

Analisi pratica ed empirica sull' improvvisazione musicale legata all'audiovisivo ossia fenomenologia dell'estemporaneo

di Paolo De Jorio

paolo.dejorio@conspaganini.it

L'improvvisazione come strumento espressivo nell'esperienza dei cine-concerti è una pratica in uso ancora oggi presso alcuni ambienti in cui la forma originaria del cinema è ancora apprezzata e studiata. Il testo proporne una narrazione di come un pianista o altri strumentisti possano intuire, veicolare le atmosfere e i sentimenti che verranno riscontrati alla fruizione dell'oggetto audiovisivo, approfondendo gli aspetti strutturali della comunicazione musicale in virtù del rapporto empatico tra immagini e suono.

Keywords: **Orphic Suggestions, conscious epiphany, unconscious epiphany, feeling - overtime**

Der Antike Orpheus.

Può essere una definizione suggestiva e romantica afferente all'artista che si inabissa nell'improvvisazione: azione demiurgica estemporanea che attinge dai reconditi e dedalici meandri delle proprie stratificazioni empiriche.

Poetico.

Ma qual è la sostanza che vi si cela dietro?

Invero, esistono diverse forme di improvvisazione: la più antica, ancora oggi praticata in modo sistematico, è quella appartenente al mondo degli organisti, i quali attraverso moduli o temi preesistenti costruiscono improvvisazioni spesso con arditezze contrappuntistiche, grazie a conoscenze previe apprese lungo il loro percorso accademico.

Nel mondo jazz, categoria di musicisti più recente, è una vera e propria "prassi esecutiva". Entrambe le forme hanno una particolarità: un canovaccio, o uno *standard*, preesistente su cui si costruiscono elementi ulteriori dotati di novità ritmica, melodica e armonica. Ne consegue, sì, un flusso continuo ed estemporaneo, che, tuttavia, è inevitabilmente influenzato da un oggetto pregresso nel suo spunto primigenio, *quodmodo condit*¹. È, invece, l'improvvisazione pura, ad essere una *creatio ex nihilo*, permeata, se vogliamo, di quelle *orphic suggestions*, di cui detto sopra.

Inoltre è in questa pratica che si può andare a ricercare l'origine stessa della musica, prima ancora di una scrittura quadrata; ancor prima di una sacra salmodia; prima ancora di una codificazione pragmatica e veicolare del linguaggio umano.

Steven Mithen, a sostegno di ciò, propugna la teoria per cui la musica, o la natura dei suoni ordinati, ha origine nella prima comunicazione tra ominidi, i quali attraverso modulazioni melodiche o prosodiche delle emissioni vocali, conferivano funzioni enunciatrice e comunicative differenti.²

¹"in un certo modo costruisce" M.K. Sarbiewski, *De perfetca poësi*

La musica stessa, pertanto, attinge *plena manu* alla parte più antica del cervello umano, smuovendo e scovando stratificazioni ataviche che ripercorrono la nostra storia. L'arte protetta di Euterpe ha, senza dubbio, un ruolo privilegiato nelle sue funzioni comunicative ed empatiche.

La musica, quindi, può meglio adattarsi ad una comunicazione più profonda e universale in quanto non veicolata da una sintassi e un sistema di significanti non univoci, tipici del linguaggio verbale. Durante una pièce teatrale, ad esempio, gli attori sul palcoscenico possono adattare il testo in atto a seconda delle situazioni o a causa di una battuta dimenticata: cosa succederebbe se una fila di viole durante una Sinfonia adottasse lo stesso espediente? Il Caos.

Ma il teatro non è il cinema, e in particolar modo quello delle origini, muto, privo di un sonoro, di una comunicazione dialogica e di una espressione comunicativa verbale. Ci sono, sì, didascalie e volti assai espressivi a suggerirci quale stato d'animo sia preminente nei fotogrammi ma, questo ad ogni fruttore non risulterà sufficiente. Qui entra in gioco la musica.

Strumento che in una fase iniziale aveva la mera funzione di coprire il suono della cinepresa: macchina ingombrante, primordiale e con un meccanismo fragoroso.

Tuttavia, ben presto, si comprese l'enorme potenziale dell'uso della musica durante le proiezioni e nell'arco di poco tempo si iniziò a consolidare una prassi esecutiva dettata dalla codifica dei *cue sheets*, una raccolta di brani preesistenti acclusi in un volume e divisi per "emozioni primarie". Il musicista di turno poteva attingere da quelle raccolte. Così ha avuto inizio il legame indissolubile tra cinema e musica. Si tralasceranno, invece, in questa sede, gli sviluppi ulteriori che hanno visto il proliferare di composizioni musicali per un film specifico: la colonna sonora, modernamente intesa.

Ad ogni modo, oggi, il cinema muto, ancora proiettato e studiato, mantiene ancora la prassi dell'accompagnamento dal vivo. Spesso il musicista preposto è un pianista il quale ha due possibilità: suonare musica preesistente o improvvisare.

Ed è qui che si entra nel vivo del nostro percorso.

L'immagine è il primo stimolo di cui il musicista dispone, attraverso di essa, infatti, l'azione demiurgica inizia la sua determinazione: è il momento della *conscious epiphany*.

In questa fase l'improvvisatore, consapevolmente, discerne su quale elementi musicali adoperare ed entra, pertanto, nel dialogo tra immagini e spettatori. Egli è l'unico tramite e, attraverso lo spunto visivo primigenio, può plasmare e influenzare la ricezione dei fotogrammi che scorrono lungo quel telo bianco bianco. In gioco, dunque, ci sono due livelli patetici: quella che intercorre tra lo spettatore e le immagini e quello, invece, tra le immagini e il pensiero musicale dello strumentista. L'empatia è la condizione necessaria per condurre le scelte in modo efficace.

Efficacia che non si limiterà, pertanto, a segnalare con stilemi già noti ed elementari, le emozioni principali dei fotogrammi (allegro=maggiore; triste=minore), bensì, sarà arduo compito del musicista sottolineare e scovare i livelli diegetici secondari.

In breve: una perpetua prevedibilità nella corrispondenza tra significanti musicali e significato visivo non avrà alcun margine di inatteso e novità, caratteristiche, invece, fondamentalmente intrinseche all'azione della estemporaneità pura.

1 *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Steven Mithen

Il contrasto o l'analessi possono essere strumenti nelle mani del musicista: il primo crea uno straniamento e il secondo un climax di tensione prodromico all'akmè.

Entrambi i casi richiedono da parte del musicista una connessione empatica non solo nei confronti degli stimoli visivi ma anche nei confronti del materiale musicale a sua disposizione.

La fase è ,strictiori sensu , demiurgica: Platone³ , invero, identifica nel Demiurgo non il Creatore, bensì il plasmatore, l'architetto e l'ordinatore della materia che già è presente nel Cosmo. I principî che egli segue, pertanto, non saranno quelli di un'espressione libera della propria volontà ma, al contrario, espressione e determinazione di una strada prestabilita coerente con la natura stessa della materia, in questo caso, musicale che all'atto della costruzione improvvisativa, il musicista (Demiurgo) reputerà più adatta.

L'improvvisatore, qui, immagina, non crea perché *“l'imagination ne crée rien, elle imite, elle compose, combinet, exagère, agrandit, rapetisse, elle s'occupe sans cesse de ressemblances.”*⁴

I percorsi fino ad ora espressi, quindi, riguardano una piccola parte, se non, addirittura, ascrivibile alla fase iniziale dell'operazione estemporanea.

Il Cosmo musicale, data la prima scintilla , proseguirà il suo naturale e ideale corso degli eventi in un rapporto simbiotico con lo scorrere dei fotogrammi.

Inconscious epiphany. È un ulteriore elemento che, ora, negli istanti in cui si ha dato inizio all'operazione audiovisiva, sarà di fondamentale importanza.

Se prima il Demiurgo attua una determinazione *ex aliquo*, ora l'azione sarà di vera e propria *poiesis*: un compimento deliberato e libero, privo di costruzioni sovrastrutturali previe.

La diretta dialogicità, priva di interferenze tra musica e immagine, trova la sua piena realizzazione.

Ci si inoltra, pertanto, nell'inconsapevole e nel mistero dell'intuizione e il percorso che troverà vita sarà dettato dall'imprevisto e dall'ignoto.

Sarebbe disonesto, infatti, asserire che ogni materiale musicale che prende forma sia scaturito da sé e per sé in un mistico slancio di divina ispirazione.

L'immagine sarà sempre il punto di riferimento principale e con esso ci sarà un'altra guida in campo a condurre le scelte, forse, in modo più preminente.

Il tempo.

Espresso, sì, attraverso sincronia e asincronia e, come detto precedentemente, da analessi o prolessi ma è altresì vero che il tempo qui inteso non è quello esclusivamente afferente a termini di durata e di sequenza.

Infatti, in un concetto più ampio di temporalità si può intendere il movimento diegetico e patetico. Il flusso continuo che porta l'improvvisatore a non interrompere mai il dialogo tra le immagini e gli eventi musicali.

Un sentire oltre il tempo (*feeling overtime*) sarà, dunque necessario per questo dialogo. Dialogo che dovrà avvenire, come asserito più volte, nella totale libertà della non pianificazione. Sarà il flusso dell'immagine, il peso e il valore della sensibilità empatica del pianista che guideranno la sublimazione dell'atmosfera emotiva dalle immagini verso gli eventi sonori. Il tempo è un fattore che ha una tale preminenza da

avere la necessità di essere superato. Sarà lo scorrere degli eventi empatici a scandire il tutto e non la durata degli eventi stessi. Sarà l'intensità della coerenza musicale a dettare quanto dovrà durare quella specifica atmosfera emotiva.

Un esempio pratico.

Una scena mette in campo una situazione dalla carica fortemente drammatica ma dopo pochi fotogrammi viene portata alla luce una scena danzante o festosa.

Cambiare totalmente atmosfera o mettere in gioco l'elemento del contrasto contrariamente a quanto il fattore evenemenziale suggerisce?

Nonostante la scena drammatica sia conclusa e sostituita da un suo opposto, la musica potrà proseguire, quindi nel suo flusso drammatico, creando nel fruitore straniamento e sorpresa. Lasciare la suggestione, pertanto, di quello che è accaduto precedentemente nell'ambiente sonoro nonostante le immagini siano passate a raccontare altro. Nel *dopo evenemenziale*, si è rimasti nel *prima musicale*.

Il forte impatto emotivo è indubbio.

La motivazione è da ricercarsi nel concetto più puro dell'empatia come *condivisione di un sentimento*. Un individuo umano provato da sentimenti di tristezza non verrà di certo consolato da un evento festoso e anzi, ne acuirà il sentimento di dolore. In questo risiede la suggestione pratica dell'improvvisazione in relazione all'immagine: scandagliare profondamente i sentimenti dell'umana esistenza senza farsi tentare da strade semplici ad immediato impatto poiché, in fondo, non sono reali. L'empatia in musica non sarà mai evocatrice di un primario sentimento ma, al contrario conferirà al suo linguaggio la capacità di esplorarne le ragioni profonde e le diverse sfumature che fanno parte dell'*agendi hominum*.

Inoltre la musica può permettere la sovrapposizione di eventi emotivi con l'ausilio di rimandi, cambi di modo, variazioni ritmiche, modulazioni. Tutti strumenti che un'improvvisatore capace deve possedere necessariamente.

Ma qual è la sostanza che vi si cela dietro?

Una risposta univoca ed esaustiva potrebbe non troverà facilmente la luce. Certamente studi afferenti alle neuroscienze possono disvelare alcuni aspetti sinaptici che si attivano al momento dell'improvvisazione e quali categorie di costruzione del pensiero entrano in atto nell'architettura musicale estemporanea. Inoltre aspetti dello studio della psicologia umana possono spiegare e illuminare sugli aspetti dell'empatia in relazione alla musica, quindi, esponendo quali riferimenti sonori e musicali il fruitore coglie per poter rispecchiare in modo universale quell'atmosfera emotiva suggerita dall'aspetto musicale, o viceversa, come un compositore o un musicista adoperino il loro bagaglio tecnico ai fini espressivi.

Tuttavia rimane irrisolta la motivazione. Il Perché della necessità espressiva e, quindi, entrare in contatto empatico attraverso diverse forme di arte (qui la musica in special modo). Può essere una risposta evolutiva: l'adempimento di una corrispondenza salda di emozioni crea un legame poderoso tra gli esseri umani, è indubbio. È necessario, quindi, creare sistemi così complessi per dover semplicemente instaurare legami ai fini della conservazione della specie?

1 *Timeo*, Platone

2 *L'immaginazione non crea nulla, imita, compone, combina, esagera, ingrandisce, rimpicciolisce, è costantemente*

3 occupata dalle somiglianze, Denis Diderot, Opere: Estetica, teatr

Der Antike Orpheus

Ora ha un volto chiaro, sgombro della polvere dell'Averno, disvela il suo sembiante. Egli non suona per comunicare esclusivamente agli altri, egli pizzica la sua cetra per comunicare a sé stesso, attraverso le emozioni altrui, la sua perdita.

La musica diventa, così, il teatro protetto e privilegiato di questo dialogo in cui, attraverso la risposta emotiva del fruitore il musicista possa entrare in comunicazione con le ragioni più profonde dell'esistenza individuale.

Bibliografia

Wladyslaw Tatarkiewics Storia di sei Idee, Aesthetica 2016

Steven Mithen, Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo, codice Edizioni 2019

Ennio Simeon, Manuale di storia della musica nel cinema Ed. Rugginenti, 1995

Suggerimenti:

Cabiria, Visione storica del III secolo a.C., (1914) Giovanni Pastrone

Little Nemo- Gertie the Dinosaur (1914) Winsor McKay

Il gabinetto del dottor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari) 1920, Robert Wiene

Agonia sui ghiacci, (1920) David Wark Griffith

Metropolis, (1927) Fritz Lang

Un chien andalou, (1929) Luis Buñuel Portolés

La passione di Giovanna d'Arco (1928), Carl Theodore Dreyer