

# Improvvisazione musicale e complessità

CESARE NATOLI  
Università di Messina

---

**ABSTRACT:** The philosophy of complexity, in recent decades, has set up and consolidated an epistemological approach that describes the nature often in terms of *case* and *possibility*. This paradigm also calls, especially in the works of Edgar Morin, to overcome the barriers between different disciplines and suggests a fruitful fusion between the study of physics, biology and anthropology and social sciences. On the basis of this approach, this paper investigates the relationship between musical improvisation and complexity, trying to highlight that the aesthetics of the unexpected, which is realized in the performances of improvisational groups, represents a phenomenon in which there are obvious isomorphisms with the systemic organization. Isomorphisms which are characterized by the dialectical relationship *chaos-order*, the genenic mechanisms of back-action, integration of contingency and the central role of the concept of emergence. For this reason, musical improvisation may be considered as a *dynamic adaptive system* and like an activity situated between aesthetics and ontology.

**KEYWORDS:** Music, improvisation, complexity, system, negentropy.

È che il nuovo può sopravvenire esattamente  
nella misura in cui non poteva essere previsto.

— Henri ATLAN

## 1. Premessa

La filosofia della complessità, negli ultimi decenni, ha configurato e via via consolidato un approccio gnoseologico che descrive la natura, spesso, in termini di “possibilità”. Si può anzi dire che con il rafforzarsi della tendenza alla complessificazione del reale si registra una e vera e propria “esplosione del possibile” (cfr. Ceruti 1985: 30-31). Uscito dalla zona crepuscolare in cui la scienza classica – dominata dal dualismo necessario/non necessario,

isomorficamente inteso come esistente/non esistente – l’aveva relegato, il possibile ha così fatto la sua irruzione nell’orizzonte della conoscenza umana, giocando un ruolo di primo piano. Ruolo in cui è sovente affiancato dal caso. Edgar Morin, per esempio, sottolinea:

La complessità non comprende solo quantità di unità e interazioni che sfidano la nostra possibilità di calcolo; comprende anche incertezze, indeterminazioni, fenomeni aleatori. La complessità, in un certo senso, *ha sempre a che fare con il caso*. La complessità quindi coincide con una quota di incertezza, vuoi relativa ai limiti del nostro intelletto, vuoi intrinseca ai fenomeni. Ma la complessità non si riduce all’incertezza, è *l’incertezza all’interno di sistemi altamente organizzati*. Essa riguarda dei sistemi semi-aleatori il cui ordine è inseparabile dalle alee che li caratterizzano. La complessità è dunque legata a una certa commistione di ordine e di disordine (Morin 1990: 32-33).

Ancora Morin suggerisce l’opportunità di estendere l’approccio della complessità, collegando l’ambito della fisica alla biologia e alla sfera antropo-sociale. Per il pensatore francese, infatti, in primo luogo, la complessità «consente di svelare la relazione tra l’universo fisico e l’universo biologico, e garantisce la comunicazione tra tutti i settori di ciò che chiamiamo col nome di reale» (Morin 1990: 35); e, in secondo luogo, «ogni realtà antropo-sociale dipende, in una qualche maniera (quale?), dalla scienza fisica, ma ogni scienza fisica dipende, in una qualche maniera (quale?), dalla realtà antropo-sociale» (Morin 1977: 6).

Sulla scorta di tale suggerimento, il presente contributo intende indagare alcuni aspetti nel fenomeno dell’improvvisazione musicale, cercando di evidenziare come esso possa essere letto alla stregua di un evento nel quale si manifestano caratteristiche isomorfiche a quelle che la complessità ravvisa nella realtà fisica e biologica. Caratteristiche nelle quali il possibile e il caso assurgono al rango di evenemenzialità, al pari di altri elementi, a essi correlati, che verranno esplicitati nel corso della trattazione. In tale prospettiva, l’improvvisazione musicale – la quale costituisce una categoria dal grande potenziale teoretico – può anche rappresentare un punto di approdo diverso allo stesso concetto di creatività (musicale e non), contribuendo, da un lato, a uscire dalla mistica individualistica che spesso circonda tale concetto – sia nella direttiva, per esempio, del *genio* romantico che in quella delle derive cognitivistiche e strutturaliste – e, dall’altro, a guadagnare una posizione che si ponga al di là degli approcci olistici o tendenti, comunque, a inquadrare il momento poetico in schemi quali quelli della sovrastruttura culturale o dello *Zeitgeist*.

## 2. L'improvvisazione musicale di gruppo: un sistema adattivo dinamico

Ci sembra opportuno iniziare la nostra riflessione presentando uno degli isomorfismi di cui sopra. Si tratta dell'improvvisazione musicale di gruppo e di quelli che gli studî sugli insiemi e sulla complessità definiscono "sistemi adattivi" (von Bertalanffy 1968). Questi ultimi, infatti, sono caratterizzati da una condizione cui Ilya Prigogine attribuisce lo *status* di realtà lontane dall'equilibrio. Realtà, cioè, nelle quali il fenomeno dell'entropia si manifesta non già in termini di pura negatività ma di positiva costruzione del nuovo.<sup>1</sup> Il "sistema" che si configura nell'improvvisazione di gruppo, infatti, si manifesta come un'entità attiva in movimento. Un movimento che deriva dalle continue interazioni tra gli elementi facenti parte del sistema stesso. Si ha a che fare, dunque, con una forza interna al sistema,<sup>2</sup> generata non unicamente dagli elementi in sé ma, soprattutto, dalle loro relazioni. Le relazioni, a loro volta, generano il movimento e determinano una complessità generale del sistema, il quale si rivela essere una moriniana *unitas/multiplex*: qualcosa, cioè, che coniuga unità e molteplicità, e che, in quanto tale, è comprensibile solo se visto come emergenza scaturita dal rapporto autopoietico instaurantesi tra le parti che la compongono. Un aspetto in forza del quale è lecito affermare che «nell'improvvisazione musicale la forma esprime molteplicità nell'unità, sviluppa collegamenti simultanei anche tra punti lontani nello spazio, aspetti questi che un'organizzazione mentale logica e sequenziale fatica normalmente a controllare. A chi improvvisa è quindi richiesta la capacità di stare a proprio agio all'interno di una situazione di complessità e di maturare nella pratica un atteggiamento mentale di agilità, flessibilità, rapidità» (Vitali 2004: 24). Nell'improvvisazione musicale, inoltre, prende corpo quello che Morin definisce attraverso il concetto di anello tetralogico: il processo, cioè – che costituisce un vero e proprio principio cosmologico immanente nella *physis* – nel quale si succedono disordine/interazioni (incontri)/organizzazione/ordine (Morin 1977). Compaiono cioè nel sistema quelle che Henri Atlan definisce, «proprietà auto-organizzatrici in conseguenza degli accoppiamenti tra flussi e fluttuazioni aleatorie». Proprietà, prosegue Atlan, «tipiche dei sistemi termodinamicamente aperti» (Atlan 1979: 35).

<sup>1</sup> A questo proposito, Morin parla della potenzialità generative della *neghentropia*. Ricordiamo che tali studî, in particolare quelli sulle strutture dissipative, valsero a Ilya Prigogine il premio Nobel per la fisica nel 1977.

<sup>2</sup> È una forza che sfrutta anche quell'energia che «permette al gruppo di sperimentare la propria capacità di velocità del suono, offrendo in questo modo anche un importante strumento per superare i rischi di entropia dell'improvvisazione musicale» (Vitali 2004: 71).

Ma procediamo per gradi. Nell'improvvisazione musicale di gruppo i protagonisti si presentano con una loro identità: musicale, culturale, tecnica, psicologica, finanche corporea. Tale "struttura" entra però subito in una condizione di disordine nel momento in cui si confronta con gli altri strumentisti, anch'essi dotati di una individualità che precede l'attuarsì del campo improvvisativo.<sup>3</sup> Si tratta di una situazione di scontro genésico che fa transitare quasi immediatamente il sistema/gruppo musicale nel secondo momento dell'anello moriniano, ossia le interazioni. In tale fase, le singole individualità dei musicisti mettono in atto un insieme di *perturbazioni* reciproche. Tali perturbazioni sono gli interventi musicali, sia in termini di assolo che di micro-pronunciamenti o anche di quelli che genericamente definiremmo "errori". Si verifica dunque, nel sistema che improvvisa, un fenomeno del tutto simile a quello che Atlan descrive, a proposito della produzione di informazione "nuova" in un sistema, nel seguente modo: «A partire dal momento in cui il sistema è capace di reagire [agli errori] in modo tale, non soltanto da non scomparire, ma da modificarsi in un senso che gli è benefico nella propria organizzazione, o che al minimo preservi la sua ulteriore sopravvivenza, in altre parole, a partire dal momento in cui il sistema è capace di integrare questi errori nella propria organizzazione, allora questi perdono, a posteriori, una parte del loro carattere di errori» (Atlan 1979: 72). Lungi dal fungere come ostacolo, gli eventi improvvisativi dei singoli (voluti e non) mettono in atto una serie di interazioni tra i musicisti che non avrebbero altrimenti avuto luogo. Si ha, così, un crescente livello di complessificazione, che genera sempre nuove "emergenze" (cfr. Capra 1996: 39): nuove configurazioni, cioè, sconosciute e impensabili a ogni singolo musicista prima della *performance*. Un fenomeno a proposito del quale risultano ancora calzanti le parole di Atlan:

Ciò che ci appare come perturbazione aleatoria [...] viene tuttavia recuperato dal sistema e utilizzato in un qualche modo (generalmente imprevedibile nei dettagli) per costruirsi o ricostruirsi in modo nuovo [...]. Perciò questa nuova costruzione che ha utilizzato il rumore, ha portato un accrescimento di complessità, cioè un accrescimento dell'informazione che ci manca. Ma poiché il sistema continua ad esistere e a funzionare, *per lui* questa complessità resta funzionale e *gli apporta* dunque un sovrappiù d'informazione che eventualmente utilizzerà per un miglior adattamento a nuove condizioni (Atlan 1979: 103-104).

Nel caso dell'improvvisazione musicale, le nuove configurazioni possono situarsi in tutti i parametri del suono: altezza, timbro, intensità, armonia,

<sup>3</sup> Per una dettagliata ricognizione sul concetto di campo improvvisativo si rimanda a Kong Magia 2004. Il lavoro analizza da vicino anche *Free Jazz* di Ornette Coleman.

melodia, ritmo. E il tutto in modo giustificato, sì, ma imprevedibile. Se, infatti, il pronunciamento musicale viene da un singolo, che vi immette tutto il portato della sua personalità (musicale e non) e del suo bagaglio tecnico e mnemonico, la risposta suscitata negli altri componenti dell'insieme sarà il frutto di una sollecitazione esterna – estranea, se si vuole – ma mediata anch'essa dalla propria individualità. Di conseguenza, «la possibilità di favorire variazioni e trasformazioni dei parametri fondamentali evolve il discorso musicale da uno stato di semplice presentazione e giustapposizione di elementi non interconnessi a uno stadio di complessità, in cui le numerose e mutevoli relazioni tra i parametri diventano nuove figurazioni autonome dotate di senso» (Vitali 2004: 28).<sup>4</sup> Centrale, in tale contesto, è anche il fenomeno – che ricorda ma, nel contempo, va oltre la *retroazione* di cui ha parlato Norbert Wiener – consistente nella risposta che uno dei musicisti suscita in colui che ha inviato precedentemente un “messaggio” musicale. Afferma Davide Sparti, per esempio, che si realizza nell'improvvisazione di gruppo non una semplice organizzazione sequenziale di turni musicali, ma piuttosto

[una] logica circolare attraverso la quale la musica improvvisata si dispiega, e che con una battuta potremmo esprimere così: *the doing of something with something you did before* [...]. Abbiamo a che fare non con un semplice meccanismo di retroazione ma con un complesso circuito generativo: si produce un atto musicale, e la musica prodotta, a sua volta, diventa il materiale a cui appoggiarsi ma a cui si è anche indotti a rispondere con ulteriori atti musicali. In questo senso il jazzista non suona ciò che pensa di suonare ma risponde a ciò che avrà fatto accadere. Ogni atto successivo entra in dialogo con, definisce e ridefinisce retrospettivamente, il significato degli atti precedenti; e allo stesso tempo forma prospettivamente il senso di quelli successivi (Sparti 2005: 165).

Per questo è lecito affermare che «sarà quanto *già* suonato a permettere una genesi ulteriore [...]. Il contesto è così continuamente ricreato nel corso dell'improvvisazione» (Sparti 2005: 165).

Le soluzioni via via adottate, quindi, condizionano continuamente il sistema complessivo grazie a vincoli, interazioni ed eventi casuali. Esso, così, va avanti dinamicamente e auto-organizzandosi, sino a raggiungere, partito com'era da una situazione di caos e disordine, una condizione “nuova” di

<sup>4</sup> Va però precisato che Vitali suggerisce «un ampliamento dello spettro tradizionale dei parametri musicali in cui, a un naturale ridimensionamento del regime notazionale occidentale, imposto dal prevalere assoluto di altezze e durate, si aggiunge la scoperta della complessità del fenomeno sonoro» (Vitali 2004: 28). Complessità fenomenologica, questa volta, che porta a prendere in considerazione micro-variazioni parametriche e acustiche quali fluttuazione, oscillazione, attacco, estinzione e sviluppo del corpo sonoro. Tutti elementi in grado di ampliare l'esperienza percettiva e di attivare qualità estetiche e sinestetiche maggiormente raffinate.

ordine. Una condizione, peraltro, che non è il frutto di una magica o superficiale estemporaneità, ma delle interrelazioni tra i diversi sistemi (i singoli musicisti), che compongono il sistema generale. Nell'improvvisazione, cioè, non si realizza un chimerico mondo della libertà. Essa non è una forma di espressione artistica semplicemente intuitiva, viscerale e che mette da parte i processi cognitivi: «Al contrario, se i musicisti sono capaci di improvvisare, lo sanno fare perché conoscono le regole e i materiali della loro disciplina, li conoscono al punto da permettersi di variarli e trasgredirli in modo creativo» (Sparti 2005: 8).

Il nuovo, quindi, viene all'essere non in seguito a un'ispirazione misticizzante o solo grazie a straordinarie capacità dell'artista. Esso, nel caso dell'improvvisazione musicale, è più vicino al significato del termine tedesco *Einbruch*, irruzione, «poiché fa pensare a una frana o slavina: un evento improvviso, sì, ma *preparato* tuttavia *da molto tempo*» (Sparti 2005: 120).<sup>5</sup> Pensare erroneamente all'assolo dell'improvvisatore come a un evento miracolistico è dovuto al fatto, come scrive lo stesso Sparti in un testo più recente, che «siamo sedotti dall'immagine religiosa della creazione *ex nihilo*». Laddove, invece, «un assolo non è mai un evento isolato [...]; è riflessivo, integra cioè le risposte suscitate presso gli altri dal suo stesso svolgersi, così che il contesto in cui si inserisce è la conversazione del collettivo sonoro composto da diversi attori in relazione di reciprocità» (Sparti 2010: 10). Attori che si trovano ripetutamente sull'orlo del caos ma che, proprio grazie a questo e analogamente alla natura degli enti biologici, diventano funzioni di creatività.

L'improvvisazione è inoltre, per tornare a Morin, il frutto di un processo genesico fatto di morfogenesi e schismogenesi, ordine e disordine, chiusure e aperture; tutte realizzantesi tra parti dotate di un loro patrimonio naturale preesistente alla comparsa del “nuovo” e avente un ruolo, anch'esso, imprescindibile nell'agire generativo. Da questo punto di vista, la performance improvvisata è un *emergent accomplishment* (cfr. Sawyer 2000; Sparti 2005: 167) e dà luogo a una circolarità in cui i singoli atti musicali generano un'*affordance*, una forza perlocutiva che permette, senza esserne una causa deterministicamente intesa, il realizzarsi di un'azione non ancora intrapresa (J.J. Gibson 1977; Sparti 2005: 168).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Anche Atlan insiste sul termine “irruzione” a proposito degli eventi che perturbano l'ordine nei sistemi adattivi complessi (Atlan 1986: 73).

<sup>6</sup> È per questo che Sparti dà ampio spazio al rapporto tra improvvisazione musicale di gruppo e interazione sociale, appoggiandosi ai lavori, in particolare, di Mead e Luhmann (per i quali si rinvia almeno a G.H. Mead 2010 e N. Luhmann 1990). In tal senso, un'altra analogia registrata nel suo lavoro è quella tra la contingenza dell'improvvisazione musicale e l'indeterminatezza della condotta linguistica.

L'emergenza – concetto centrale nella filosofia della complessità – è dunque un elemento fondamentale nel processo improvvisativo.<sup>7</sup> Essa agevola e rende possibile il *continuum* creativo della *performance*. Si veda, in tal senso, quanto afferma Miles Davis a proposito di un suo quintetto: «Ci sono cinque persone nella band, e la musica potrebbe inizialmente decollare grazie a due di esse. Gli altri la sentono e si dicono “cosa?!”, “cosa era *quello?*”. Poi suonano qualcosa sulla base di quello che è stato generato dai primi due. E così la musica è in ciascuno di loro» (Davis, Troupe 1990: 276-277; Sparti 2005: 178). L'emergenza potrebbe risultare, su un piano “logico”, paradossale: tuttavia è proprio nell'accettazione del paradosso e nell'articolazione di un pensiero disgiuntivo che, spesso, si colloca la creatività (cfr. Montuori 2003: 44-45).

Appaiono inoltre evidenti, in tale dialettica generativa, meccanismi di similitudine e riconoscibilità. Meccanismi che si attivano tra i membri del gruppo musicale e che richiamano la natura frattale dei sistemi complessi; in virtù di tale natura, si crea continuamente, nell'interazione musicale, una tensione tra caos e ordine, mancanza di equilibrio ed energia, smarrimento e ritrovamento. Fenomeni, tra l'altro, che non sembra scorretto considerare analoghi a quelli rilevati da Arthur Koestler a proposito della creatività e indicati con il termine “bisociazione”: la fusione, cioè, di due ambiti referenziali o contesti associativi diversi che vengono percepiti dall'individuo creativo simultaneamente (Koestler 1964).

È nel rapporto tra noto e ignoto, dunque, che si gioca il processo improvvisativo. In un agire *al limite*, nel quale i singoli individui performativi perdono e costruiscono nuove identità nella dinamicità plurale e disgiuntiva del sistema musicale complessivo. Identità che vengono fuori anche grazie a un antagonismo e a una ricerca del riconoscimento reciproco che – pur vissuta all'interno di una pratica provvisoria e temporalmente *dissipativa* – echeggia le pagine hegeliane della dialettica *servo-padrone* (cfr. Hegel 1988: I, 153-164).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Un'efficace definizione del concetto di emergenza è quella di Minati, per il quale esso afferisce «al processo di costituzione di entità basate su (emergenti da) interazioni di cooperazione/competizione tra elementi, manifestanti proprietà rilevate dall'osservatore con adeguati *modelli* e come *indeducibili* da quelle degli elementi costituenti» (Minati 2004: 5). Il concetto ha la sua matrice nei lavori degli anni '20 del '900 di Georg Herbert Mead e in quelli, coevi, di Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov.

<sup>8</sup> La presenza occulta di Hegel nel rapporto tra improvvisazione e complessità, tra l'altro, si registra anche a proposito della dialettica tra essere e non essere. La realizzazione di nuove realtà/identità, che si verifica – attraverso l'interrelazione tra ordine e disordine – negli “inizi” che si susseguono senza posa nel *continuum* improvvisativo (luogo privilegiato di incontro, nel divenire, dell'essere e del nulla) infatti, è estremamente simile a quella che il pensatore tedesco descrive nella *Scienza della logica* a proposito del concetto di *Anfangende* e del *Nichts* che si avvia a diventare *Etwas*: «Nulla è ancora e qualcosa deve divenire. Il cominciamento non è il puro nulla, ma un nulla da cui deve uscire qualcosa. Dunque anche nel cominciamento è già contenuto l'essere. Il cominciamento contiene dunque l'uno e l'altro, l'essere

### 3. Il *free jazz*

Ma contestualizziamo ulteriormente, analizzando brevemente una delle forme più radicali di tecnica improvvisativa.<sup>9</sup> Nel *free jazz* infatti, si prevede la libera improvvisazione contemporanea di tutti gli strumentisti.<sup>10</sup> Ne derivano, sul piano strettamente musicale, grande frammentazione melodica e irregolarità ritmiche, frequente perdita del centro tonale (in alcuni casi si arriva al *rumorismo*), utilizzo di tradizioni musicali geograficamente e stilisticamente lontane e un'intensità espressiva spinta sino ai limiti del parossismo. Ora, nelle sedute del *free* vi è un momento iniziale in cui tutti i protagonisti improvvisano liberamente. A tale fase ne segue una (spesso contrassegnata da un unisono degli strumenti) che dà il via a un assolo. Quest'ultimo, chiaramente, nasce dalla preparazione, in un certo senso, che è venuta fuori dai primi istanti; istanti durante i quali le diverse linee musicali inaugurate dai musicisti hanno creato le premesse per un tipo di sviluppo che, poi, troverà spazio negli assoli. Al termine del primo momento solistico segue spesso un nuovo unisono, oppure un nuovo *brainstorming* musicale dal quale emergerà il successivo assolo. E così via, sino alla conclusione.

Appare evidente, a nostro avviso, come tali dinamiche siano assolutamente in linea con quelle descritte dai teorici della complessità a proposito della realtà fisiche, biologiche e antropo-sociali. Partendo da quest'ultimo aspetto, per esempio, anche nell'improvvisazione appena descritta si registra quanto Morin afferma a proposito dell'agire umano:

e il nulla; è l'unità dell'essere col nulla; – ossia è un non essere, che è in pari tempo essere, e un essere che è in pari tempo non essere» (Hegel 1974: I, 59–60). Affermazioni che, tra l'altro, possono in qualche modo risuonare nelle parole di Massimo Donà: «Nel jazz il rapporto al presente è tutto pervaso da un inappagabile *Streben* che vuole sempre e solamente quel che ancora non è. Ossia la negazione del già dato. La sua possibilità inespressa e costitutivamente improgrammabile [...]. Nell'atto del suonare, il musicista sa solo una cosa: che la meta è sempre di là da venire» (Donà 2006: 182).

<sup>9</sup> Nella storia della musica, i riferimenti all'improvvisazione sono numerosissimi, sia in termini di prassi esecutiva (si pensi ai melismi improvvisati in ambito liturgico, alla funzione preconcertistica dello "scaldarsi le mani" o alle modalità improvvisative relative alla realizzazione del basso continuo nell'epoca barocca, per esempio), sia in termini di sperimentazione, come a proposito dei gruppi, di area colta, di *Nuova Consonanza* in Italia e del *New Music Ensemble* in California, attivi a partire dagli anni '60 del '900. Al fine di evidenziare l'isomorfismo tra l'improvvisazione di gruppo e la struttura fisica, biologica e antropo/sociale della realtà, il presente lavoro utilizza quasi esclusivamente il riferimento al *free jazz*, pur nella convinzione che le tematiche affrontate in questo contesto possano essere fruttuosamente riscontrate anche negli ambiti esclusi, per motivi di spazio, dal nostro contributo.

<sup>10</sup> Non esiste più, cioè, alcun legame tra quello che potrebbe essere considerato un tema e le sue variazioni (come avveniva nelle prime esperienze jazzistiche della fine dell'800), né la creazione di nuove linee melodiche su una base armonica prefissata (come nel *be-pop* degli anni '40 del '900). Nel *free jazz*, infatti, non c'è alcun legame aprioristico tra una cellula (armonica o melodica) predeterminata e le sue parafrasi (significativamente, il compositore e strumentista Charles Mingus lo definisce «una disorganizzazione organizzata»). Lungo tale strada si arriverà, negli anni '70, alla cosiddetta *musica creativa* europea, nella quale l'improvvisazione diventa un metodo esecutivo quasi esclusivo.

Certo, l'azione è una decisione, una scelta ma è anche una scommessa. Ora nella nozione di scommessa c'è la coscienza del rischio e dell'incertezza [...]. L'azione è strategia. La parola strategia non indica un programma predeterminato che è sufficiente applicare *ne varietur* nel tempo. La strategia consente, muovendo da una decisione iniziale, di ipotizzare un certo numero di scenari per l'azione, scenari che potranno essere modificati secondo le informazioni che arriveranno nel corso dell'azione e secondo le alee che sopraggiungeranno e perturberanno l'azione (Morin 1990: 80).

Si tratta, cioè, di un atteggiamento opposto a quello esplicitato dal “programma”; un atteggiamento che integra il caso considerandolo, anzi, un'opportunità da cogliere. Proprio come nell'improvvisazione musicale di gruppo, nella quale qualsiasi “programma” esecutivo predefinito risulterebbe inefficace se non fosse disposto a trasformarsi in strategia; se non facesse i conti, cioè, con gli elementi perturbatori – assimilabili al rumore di cui parlava Heinz von Foerster (von Foerster 1984)<sup>11</sup> – che continuamente intervengono nell'esecuzione. Elementi che pongono spesso il singolo strumentista dinanzi a scelte problematiche che determinano – ma in modo indeterminato – l'emergere di nuove soluzioni musicali.

Sul piano fisico-biologico, invece, non si può non far notare ancora l'analoga con il pensiero sistemico. Il sistema – soprattutto il cosiddetto *sistema adattativo dinamico* – è infatti un'entità attiva in continuo movimento; un movimento che deriva dalle interazioni dinamiche tra le parti che lo compongono. Si è alle prese, dunque, con una forza interna, generata non dai singoli elementi in sé (che, ricordiamolo ancora, sono comunque anch'essi dei sistemi) ma dalle loro relazioni. Queste danno origine al movimento e, in definitiva, alla complessità. Afferma per esempio Fritjof Capra che «la grande sorpresa della scienza del XX secolo consiste nel fatto che non è possibile comprendere i sistemi per mezzo dell'analisi [...]. Il rapporto fra le parti e il tutto è stato rovesciato. Nell'approccio sistemico, le proprietà delle parti possono essere comprese solo studiando l'organizzazione del tutto» (Capra 1996: 40). Un discorso valido anche per la comprensione dell'evento improvvisativo musicale di gruppo; evento nel quale un approccio analitico, in senso cartesiano, tendente a scotomizzare e studiare solo il singolo esecutore e il suo apporto individuale al sistema generale, risulterebbe del tutto inefficace. I singoli componenti di una band di *free jazz*, tra l'altro, sono in una costante

<sup>11</sup> Si può infatti dire che nell'improvvisazione si attui il concetto secondo il quale la crescita complessiva organizzativa si realizza in un sistema aperto grazie al disordine e al rumore. Per motivi analoghi, sviluppando, appunto, le idee di von Foerster (*order from noise*), Atlan parla di “rumore organizzatore”. Il rumore ha un ruolo centrale, dunque. Esso, però, va letto, interpretato; e, nell'improvvisazione musicale, interpretato con talento.

situazione di “attenzione aurale”: «In molte improvvisazioni collettive del free jazz [...] sembra che i musicisti non si ascoltino affatto. Ma se si presta attenzione alla musica, si scopre che anche nel free la musica non si muove a caso, e che i cambiamenti sono riconducibili a delle seppur complesse interazioni fra i *performers*» (Sparti 2005: 179-180). Interazioni che, analogamente, ai processi generici della *physis* descritti dai teorici della complessità, fanno del sistema musicale che improvvisa un organismo auto-generativo.

Il meccanismo di creazione, dunque, si profila come unico sia nei sistemi naturali che in quelli più evoluti. Si attiva, cioè, un processo isomorfo, sia nella scienza sia, per quanto ci riguarda, nell'arte; un processo che prevede la messa in atto di dinamiche creative, richiedenti il fenomeno dell'improvvisazione come luogo necessario in cui possa avvenire la complessificazione e, conseguentemente, l'emergenza del nuovo.

Nell'improvvisazione musicale di gruppo, in particolare, avviene qualcosa che è riconducibile allo schema di Morin riguardante i processi neghentropici attivi in un'organizzazione produttrice di sé (cfr. Morin 1977: 339). Una neghentropia che va vista in stretta relazione con l'anello tetralogico. Infatti, «ogni organizzazione neghentropica iscrive la complessità che le è propria nell'anello tetralogico genesico e nel rapporto caos/*physis*/cosmo» (Morin 1977: 344). L'anello disordine/interazione/ordine/organizzazione, così, si trova nel cuore stesso dell'organizzazione neghentropica: «È il passaggio dal caos alla *physis* che rinasce a ogni istante nel rapporto gordiano in cui l'una si nutre dell'altro e l'altro dell'una [...]» (Morin 1977: 344). Una caratteristica sulla quale Morin, peraltro, si era già espresso in precedenza:

Dal carattere soggettivo dell'approccio sistemico derivano due conseguenze estremamente importanti. La prima è un principio di indeterminazione relativo alla determinazione del sistema nel suo contesto e nel suo complesso polisistemico. La seconda conseguenza è un principio artistico [...]. La sensibilità sistemica sarà analoga a quella dell'orecchio musicale che percepisce le competizioni, le simbiosi, le interferenze, la sovrapposizione dei temi nella stessa fusione sinfonica, laddove una mente non educata riconoscerà un solo tema circondato dal rumore. L'ideale sistemico non potrebbe risultare nell'isolamento del sistema, nella gerarchizzazione dei sistemi. Sta nell'arte aleatoria, incerta, ma ricca e complessa come ogni arte, di concepire le interazioni, le interferenze e gli intrecci polisistemici. Le nozioni di arte e di scienza, che nell'ideologia tecno-burocratica dominante si oppongono, devono qui associarsi, come in qualunque luogo ove si dia realmente scienza (Morin 1977: 161).

Tesi suffragata da Prigogine: «Per la prima volta una teoria fisica ci permette di descrivere e di prevedere un evento che risponde alle esigenze più generali di una teoria della creatività» (Prigogine, Stengers 1979: 25). Lo stesso Prigogine, inoltre, ci ha ricordato che il fenomeno dell'en-

tropia negativa si realizza nei sistemi lontani dall'equilibrio. Sistemi nei quali la complessità è legata al caos ma non coincide con esso. L'area in cui si presenta la complessità è, infatti, in una zona di frontiera; al confine, cioè, con il caos. È lì, in un luogo abitato da ordine e caos contemporaneamente, che si massimizzano le possibilità generative dei sistemi complessi adattativi.

Ora, tornando all'improvvisazione musicale, sia il singolo musicista che l'insieme si comportano, a nostro avviso, alla stregua delle prigoginiane *strutture dissipative*. Durante l'esecuzione, infatti, il sistema generale, aprendosi, entra in contatto con elementi di informazione/perturbazione che fungono da apporto energetico per alimentare lo sviluppo di se stesso. Per questo il sistema è lontano dall'equilibrio, in quanto a una chiusura iniziale del sistema e dei singoli sistemi che lo costituiscono, segue un'apertura. E l'improvvisazione ha la funzione di garantire la mancanza di equilibrio. Tuttavia, in linea con quanto avviene, appunto, nelle strutture dissipative e grazie anche all'"ordine per fluttuazione" di cui parla lo stesso Prigogine, il sistema riesce a mantenere la stabilità attraverso le continue aperture e chiusure di se stesso. Lontano dall'equilibrio, dunque, gli elementi dell'insieme si trovano al limite tra il caos e l'ordine.

Prendendo a prestito quanto si afferma in un lavoro con un'impostazione per certi aspetti vicina alla nostra ma contestualizzato all'attività teatrale, gli elementi del sistema «superano continuamente le soglie critiche dei due stati, ma sono anche in grado di auto-regolarsi e quindi di bilanciarsi, creando ordine dal caos» (Cafaro 2009: 56). Avviene qualcosa di simile, per intenderci, a quello che si verifica fra diverse particelle che interagiscono tra di esse. Con l'aumento di particelle e interazioni, di movimenti causati da perturbazioni esterne (ossia con un aumento di complessità) il sistema diventa più caotico, raggiungendo il limite con una sorta di "scoppio", che in fisica viene definito "biforcazione". Quindi,

da ogni biforcazione si creano, *ex novo*, molteplici particelle nuove, mai conosciute prima dal sistema. Esse rappresentano "le invenzioni" del sistema o possibili soluzioni di continuità del sistema stesso. Una volta raggiunto il punto di biforcazione, si apre il flusso alla creatività nella quale l'autocoscienza scompare: il caos si auto-organizza. A questo punto, il sistema, non potendo accettare tutte le possibili soluzioni, dovrà scegliere un'unica soluzione e affidare a essa il suo sviluppo e nel "caos" delle soluzioni ne sceglierà una (apparentemente) "a caso" (Cafaro 2009: 56-57).

E tale auto-organizzazione porta all'auto-poiesi, ossia alla formazione di nuove strutture e nuovi schemi di comportamento autogenerantesi (cfr. Maturana, Varela: 1972). Lo sviluppo e l'evoluzione del sistema musicale che im-

provvisa si basa, quindi, sulla creazione e stabilizzazione continua di novità; solo in questo modo rimane in vita. Allo stesso modo della dimensione biologica *tout court*. E questo perché la creatività è una proprietà della stessa vita, nel suo essere capace di generare sempre nuove configurazioni. «Il mondo – afferma infatti Morin – nasce sotto forma di evento» (Morin 1977: 94). Un evento, nel caso dell'improvvisazione musicale, nel quale l'ossessione dei musicisti è quella di non ripetersi e di lasciarsi possedere da un'immanente tensione verso l'ulteriorità e l'inaudito.

Non solo. In virtù dell'auto-organizzazione, ogni errore, imprevisto o perturbazione esterna, come si è visto, vengono presi in considerazione, rimessi in gioco dal sistema e trasformati in significati. Del resto, parlare di errore in un contesto di libera improvvisazione sarebbe già scorretto in partenza.<sup>12</sup> Tuttavia, è possibile configurare la presenza di un "errore" laddove il gesto musicale di un singolo ha già assunto dei contorni relativamente definiti e quindi, pur se in misura limitata, prevedibili. In tal senso, l'errore può fare la sua apparizione nell'improvvisazione di gruppo. Così come può fare la sua comparsa nelle vesti di un semplice accidente esecutivo, come una stecca al pianoforte o un tasto premuto male in uno strumento a fiato. Tale errore, però, da accidente si trasforma in "rumore", nel senso di von Foerster, e diventa anch'esso un elemento fecondamente perturbatore.

#### 4. Conclusioni

Nell'improvvisazione di gruppo, dunque, si realizza, in primo luogo, un'*estetica dell'imprevisto*. Un'estetica che sembra andare al di là delle pur originali intuizioni di chi vede nella musica, in generale, una rappresentazione metaforica del dramma cosmico (Durand 1963: 349s.);<sup>13</sup> e che si crede essere, invece, profondamente radicata nell'ontologia del vivente e della stessa realtà fisica. Realtà nella quale è senz'altro possibile individuare condotte e regole, ma con la consapevolezza che esse risultano "normative" in relazione a processi di natura essenzialmente imprevedibile. Sulla base di quanto descritto, inoltre, ci sembra legittimo affermare che uno studio della creatività musicale, e dell'improvvisazione in particolare, può legittimamente appoggiarsi

<sup>12</sup> Lo testimonia, tra l'altro, la vicinanza etimologica tra il termine errore e l'errare, nel senso metaforico del viaggiare senza mete prestabilite, di cui è possibile parlare nei processi improvvisativi.

<sup>13</sup> George Steiner, in proposito, sottolinea che la fenomenologia della creazione artistica è stata per secoli irretita in schemi che tendevano a considerarla una derivazione della creazione divina. Una svolta, in tal senso, si è registrata con l'avvento delle epistemologie scientifiche postcartesiane e postgalileiane, le quali, però, si sono spesso fermate, similmente a quanto affermato da Durand, all'aspetto metaforico dell'evento estetico (cfr. Steiner 2003: 105-106).

all'epistemologia della complessità.<sup>14</sup> Questa, infatti, è in grado di restituire anche all'ambito estetico uno statuto ontologico che riavvicina l'oggetto di studio della scienza a quello della produzione artistica. Riavvicinamento che, ovviamente, non va inteso nel senso di un ennesimo riduzionismo operato dalla scienza su un'arte vista in termini formalistici e scientifici, ma in quello di una feconda integrazione tra l'analisi dell'agire poetico e dell'agire scientifico. Ambiti per secoli tenuti distanti ma che oggi, come ricorda Vizzardelli a proposito di musica e scienza, tendono sempre di più a incontrarsi, dal momento che la modernità sembra essersi «aperta ad una nozione di realtà che accoglie senza scandalo l'immateriale non più concepito come proiezione della fluidità psichica o di un mondo altro, bensì come genuino elemento della natura» (Vizzardelli 2007: 46).

In secondo luogo, l'improvvisazione, a differenza della composizione tradizionale, vive nel presente; essa scompare per sempre nello stesso momento in cui si realizza. In quanto tale, è caratterizzata da un'assoluta originalità situazionale e temporale che restituisce un'immagine fedele della irreversibilità dei fenomeni naturali. Fenomeni soggetti a un divenire eracliteo che la scienza classica ha per secoli messo da parte e che ha riacquisito un posto centrale grazie al paradigma della complessità. In terzo luogo, l'agire improvvisativo si concretizza in un processo generativo (alla stessa stregua di buona parte dei fenomeni che caratterizzano soprattutto gli esseri biologici) di cui nessuno degli attori partecipanti conosce l'esito finale: «Non sappiamo cosa emergerà prima di iniziare a suonare, né io né nessun altro», afferma Ornette Coleman (Williams 1970: 35; Sparti 2010: 45); «lasciamo che a guidare sia la musica [...]». Proprio non sappiamo come andranno le cose», gli fa eco il trombettista Lester Bowie (Mandel 1999: 39; Sparti 2010: 45). Affermazioni eloquenti, del tutto in linea con quanto, sul versante della complessità, afferma Atlan:

Le cose che ci capitano sono raramente quelle che avremmo volute. Sembra che non siamo noi che le facciamo mentre sappiamo che siamo stati noi a farle [...]. In altre parole, il vero volere, quello che è efficace perché si realizza, – lo pseudo-“programma”, come ci appare a posteriori – è incosciente. Le cose si fanno attraverso noi. Il volere si situa in tutte le nostre cellule, precisamente a livello delle loro interazioni con tutti i fattori aleatori dell'ambiente. Là si costruisce il futuro (Atlan 1979: 172-173).

<sup>14</sup> È opportuno far notare che il forte interesse nei confronti dell'alea e dell'improvvisazione, questa volta nell'area della musica “colta” – sia sul piano della pratica musicale che su quello dell'attenzione musicologica – coincide grosso modo con l'affermarsi della teoria della complessità (a partire dalla seconda metà del secolo scorso); e che, inoltre, tale affermazione abbia costituito in entrambi i casi la reazione a due forme di riduzionismo: quello della scienza positivista – ma di matrice galileiano-newtoniana – per quanto riguarda la complessità, e quello della iper-razionalizzazione del procedere compositivo proprio della dodecafonia e della serialità per ciò che concerne l'improvvisazione.

Quest'ultima affermazione ci consente di far notare, infine, un altro legame dell'improvvisazione: quello, cioè, che essa intrattiene con l'etica. Scrive Morin, infatti, che «il campo dell'azione è molto aleatorio, molto incerto. Ci impone una coscienza molto acuta di alee, derive, biforcazioni, e ci impone la riflessione sulla sua stessa complessità» (Morin 1990: 80). Per questo egli parla di "ecologia dell'azione", in base alla quale essa, l'azione, sfugge alle intenzioni dell'individuo e va a costituire una "proprietà" del contesto in cui l'individuo stesso si situa.<sup>15</sup> In linea con la radice latina del termine, ossia *improvisus* – non previsto, appunto – l'improvvisazione musicale costituisce un formidabile esercizio, per chi la fa e per chi la fruisce, di azione, nel senso moriniano del termine. Essa, come la complessità, ci prepara a vivere l'imprevisto, allontanandoci dal pericolo del contemporaneismo, ossia dalla convinzione che «ciò che succede ora continuerà per sempre» (Morin 1990: 83). L'improvvisazione, infatti, è qualcosa che riguarda il presente. È il presente che vive, nella sua irripetibile e irriducibile complessità e unicità. Allo stesso modo del vivente studiato dalla biologia, che è in relazione e procede insieme a tutto ciò che lo circonda: in ciò le forti implicazioni etiche. Se si accetta il divenire incessante della realtà, allora, non può non considerarsi centrale la nozione di singolarità. È il singolo, cioè, che deve farsi carico della propria responsabilità "creativa" nei confronti dell'essere. Responsabilità all'interno della quale l'improvvisazione diventa una categoria ontologica. Scrive Prigogine:

Il futuro non è determinato. Soprattutto in quest'epoca di globalizzazione e di rivoluzione basata sulle reti, il comportamento a livello individuale è il fattore chiave nel plasmare l'evoluzione dell'intera specie umana, proprio come particelle possono alterare l'organizzazione macroscopica della natura e dar luogo alla comparsa o scomparsa di strutture dissipative. Il ruolo degli individui è più importante che mai e questo ci porta a credere che alcune delle nostre conclusioni rimangano valide nelle società umane (Prigogine 2000: 45-46).

E ci sembra fuor di dubbio che l'artista, nel nostro caso l'improvvisatore musicale, nel mettere in atto un potenziale umano implicito nel suo stesso essere al mondo, possa compiutamente rappresentare l'uomo che si fa carico della sua singolarità per intrattenere un rapporto creativo con la realtà.<sup>16</sup>

*cnatol@tin.it*

<sup>15</sup> Un concetto, tra l'altro, che richiama la vichiana eterogenesi dei fini e che conferma la consonanza di molte riflessioni del filosofo napoletano con il pensiero complesso (su ciò cfr. Anselmo 2000).

<sup>16</sup> Desidero esprimere i miei più sentiti ringraziamenti ai revisori anonimi per i preziosi consigli.

## Riferimenti bibliografici

- Anselmo, A., 2000, *Vico ed Hegel "fonti" filosofiche della sociologia di Edgar Morin*, in *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*, Napoli, ESI.
- Atlan, H., 1979, *Entre le cristal et la fumée. Essais sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil; tr. it. R. Coltellacci, R. Corona, *Tra il cristallo e il fumo. Saggio sull'organizzazione del vivente*, Firenze, Hopefulmonster, 1986.
- Bertalanffy, L. von, 1968, *General System Theory. Foundations, Development, Applications*, New York, Braziller; tr. it. E. Bellone, *Teoria generale dei sistemi. Fondamenti, sviluppi, applicazioni*, Milano, Mondadori, 2004.
- Capra, F., 1996, *The Web of Life. A New Synthesis of Mind and Matter*, London, Harper Collins; tr. it. C. Capararo, *La rete della vita*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Ceruti, M., 1985, *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*, in G. Bocchi, M. Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, pp. 25-47.
- Davis, M., Troupe, Q., 1990, *Miles: The Autobiography*, New York, Touchstone.
- Donà, M., 2006, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano.
- Durand, G., 1963, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas; tr. it. E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009.
- Foerster, H. von, 1984, *Observing Systems*, Seaside (CA), Intersystems; tr. it. B. Draghi, *Sistemi che osservano*, a cura di M. Ceruti, U. Telfner, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1987.
- Gibson, J.J., 1977, *The Theory of Affordance*, in R.E. Shaw, J. Bransford (a cura di), *Perceiving, Acting and Knowing*, Hillsdale, Erlbaum.
- Hegel, G.W.F., 1988, *Fenomenologia dello spirito* [1807], tr. it. E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 2 voll.
- Hegel, G.W.F., 1984, *Scienza della logica* [1812, 1816], tr. it. A. Moni, Roma-Bari, Laterza, 2 voll.
- Kong Maggia, A., 2004, *Il processo improvvisativo*, <http://users.unimi.it/gpiana/dm8/kong/improvvisazione.pdf> (consultato il 26/05/2011).
- Koestler, A., 1964, *The Act of Creation*, New York, Laurel; tr. it. G.M. Nivi, *L'atto della creazione*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1975.
- Luhmann, N., 1984: *Soziale Systeme. Grundriß Einer Allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; tr. it. A. Febbrajo, R. Schmidt, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Mandel, H., 1999, *Future Jazz*, Oxford, Oxford University Press.
- Maturana, H., Varela, F.J., 1972, *De máquinas y seres vivos. Una teoría sobre la organización biológica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria; tr. it. A.

- Orellana, *Macchine ed esseri viventi. L'autopoiesi e l'organizzazione biologica*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1992.
- Mead, G.H., 1934, *Mind, Self & Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago Press; tr. it. R. Tettucci, *Mente, sé e società. Dal punto di vista di uno psicologo comportamentista*, Firenze, Giunti, 2010.
- Minati, G., 2004, *Introduzione a L. von Bertalanffy, Teoria generale dei sistemi. Fondamenti, sviluppi, applicazioni [1968]*, tr. it. E. Bellone, Milano, Mondadori.
- Montuori, A., 2003, *La complessità della creatività e la creatività della complessità*, «Élites», 3, pp. 42-48.
- Morin, E., 1977, *La Méthode. 1. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil; tr. it. G. Bocchi, A. Serra, *Il Metodo. 1. La natura della natura*, Milano, Cortina, 2001.
- Morin, E., 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil; tr. it. M. Corbani, *Introduzione al pensiero complesso*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.
- Prigogine, I., 2000, *Le futur est-il donné?*, in M. Ricciardelli, S. Urban, K. Nanopoulos, (a cura di), *Mondialisation et sociétés multiculturelles. L'incertain du futur*, Paris, PUF; tr. it. M.P. Felici, *Il futuro è già determinato?*, Roma, Di Renzo, 2003.
- Prigogine, I., Stengers, I., 1979, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard; tr. it. P.D. Napolitani, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1993.
- Sawyer, R.K., 2000, *Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation*, «Mind, Culture and Activity», 7, n. 3, pp. 180-185.
- Sparti, D., 2005, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, il Mulino.
- Sparti, D., 2010, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologna, il Mulino.
- Steiner, G., 2001, *Grammars of Creation*, London, Faber & faber; tr. it. F. Restine, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, 2003.
- Vitali, M., 2004, *Alla ricerca di un suono condiviso. L'improvvisazione musicale tra educazione e formazione*, Milano, FrancoAngeli.
- Vizzardelli, S., 2007, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza.
- Williams, M.T., 1970, *Jazz Master in Transition, 1957-1969*, New York, Macmillan.