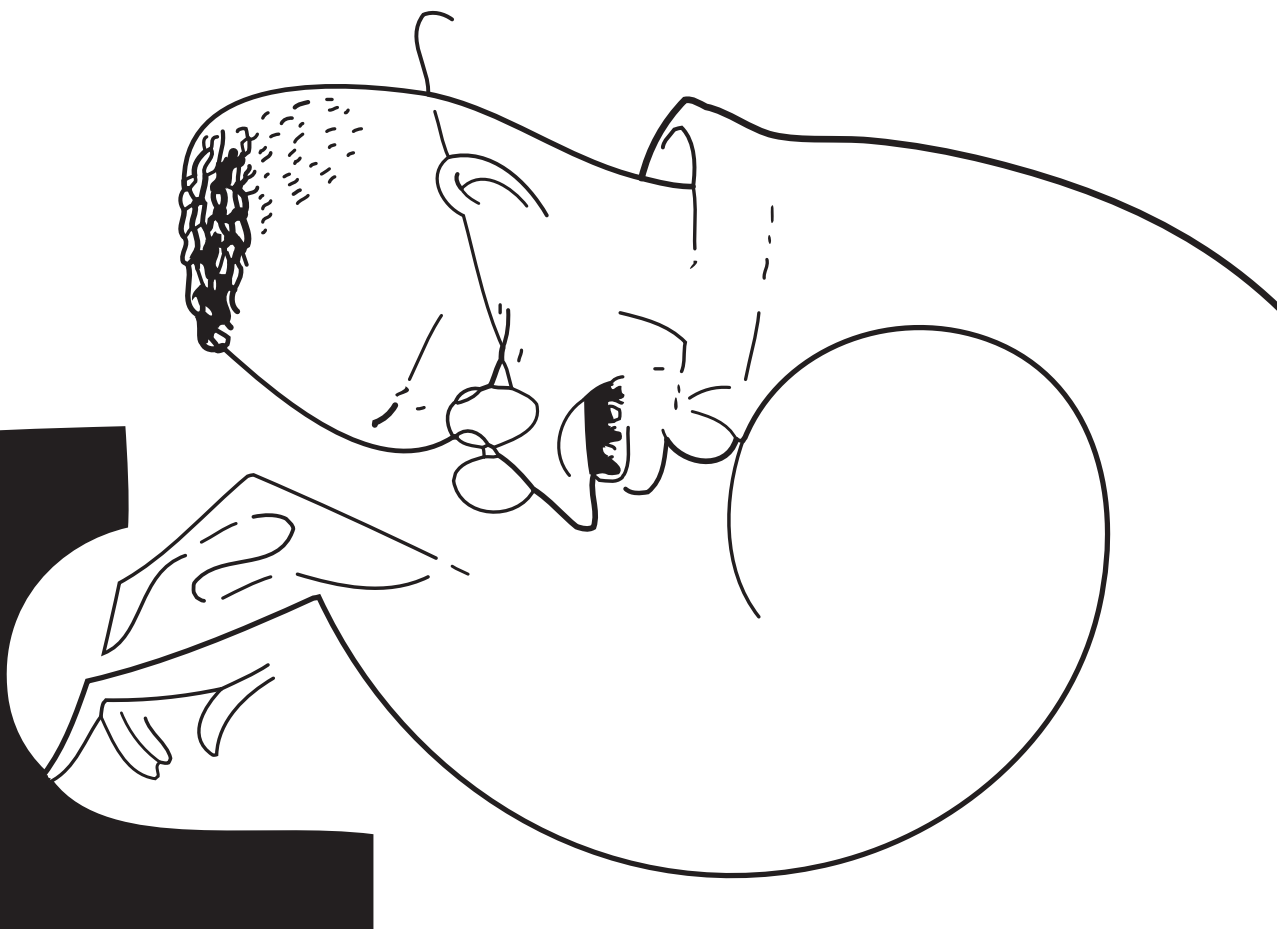


Alfredo Morganti

Radure

L'opera operante di Keith Jarrett



Il testo è pubblicato da www.filosofia.it, rivista on-line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782. Il © copyright degli articoli è libero. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.filosofia.it. Condizioni per riprodurre i materiali: Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono no copyright, nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Filosofia.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: www.filosofia.it. Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale alla homepage www.filosofia.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.filosofia.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo info@filosofia.it, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

Il senso più “feroce” dell’opera pianistica di Keith Jarrett (per usare un suo termine) risiede soprattutto nei suoi celeberrimi piano-solo. Lunghie *performances* solitarie assolutamente improvvisate, non tanto e non solo nel senso usuale, jazzistico del termine. No. Jarrett va oltre. “Non ho nemmeno un seme quando comincio. È come partire da zero” dice il musicista di Allentown per descrivere la sostanza e le modalità del proprio lavoro pianistico “solo”. Un’improvvisazione assoluta e solitaria, dunque. Il musicista non sa nulla di quanto sta per eseguire, non ha un’idea compiuta della propria opera in gestazione, non ha una scaletta da seguire, la sfida è totale, senza rete. Un vuoto da cui germinano sonorità musicali. Egli riversa sulla tastiera la propria creatività compositiva ed esecutiva, muovendosi in assoluta (o quasi assoluta) libertà d’azione. Spazia su una *tabula rasa* senza una traccia da percorrere, in un teso corpo-a-corpo con lo strumento, nell’intento a pro-durre l’opera “estraendola” dal vuoto assoluto iniziale: “pezzo a pezzo”, segmento per segmento. Una prassi pianistica molto lontana dall’ideale compositivo che pretende di “anticipare” idealmente l’opera sin nei minimi dettagli, per poi pensare all’esecuzione come a un lavoro cronologicamente successivo, distinto temporalmente e ontologicamente dal precedente atto creativo. Un operare, in quest’ultimo caso, che interviene sull’idea compositiva e sull’opera in termini solo interpretativi, limitandosi a “applicarla” ed eseguirla in singoli contesti, senza intaccarne la forma, ben distinta e chiara nella propria identità, immutata e immodificabile nella sua identità formale.

Qui, invece, composizione e interpretazione si sovrappongono. Non occorrono in fasi distinte e successive. D’un colpo, *istantaneamente*, Jarrett pro-duce la propria opera. Mette in scena l’attività compositiva accanto a quella interpretativa ed esecutiva: l’una sovrapposta e congiunta alle altre. A rigore, non si potrebbe nemmeno parlare più di fasi, ma di un unico “blocco” ideativo-attuativo. Come se uno scultore decidesse di realizzare la propria opera semplicemente martellando un blocco di marmo, senza aver pensato prima a cosa realizzare e senza avere in testa la benché

minima idea del da farsi. Una specie di abbandono creativo, un lasciar-essere, un pro-durre istintivo e senza regole immediatamente visibile o percepibile. Siamo ben oltre l'improvvisazione jazzistica, che assegna al solista il compito di svolgere il proprio a-solo a partire da una base armonica e ritmica comunque almeno parzialmente concordata, nell'ambito di una sorta di libertà "vigilata". Certo, nel caso del *free-jazz*, questa libertà è notevolmente più ampia, praticamente assoluta. Ma Jarrett dice (e fa) qualcosa in più: quando sale sul palco non ha a mente nemmeno una base minima, un promemoria, un *post-it*, nulla di nulla. Non c'è un brano già scritto, né un titolo a mente, il musicista non sa neanche quanto durerà la propria composizione-interpretazione, quando finirà, come si snoderà, attraverso quali sorprese o imboscate sonore. Non sa *nulla*, appunto. O, meglio, sa solo che c'è la musica, c'è un linguaggio da "parlare", c'è una forma. Sa di essere un compositore, di amare una tradizione di autori, di seguire un proprio percorso poetico-creativo, sa di essere sensibile a certe modalità artistiche, a certi aspetti o formalismi sonori, sa che esistono (non fosse altro per trasgredirle) delle regole compositive. Da lì parte, da lì non potrebbe non partire. E poi inizia a viaggiare, esibendo e mettendo in "mostra" dinanzi a tutti (certe volte in modo davvero assolutamente plateale e scoperto, come vedremo) il proprio laboratorio e il proprio "operare" creativo.

Non sto qui a dibattere se ciò abbia un senso, e quale esso sia. Non mi addentro nella discussione se davvero sia possibile avere un "nulla di nulla" in testa. Mi limito a prendere atto delle dichiarazioni di poetica di Jarrett, di alcune testimonianze critiche e della mia modesta impressione di ascoltatore. Sarebbe facile obiettare che almeno la sintassi musicale, nonché le regole compositive che configurano il "gioco" musicale, non possono certo essere ignorate. E così è, difatti. Lo abbiamo detto. Il linguaggio musicale non consente un'assoluta libertà, una totale anarchia linguistica (se non in taluni casi di innovazione o sperimentazione radicale), almeno nel senso che, in quanto linguaggio, in quanto espressione, esso si fonda su un sistema di regole dalle quali necessariamente partire (per quanto possano anche apparire solo pragmatiche, incerte o labili oppure del tutto infondate) e chiede che esse siano "seguite" almeno in linea di principio, essendo la musica non solo un fenomeno artistico ma anche un fatto sociale e comunicativo. Poi si può scegliere di fare il contrario, se si vuole. Il punto è questo, dunque, e consiste in una libertà di movimento, che Jarrett mette orgogliosamente in opera all'interno del gioco linguistico-compositivo. E si assiste a un vero e proprio combattimento tra il pianista e la *forma* musicale, le regole compositive e i limiti espressivi del linguaggio. Una lotta esibita con "ferocia" fisica e mostrata nella sua

più spudorata intimità. Compito di questo saggio è “tematizzare” questa lotta, rinvenendola negli episodi in cui essa entra clamorosamente in scena, comprendendone (se possibile) il senso generale.

Dei piano-solo di Jarrett si è detto molto, a livello critico e giornalistico. E lo stesso musicista ne ha enfatizzato più volte il significato. Ha parlato di estasi, di composizione istantanea, di lotta con lo strumento, di feroce desiderio di suonare, di infinita sorpresa sonora. La novità jarrettiana, tuttavia, non è tanto quella di essere un audace *free-climber* del piano-solo (come ha scritto Ivo Franchi, citando Carlo Maria Celli) o uno spericolato improvvisatore assoluto, che sale sul palco senza «nessuna composizione scritta, nessuna idea preconcepita, nessun tempo prestabilito».¹ Certo, questa è la novità più appariscente introdotta da Jarrett (sulla base di un'intuizione di Manfred Eicher, il suo produttore) nel panorama musicale jazzistico (e non solo). Tuttavia, io ritengo che ci sia dell'altro nell'operare creativo del musicista di Allentown, qualcosa di clamorosamente significativo sul piano critico, pur se meno vistoso nel complesso generale della *performance* in sé. Qualcosa che vada sottolineato e messo in evidenza per essere intravisto nel modo dovuto all'interno della comunque serrata tessitura generale dell'opera. Più una smagliatura, all'apparenza, che un dato estetico significativo; un “cedimento creativo”, piuttosto che un momento sul quale varrebbe la pena indirizzare uno sguardo attento e approfondito. Una semplice pausa, o un *inciampo*,² potremmo anche dire, se non fosse che proprio questo termine (“inciampo”) dovrebbe far scattare un campanello di allarme, gettando nuova luce sul significato di questa presunta *impasse* o “pausa” compositiva.

Si tratta di momenti che si succedono imprevedibilmente, senza una regolarità nel corso dell'esecuzione in piano-solo. Anzi, certe volte si affacciano nella trama generale in modo più deciso, certe altre meno. Potremmo essere indotti a interpretare queste “pause” come momenti di stasi, come “buchi” inevitabili, visto lo sforzo improbo dell'artista, incapace almeno all'apparenza di garantire una tenuta compositiva unitaria, omogenea e di livello per tutta l'esecuzione del piano-solo. Punti di debolezza, dunque, per quanto giustificabili dall'impegno preso. Io ritengo, invece, che essi siano al contrario *punti di forza*, momenti *strutturali* dell'opera, per lo meno sotto certi riguardi critici. Potrei citarne molti di questi “inciampi”.

¹ I. FRANCHI, *Keith Jarrett*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 16.

² Sulla tematica dell'inciampo, si veda anche il mio *Icona urbana. L'Ara Pacis come oggetto estetico*, edizioni di filosofia.it, www.filosofia.it, sezione ebook, nonché il mio *Angeli montaliani*, in «Novecento», 15 (1997), pp. 21-31.

Mi limito ad alcuni, pur significativi. Nel concerto milanese della Scala (KEITH JARRETT, *La Scala*, 1995), al minuto 12' della I parte, Jarrett sembra perdere il filo interpretativo. Parte allora una sofferta ricerca melodico-compositiva, che il musicista compie lì, dinanzi al pubblico, esibendo un lavoro che di norma ha una dimensione privata, implosiva più che esplosiva, comunque antecedente all'esecuzione dell'opera stessa, e che dovrebbe svolgersi in altre sedi e con altri tempi. Un lavoro fatto anche di interruzioni, lunghe pause, *break*, rinvii, in attesa di un'ispirazione che spesso tarda a manifestarsi o lo fa solo in modo intermittente o impreveduto. Per Jarrett non è così. Egli, per alcuni minuti, nel bel mezzo di un'esecuzione, si mette a provare scale, a tentare soluzioni melodiche, a correr dietro alla propria intuizione compositiva, battendo ritmicamente i piedi e gemendo visibilmente. Potremmo dire che, in queste circostanze, si manifesta (nel bel mezzo di un concerto!) una *necessità* ispirativa e compositiva inderogabile. E parte un lavoro complesso, dunque, di tipo metalinguistico. Un lavoro che si svolge sui *limiti* del proprio linguaggio espressivo, ai confini delle possibilità offerte dall'interpretazione. Un lavoro, tuttavia, che si incardina nel brano, si mette in scena, allo scopo di mettersi in-opera strutturalmente. Ne deduciamo, quindi, che *per Jarrett anche quel comporre* sui generis è *opera*, perché altrimenti egli chiederebbe una pausa vera (un *time out*), per recarsi dietro le quinte a comporre in privato, ciò che poi avrebbe potuto eseguire. Non è, ovviamente, una ricerca serena, lineare, apollinea. Anzi, il musicista mostra tutta la propria sofferenza, la fatica anche fisica, la difficoltà a trovare lì, su due piedi, una frase musicale, una soluzione adeguata, che possa spalancare la via a un nuovo modulo compositivo da aggiungere all'opera in gestazione, e che sta eseguendo sotto gli occhi delle centinaia di persone che assistono al concerto milanese del 1995. Scrive Ivo Franchi a proposito de *La Scala*: «A metà circa della performance comincia a percuotere il suo strumento, cerca la nota “giusta”, grida, geme e finalmente trova un pedale che fa da preludio a una ipnotica improvvisazione flamenco». Dell'intera esibizione, Franchi scrive che «si tratta di una delle [...] più sofferte e più emozionanti di Jarrett, sia pure con i suoi momenti di *impasse* e le sue lievi imperfezioni».³ Non si capisce se Franchi consideri un'*impasse*, tra le altre, anche questa sofferta ricerca compositiva esibita “pubblicamente”.

Qualcosa di molto simile accade pure al 4' minuto della parte II de *La Scala*, così come al 5' della parte II del concerto di Monaco del 2 giugno 1981 (KEITH JARRETT, *München*, 1981). Per un certo lasso di tempo la ricerca di una via e di una chiave compositiva si fa spasmodica e si accompagna a una sofferenza fisico-mentale reale, esibita sino in fondo e

³ FRANCHI, *op. cit.*, p. 95.

senza riserve. È una sofferenza che si presenta quasi orgogliosa. Appare chiaro che non ci troviamo affatto dinanzi a un semplice intervallo del concerto, a una lacuna, ma all'esibizione di una ricerca coinvolgente, da porre in sostanza sullo stesso piano dell'opera intera, di cui fa parte anche concretamente. E sarebbe difficile, dopo aver ascoltato questo "calvario" jarrettiano,⁴ tanto più se si è assistito dal vivo all'esecuzione, ritenere il contrario. Vorrei citare ancora la seconda parte del concerto di Osaka (Keith Jarrett, *Sun Bear Concerts*, 1976), dove al 13' si percepisce una "pausa" operante che appare come un lievissimo "inciampo" se confrontato ai casi precedentemente esaminati, ma che inequivocabilmente apre una finestra "creativa" e operante del medesimo genere.

Si tende a collocare queste "pause" all'interno del restante tessuto dell'opera, come se fossero semplici "sfilacciamenti", funzionali ma eterogenei rispetto alla trama generale del concerto. Si tende a riconoscere loro una certa dignità, ma l'interesse resta tutto per l'opera nel suo complesso: è qui, su larga scala, che si concentrano i giudizi e le analisi, e nessuno tende ad assegnare un valore specifico a questo corpo-a-corpo che Jarrett intrattiene con la tastiera nei minuti di spasmodica ricerca creativa durante le esecuzioni in piano-solo. Molto interessanti, certo, ma sempre "pause" appaiono. Intervalli. Interstizi destinati a introdurre a un nuovo e successivo sviluppo. Nulla più. L'attenzione critica continua a concentrarsi sull'improvvisazione assoluta e sull'opera musicale nel suo complesso, piuttosto che su questa presunta "terra di nessuno", questo confine, questo limite costituito, appunto, dalle "pause" creative. E gli spunti critici si concentrano sulla dimensione generale dell'opera, non sui punti di apparente "caduta", nei quali la sofferenza del compositore è massima e la foga creativa assume contorni anche "fisici" evidenti. Nessuno, dunque, ha specificatamente "isolato" questi momenti di pausa creativa, per indagarli nella loro sconcertante autonomia, "isole" capaci tuttavia di riverberare significati strutturali sull'intera composizione. In realtà, a mio parere, in quei punti di "sofferenza" e di presunta "caduta", si coagulano dei significati che fuoriescono dai loro confini, per gettare luce sul senso più ampio dell'opera. Verrebbe quasi da dire che l'intera composizione, per certi aspetti, ruoti attorno a essi, ben più di quanto essi ruotino attorno all'opera compiuta. O, comunque, che a partire da essi sia possibile tracciare un segno per certi aspetti più "profondo" di quello che se ne trarrebbe dalla sola considerazione generale dell'opera, che pure li contiene.

⁴ "Calvario" è una parola che usa, a questo proposito, Carlo Maria Cella citato in FRANCHI, *op. cit.*, p. 21. Scrive più precisamente Cella: «la sofferenza del comporre istantaneo è esposta come un calvario».

La tesi è dunque questa. Nelle “pause” jarrettiane, nelle quali l’artista si espone alla ricerca di nuove frasi musicali, motivi melodici e linee compositive, non si assisterebbe, appunto, a un’effettiva “pausa”, a un “intervallo” dell’opera, a una semplice lacuna. Né pensiamo che Jarrett avrebbe potuto esercitarsi in questa ricerca di ispirazione salutando il pubblico e spostandosi di colpo nel proprio camerino, senza che ciò cambiasse di una sola virgola l’identità dell’opera. Al contrario, quelle cosiddette “pause” sono un elemento strutturale, sono parte a tutti gli effetti dell’opera, impossibili da recidere pena il mutamento complessivo del senso del brano. *“Opera” anch’esse, quindi.* Di più: si tratta di elementi cardine, motivi essenziali, buchi neri capaci di attrarre il senso complessivo, quasi fossero delle “chiavi” interpretative privilegiate, accessi tipici all’opera e, più in generale, al significato generale del lavoro jarrettiano. Anzi, sono l’opera che si schiude, l’opera nella sua fase germinale, l’*opera operante*, se così si può dire; ciò che si mostra nell’atto medesimo di venire alla luce, come se potessimo sbirciare nell’animo dell’artista e lo cogliessimo nel pieno del suo lavoro e della sua ispirazione. Jarrett mette in scena questo lavoro, e non lo fa per puro narcisismo, ma perché ritiene che esso debba essere mostrato, che l’opera se ne debba essenzialmente nutrire. Non si tratta soltanto del prezzo pagato al rischio dell’improvvisazione assoluta. Non è un momento di “difetto” esecutivo da mettere in conto quando si decide di salire sul palco senza nemmeno un seme nella testa. Non è un prezzo, ma al contrario è il ricavo netto di quell’esperienza improvvisativa radicale spinta all’estremo, l’opportunità che essa consente di cogliere e *dare voce ed espressione al proprio lavoro*, di esibire la nuda ispirazione *in-opera*, compresa la fatica di questa ispirazione e compreso il calvario di questa pericolosa ricerca. Se Jarrett non avesse scelto l’improvvisazione solitaria e assoluta (il piano-solo estremo), *non avrebbe potuto mettere in opera anche il lavoro compositivo*. E non solo il risultato di questo lavoro, ma il *lavoro stesso*, esposto in modo privilegiato nelle “pause”, e dunque esibito in ascolto e mostrato in visione. Se Jarrett non avesse scelto il nulla nella propria mente, non avrebbe potuto ostentare la *forma* tecnica di questo lavoro, le modalità in cui esso si attua: in breve, quella che risulta essere, in fondo, la *condizione* stessa del suo comporre. Tutto in diretta, senza veli, nell’assoluta nudità del proprio lavoro creativo. Direi di più: senza improvvisazione solitaria, non avrebbe soprattutto potuto *esprimere* quella forma, *posizionandola all’interno dell’opera*, opera essa stessa, espressione piena, *opera operante*. Facciamo, al contrario, il caso che Jarrett avesse scelto di eseguire le bachiane *Variazioni Goldberg* (come ha pure fatto). In tale circostanza, non vi sarebbe stato spazio per fughe creative o “pause” di ricerca. L’opera era lì, già pensata, idealmente esistente, solo da interpretare, da esprimere, tutt’al più da caratterizzare con particolari infles-

sioni sentimentali o della propria sensibilità. Mettiamo anche il caso che lo stesso Jarrett avesse suonato in trio: l'eventuale "inciampare" avrebbe disorientato e gettato nello sconforto per primi i suoi stessi *partner*, creando un effetto-sorpresa anche verso di loro. L'improvvisazione assoluta, invece, l'esperienza del piano-solo e il *free climbing* musicale sono la *condizione speciale, l'unica possibile*, per "raccogliere" quella spericolata creatività all'interno di specifiche e isolate "pause" *ad hoc*, che si caratterizzano immediatamente come dei luoghi compositivi che l'autore "squaderna" senza ritegno, anzi orgogliosamente, davanti al pubblico.

È evidente, a questo punto del ragionamento, che Jarrett compie un vero e proprio lavoro metalinguistico, assumendo a oggetto il linguaggio musicale stesso. Nella circostanza, egli mette in mostra la *forma* della sua prassi compositiva, la *forma* stessa del suo linguaggio musicale. Esibisce le *possibilità* che ha a disposizione e che emergono *nel momento stesso in cui emergono*; sonda i limiti del sua lingua compositiva, espone i tentativi di ricerca, come se *aprisse la forma del suo linguaggio e lo esponesse anatomicamente alla visione del pubblico*. Pone in secondo piano i contenuti sentimentali e, senza dimenticarli del tutto, privilegia un'esibizione puramente formale, l'esibizione dei suoi strumenti di compositore in atto, e la *incardina nell'opera, la rende opera*. Assume la forma e le dà un contenuto espressivo immediato. *La comunica al pubblico*. Comunica ciò che normalmente è solo un silenzioso operare, un non-comunicato operare, al massimo un rumore di inesprimibili e inespressivi arnesi compositivi. Egli da espressione a ciò che sta fuori, ai margini dell'opera conchiusa, ai limiti del linguaggio espressivo. Ciò su cui si dovrebbe invece tacere, direbbe Wittgenstein, perché non è destinato a designare alcun contenuto espressivo, ma è solo la "camicia" entro cui il "corpo" sonoro dell'opera trova dimora e si presenta al pubblico. L'involucro ineffabile, la condizione formale, il bordo di un canto, non il canto stesso. E invece, all'interno dell'opera, compaiono adesso *espressivamente* anche brani di questo margine, testimoniati dal calvario creativo di Jarrett, compresa la sofferenza del corpo vibrante che ricerca dolorosamente, ma non più silenziosamente – ecco il punto! – la frase musicale "giusta".

La cosa è meno pacifica di quanto sembri. E le sue implicazioni, anche teoriche, sono meritevoli di considerazione. Jarrett mostra la prassi compositiva nella sua forma pura in un contesto di opera ed esibisce la *forma del suo operare*. La *pone in-opera* e dunque *la rende a tutti gli effetti una "espressione" artistico-musicale*. Egli dà, in sostanza, un contenuto espressivo alla forma del suo lavoro, alla sua tecnica compositiva, alle regole che la sovrintendono, alle norme che la costituiscono. Fa un lavoro metalinguistico sul linguaggio-oggetto musicale, ma lo "incardina" nell'opera e,

in tal modo, conferisce una sostanza espressiva alle condizioni formali del linguaggio. *Es-pone il metalinguaggio come linguaggio*. Condizioni, limiti, regole che sono, normalmente, il puro margine dell'espressione, e che possono al più intuirsi durante la fruizione, ossia essere "mostrate" ma non "dette", direbbe ancora Wittgenstein. Tutti, con Jarrett, possono vedere in qual modo avvenga la ricerca della frase musicale, attraverso quale estenuante lavoro compositivo-creativo. Possono assistere direttamente all'emergere esistenziale dell'opera. I più avvertiti tra gli ascoltatori potrebbero addirittura capire in relazione a quali regole compositive avvenga la prassi jarrettiana in-opera. Non lo "vedo" soltanto, dunque, ma lo "sento" acusticamente, sento che l'opera si è impossessata della prassi del compositore, sento che Jarrett *l'ha messa in-opera*. Il comporre, da condizione esterna diventa una condizione *interna* (dicibile) dell'opera stessa. Il musicista non si limita a farci vedere (mostrare) ma incardina il suo lavoro nell'opera (lo rende espressione, lo "dice"). E ciò non solo perché Jarrett improvvisa in termini assoluti. Ma soprattutto perché lui ci sta esibendo il comporre stesso: non l'opera che ne risulterebbe, ma il comporre medesimo in atto, anzi *in-forma-espressiva*. *Forma che si fa contenuto*. Non il prodotto, ma il pro-durre, ossia la condizione di esistenza, il limite costitutivo e insuperabile dell'opera. *Essere-in-opera vuol dire, in questo caso, essere-opera*. Il "comporre" cessa di essere un atto vuoto, una tecnica, un limite estremo, un presupposto generale che si svolge nell'asettico laboratorio creativo, e diventa *parte-di*. Passa da condizione a condizionato. Anzi (e più "ferocemente"), *condizione e condizionato assieme*. Limite che è parte. Confine "interno". Implosione di senso. Senza essere né assolutamente l'uno né assolutamente l'altro. Ma una specie di "fra-mezzo". Era un inesprimibile (semplice "operante"), diviene un *esprimibile* (opera a tutti gli effetti).

Togliere ora quella "pausa" dal contesto dell'opera vorrebbe dire mutilarla. Generare una lacuna laddove c'è già invece un consistente "fra-mezzo" portatore di senso effettivo. L'opera jarrettiana assume qui un carattere superbamente operante, perché cessa di essere pensata come prodotto, come stabilizzato risultato finale (pur se frutto di una tecnica improvvisativa) e appare come un lavoro creativo ricco di sorprese e incalcolabile nei suoi effetti. È Jarrett stesso a dichiarare: «Idealmente vorrei essere l'eterno novizio, perché soltanto allora *le sorprese sarebbero infinite*» (c. n.). E ancora, a proposito di Manfred Eicher, aggiunge: «Sente quello che faccio col pianoforte *nel momento in cui avviene*» (c. n.).⁵ Ecco: *l'opera operante non genera prodotti, ma vive nell'istante*, l'istante sorprendente, l'istante che rompe il continuum di attimi tutti eguali, tutti

⁵ Entrambi le citazioni sono riportate in FRANCHI, *op. cit.*, p. 38.

calcolabili, tutti prevedibili e previsti. È un lavoro creativo senza rete, quello consentito dalle “pause” operanti, e l’esibizione (anzi: l’espressione) di quel lavoro è *sentire la cosa nel momento in cui avviene*, in quanto “movimento” in atto dell’opera, e non quando è già opera congelata (pur se assolutamente improvvisata), oppure quando è già prodotto e definitivo risultato finale. L’improvvisazione cessa di essere una tecnica (per quanto sublime e costitutiva) per essere la forma *espressa* di un’opera.

Ciò cambia, e di molto, i termini del problema. Se l’inesprimibile diventa esprimibile, se la forma diventa contenuto essa stessa, se ciò che poteva essere soltanto mostrato (magari sbirciando di nascosto nello studio di un compositore mentre questi è all’opera) ora viene davvero espresso sul palco, *comunicato* durante un concerto, allora questo “mostrare” diventa un “detto” effettivo, diventa opera, acquisisce il rango di linguaggio in atto, linguaggio-inopera. Rompe il silenzio di fondo, che si situa ai margini del prodotto artistico (e del linguaggio in genere). Si spezza il limite che separa l’opera dalla non-opera, il concreto dire dal semplice mostrare, i contenuti espressi dalla modalità che li esprime (ossia la gabbia formale di regole e di operazioni codificate e socializzate). L’idea dell’opera si trasforma, si evolve. I barbari, per così dire, sono alle porte. E le mura sono cadute. Così come cade il vecchio patto tra esecutore e ascoltatore, l’idea che entrambi debbano attingere alle stesse, condivise (ma taciute) regole o convenzioni della comunicazione pubblica. Il musicista, adesso, introduce proprie regole e mette a nudo il proprio linguaggio compositivo privato. Lo mette a nudo *esprimendolo. Comunicandolo*. E trascinandolo fuori dal silenzio compositivo. Facile scorgere echi wittgensteiniani, soprattutto (come accennato) la nota distinzione tra “mostrare” e “dire”. In effetti, il punto è questo: mostrare e dire tendono qui a confondersi, la forma si fa espressione, *linguaggio* e *metalinguaggio* si *sovrappongono*. Il silenzio esplode. Così che il lavoro dell’artista non ha più segreti, la forma entro cui agisce diventa opera. E tutto ciò non freddamente, ma in forme caldamente emotive, appassionanti, come solo l’espressione artistica sa fare. Anche il corpo agisce in questa inedita alchimia, nella forma rigenerata dall’espressione, nelle regole “dette”. Non l’abbandona. Anzi, ne è una maschera essenziale: «La sofferenza del comporre istantaneo [viepiù nell’opera operante, n.d.a.] è esposta come un calvario». E poi il corpo «geme, s’inarca e si flette sul pianoforte quasi a possederlo. Nell’improvvisazione di Jarrett [e ancor di più nell’opera operante, n.d.a.] si usa il corpo per generare musica».⁶

⁶ Carlo Maria Cella, citato in FRANCHI, *op. cit.*, p. 21.

Non so se una rottura del limite di questo tipo implichi pure, banalmente, una rottura della forma, in direzione di un'arte informale. Al contrario, direi che la forma permane in essere, e direi che la "rottura" del limite sia in realtà l'esperienza di una linea di mezzo (ancora un limite, dunque, ma più caduco e, soprattutto, interno), dove il limite stesso si sovrappone a ciò che esso dovrebbe limitare. È il *fra-mezzo* dove la forma espressiva (che al massimo dovrebbe mostrarsi in una lezione al conservatorio o nella privata e anticipante fase compositiva) non solo si mostra liberamente a tutti ma trova persino espressione nell'opera, così come accade nelle pause operanti jarettiane. È nel *fra-mezzo* che si produce una sorta di contagio tra dicibile e indicibile, è qui che il "mistico" per un momento sembra trovare voce, senza che ciò voglia significare il raggiungimento di un nirvana. I continui riferimenti di Jarrett all'estasi, anzi, parrebbero avvalorare questa interpretazione. Potremmo concepire questo senso di estasi come la consapevolezza della "mobilità" del limite, come la coscienza improvvisa che i confini siano "esitanti", direbbe Heidegger, per cui una enorme massa di sentimenti ed emozioni sgorgi ormai a cavallo della linea che separa "forma" del linguaggio e concreta opera artistica, forma espressiva ed espressione stessa, regole implodenti (mostrate) nell'opera ed esplosivo contenuto emotivo (dicibile). Da ciò ne deriva l'affermazione che l'operante appare come opera. Ecco lo "scandalo": che la forma dell'operare compositivo-creativo si faccia opera, espressione, e non solo silenzioso antecedente o formale premessa o condizione di esistenza o stentoreo limite di un'esibizione sempre successiva. E dunque sia strutturalmente ineliminabile dal risultato finale e dall'opera così prodotta. Se dovessimo definire i caratteri di questo operante, potremmo dire che si tratta del laborioso mettere-in-opera dell'opera, ossia di un termine *soggettivo* (nel senso del dinamismo e della libertà, non in quello strettamente tecnico-soggettivistico) più che di un termine oggettivo, di un evento più che di una sostanza, di un'azione più che di un patimento. Sono soltanto definizioni provvisorie, su cui poi tornerò in termini più approfonditi. Bastino ora a dare un quadro del "passaggio" avvenuto a seguito dell'effetto dirompente prodotto dalle *performances* solistiche jarettiane in un certo ambito critico o di pensiero. Una specie di rivoluzione, che mette in crisi paradigmi consolidati. Anche perché se ammettiamo che l'operante è *nulla* rispetto all'opera, nel senso che esso non cessa di apparire *altro* dall'opera (è possibile, difatti, isolare con quasi certezza gli operanti all'interno del tessuto espressivo), d'altra parte dobbiamo anche ammettere che esso rompe indubbiamente i confini interni dell'opera e si fa "espressione" a tutti gli effetti. E così facendo infrange il limite, ma assieme potenzia il senso di quel fra-mezzo che pone-in-relazione mondi distanti (il dicibile e l'indicibile, la condizione col

condizionato, l'antecedente silenzioso col risultato espressivo), sorprendentemente riuniti tuttavia dal radicale gesto compositivo di Jarrett. Ciò potrebbe anche indurci a considerare l'operante stesso zona di confine, con sensibile slittamento concettuale rispetto a quanto detto sinora. Slittamento, in realtà, solo apparente, col fra-mezzo pronto a essere *ponte tra nulla e opera*, confine labile, che già tende ad aprire i propri valichi alla *duplice e avversa forza* dell'opera e dell'operante. Ciò enfatizza l'idea del *ponte, dell'essere relazionale che quasi-è*, disteso a comporre realtà ontologicamente diverse, pur lasciandole distinte in modo irrimediabile. Ma, indubbiamente, apre un fronte di analisi significativo, che mette in gioco categorie nobilissime, proprio a partire dall'esame di un prodotto artistico. Su ciò torneremo.

Prima di procedere oltre, sorge la necessità di affrontare un'obiezione propedeutica al prosieguo del ragionamento. In termini ancora wittgensteiniani, potremmo chiederci se il comportamento operante non debba considerarsi ancora una semplice "rappresentazione" del processo creativo interiore, e come tale ancora e soltanto "pura" espressione, senza alcun fra-mezzo. Non una "forma" che si fa espressione, secondo la lettura data sinora, per cui assisteremmo al cedimento strutturale del limite tra forma e contenuti, e al sovrapporsi di "dire" e "mostrare", ma *semplicemente e solo* espressione, ben distinta dalla forma logica o espressiva del linguaggio. *Pura* rappresentazione distaccata dai presupposti e inconoscibili stati mentali interni (ad esempio: la creatività), senza alcuna connessione (anzi, con una cesura gnoseologica netta) tra opera musicale concreta e forma pura dell'opera (l'operare compositivo). In tal caso, le "pause" operanti jarrettiane sarebbero "opera" e basta, ancora e solo delle rappresentazioni, senza le forche caudine dell'opera operante, senza alcun fra-mezzo prima, senza alcun rapporto organico con i processi creativi, con la forma e l'atto compositivo puro. Non sarebbe affatto *la cosa stessa che intraprende una via espressiva*, ma il puro "racconto", la pura rappresentazione di *una cosa che rimane lontana, sconosciuta e assente*, residente nella pura profondità dell'animo. Non la messa-in-opera, dunque, ma il "racconto" della messa-in-opera. Che verrebbe *dopo* l'atto creativo e non mostrerebbe la "sincerità" viva del lavoro compositivo, non sarebbe forma *in atto*, ma si limiterebbe a raffigurare la solita, strutturale capacità menzognera del linguaggio. Dove "menzogna", qui, è scindere assolutamente la propria vita dal fondo imperscrutabile della propria anima.

Tuttavia, in tal caso, varrebbe proprio quanto sostiene Wittgenstein, per il quale il dolore, ad esempio, resta *sempre* inespresso, cioè non narrabile e niente affatto trasfigurabile in linguaggio. La stessa ragione, per cui gli stati interni non possono essere raffigurati da un linguaggio interiore

(che non esiste), è tuttavia a fondamento della possibilità che *quegli stati emergano da sé*, sotto la spinta di un grande lavoro compositivo in atto, e non deleghino al linguaggio, ma si presentino alla superficie del mondo e dinanzi agli spettatori dei concerti jarrettiani nella loro “cosalità” pura, senza mediazioni, e, in quanto tali, si incardinino nell’opera, sospinti proprio dalla “ferocia” creativa del musicista, e vi prendano dimora. Linguaggio che non è linguaggio, ma che nondimeno non è più cosa, e nemmeno stato puramente prelinguistico. L’operante è “emerso” non per galleggiare sulla superficie linguistica come corpo estraneo, ma per entrare in quel linguaggio, facendosi opera a tutti gli effetti e senza perdere nemmeno un segmento del proprio carattere di cosa-operante. Cosalità che si fa soggettività, e poi (in una temporalità sostanzialmente istantanea) opera.

Questa coincidente lettura della fenomenologia dello stato interno (alla maniera wittgensteiniana) e del lavoro compositivo-creativo (l’operante jarrettiano) io credo che sia del tutto lecita, proprio a partire dalla modalità di lavoro dello stesso Jarrett, che più di altri *associa pubblicamente il comporre e il patire*. Lo abbiamo visto: la sofferenza del comporre istantaneo è esposta come un calvario. Dolore e prassi creativa sono la stessa cosa. Giacché l’operante non è un’opera ormai pacificata, ma una realtà in movimento, un flusso che attraversa l’anima e il corpo, e procura un doloroso attrito, un dolore misto a piacere. Non c’è un canale *ad hoc*, che possa rendere più *soft* il transito e l’emergere stesso della cosa. Lo stato interno (l’operante) graffia la superficie che sfiora, non cerca una strada sgombra per manifestarsi, non vuole trovare in anticipo la propria forma, ma si presenta con tutta semplicità, nella pienezza e nell’essenza del proprio essere. *Senza trasformazioni. Senza metamorfosi*. Jarrett evoca lo stato interno come uno sciamano, lo materializza, lo fa emergere come cosa, e soltanto dopo esso trova posto nella trama espressiva per essere (e non diventare) opera, così che quel carattere operante non cessi mai davvero di essere tale. È nel fra-mezzo che avviene, in questo senso, il *miracolo della cosa e del linguaggio* reciprocamente esposti alle reciproche temperie. Il miracolo della cosa che emerge come cosa, e resta tale anche quando il linguaggio finalmente è in grado di esprimerla pur nella sua ruvidezza.

Quel che manca, in questo processo di “graffiante” emersione, è proprio la mediazione linguistica (e tanto più quella di un linguaggio interiore o privato): ciò che avviene, invece, è l’esibirsi della cosa stessa, che solo dopo aver conquistato la luce del palco tenta un apparentamento col linguaggio dell’opera, entrandovi come corpo mai del tutto “digerito” e mai del tutto risolto: e dunque *mai del tutto salvo*. La *grana* della cosa continua a restare tale e a piegare il corpo jarrettiano, laddove l’armonia della musica vorrebbe, invece, ricomporre e mettere-in-forma ogni spigolosa

cosalità. Il grido resta ostinatamente grido e non abbandona la sua natura pre-espressiva (né potrebbe) ma entra nel linguaggio, vi trova spazio, apre la possibilità di un paradosso nella natura dell'arte.

Jarrett, in breve, quando esibisce il suo comporre, lo "solleva" dalla sua interiorità, lo trae dal buio privato dell'interiorità. Ossia innalza il dolore alla lingua dell'opera, per condurlo all'espressione stessa. Lo forza non senza attrito e sofferenza all'interno del canale espressivo, proprio perché *espressione non è*, e nemmeno lo diverrà mai completamente ed effettivamente. Quel "comporre" è una pietra che resta pietra, ma che trova pure un proprio significato linguistico. Ospite e padrone, nello stesso tempo, dell'opera: "ospite", perché non si tratta di un contenuto naturalmente espressivo – padrone, poiché è sempre il "comporre", ciò che si poteva solo mostrare in una forma, a garantire in fin dei conti l'esistenza dell'opera. Un "doppio" che resta tale e che non sarà mai Uno, pur muovendosi sulla linea incerta di confine, sul fra-mezzo in cui l'essere si arrischia pericolosamente.

In tal modo, Jarrett "dice" quel che dovrebbe, al più, "mostrarsi" quale ruvido grido di sofferenza. Incornicia in un'espressione il "fatto" dell'operante. Da voce espressiva all'operante stesso, perché lo fa emergere dal fondo della propria interiorità. *Proprio perché è pietra, lui le dà voce*. Perché se *già* fosse "voce" (fosse già rappresentazione), se un linguaggio privato fosse in grado di comunicare pubblicamente uno stato interno, se la forma del comporre, il gesto del comporre, la sofferenza del comporre, fossero pacificamente rappresentabili in un canale linguistico ben oliato, tutto ciò sarebbe assolutamente insensato.

Il cosiddetto "secondo" Wittgenstein, quello delle *Ricerche filosofiche*, avrebbe forse spostato il ragionamento sul nuovo terreno dei "giochi" linguistici, ben oltre il linguaggio di tipo esclusivamente raffigurativo. L'inesprimibilità dello stato interno avrebbe avuto senso all'interno di un gioco "oggetto-designazione", nel quale la proposizione è costretta a raffigurare uno stato di fatto, in base a un paradigma "riflettente". A queste condizioni, ovviamente, nessun linguaggio privato potrebbe mai raffigurare uno stato "interiore" e nascosto, perché lo stato interno (come il dolore) non ha una propria oggettività, non se ne può fare un'esperienza spazio-temporale, né può essere sensibilmente riflesso, tutt'al più se ne possono cogliere le manifestazioni esterne.

Diverso il caso se il gioco cambia! Allora lo stato interno (pur restando obiettivamente inespresso) entra in gioco in altre forme, magari in una frase che dice: "Sto male, aiutatemi!". Permane l'indicibilità, e la trasformazione in oggetto continua a non avere luogo. Tuttavia, lo stato interno (in questo caso il male) qui *si dota di un senso* (naturalmente non raffi-

gurativo). Potremmo dire, allora, che l'inesprimibilità è relativa al gioco linguistico, così che, in un caso, gli stati interni si possono esprimere, e in altri no? Niente affatto. Il male resta sempre inespresso e inoggettivabile quale condizione interna. Resta sempre fuori (come male "operante", potremmo dire) dalla capacità rappresentativa di un soggetto, e dalle forme di un linguaggio pubblico. Dire a un medico: "provo dolore" oppure "Sto male"⁷ è un comportamento linguistico sensato, visto che ci si trova dinanzi a un medico, ma che *non esprime nulla del dolore*, che resta un evento non oggettivabile e non raffigurabile. Lo lascia lì, nel fondo interno dell'animo. Quasi lo abbandona nel momento in cui *sembra* catturarlo. In questi casi, *si parla* del dolore ed esso è ridotto a rappresentazione linguistica, ma in un gioco, si badi, che non è quello "oggetto-designazione". Tuttavia, con ciò esso perde la propria cosalità (se mai ne abbia avuta), la propria "petrosità". Si riduce il dolore a linguaggio, senza tuttavia designarlo linguisticamente e, nello stesso tempo, si mantiene questa petrosità sul fondo. Non si perviene a un linguaggio privato sensato, né si rappresenta a tutto tondo la gravità del dolore illuminando l'abisso del nostro animo. Non è, appunto, ciò che avviene in Keith Jarrett. Nelle sue "pause" operanti, il grido, la cosalità, l'atto del comporre, la forma puramente logico-espressiva-compositiva della musica *non si trasfigurano* nei contenuti linguistico-espressivi, *non si salvano* nel linguaggio dell'opera, ma ne entrano comunque a far parte come segmenti densi e *ingombranti*, oppure come cose che si fanno espressione senza mai diventarlo davvero in via definitiva. *Sono opera pur restando solo forme e atti operanti*. Non c'è trasformazione. Non c'è salvezza. È solo come mettere le ali alle pietre. E vederle *dolorosamente* volare solo per brevi tratti, *ma significativi*. La novità è nella composizione di nulla ed essere, che non produce superamento, salvezza o metamorfosi, pur producendo espressione. Ma si tratta, lo abbiamo visto, di un'espressione che lascia intatta (cioè ancora riconoscibile!) la grana della cosa, la grana del nulla d'opera, pur assimilandola all'opera a tutti gli effetti. Come se si sfondasse davvero il limite

⁷ È chiarissimo a questo proposito Pierre Hadot, quando scrive: «Gridare a causa del dolore è un comportamento istintivo; dire: provo dolore, è un altro comportamento, questa volta linguistico, quindi collettivo, che però non esprime nulla del dolore». Continua Hadot: «Wittgenstein vuol dire: l'espressione di un'emozione o di un sentimento è un gioco linguistico diverso dalla descrizione di un oggetto». Ma è comunque un gioco linguistico, che fa emergere letteralmente uno stato interno in termini non oggettivi, non rappresentativi, come sarebbe, invece, nel caso di un linguaggio raffigurativo. Un oggetto (lo stato interno) che non si oggettiva (pur emergendo in quanto tale e nella sua singolarità). Cfr. P. HADOT, *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 85-87. Heidegger direbbe che questo "stato interno" «si dà», non cerca mediazioni linguistiche, non vuole metafore o immagini. Direbbe Luigi Nono (vedi più avanti) che non è la fede nel suono, ma il suono stesso a manifestarsi.

del puro mostrare, come se il “comporre” (con le sue regole) emergesse alla superficie sociale del linguaggio, ma non fosse del tutto colmato il margine del “dire” e la sovrapposizione dei termini non fosse affatto perfetta. Con ciò, mostrando un’evidente asimmetria dello sviluppo musicale e, ancor di più, un possibile canone poetico, per il quale l’espressione è in grado di accogliere (è il caso di Jarrett) e dare voce a tutto il peso sentimentale dell’animo, alle gioie come ai dolori, all’inerzia emotiva e allo slancio passionale, senza tuttavia esser capace di ridurre tutto al proprio prepotente dominio. *Una salvezza limitata, precaria, l’unica possibile*. Un tentare il *nulla* (d’opera, in questo caso), rischiando di esserne travolto.

Scrivo Ivo Franchi a proposito di *Sun Bear Concerts* (1977): «Qui, come nella proustiana “ricerca del tempo perduto”, il musicista si mette a nudo, sfidando le convenzioni (tempi e durate della musica) e rischiando di “annullarsi” in questa pratica dell’improvvisazione totale».⁸ Ecco descritta la pratica jarrettiana. Jarrett accetta il pericolo estremo, ossia di mettersi in gioco senza nemmeno un seme in testa e senza alcuna rete. Sfida tale pericolo estremo, l’abisso che si spalanca sul palco. Vuole la propria libertà, pur dovendosi perciò affacciare sul nulla. Rischia di annullarsi, rischia di essere catturato da quel nulla. Un nulla d’opera, un puro operante, una pratica compositiva, una forma dell’espressione, un complesso di regole linguistiche, un laboratorio, delle semplici “convenzioni”, che sarebbero del tutto innocue se affrontate nella maniera ortodossa e se non fossero tratte fuori dal proprio, privato studio musicale. Ma che diventano pericolose se provocate in pubblico e abissalmente sfidate dinanzi a una platea. Qui il rischio è massimo. Ed è il rischio che quel nulla d’opera non emerga, che quella cosa resti sprofondata nell’animo, che l’esibizione della forma espressiva e del laboratorio creativo possano distruggere l’opera, distogliere l’interesse degli spettatori, attrarre tutto in un buco nero inespressivo. È il rischio massimo per un artista. Il rischio che un nulla d’opera infine trionfi. Che il risultato sia niente. E nulla altro. Che l’arte, coraggiosamente messa in gioco, pure non risponda ai richiami. Aver mostrato i meccanismi compositivi, aver esibito delle operazioni metalinguistiche, formali, capaci di mettere in gioco la cosa stessa dell’animo, sperando che si facessero per intero (o quasi) espressione capace di sondare il profondo dell’esistenza personale, sarebbe stato infine un insuccesso abissale. Così non è stato, tuttavia, e i *Sun Bear Concerts* restano, sempre a sentire Ivo Franchi, «in assoluto le migliori improvvisazioni pianistiche di tutti i tempi». Se questo è il prodotto finale, il gesto improvvisativo assoluto di Jarrett, l’*evento* dei suoi piano-solo, evidentemente ha un senso e un’efficacia che meritano l’attenzione dovuta.

⁸ FRANCHI, *op. cit.*, p. 72.

Da questo punto di vista, l'operante è la traccia creativa, soggettiva, il lavoro vivo che resta intessuto nell'opera. Un residuo non formalizzato, al più esposto metalinguisticamente, e informe; ma *un informe che è forma* a tutti gli effetti (o quasi), che è incorniciato nell'opera e non ne esce più. È l'anima che muove e continua a muovere l'espressione musicale. È il dinamismo, il soggettivo dell'opera *prima* dell'opera stessa, non quello posteriore dell'interpretante ma quello antecedente, appunto, dell'operante. Il laboratorio metalinguistica di Jarrett, nel quale è possibile scorgere il suo lavoro compositivo in atto, e che anzi mette in-espressione questo lavoro quasi fosse un suo risultato e non il lavoro stesso, questo laboratorio dunque è il vero arcano dell'opera. Un arcano che c'è comunque e che anima l'opera, ma che normalmente non compare con questa straordinaria e provocante evidenza. Un nascosto che viene alla presenza, e che svela l'enigma, a cui l'opera deve la propria vita. Mai con la stessa violenza la lingua compositiva ha esibito le propria forma, il proprio incedere, il proprio essere. Esso rimane normalmente nascosto, mostrato solo implicitamente (*sappiamo* che questo brano è stato composto!), ma *mai trasformato consapevolmente in espressione artistica, in "scoperta" attualità strutturale dell'opera stessa*. Ecco la novità jarrettiana.

È lecito, allora, chiedersi se l'operante non sia, in fondo, il vero volano dell'opera, il soffio vitale mai scomparso, sempre implicito e ogni volta risorgente. E se il carattere di opera non dipenda proprio dal "peso" dell'operante (che esso emerga espressivamente o meno), ossia dalla vitalità dell'atto, dal vigore del soggettivo, in breve dal gesto della libertà. In tal caso, le opere potrebbero ridursi a (o essere sin dappprincipio) meri oggetti inespressivi, solo perché verrebbe a mancare la forza dell'operante. Stiamo parlando, in fondo, della capacità delle opere di poggiare sul loro soggettivo, in una sorta di *stare-in-se-stesse*, quale garanzia della proiezione esterna e della loro espressività. Una vitalità che dipende direttamente dalla forza soggettiva che le anima, dileguando la quale l'oggettività verrebbe ad emergere, "irrigidendone" la vitalità, limitando lo spazio interpretativo e, dunque, anche il suo impatto psichico ed emotivo, nonché quello estetico *tout court*. L'operante, anche se nascosto, obliato, persino auto-negantesi, è lo spirito, la ragione, il mondo dell'opera, tale da presentarla nella sua vitalità più alta e inafferrabile, nell'attualità del sua spinta compositiva e creativa, anche nel caso che nessun artista decidesse di esporla metalinguisticamente sul palco, in totale e assoluta libertà improvvisativa alla maniera estrema del grande pianista americano. Ciò non esclude e non nega altre prospettive sull'arte, semplicemente si limita a enfatizzarne una molto rilevante, ossia il carattere operante.

In Jarrett l'opera è germogliante. È colta al suo stato nascente, al suo sorgere originario, in un "prima" che si fa miracolosamente "durante". Jarrett *esprime* i gesti stessi del suo comporre. L'evento aurorale del comporre. La vita medesima dell'opera alla fonte. Ne nasce uno strano connubio, direbbe Montale: da una parte, l'esposizione libera e improvvisa della forma del comporre, il metalinguaggio che si fa d'improvviso atto linguistico concreto; e, dall'altra, la spinta vitale, la carica espressiva, la gestualità del corpo, la ferinità dell'atto compositivo. Un contrasto davvero "feroce", dove il gioco linguistico e le regole compositive lottano clamorosamente con la fisicità e con la vitalità del comporre. Un connubio invero non nuovo. Nel suo saggio su *Wittgenstein*, Gargani insiste sul linguaggio come forma di vita, come concreta espressività, come qualcosa di istintivo, di animale persino, proprio come la vita che ci sta di fronte.⁹ Ecco la ferocia.

Da una parte, il linguaggio come sistema di regole, forma, struttura; dall'altra, la vitalità e l'animalità. Un contrasto fecondo, che è al fondo della produzione artistica più radicale, e che Jarrett mostra in tutta la sua clamorosa evidenza, proprio quando il momento compositivo si insinua nel tessuto dell'opera, e il corpo geme, soffre, come se percorresse un proprio Calvario.

E allora viene voglia di pensare queste pause jarrettiane nel senso metaforico ma pregnante di una "radura" boschiva. Uno slargo che si apre nel fitto degli alberi, per consentire, almeno nel nostro caso, una pausa produttiva, un venire a presenza del senso stesso non-produttivo del produrre, piuttosto che una semplice lacuna o una mancanza. Non un vuoto ma un luogo di massima pienezza, dunque. Vengono a mente i "chiari" della Zambrano,¹⁰ o la *Lichtung* heideggeriana. Cacciari¹¹ ha tentato, a questo proposito, di leggere assieme questi due termini, in una vicendevole relazione, all'interno di un saggio contenuto in un volume dedicato a Emanuele Severino. Il "*claro*" della Zambrano, secondo il filosofo veneziano, indica una certa idea di luce: una luce "opaca", debole, che non giunge mai a disvelare perfettamente il chiaro stesso. L'accento cade, dunque, sulla debolezza della luce, sulla coappartenenza di luce e ombra. Ossia, sui confini incerti della radura, sul suo carattere di cuore luminoso-opaco del bosco, che al bosco comunque continua ad appartenere. Non di un "*abierto*" si tratterebbe. Piuttosto di qualcosa che resta immerso nel profondo "opaco" del tessuto boschivo e non se ne distacca mai. Secondo

⁹ A. GARGANI, *Wittgenstein*, Milano, Raffaello Cortina, 2008, p. 31.

¹⁰ M. ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 11-19.

¹¹ M. CACCIARI, *Lichtung: intorno a Heidegger e Maria Zambrano*, in AA.VV., *Le parole dell'Essere. Per Emanuele Severino*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 123-130.

Heidegger,¹² la *Lichtung* indica l'*a-letheia*, la non-disvelatezza, la verità che si mantiene comunque nel nascondimento. Tale che la manifestazione e il nascondimento stesso si presentino come l'essenza dell'Uno e, dunque, della verità stessa. Heidegger nega, così, ogni riduzione dell'*a-letheia* alla Luce. Piuttosto, la *Lichtung* si porge come ascolto e la luce stessa come vibrazione. Assistiamo a una sorta di trasmutazione dei sensi, ovvero a una riconsiderazione dei loro confini e delle loro appartenenze o identità. In questo senso, la radura non è regno della luce, non è prodotta dalla luce: semplicemente la luce vi penetra, gioca con i rami, si infiltra negli spazi disponibili, apre un dialogo con le preesistenze, *vibra* in questo dialogo. Il "*claro*", dice la Zambrano, si mostra come specchio che trema, come *chiarezza palpitante*. Tutto è obliquo, la luce stessa che si manifesta come riflesso si dà obliquamente e leggermente si curva, trascinando con sé il tempo, che pare quasi dissolversi in questo gioco dell'aria con la luce. "Curvandosi" la luce si insinua nelle maglie e negli spazi incerti della radura senza travolgere i rami e le foglie. Lo fa con un "tremolio", manifesta con ciò un carattere vibrante; ed è evidente, dunque, è manifesta l'essenza di ambiente sonoro del chiaro, piuttosto che di semplice slargo luminoso, dove la luce apparirebbe uniforme e distesa. Qui si concentra invece la possibilità di trasformare anche la luce in vibrazione verso cui porsi in ascolto.

Ciò davvero autorizza a considerare le pause jarrettiane di cui stiamo discutendo nella forma di una radura, di un "*claro*" che si apre d'improvviso e imprevedibilmente nel tessuto dell'esecuzione. Uno spazio sonoro dove la luce compare in forma di tremolio, respiro, chiarezza palpitante, e dove il suono dello Steinway perde di continuità, diviene tremolio compositivo esso stesso, *quasi il tentativo di ritrovare un filo amplificando la funzione raddomantica dell'ascolto* piuttosto che la performance vigorosamente produttiva. A rigore dovremmo così dire che qui Jarrett *non produce, non esegue, ma presta concentrata attenzione a ogni piccolo "tremolio ispirativo"*; prova, tenta, segue tracce improvvise, ispira quella chiarezza sotto forma di vibrazione tenue che nel chiaro si manifesta opacamente e

¹² Scrive Heidegger: «Noi chiamiamo questa apertura che rende possibile un lasciare apparire e un mostrare: *Lichtung*, "radura". [...] Il sostantivo *Lichtung* deriva dal verbo *lichten*, "diradare". L'aggettivo *licht*, "rado", è lo stesso che *leicht*, "lieve, leggero". *Etwas lichten*, "diradare qualcosa", significa: "rendere qualcosa rado, cioè renderlo libero e aperto [...] Lo spazio libero e aperto che ne risulta è la *Lichtung*, la radura. Il rado nel senso di ciò che è libero e aperto non ha nulla in comune [...] con l'aggettivo *licht* nel significato di "chiaro"». Posta tale diversità, Heidegger aggiunge che «nondimeno sussiste la possibilità di un nesso oggettivo tra le due parole», *Lichtung* e *Licht*. «La luce può infatti entrare nella radura, nel suo spazio aperto, e lasciarvi giocare il chiarore con l'oscurità. Ma giammai la luce crea prima la radura, bensì quella, cioè la luce, presuppone questa, cioè la radura. Tuttavia, la radura, l'aperto, è libera non solo per il chiarore e l'oscurità, *ma anche per l'eco e il suo perdersi, per il risuonare e il suo smorzarsi*» (M. HEIDEGGER, *Tempo e essere*, Milano, Longanesi, 2007, p. 85).

in forme curve e insinuanti. La pausa operante di Jarrett, assume così la conformazione propria della radura, la accoglie in sé: qui non è la luce accecante della piana disboscata, né la tenebra tenebrosa del bosco più oscuro. Qui avviene il miracolo della *compresenza*, qui luce e sonorità si sovrappongono, si trasmutano di forma fisica, *qui la produzione diviene ascolto*, ricerca di sonorità, di trame, tracce, di un nuovo filamento sonoro (anche molto sottile, *anzi meglio se così sottile*). Solo qui è possibile che questo miracolo avvenga, perché qui si possono davvero cogliere le differenze, “sottili” differenze, quelle che consentono un vibrare che abbia un “senso”, che *apra* un “senso”. La luce uniforme e abbagliante, quella che sopprime le ombre e le sfumature, così che tutto si fa contrasto netto, lacerava invece le filigrane che lasciano vibrare vento e luce. Il potente e *attivo* interrogare (ecco la critica di Zambrano a Heidegger, dice Cacciari) si apre invece la strada violentemente, distrugge ogni trama sottile. Solo l’ascolto, solo la passività del soggetto, il suo abbandono salva da questo destino interrogante e offre davvero l’opportunità di ritrovare un filo sonoro, una voce, una traccia, una figura nel massimo dell’arrischiatezza, ossia al confine dei sensi, laddove luce e sonorità si tracciano vicendevolmente.

Il *claro* non è uno spazio puro kantiano, indifferente, *a priori*. Il claro deve essere attraversato, conosciuto e riflesso nella sua grana: la luce deve filtrare attraverso i suoi filamenti e cogliere ogni possibile curvatura, ogni imprevedibile linea di movimento, se vuole vibrare davvero. È questo il *pathos*, il patire della luce, inteso nel senso di un incurvarsi, insinuarsi, passare attraverso le spire della radura, vero fra-mezzo tra manifestazione e nascondimento, che entrambi tuttavia li contiene e assieme li limita e li confonde, rendendo davvero opaca, *sonoramente opaca*, la luce.

La prima, provvisoria conclusione è che le pause operanti non siano, dunque, una “produzione” in senso forte, ma si presentino come avventuroso ascolto di una “palpitazione tenue”.¹³ E siano, dunque, il tentativo del musicista di cogliere il filamento che attraversa le sottili vibrazioni della radura, *delle quali in particolare il silenzio è ricolmo*. Gli spettatori assistono a questa concentrata ricerca, che procede per tentativi, sino a che una scia sembra trovata, una nuova traccia segnata, e rinnovate condizioni della produzione musicale (sia essa improvvisazione o totale estemporaneità) sembrano riproporsi. Il fatto su cui riflettere è questo negarsi del produrre, questo porsi in ascolto che avviene pubblicamente (ecco il vero scandalo) per entrare come tale nel tessuto dell’opera. *Un ascolto che si fa opera*, dunque, che si “sporge” sul pubblico pro-duttivamente, ma non cessa mai di essere essenzialmente “ascolto”. Una non-opera che

¹³ *Palpitazione tenue* è un brano contenuto in CONSORZIO SUONATORI INDIPENDENTI (CSI), *Ko de mondo*, Black out.

Jarrett tramuta in opera, *semplicemente ascoltando (dunque in quasi totale passività) e limitandosi a seguire (e-seguire) questo ascolto.*

Jarrett, così facendo, si colloca in una sorta di zona d'ombra, dove la luce filtra vibrante, e quindi risuona, ma convive con un oscuro che, certo, non è la cupa e insignificante oscurità del fitto bosco. Jarrett, secondo una classica dizione heideggeriana, si pone nell'Aperto, laddove si fa evento la verità, *a-letheia*, non nascondimento. E la musica nasce da questa reciproca sinfonia di luce e ombra, da questo ascolto di sottili vibrazioni: suoni profondamente “analizzati”, “singolarmente” analizzati, scomposti fuori da ogni “fede” cieca nei loro confronti. L'esperienza dell'ascolto¹⁴ esce da schemi precostituiti, non si dà per scontata o per conclusa (determinata) prima ancora che essa abbia effettivamente luogo, prima dell'istante in cui essa si manifesti imprevedibilmente. Nessun significato la “cattura” a priori e l'ascolto si presenta essenzialmente come l'effettivo risultato di una fenomenologia. La radura, da parte sua, è il luogo elettivo dove questa partitura di luce-vibrante si dispone finalmente a essere ascoltata “errando” significativamente tra toni e microtoni, nel loro istantaneo e disordinato apparire, senza un divenire, né un ordine capace di catturare una volta per tutte le infinite possibilità sonore, che sono tali perché non-finibili, non portate mai a-fine. Il suono, in breve, si fa cosa stessa.

L'ascolto apparente, invece, “immagina” il suono, lo incardina in sistemi di significati e, in qualche misura, lo “salva” una volta per tutte: l'interno (il suono stesso, ma anche lo “stato interno” wittgensteiniano o la “cosalità” pura) è rappresentato (salvato) in via definitiva da un esterno (un suo significato). In un certo senso, questo dominio del significato incasella il suono, lo priva di altre possibilità, toglie alle possibilità il carattere di “necessità”, semplicemente ne annulla ogni accadere indefinito. Il significato fa da “tramite”, non mostra più il suono nella sua fenomenologica estroversione, piuttosto allarga l'abisso che separa interno ed esterno. In un certo senso, nega un'effettiva esperienza d'ascolto, discosta il suono e lo occulta, ne oblia la stessa esistenza. Una volta incardinato, il suono scompare, sostituito da una sorta di fede nella sua esistenza, da immagini che lo evocano, e con ciò lo distanziano ancor più da noi. Al suono subentra la sua visione, la sua immagine, la sua idea, il sistema linguistico a cui si assegna il compito di “narrarcelo”. Il suono diventa una semplice metafora. *L'ascolto, al contrario, rompe la barriera di questa separatezza.* Ci restituisce, quando è autentico ascolto, il suono nel suo aspetto effettivo,

¹⁴ Queste riflessioni, ovviamente, pagano pegno al pensiero musicale cacciariano-noniano. Testo-guida, in questo senso è LUIGI NONO, *Verso Prometeo*, a cura di M. Cacciari, Milano-Roma, Ricordi, 1984.

nelle sue possibilità, nella sua “indefinitezza”. L’ascolto effettivo colma il silenzio di suoni senza infrangere la funzione produttiva del silenzio, che non va inteso quindi come mancanza, ma come presente e concreta opportunità. In questo senso, Jarrett, nelle sue pause operanti, nelle sue radure compositive, rompe l’involucro di questa fede, ricolloca il suono nella fase precedente la sua immaginazione, ne gusta tutti gli aspetti fenomenologici, si dispone passivamente ad accogliere l’infinita fonte sonora. Il suo interno (l’ascolto) diventa esterno (produzione): ciò che al massimo può mostrarsi fenomenologicamente in un’esperienza d’ascolto incalcolabile (per certi aspetti, *paradossalmente insignificante!*), ora giunge persino a esprimersi nei tentativi compositivi live (pause operanti nelle radure di ascolto) e nel *pathos* che accompagna la sua ricerca di una nuova trama sonora ostentata e tessuta lì, davanti al pubblico. Jarrett dà voce a quest’ascolto, trasforma l’ascolto in un’esperienza collettiva, senza mai cedere ad alcuna fede, senza invocare la salvezza, anzi rischiando di proprio. Egli, così, *esprime* a tutti gli effetti l’*ascolto*. In un bel paradosso che mette in crisi tante formule filosofiche. Conquista la radura per ritornare, poi, sui propri passi forte di una nuova ispirazione da tramutare in una successiva, stavolta formale, esecuzione. Eppure non tradisce la luce vibrante, né il suono libero da ogni fede. Egli si muove tra silenzio e significati linguistici con un incedere sofferto, che da solo già basta a garantire della bontà del suo “pubblico” lavoro compositivo.

Rompere la barriera tra interno ed esterno equivale, in fondo, a esprimere ciò che sarebbe destinato soltanto a essere mostrato: è la stessa operazione di sfondamento della base linguistica e logica di cui abbiamo parlato in apertura soffermandoci su Wittgenstein. Uno sfondamento che è ben più di una gratuita o anarchica lacerazione del linguaggio musicale. Qui si tratta, in realtà, di restituire al pubblico quel che avviene solo nel chiuso della propria mente e del proprio animo. E si tratta davvero di esprimere l’inesprimibile, e non di sostituire un ordine a un altro, se non addirittura una fede a un’altra. L’uscita dalla radura, il ritorno alle chiare e distinte forme linguistiche, è solo il passo successivo: ma quel che conta è aver “tentato” la radura, aver “tentato” l’ascolto delle vibrazioni luminose, essersi sottoposti ai giochi di luci e ombre, alle manifestazioni e ai nascondimenti, per toccare effettivamente la corda fenomenologica del suono, la cosa stessa del suono, finalmente liberato dall’involucro di immagini, visioni, idee. E, soprattutto, averlo fatto orgogliosamente in pubblico: lì, in quella circostanza, è avvenuto il vero “sfondamento”, il vero inabissamento in direzione dell’estrema possibilità: la trasformazione del silenzioso ascoltare-mostrare in produttiva e *espressiva* “esperienza” sonora, senza che ciò avesse mai significato un tradimento di quello stesso ascolto.

WWW.FILOSOFIA.IT