore alquanto originale, essendo lo stesso un possibile input per nuovi percorsi viabili. Si tratta pertanto di andare al di là di ciò che è giusto o sbagliato, e poter utilizzare l'errore, la nota sbagliata (e poi, ancora, di che errore o sbaglio "staremo" parlando?), in modo fantasioso, assorbendoli nello scorrere dell'improvvisazione e creando per lo stesso un'inedita direzione (Pavlicevic, 1997, p. 72, in riferimento al pianista Keith Jarrett). "Non temere gli errori, non ce ne sono" (Miles Davis).

Sul termine "musicale"

Cioè (musicale), tra parentesi. Perché? "Concernente la musica…" (Devoto-Oli, 2009): aggettivo che rimanda al sostantivo "musica": "arte di combinare più suoni in base a regole definite…" (Zingarelli, 2003, p. 1151); "arte di combinare insieme i suoni, secondo determinate leggi e convenzioni, servendosi di strumenti musicali o della voce umana per l'esecuzione…" (Garzanti, dizionario online).

Sebbene queste possano essere due tra le tante definizioni più o meno comunemente e universalmente accettate, come si potrà intuire da quanto finora esposto, a titolo personale non mi vorrei riferire ad una concezione di musica (stretta) di questo tipo. In riferimento all'improvvisazione, spesso, ho potuto appurare come nelle definizioni di "musica" sia sottovalutato, poco valorizzato, o ignorato, l'aspetto che concerne la stessa, eventualmente accennato o lasciato ad intendere, allo scopo forse di privilegiare una ricerca di ordine e regole che possano sostenere il termine (musica) in modo più rigoroso, ma rischiosamente e probabilmente riduttivo.

In più, tornando all'aggettivo di partenza, ho preferito proporlo tra parentesi perché con una certa facilità lo stesso rimanda ai suoi sinonimi quali "armonioso, melodioso, melodico, intonato" e ai relativi contrari quali "sgradevole, stonato, rumoroso" (Devoto-Oli, 2009). Anche in tal senso mi allontano, svicolandomi dal rischio di cadere in un possibile giudizio, atto a qualificare un evento sonoro (improvvisamente) (cioè tramite improvvisazione) creato.

Musica e musicale, termini che diventano etichette le quali tendono ad inglobare in sé dei pre-giudizi e stereotipi poco utili nel parlare di improvvisazione come dal sottoscritto intesa. Probabilmente dalla prospettiva della Teoria dei Costrutti Personali di G. A. Kelly si potrebbe parlare di *costellatorietà*, suonando un po' in questa maniera: se questa è musica (musicale) allora è anche "armoniosa, melodiosa, melodica, intonata", appunto.

Per contro, non solo preferirei dare ugual valore pure a ciò che sta dall'altra parte ("sgradevole, stonato, rumoroso"), ma per dirla meglio non vorrei nemmeno pormi tale problema o distinzione, esulando da un giudizio di valore e sostenendo altresì una concezione di improvvisazione musicale che probabilmente ricadrebbe sotto il *costrutto professionale*[11] di *costrutto pro-*

[11] I costrutti applicabili alle dimensioni di significato personali (*costrutti personali*). Non essendo di interesse per questo elaborato, rimando il lettore a Kelly (2004, passim) e ad Epting (1990, pp. 50-60) per un eventuale approfondimento in merito.

posizionale: dunque, la musica (e il musicale) può essere considerata tra le tante (anche molte) altre cose, che vanno cioè oltre e non implicano una definizione stretta come ad esempio quelle in precedenza esposte (Kelly, 2004, p. 144; vedi in nota).

Infine, mi sembra di poter affermare che per come propongo l'improvvisazione, la stessa potrebbe riguardare svariati altri ambiti, quindi non di tipo musicale, sostituendo l'*ambito di pertinenza*[12] con qualcos'altro: (improvvisazione) teatrale, dialogica, visiva, altro. Non approfondisco altrimenti tale aspetto, sia per sincera incapacità, sia perché sarebbe fuori contesto, lasciando comunque lo spunto al lettore che volesse avanzare ipotesi e suggerimenti in merito.

Sul termine "costrutto"

Da quanto scritto finora, e consapevole di come l'esposizione stessa si esponga ad una "riduzione" che spero non risulti, o sia risultata, (troppo) fonte di confusione e di scarsa chiarezza, emerge un modo di intendere l'improvvisazione come un *costrutto personale*, cioè una versione ed interpretazione personale di una realtà, "una dimensione di significato" (Epting, 1990, p. 24), che in questo specifico ambito di pertinenza riguarda la sfera sonoro-musicale nel senso più ampio ed estensivo del termine. Facendo un passo ulteriore, e in linea con quanto già proposto, risulta sostanzialmente aver poco senso parlare di un costrutto in termini di giusto o sbagliato, sostituendo piuttosto tale contrapposizione con l'essere o meno d'accordo, condividere oppure no, rispetto ad una visione, per l'appunto personale e soggettiva, dotata altresì di dignità e valore che merita legittimamente rispetto (Kelly, 2004, p. 125).

Un costrutto, per essere meglio definito e compreso, può assumere una forma dicotomica, le cui estremità rappresentano dei poli opposti psicologicamente, cioè soggettivamente e individualmente, intesi. Perciò, se per improvvisazione intendo quanto fin qui scritto, quali dimensioni ne delineano il contrario? Mi limito ad una breve sintesi, che vorrebbe altresì privilegiare il processo al risultato, comunque utile per incrementarne la comprensione: staticità, ridondanza, ripetitività (come parallelo opposto della *ricorsività* di cui sopra), chiusura; oppure, in termini più metaforici, nonché musicali, il termine che più mi appare consono: mono-tonia (nella duplice accezione di noioso e di unico tono), una mono-tonia dipinta in un paesaggio piatto, brullo, mono-cromatico, cioè (ma soprattutto) privo di una qualche espressività, a rimembrare una specie di pesantezza inutilmente melanconica (ad intendere che non reputo la condizione melanconica necessariamente spiacevole o indesiderabile).

A chiusura di questo paragrafo, mi sembra utile aggiungere una caratteristica che forse più di tutte qualifica l'improvvisazione di cui si sta parlando e che quasi naturalmente ne viene evidenziata da quanto trattato fin qui. Le proprietà di elevata malleabilità, plasticità e adattabilità, la sua possibilità di accogliere costantemente nuovi e diversi stimoli, elementi, esperienze e sperimentazioni, senza per altro subirne una destrutturazione, classificano l'improvvisazione, dal punto di vista del costruttivismo a cui mi riferisco, come un *costrutto* altamente *permeabile* (Kelly, 2004, pp. 72-75). Si tratterebbe proprio dell'essenza di tale costrutto, in cui un arricchimento, una contaminazione, un'evoluzione (cambiamento) in fieri, sono auspicati proprio dal suo (improvvisazione) senso di esistenza.

[12] "L'ambito di pertinenza di un costrutto includerà tutte quelle cose rispetto alle quali chi lo usa lo ha trovato utile" (Kelly, 2004, p. 126).

… e la psicologia dei costrutti personali

L'"alternativismo costruttivo" e l'universo musicale

Mi piace pensare a (questa) improvvisazione come ad una possibilità, meglio, un'opportunità di sperimentare acusticamente, con i suoni, con gli strumenti, e in coerenza con quanto da tale scritto (spero) emerge, più in generale con i mezzi che si hanno a disposizione, in un contesto che considero poco *minaccioso*, in cui cioè l'eventuale consapevolezza di un cambiamento riguardante non solo il ruolo musicale, ma anche una sorta di idea di sé che ne può essere associata, tutto sommato, non sono particolarmente in "pericolo". O comunque non ne vengono messi in questione, in quanto l'atto improvvisativo ne contempla proprio il continuo evolversi.

A riguardo mi sembra prezioso il contributo di Pavlicevic (1997):

> l'improvvisazione offre l'opportunità di ricreare vari modi di essere nel mondo, di mettere in grado [i musicisti] di sperimentare come ci si sente nel mondo in un ambiente che non è minaccioso… e offre la possibilità di suonare, divertirsi, abbandonarsi e crescere personalmente, in qualsiasi direzione tale crescita possa aver luogo (p. 129).

Quando G. A. Kelly, il padre del costruttivismo a cui mi sto riferendo, parla di *alternativismo costruttivo* in quanto assunto filosofico della sua teoria, allude proprio alla possibilità di rivedere, riconsiderare, e (preferisco) ricostruire tutte le interpretazioni dell'universo in modi sempre nuovi e diversi, dove emerge che l'unico vincolo in tale processo possa riguardare l'inventiva e l'immaginazione, nonché le limitazioni personali (Kelly, 2004, pp. 11, 13, 39; Epting, 1990, pp. 13, 27).

Nello specifico, con "universo" non vorrei abbracciare l'intera gamma di esperienze pertinenti al mondo dell'umano, ma preferisco limitarmi ad una porzione dello stesso, che come facilmente intuibile, riguarda la "realtà" (comunque già piuttosto ampia ed articolata!) dei suoni e dell'acustica. Realtà che in quanto tale, e soprattutto tenendo conto del punto di vista improvvisativo con cui la si approccia, risulta catalizzatrice di prove ed esperimenti, che invita cioè il musicista a saggiare vie originali di combinazione dei suoni, in un mix di frequenze uditive dove l'errore non solo non ha particolare significato, ma non è nemmeno possibile causa di disagio o anticipabile come aspetto da temere. Tale concetto si chiarisce, procedendo come il costruttivismo kelliano insegna, osservandone l'opposto, cioè nella situazione in cui il musicista invece di vestire i panni dell'improvvisatore, ricopre il ruolo di esecutore (in senso stretto). L'errore viene perciò ad acquisire tutt'altro significato, essendo lo stesso molto più carico di *minaccia* e avendo altresì quel senso di "sbagliato e scorretto" tanto temuto ed esorcizzato che si distanzia dalla visuale qui proposta.

Con l'improvvisazione risulta possibile (in sintesi) creare e ricreare in modo inedito una propria identità musicale, cioè re-inventando(si), in riferimento sia al soggetto musicista sia al brano musicale. Si tratta di una continua esplorazione e/o costruzione di alternative sempre nuove, in una dinamica costante tra i diversi elementi coinvolti che contempla un futuro ancora da realizzare e che non esclude alcuna ulteriorità (Donà, 2006, pp. 161, 192).

Ma si tratta, anche, di un bel gioco, molto disponibile, aperto alle novità, e in cui la sperimentazione ne ricopre un ruolo centrale; un gioco che può essere fatto da un singolo oppure da un gruppo. A titolo esemplificativo possiamo immaginare qualche situazione musicale: l'improvvisazione elegante, raffinata, educata proposta da un pianoforte solo; oppure l'improvvisazione più energica e graffiante di una band elettrica (tastiere, chitarra elettrica,

basso elettrico, batteria); ma anche l'improvvisazione di un duo che si avvale di strumenti tradizionali (un violoncello ed una tromba) filtrati ed editati tramite l'effettistica più svariata, dal più classico *delay analogico*[13], al più sofisticato e tecnologico sintetizzatore[14] digitale.

Situazioni musicali (e se ne potrebbero immaginare diverse, in senso lato, altre) che sia nel mentre, sia di volta in volta, si legittimano la possibilità di modificare sé stesse, cioè di cambiare, evolvere, e di poter seguire delle vie sonore inesplorate e non contemplate; dunque svilupparsi secondo dei parametri che risultano dotati di un significato personale per i soggetti in gioco, i quali partecipano ad un gioco (mi piace sottolineare che si tratta di un gioco, *play*) che permette loro di trascendere l'ovvia aspettativa degli eventi.

Un processo "creativo"

Per quanto vari, soggettivi e originali possano essere gli approcci all'improvvisazione, possono altresì venire osservati secondo un'ottica squisitamente procedurale, dove risulta a mio parere prezioso il contributo dei *costrutti professionali* inerenti al *ciclo della creatività* (Kelly, 2004, pp. 376-378; Epting, 1990, pp. 60, 153).

In primis, e a mio avviso l'aspetto più pregnante, ci riferiamo all'*allentamento*, fase iniziale del ciclo sopra citato, in cui gli aspetti immaginativo, riflessivo e sperimentale la giocano da padroni. Di fronte alle potenzialità del mezzo sonoro, immaginiamo il musicista che in modo più o meno consapevole e spontaneo ipotizza frasi, soluzioni, combinazioni melodiche, armoniche, timbriche, ecc. in un incedere colorato di ambiguità, mutevolezza e variabilità sempre in divenire. I costrutti sonori, ricchi in questo ampio frangente di *permeabilità*, vengono cioè manipolati in una sorta di libera associazione (accostando ed esemplificando ciò con quanto si esperisce durante il sogno) (Ansaldi, 1993, p. 108) in cui domina la fantasia e l'esperienza del singolo. Un'esperienza che soprattutto nelle improvvisazioni live catalizza una condizione di rilassatezza e placidità tali da rendere l'esecutore (non lettore o riproduttore!) più disponibile ad accogliere quel materiale fluido, *lasso* e instabile che la sua capacità produttiva gli permette di manipolare. Allora un fraseggio si può sviluppare partendo da una "sensazione emotiva" (comunemente intesa come gioia, tristezza, calma, agitazione, ecc.) accostabile ad uno stimolo prodotto da un compagno di band, piuttosto che da uno squillo di cellulare, o da una porta che si apre cigolando. Si rinnega cioè una rigidità di risultato che potrebbe a titolo esemplificativo essere rappresentata da un'esecuzione (invece!) iper-fedele allo spartito, concepita in modo da risultare il più possibile *impermeabile* alle condizioni, al qui ed ora, agli stimoli creativi, cioè, innovativi e originali. (Si consideri quest'ultimo solo a titolo strettamente esemplificativo e utile per il presente argomento; in quanto si entrerebbe nell'ambito dell'interpretazione musicale qui, per l'appunto, volontariamente non sviluppato).

Questa (macro) fase, di sorpresa ed eterna ricerca (Marsalis, 2009, p. 66), permette non solo l'introduzione di nuovo e fresco materiale sonoro, ma soprattutto favorisce quel processo di sviluppo, evolutivo e migliorativo, di ciò che potrebbe essere definito "il suono" del musicista, cioè il "suo suono, la sua voce". *Allentare* il proprio *playing*, al fine (mai finito) di arricchire il timbro del proprio strumento, le proprie possibilità espressive, per sondare modi inediti di creare suono e musica; un processo anche assurdo, preverbale e auto-riflessivo seguito, inevitabilmente dalla seconda fase, di chiusura, del ciclo: il *restringimento*. Inevitabilmente, perché in primo luogo la musica, essendo in/di sostanza "eterea ed evanescente" (come accennato

[13] Dispositivo costruito con componenti fisiche (analogiche, cioè non digitali) che restituisce uno o più segnali in uscita ritardati e ripetuti in aggiunta al segnale di ingresso.

[14] Apparecchio in grado di generare svariate combinazioni di suoni, dalle simulazioni di strumenti e timbri reali a inediti non esistenti in natura.

all'inizio) necessita di una registrazione o traduzione di qualche tipo per essere ritenuta. Quindi, si allude alla messa su supporto (vinile, cd, digitale, ecc.) ma anche alla scrittura in notazione "standard" (la partitura) o in altre modalità che solitamente caratterizzano chi si occupa di improvvisazione, con nomenclature alquanto inconsuete ed originali (grafici, icone, schemi, spesso utilizzati a mo' di canovaccio).

Ma ancora, durante la pratica stessa del suonare, da quella fase più "impalpabile" di cui sopra (*allentamento*), dove, ad esempio, il solista spazia tra le note in modo (anche) disordinato, paradossale, stravagante, dove, ad esempio, l'impressione dell'ascoltatore potrebbe essere quella di un magma sonoro carico di tensione ed imprevedibilità, e dove, ad esempio, il sound globale appare per di più in una fase di sperimentazione, di ricerca, in ipotesi; (dunque) verso un processo di maggior definizione, talvolta connotabile come una specie di insight.

Allora i costrutti sonori si fanno più delineati, la "voce" dei musicisti cresce di intensità, le note escono con maggior purezza e si incomincia a sentire una sorta di regolarità nel fraseggio. In tale frangente anche l'ascoltatore individua con più facilità una qualche logica ora meno sotterranea, incomincia cioè a "capirci qualcosa". Tutto appare più pulito e preciso.

Se ci troviamo di fronte ad un gruppo, ad esempio, si nota (probabilmente) una sorta di sintonizzazione tra gli elementi, una canalizzazione globale che rende quel magma sonoro ora maggiormente intelligibile, luminoso e prevedibile. Potremmo altresì concepire questa fase come una specie di riposo, di "quiete dopo la tempesta" (grazie a Leopardi): (spesso) è il solista che dall'improvvisazione (precedente), sceglie quell'ipotesi musicale preferita e preferibile al contesto, e quindi la pone a verifica: prima da solo, mentre il flusso sonoro attorno a lui prosegue; riprendendo, girando e rigirando, cesellando tale proposizione, definendola pian piano e rendendola sempre più *impermeabile* (cioè meno perturbabile da ulteriori stimoli ed elementi); intanto l'orecchio dei compagni fa sì che intuiscano che potrà essere una "buona idea" e come si potrà sviluppare; quindi si arriva alla messa in gioco definitiva, in cui tutti agiscono in linea con tale ipotesi ora in fase di vera e propria verifica. Se risulterà "veramente una buona idea", probabilmente entrerà a far parte di quello che si può definire come repertorio di frasi, per di più inedite od originalmente ricostruite, che costituisce l'identità musicale dell'improvvisatore; sarà inoltre spendibile e utile in quanto (idea cioè frase, *lick*, frammento) piuttosto *stretta* e definita come riferimento durante un'esibizione dal vivo, una sorta cioè di faro di riferimento, di orientamento, di e per sicurezza.

Si conclude un *ciclo (della creatività)* per aprirsene un altro, in quella danza tra *lassità* e *strettezza* che caratterizza un approccio di questo tipo alla musica. Che si stia parlando di improvvisazione jazz suonata live, o che ci si riferisca ad una session di composizione estemporanea e sperimentale con mezzi elettronici, comunque l'evoluzione del materiale sonoro molto probabilmente potrà essere interpretata secondo una proceduralità continua di alternanza tra le due fasi di cui sopra, a favorire una costante emersione di sempre nuove dimensioni di significato (costrutti - musicali e personali).

Creatività, che condivide, legittima e rispetta un procedere talvolta assurdo (Kelly, 2004, p. 376), in un contesto dove la sperimentazione e l'apertura al nuovo possono essere sempre possibili: "non c'è mai fine" (John Coltrane).

Di "ansia" in "aggressività"

Ancora in termini prettamente procedurali, in modo parallelo e complementare a quanto detto sopra, il flusso improvvisativo si coniuga bene con il concetto di *ansia* proposto dalla teoria costruttivista kelliana. Stiamo cioè parlando di un'esperienza che implica un certo grado di confusione, ambiguità e imprevedibilità, o per dirla in altro modo, in un tentativo di parafrasi della definizione originale (vedi Kelly, 2004, pp. 344-347), dove i fenomeni musicali che si stanno per affrontare giacciono per lo più in una zona in cui le attuali strutture costruttive risul-

tano più o meno carenti, in una specie di incapacità del sistema stesso di includere e prevedere fino in fondo quanto sta o potrebbe accadere.

Spesso, quando si cerca di "suonare in modo diverso", il musicista si trova in una condizione di sospensione, come se non avesse la più pallida idea di quello che potrebbe accadere (Marsalis, 2009, pp. 30, 46). E se tale esperienza viene inoltre fatta assieme ad altri musicisti, il grado di imprevedibilità si eleva esponenzialmente, rendendo quindi la situazione (anche) estremamente ansiogena ma potenzialmente ispiratrice e creativa.

È il caso, ad esempio, di colui che improvvisa inoltrandosi in territori sonori sconosciuti, in cui le strutture metriche gli risultano inedite, in cui la successione intervallare di note non segue l'abituale sistema temperato[15], o le cui sonorità non sono state prima d'ora esplorate. A titolo ulteriormente esplicativo mi potrei riferire alla musica indiana[16], il cui approccio avviene da un musicista cresciuto con "i suoni dell'occidente", oppure al chitarrista che decida di provare accordature originali, contrastando così un'abitudine che solitamente ed in modo inevitabile si genera a livello di diteggiature e pattern standardizzati: in entrambi i casi, e lascio al lettore immaginare altri e svariati scenari, risulterà alquanto probabile la sperimentazione di un certo senso di smarrimento, soprattutto in un primo istante, dove l'effetto novità risulta più incisivo.

Cercare una "sonorità nuova", esplorare soluzioni melodiche, armoniche, ritmiche, timbriche, espressive, ecc. diverse, sia in un contesto individuale che collettivo, implica sostanzialmente sempre un certo livello di *ansia.* È un'*ansia* che per lo più si correla con la fase di *allentamento* descritta nel paragrafo precedente, quindi altamente generativa, fluida, nonché propositiva, e vista la totale esclusione di pre-concetti (o post-concetti definitori) direi anche costruttivamente *proposizionale*[17].

Di fronte alle aree ed esperienze ansiogene che l'improvvisatore si trova ad affrontare, ma forse potremmo anche meglio dire che decide di esplorare, entra in gioco il *costrutto* di *aggressività* (Kelly, 2004, pp. 356-357; Epting, 1990, p. 57), implicando un atteggiamento altamente elaborativo da parte dell'esecutore nei confronti di quei costrutti sonori fonte prima di confusione, ambiguità e imprevedibilità da cui siamo partiti.

Più il campo sarà poco battuto, più il soggetto, per fronteggiare l'*ansia* esperita, dovrà far ricorso alla sua capacità di investigare nuove modalità e strategie così da "muoversi" in tale contesto in un modo auspicabilmente più efficace, fluente e comprensibile. Aggredisce, cioè, l'*ansia*, "escogitando cose che possono tirarlo fuori dalla posizione scomoda" in cui si trova (Marsalis, 2009, p. 15). E quasi sempre è fonte di soddisfazione per il musicista districare l'ingarbugliamento che si genera da quella fase che potremmo ora considerare come *allentata* e *ansiogena*, la quale conduce, grazie ad un approccio *aggressivo,* ad una risoluzione[18] attribuibile alla chiusura del *ciclo della creatività*, cioè il *restringimento.*

In termini dunque più generali potremmo pensare all'*aggressività* come ad un processo che

[15] Suddivisione simmetrica dell'ottava in 12 semitoni identici.

[16] Per musica indiana mi riferisco principalmente ai concetti di *raga* e *tala*, caratterizzati da strutture che si discostano significativamente per metrica e intervalli scalari da quella che possiamo considerare la "concezione occidentale" della musica, a cui noi siamo abituati e che abbiamo cioè "in orecchio". Per un approfondimento si veda, ad esempio, Garzanti (2005, p. 1052).

[17] Cioè esente da implicazioni o rapporti causali "se… allora"; ma piuttosto "se… (potrebbe) anche". Perciò l'evento musicale rimane aperto e disponibile a varie possibili (ri)concettualizzazioni e reinterpretazioni. Per un approfondimento si veda Kelly (2004, pp. 144-145), Epting (1990, p. 48).

[18] Intesa come quel processo musicale che conduce alla "scarica" tensiva precedentemente creata; quindi una sorta di "conclusione", che implica un passaggio da una fase più dissonante (tesa) ad una maggiormente consonante (rilassata) (Garzanti, 2005, p. 752).

favorendo un'elaborazione del sistema musicale, nello specifico, proietta il musicista verso un futuro di novità sonore e soprattutto di modalità diverse (fresche, inedite, originali) di affrontare la "questione musicale". Chi sceglie di improvvisare, navigando cioè in acque poco conosciute o, per dirla in altri termini, in situazioni (ancora) non chiaramente costruibili, è sempre alla ricerca di qualcosa di destabilizzante; e il piacere sta (anche e soprattutto) nel processo, che solitamente avviene in maniera per di più spontanea, ma non necessariamente automatica o facile (!), il quale spesso sfocia in un "eureka", esplicitato dai musicisti con quei vocalizzi di assenso che si percepiscono, ad esempio, nelle registrazioni o durante le esibizioni live ("Yeah!").

Ne sono un esempio quelle sessioni informali, magari a tarda notte, in cui i musicisti, in un contesto particolarmente *allentato,* si permettono maggior spazio all'esplorazione di certe situazioni sonore più strane, implicite, *ansiogene*, quando cioè il senso di libertà e di iniziativa personale hanno la meglio su qualunque fine estetico e in cui il risultato lascia spazio al processo. Lì emerge quell'approccio squisitamente *aggressivo* a cui mi sto riferendo: si "sente" (in senso lato) quella passione disinteressata e autentica che fa "swingare" i jazzisti, fa "volare" i solisti sulla tastiera del loro strumento, o soffermarsi in modo particolarmente intimo e (auto-) riflessivo su determinate note e fa emergere combinazioni sonore straordinarie, creando, cioè, "cose nuove" (Marsalis, 2009, p. 80).

Aggiungo, a chiusura di questo paragrafo, un ultimo aspetto che concerne ciò che solitamente viene considerato come "difetto" o "limite" da parte del musicista. A qualunque livello la si concepisca, una limitazione può essere creativamente gestita con un approccio *aggressivo*, tanto che i musicisti più famosi ed intraprendenti sono in grado di tramutare tali "mancanze" in punti di forza. Ad esempio il sassofonista Joe Henderson, per supplire alla mancanza di volume, sviluppò una peculiare intensità ed incisività sonora (espressività ed emotività, in altri termini) (Marsalis, 2009, pp. 74, 77); oppure ci si potrebbe riferire ai molti chitarristi che approfondiscono e curano un fraseggio ricco di vibrati e suoni ad alto *sustain*[19] per compensare una mancanza di velocità esecutiva (spesso, ma non solamente, in ambito *blues*); e, per rimanere in tema, mi rifaccio allo stile chitarristico di Django Reinhardt, il quale a seguito di un incidente e relativa atrofizzazione dell'anulare e del mignolo della mano sinistra, sviluppò una tecnica ed un approccio allo strumento "tutto suo", tanto rivoluzionario quanto notevolmente apprezzato per stile ed originalità (suonava in sostanza solo con tre dita, indice e medio sulla tastiera e pollice per afferrare il manico).

Elaborare uno stile personale, ecco il punto.

L'"individualità"

"Dovevo avere una mia voce, qualsiasi voce fosse…" (Miles Davis).

Da una ricerca di un proprio suono, stile, espressività, di propri e peculiari modi con cui affrontare l'universo improvvisativo, dove possa emergere un'unicità che in quanto tale, e in quanto esseri (umani), ci appartiene, arriviamo piuttosto facilmente (e spontaneamente) al concetto di *individualità* proposto dalla teoria kelliana, secondo cui "le persone differiscono tra loro nel modo con cui costruiscono gli eventi [musicali]" (Kelly, 2004, p. 49). "Non potrebbe essere altrimenti… come non ci sono al mondo due persone uguali, così dev'essere anche con la musica" (Billie Holiday, in Donà, 2006, p. 174).

Tutto il panorama improvvisativo (e direi anche jazzistico: molte potrebbero essere le citazioni simili a quelle proposte poc'anzi) è caratterizzato da una particolare enfasi delle differen-

[19] Mantenimento di un suono in attivo nel tempo.

ze individuali: in parte prendendo esplicite distanze da una tradizione musicale di stampo accademico che tendeva, e forse tende ancora, ad omologare il *playing* e l'approccio al musicale in genere; in parte perché, essendo profondamente connaturato da aspetti creativi, innovativi, originali, non potrebbe essere altrimenti.

Riferendoci al sistema di costrutti sonori risulta abbastanza intuibile come lo stesso appaia naturalmente distinto tra un musicista e l'altro, un po' come le impronte digitali o la morfologia dell'iride. E tali differenze riguardano sia quegli aspetti prettamente contenutistici, quindi l'insieme di costrutti pertinenti ad esempio ai diversi tipi di scale, all'armonia, al senso del ritmo, al come ottenere determinati effetti timbrici, e così via; ma anche un punto di vista squisitamente procedurale, quindi il modo con cui chi si immerge nel flusso del sonoro affronterà la sfida dell'improvvisazione. Differenze che si evincono ad esempio quando due distinti musicisti, pur suonando con la medesima strumentazione, ottengono risultati acustici (anche) molto lontani tra loro. Oppure quando di fronte al medesimo evento, quale ad esempio una *jam session*, i solisti che improvvisano si rendono chiaramente riconoscibili proprio per quell'insieme di aspetti e scelte musicali che sembrano emergere dal loro DNA.

Spesso si usa dire che nella musica improvvisata esistono tanti approcci quante sono le persone. Si tratta altresì di valorizzare quegli aspetti che (ci) rendono diversi, in un procedere con e tra la musica che tiene costantemente conto di come poter trovare una via per comunicare "la propria visione del mondo" (Marsalis, 2009, pp. 9, 19). È il caso di colui che sceglie sonorità piuttosto abrasive e provocatorie, in un incedere di sviluppi ritmici intensi e dalla rapida *pulsazione metronometrica*[20]; ne potrebbe risultare un'improvvisazione "fatta" (risuona con il termine *industrial*[21], in quanto macro-genere musicale) con mezzi elettronici, combinati tra loro e/o con altri strumenti più tradizionali o con stimoli sonori di qualsivoglia sorta: dal vocalizzo registrato sul momento e quindi elaborato e manipolato secondo "quel proprio stile", all'input digitale generato da una app allo smartphone, anch'esso infinitamente plasmabile e trattabile. Un processo che si sviluppa attorno a dei significati (o costrutti) personali piuttosto "espliciti", a comunicare trasgressivamente una sorta di grido, protesta, sfogo. Oppure, in un'ipotetica contrapposizione, colui che decide per un percorso sonoro più "implicito", dove la propria individualità si evince "tra gli interstizi" (Cook, 2005, p. 74), tra una nota, una frase, un silenzio e l'altro.

Improvvisare su e con costrutti sonori semplicemente diversi, quindi. Non si tratta cioè di qualità in termini di "bello" o "brutto", ma di unicità di processo, sviluppo e risultato; perché differenti sono i percorsi seguiti con i diversi *sistemi di costrutti* in gioco. Ogni musicista ha dunque l'opportunità di comunicare un significato differente rispetto ad un altro, che si sviluppa dal suo sistema (unico); ma anche rispecchiare un modo di affrontare il e stare al mondo, appunto, originale. Si tratta, in sintesi, e per riprendere quanto già detto, di un'individualità che riguarda e prende forma sia dal contenuto dei costrutti (musicali) in gioco (mi riferisco, a titolo ulteriormente esemplificativo, al saper "padroneggiare" uno o più strumenti, alle scale pentatoniche, modali, esatonali, diminuite, ecc.[22], all'utilizzo di un sintetizzatore, di una *consolle* da *dj*[23], dei *software* per l'*editing* audio, ecc.) sia dai processi in cui tali costrutti vengono originati, manipolati e soprattutto combinati tra loro, in un insieme potenzialmente infinito di soluzio-

[20] O velocità a livello temporale, quantificabile in battiti per minuto (BPM).
[21] Macro-genere caratterizzato da ampie sperimentazioni sonore e rumoristiche.
[22] Varie tipologie di scale musicali caratterizzate da un numero di suoni peculiare, atte a favorire un proprio "ambiente sonoro".
[23] Insieme di apparecchiature utilizzare dal disc jockey (dj) per la riproduzione e la manipolazione di musica e materiale sonoro quali: giradischi, lettore di compact disc, mixer, drum-machine, sintetizzatori, effettistica di varia sorta, ecc.

ni, che portano ad altrettante infinite possibilità comunicative.

Quanto detto "attorno" al concetto di individualità, in un certo senso, si potrebbe riferire a qualunque "tipo di musica", in cui sostanzialmente risulta impossibile trovare due musicisti che per quanto abbiano studiato lo stesso strumento, per gli stessi anni, con lo stesso impegno e nelle medesime condizioni, suonino in maniera identica. Quindi, figuriamoci per la musica improvvisata! (Ovviamente) qui non si tratta solo di riconoscere le unicità, ma anche e soprattutto di enfatizzarle, ricercarle, sottolinearle, dando loro particolare legittimità e rispetto, così da valorizzare quei significati personali a cui si accompagnano.

Per concludere, con le parole di Wigram (2005, p. 12), "il significato nella musica improvvisata [è specifico] della persona che sta creando".

Dall'"intraplay" all'"interplay"

Potremmo anche dire dall'*individualità*, alla *socialità*. Per come la vedo io, l'improvvisazione può essere "fatta" (ancora, per quella concretezza che le attribuisco, per la sua efficacia nel creare e dare dei risultati; ecco perché uso il verbo "fare") nei contesti più svariati, arricchendosi di volta in volta di colori, sfumature, riflessi, aromi… sensazioni, peculiari, ispirata da quel *mood* situazionale che rende unica ogni performance, sia che la stessa riguardi un'esibizione *live*, sia che si tratti di una sessione in studio di registrazione. E una variabile di indubbio rilievo in merito riguarda proprio la presenza degli altri. Ecco, quindi, un completamento dal/del quadro precedente, dai significati personali, dall'individualità costruttiva, dal gioco del singolo, all'interazione tra i significati, alla costruzione dell'altro, al gioco tra le parti.

Si tratta cioè di suonare in "buona compagnia" (Donà, 2006, p. 195), dove le potenzialità del sonoro si arricchiscono di tutta una serie di suggerimenti nonché provocazioni che la somma dei singoli non sarebbe in grado di favorire. Ma perché ciò possa accadere risulta importante, forse indispensabile, che gli elementi coinvolti assumano un certo atteggiamento di reciproca *accettazione*, rispetto, impregnato da una sorta di umiltà e pazienza, nonché di quell'"ascoltarsi davvero" (Marsalis, 2009, p. 36) che caratterizza ciò a cui mi riferisco con il termine *interplay*.

Mi rifaccio dunque al concetto di *socialità* proposto dalla teoria kelliana sotto l'omonimo corollario, secondo cui "una persona può giocare un *ruolo* in un processo sociale [musicale] che coinvolge un'altra persona nella misura in cui costruisce i processi costruttivi dell'altra" (Kelly, 2004, p. 87). Importante risulta cioè assumere la prospettiva altrui, carpirne la modalità costruttiva degli eventi, quella maniera di vedere le cose e significare i fenomeni che nello specifico gravitano attorno all'universo del sonoro. O in altri termini, e più semplicemente, stiamo parlando del modo in cui le persone (musicisti) si mettono in relazione tra loro: l'interpersonale (l'*interplay*).

Improvvisare in un contesto di gruppo richiede una comprensione dell'altro piuttosto "attenta" (Marsalis, 2009, p. 20), raffinata, da valorizzare e coltivare, rispetto ad una situazione in cui i musicisti rivestono, ad esempio, un ruolo prettamente esecutivo, guidati cioè da un direttore e dallo spartito, in cui anche l'interpretazione personale ha margini alquanto limitati, se non nulli (mi riferisco qui a quegli *ensemble* orchestrali il cui obiettivo è di riprodurre fedelmente una determinata composizione scritta). Tale e successivi esempi, allo scopo di spiegare cosa si intenda, in modo ancor più nitido, con il termine (o *costrutto di*, per meglio dire) *ruolo.* Perché le persone (musicisti) riescano a giocare una relazione di *ruolo* (tra loro), devono in qualche misura sintonizzarsi e agire in funzione di una certa disponibilità alla comprensione reciproca (la quale catalizza altresì un processo di partecipazione interattiva): nello specifico si tratta di improvvisare assieme agli altri, non sopra o nonostante loro. Un po' come quando l'improvvisazione viene creata su basi pre-registrate (immaginiamo il virtuoso chitarrista ad

improvvisare su un tappeto armonico in mp3: esempio stretto di *intraplay*), rispetto ad un'improvvisazione con/di "veri" musicisti, i quali dialogano tra loro, "rispondono ai richiami e proposte sonore che si lanciano" (Marsalis, 2009, p. 35), partecipano cioè ad una costruzione in fieri di un proprio *sound*, in una particolare atmosfera di intuizione, anticipazione e rispetto (esemplificativo, invece, di ciò che intendo con *interplay*). Giocano un *ruolo* in questo tipo di improvvisazione, quindi, quei musicisti che riescono veramente, profondamente e autenticamente ad ascoltarsi, e (quindi) a suonare assieme (Sloboda, 1998, p. 228).

Tutto ciò, altresì, non implica necessariamente che tra loro, i musicisti, "vedano" le cose alla stessa maniera. Comprendere, intuire, prevedere una sequenza ritmica del batterista, ad esempio, mi permette di giocare un *ruolo* in quanto solista, che in quel momento si sta appropinquando al solo. Dal/con il suo punto di vista, posso verosimilmente anticipare determinati sviluppi acustici, passaggi (nel senso di frasi ritmiche), variazioni nell'intensità e nell'intenzione sonora. Ma "conoscendolo" posso aspettarmi che il volume che manterrà durante la mia performance sarà sempre "un po' troppo alto"; che quei "passaggi sui *tom*[24]" saranno "sempre un po' troppo enfatizzati", e che tenderà "a ritardare" nella chiusura del "giro"; "io farei diversamente". Ancora, durante la proposta di un tessuto armonico al pianoforte, tale musicista, avendo una certa "comprensione" della tromba che sta accompagnando, sceglie determinati *voicing*[25] di accordo in funzione di quanto si aspetta ciò possa risultare prezioso per l'improvvisazione solista del collega. Ma le frasi melodiche che verranno, non necessariamente appartengono ad un gusto, ad uno stile, ad un "suono" più caratteristici del pianista. Anzi, lo stesso potrebbe trovarle troppo "acide, frenetiche, disordinate", oppure "blande, fredde, con poco tiro". Eppure la cosa funziona, i due si capiscono, si intendono perfettamente… nel jazz probabilmente si direbbe che "c'è swing!" (Marsalis, 2009).

Si tratta di esempi di "buono e sano" *interplay*, dove i *ruoli* vengono giocati, rispettati e riconosciuti dalle parti in campo, dove si agisce in funzione dell'altro con un significativo grado di comprensione del suo universo sonoro, ma dove altresì il livello di *comunanza* è sia basso, che poco rilevante. Per spiegarmi meglio, secondo la teoria costruttivista, con il termine *comunanza* ci si riferisce a quelle modalità di costruire l'esperienza che possono essere più o meno simili tra i soggetti coinvolti (Kelly, 2004, pp. 82-87; Epting, 1990, pp. 42-45). Per cui, più nello specifico, di fronte alla medesima situazione musicale, due musicisti potranno agire scegliendo delle soluzioni melodiche simili, seguendo cioè dei processi costruttivi simili (da una serie di note isolate, ad un flusso più amalgamato ed intenso; da un suono più rarefatto ed impreciso, ad un suono più chiaro, pulito ed intelligibile, e così via) che favoriranno un risultato espressivo simile. Questo, in presenza di un elevato grado di *comunanza*. Altresì, come negli esempi da cui sono partito, in un medesimo evento musicale, sebbene entrambi i musicisti si stiano approcciando allo stesso in un'ottica squisitamente improvvisativa, l'interpretazione o la sperimentazione di tale fenomeno risulta alquanto particolare, così da concretizzarsi in azioni che sono (o potrebbero essere) diverse, cioè in una scelta di note, combinazioni delle stesse, intensità esecutiva, passaggi ritmici e armonici, e così via, piuttosto diversi.

Ebbene, la *socialità* non è sovrapponibile alla *comunanza*, almeno per certi aspetti: indubbiamente, o possiamo supporre con buona sicurezza che, se si trovano "tutti lì", ad avere a che fare con "quel qualcosa di sonoro", nonché interessati al mondo dell'improvvisazione, ci deve pur essere un qualche aspetto di *comunanza* tra di loro. *Comunanza* nel costruire o ricostruire certi fenomeni della propria esperienza avvalendosi del mezzo musicale (piuttosto, cioè, che

[24] Propriamente detto Tom-tom. È un tamburo di forma cilindrica solitamente chiuso ad entrambe le estremità da membrane vibranti (dette *pelli*).

[25] Modalità di disposizione e selezione di suoni o note allo scopo di formare accordi dalla sonorità voluta.

figurativo, fotografico, dialogico, ecc.), scelto come utile e funzionale per esprimere "qualcosa". Certo, ma detto questo, potrebbe essere interessante considerare come da una *comunanza* a tale livello (che potremmo anche considerare *sovraordinato*), ci si possa non di rado imbattere in una significativa diversità ad altri livelli (relativamente *subordinati* al precedente) che in buona parte si identifica con l'*individualità* di ciascun membro del gruppo, dove cioè le modalità differenti di costruire, agire, processare gli eventi sonori mettono a confronto unicità che decidono di stare assieme.

Quindi, nel rispetto e nella consapevolezza di tali diversità, immedesimarsi nel ruolo dell'altro (tu, cantante, prova a metterti nei panni del sassofonista, o del percussionista) permette non solo di giocare un (proprio, autentico) ruolo all'interno dell'organico di cui si fa parte, ma anche di arricchire il *sound* finale della *band*; così come permette al singolo di plasmare la propria personalità arricchendosi di quelle differenze di cui abbiamo finora parlato.

Per rigor (di una mia) logica aggiungo, prima di concludere una breve riflessione:

da quanto detto, sembra dipingersi un quadro (sociale) piuttosto armonico e sereno tra i musicisti a cui immaginativamente ho fatto riferimento. Ebbene, lungi da me sostenere una visione idilliaca tout-court del rapporto tra gli stessi. Anzi, spesso le diatribe, i conflitti, le divergenze d'opinione, o per meglio dire quell'*impermeabilità* nei confronti dell'altro, dove cioè potremmo presupporre una prepotente ed eccentrica *individualità* (da "primadonna"), si riscontrano eccome, a scapito perciò della possibilità di giocare un *ruolo*, per come lo abbiamo inteso, l'uno nei confronti dell'altro. Improvvisare in gruppo, in un contesto in cui viene cioè richiesta una buona capacità di immedesimarsi nell'altro per favorire la costruzione dei suoi processi costruttivi (personali tanto quanto sonori) diviene allora alquanto difficile. Un risultato concreto lo si può immaginare in quelle *session* in cui non c'è *feeling*, manca l'amalgama, non si sente quella sintonia che caratterizza un "bel gruppo". I musicisti, pur suonando insieme, improvvisano da soli. Ma questo aprirebbe ad altri scenari, sicuramente di piacevole viabilità, tuttavia extra rispetto all'elaborato in questione.

Buona mi sembra la seguente sintesi per chiudere il cerchio, dall'*individualità* alla *comunanza*, fino alla *socialità*: "mentre conosci [comprendi] una persona, allo stesso tempo apprendi qualcosa del mondo [musicale, e non solo] e di te stesso, e se riesci a mettere a fuoco ciò che apprendi, il mondo e te stesso ti [saranno] sempre più vicini" (Marsalis, 2009, p. 17).

Conclusione: *Fade out*

Quanto proposto in questo elaborato vorrei che fosse stato una sorta di lettura, cioè una possibile interpretazione, di come il concetto di improvvisazione da me esposto si possa esplorare con alcuni aspetti scelti dal sottoscritto dal panorama della psicologia dei costrutti personali di G. A. Kelly. Certo, per navigare nelle acque dell'improvvisazione, tra "il musicale" e con "lo psicologico", ho operato delle scelte di materiale, adattando, scremando, selezionando alcune volte con maggior delicatezza, altre, forse, con più decisione e drasticità. Spero, di non aver osato troppo.

Ma in quanto tale si tratta pur sempre di un'ipotesi di percorso, una chiave di lettura che rispecchia le idee, le conoscenze e quei punti di vista che al momento della stesura mi appartengono (appartenevano), per cui rivisitabili e viabili secondo altre rotte. L'improvvisazione è anche e soprattutto qualcosa di situazionale, agita in un determinato momento, in un preciso ed unico qui ed ora. Così è stato anche per la stesura di questo articolo, per cui ogni paragrafo potrebbe essere o essere stato (ri)scritto diversamente.

Nulla di male, anzi. Tra i miei intenti c'era quello di perturbare, anche solo in minima parte, il sistema di costruzione musicale del lettore, fornendo degli spunti, degli input, degli stimo-

li che orientino al dubbio, alle domande e alla curiosità, piuttosto che dare una serie di nozioni e informazioni, o risposte a quelli che peraltro rischierebbero di essere (solamente) miei quesiti.

Dunque, un'enfasi al processo, dove i contenuti ne descrivono una possibile via di transito, giunta ormai al termine, in un *fade out*[26] in cui la musica continua ancora, anche dopo che i decibel sono arrivati allo zero. Una chiusura morbida, in dissolvenza appunto, di un percorso che non pretende certo di aver esaurito alcunché in merito ad un tema di così vasta portata. Una specie di punto, ma per altri inizi.

Propongo perciò al lettore di cercare in modo libero, con curiosità e creatività nel web, ma non solo, possibili spunti di ascolto, magari sfruttando anche qualche termine o concetto attingibile da questo elaborato. Ad esempio, combinando i termini *experimental*, *free*, *exploration*, *electronic*, *industrial*, *minimal*, *avantgarde*, *live*, *improvisation*, *music*, *sound* (ecc.).

Altresì qualche proposta personale, di artisti, gruppi e video:

Ali Akbar Khan (sarodista); Area (gruppo); ElectroAcoustic Ensemble (gruppo); Frank Zappa (chitarrista); Furt (duo elettronico); Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (gruppo); John Zorn (sassofonista); Keith Jarrett (pianista); Larry Young (organista); Miles Davis (trombettista); New Phonic Art (gruppo); Ornette Coleman (sassofonista); Otomo Yoshihide (polistrumentista); Pat Metheny (chitarrista); Ravi Shankar (sitarista); Stefano Bollani (pianista); Sun Ra (pianista); The Lounge Lizards (gruppo); Vishwa Mohan Bhatt (chitarrista indiano).

Video YouTube:

Exo 4 live experimental electronic music (https://www.youtube.com/watch?v=rCliqvyWnG0);

FURT Richard Barrett and Paul Obermayer plus guest John Russell (https://www.youtube.com/watch?v=dP9SOQG6gI4);

Jean Roupech: Electronic Music Improvisation 01 ("Analog Minimalistic Walk") (https://www.youtube.com/watch?v=sPbPWju8BsE);

JFlo Live Electronic music (improvised jam session) (https://www.youtube.com/watch?v=aWctRWZBQ_4);

Live & Improvisation by Monade Ach (Roland MC-202) & NightBirds (DSI Mono Evolver) (https://www.youtube.com/watch?v=OuK_k17yIFw);

San Diego Experimental Guitar Show (https://www.youtube.com/results?search_query=san+diego+experimental+guitar+show);

THroNG Free Ambient Electronic Music Improvisation in HD (https://www.youtube.com/watch?v=G_YEEM38KjQ);

… ma poi, la musica improvvisata, consiglio di esperirla dal vivo.

[26] Dissolvenza in uscita. Progressiva diminuzione di intensità di uno stimolo.

Riferimenti bibliografici

Ansaldi, G. (1993). *La lingua degli angeli. Introduzione all'ascolto della musica.* Milano: Guerrini e Associati.

Ceruti, M. (2009). *Il vincolo e la possibilità.* Milano: Raffaello Cortina.

Cook, N. (2005). Musica. Una breve introduzione. Trad. it. di E. M. Ferrando. Torino: EDT. (Tit. orig. *Music: A very short introduction*. New York: Oxford University Press, 1998)

Devoto, G., e Oli, G. C. (2008). *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana 2009.* Milano: Le Monnier, Mondadori Education. Dizionario digitale.

Donà, M. (2006). *Filosofia della musica.* Milano: RCS Libri.

Epting, F. R. (1990). *Psicoterapia dei costrutti personali. Introduzione alla teoria e metodica operativa della tecnica terapeutica.* Trad. it. a cura di G. Chiari e M. L. Nuzzo. Firenze: Martinelli. (Tit. orig. *Personal construct counseling and psychotherapy*. New York: Wiley, 1984)

Garzanti (2005). *Le garzantine. Musica.* Milano: Garzanti.

Kelly, G. A. (2004). *La psicologia dei costrutti personali. Teoria e personalità.* Trad. it. parz. a cura di M. Castiglioni. Milano: Raffaello Cortina. (Tit. orig. *The psychology of personal constructs*. New York: Norton, 1955)

Marsalis, W. (2009). *Come il jazz può cambiarti la vita.* Trad. it. di E. Fassio. Milano: Feltrinelli. (Tit. orig. *Moving to higher ground: How jazz can change your life*. New York: Random House, 2008)

Pavlicevic, M. (1997). *Musicoterapia applicata al contesto. Musica, significato, relazione.* Trad. it. di A. De Vivo. Roma: ISMEZ. (Tit. orig. *Music therapy in context: Music, meaning and relationship*. London: Kingsley, 1997)

Schiaffini, G. (2011). *E non chiamatelo jazz.* Milano: Casanova e Chianura.

Sloboda, J. A. (1998). *La mente musicale.* Trad. it. di G. Farabegoli. Bologna: Il Mulino. (Tit. orig. *The musical mind: The cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press, 1985)

Wigram, T. (2005). *Improvvisazione. Metodi e tecniche per clinici, educatori e studenti di musicoterapia.* Trad. it. di A. De Vivo. Roma: ISMEZ. (Tit. orig. *Improvisation: Methods and techniques for music therapy clinicians, educators and students*. London: Kingsley, 2004)

Zingarelli, N. (2003). *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana.* Bologna: Zanichelli.

L'Autore

Davide Uderzo. Psicologo, psicoterapeuta specializzato presso la scuola costruttivista "*CESIPc"*. Appassionato di musica senza generi. Chitarrista in eterna discussione.
Attualmente in collaborazione con il centro servizi per anziani Ipab *"La Pieve"* e con la biblioteca comunale *"Gabriele Boschiero"* del suo paese d'origine, Breganze (VI).
Saltuario docente di recuperi scolastici e di chitarra moderna.

Email: uderzo.davide@gmail.com

Citazione (APA)

Uderzo, D. (2019). Il concetto di improvvisazione (musicale) e la psicologia dei costrutti personali. *Costruttivismi*, *6*, 54-70. doi: 10.23826/2019.01.054.070