

STEFANO OLIVA
(Università degli Studi Roma Tre)

E. LEWIS
INTENTS & PURPOSES.
PHILOSOPHY AND AESTHETICS
OF IMPROVISATION

Nell'album *Live in Japan* (1966) John Coltrane dà vita a una magistrale versione di *My favorite things*, noto brano di Rodgers e Hammerstein originariamente inserito nel musical *The Sound of Music* (1959). Ma quale relazione stringe l'inarrestabile improvvisazione di Coltrane – quasi 58 minuti – e il brano, successivamente portato al successo da Julie Andrews? In che senso l'una può ritenersi una esecuzione dell'altro?

A partire da questo e da altri esempi simili prende le mosse la riflessione di Eric Lewis, professore di filosofia alla McGill University e musicista, che partendo dai quesiti posti dal rapporto tra improvvisazione e opera musicale propone un complessivo ripensamento critico dei concetti-cardine intorno ai quali ruota l'attuale dibattito sull'ontologia della musica. L'improvvisazione musicale riconducibile alla «Afrological tradition» pare infatti mettere in discussione il classico binomio opera/esecuzione, interpretato nel dibattito analitico attraverso la coppia concettuale di *type* (modello) e *token* (occorrenza), ampiamente utilizzata in riferimento alla musica colta occidentale. Se il concetto di opera musicale fornisce abitualmente un modello normativo in base al quale giudicare la fedeltà e la correttezza delle diverse esecuzioni, esso diviene sensibilmente più difficile da maneggiare in riferimento a quelle musiche che, come il jazz, prendono come punto di partenza brani o melodie preesistenti costruendovi sopra elaborate architetture improvvisative, ben lontane dal modello che pure prendono come riferimento.

Più proficua, a tal proposito, sembra essere l'inversione di 180° proposta da Lewis, che invece di partire dal concetto di opera e dall'attività compositiva preferisce adottare il punto di vista della performance e dell'improvvisatore, dando voce ai musicisti e

ascoltando ciò che essi ritengono di fare. Ci si rende conto in tal modo che la soluzione non è quella di rinunciare al concetto di opera *tout court* (perché i performers in effetti ritengono abitualmente che le loro improvvisazioni abbiano una connessione con quelle che reputano essere delle 'opere musicali'). Piuttosto, secondo Lewis occorre ripensare a fondo il concetto di opera, svincolandolo da quei caratteri di fissità, immutabilità ed eternità che l'orientamento 'platonista' (un nome per tutti: il compianto Peter Kivy) solitamente ascrive a questa sorta di 'idee' musicali: «Here I argue that the improvised performances of musical works change the work itself, and that a particular modal logic can help make sense of this – one that is somewhat non standard, as possibilities are not eternally fixed» (p. 9).

Nei primi quattro capitoli vengono affrontati diversi nodi problematici – dall'intreccio, tipico delle analisi sul jazz, tra ontologia, estetica e politica, al legame tra attività musicale e intenzionalità; dalla tematica dell'autorialità (e, conseguentemente, del diritto d'autore) al peso ontologico delle distinzioni tra generi musicali –, introducendo le questioni teoriche attraverso opportuni riferimenti a *case studies*. Ma è nel quinto (e ultimo) capitolo, il più ambizioso, che Lewis avanza la sua proposta, delineando una compiuta teoria ontologica dell'improvvisazione musicale. La teoria di Lewis è in primo luogo *rappresentazionale*: «the performance of works will be viewed as a way of representing the work so performed» (p. 214). Uscendo dalle secche del paradigma *type/token*, il rapporto tra opera musicale e performance improvvisativa può essere considerato, attraverso una analogia con la pittura e in genere con le arti visive, come un rapporto di raffigurazione o, attraverso un paragone con la letteratura, come un esercizio di parafrasi. Ciò permette di non elidere il riferimento all'opera ma di mitigarne l'aspetto normativo: se da un lato una 'idea musicale' di tipo platonico determina in anticipo la classe delle esecuzioni ad essa conformi, dall'altro lato la concezione rappresentazionale ammette una pluralità indeterminata di 'raffigurazioni' o 'parafrasi' possibili. In secondo luogo, «a given representation is, in this sense, a manifestation of one's understanding of what is being represented» (p. 228): la teoria è dunque *epistémica*, ovvero afferma che una improvvisazione (a partire da melodie o opere date) manifesta una certa comprensione dell'opera relativa da parte del performer. In questo senso, le molteplici versioni di *My favorite things* proposte da Coltrane attestano una

sempre più approfondita comprensione dell'opera di Rodgers e Hammerstein da parte del sassofonista. Infine, la teoria di Lewis è *fallibilista*, nel senso che «a given performance is susceptible to failures of representational fidelity» (p. 214). Per quanto le rappresentazioni possano essere molteplici e molte diverse le une dalle altre, pur riferendosi alla stessa opera, vi è possibilità di errore e, controfattualmente, se l'opera di riferimento fosse diversa, anche l'improvvisazione relativa dovrebbe essere in qualche misura differente.

La teoria di Lewis, basata su quelle improvvisazioni che prendono spunto da opere musicali preesistenti, è dunque rappresentazionale, epistemica e fallibilista; ma che cosa dire di quelle performances libere, autonome, più vicine alla creazione estemporanea che alla 'raffigurazione' di opere musicali già esistenti? La risposta di Lewis, che cerca di approntare una teoria generale dell'improvvisazione applicabile anche a questi ultimi casi, diventa qui meno convincente e più speculativa. L'improvvisazione può essere considerata come la 'prima rappresentazione' di un'opera, creata per così dire in presa diretta dal performer, che suonandola attesta un certo livello di comprensione. Ma per mantenere il terzo elemento della sua teoria – il fallibilismo –, Lewis è costretto a distinguere due tipi di errori possibili: di fedeltà o di selezione. L'improvvisazione musicale può incorrere solamente in errori di selezione ('Non avrei voluto suonare quella nota! Sarebbe stata meglio quest'altra') ma non in errori di fedeltà, che presuppongono per l'appunto opere predeterminate cui riferirsi.

L'analogia con la pittura e con la poesia è di certo suggestiva e consente, almeno in parte, di fugare le perplessità sul rapporto tra improvvisazione e opera musicale (se mai ve ne fossero e, soprattutto, se mai fossero *veramente* rilevanti nella nostra effettiva esperienza musicale). Ma i concetti di rappresentazione e parafrasi in riferimento all'improvvisazione musicale fanno sorgere altri problemi, di cui Lewis è peraltro consapevole. È strano infatti parlare della musica come arte rappresentativa, laddove essa è abitualmente considerata la più astratta tra le arti, la meno compromessa con contenuti univoci e determinati. E a poco vale la specificazione di Lewis, per cui ciò che a lui interessa non è la generica possibilità di raffigurare contenuti ma la specifica capacità di 'raffigurare' un'opera: come è possibile infatti raffigurare questi strani 'oggetti', apparentemente privi di concretezza materiale? L'idea di risalire causalmente a una «ur-representation» (p. 225) può va-

lere per la musica composta da un singolo artefice e consegnata allo spartito (di nuovo, il paradigma della musica colta occidentale!), ma risulta meno applicabile nel caso di melodie popolari e motivi anonimi, che pure vengono spesso presi come punto di partenza per rielaborazioni improvvisative. Quanto all'improvvisazione come parafrasi, Lewis conosce bene l'obiezione wittgensteiniana che attribuisce all'opera d'arte, forma espressiva insostituibile, proprio il carattere della non parafrasabilità. Più convincente l'altro riferimento wittgensteiniano, quello all'«udire-come», ovvero a quella capacità di ascoltare l'improvvisazione di Coltrane *come* una versione di *My favorite things*, in un subitaneo cambiamento d'aspetto ('Ah ecco, l'ho riconosciuta').

Lewis combatte contro un modello che evidentemente gli sta stretto e delinea una ontologia dell'improvvisazione musicale che però, come dicono i filosofi analitici, va contro alcune delle più inestirpabili 'intuizioni' che abbiamo a proposito dell'improvvisazione musicale: che il suo fluire non appartenga all'essere ma all'evento; che la sua disciplina di riferimento non sia l'ontologia ma l'etica, intesa come filosofia dell'agire a tempo debito.

E. Lewis, *Intents & Purposes. Philosophy and aesthetics of improvisation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2019, pp. 265.