

**ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE
CONSERVATORIO DI MUSICA “G.B. Martini” - BOLOGNA**

**DIPLOMA ACCADEMICO
DI II LIVELLO**

MUSICA JAZZ

TESI DI LAUREA

SOLO COME UN RACCONTO

**Relatore:
Maurizio Pisati**

**Presentata da:
Matteo Crotti**

Anno accademico 2014-2015

“Occorre una grande fantasia, una forte immaginazione per essere un grande scienziato, per immaginare cose che non esistono ancora, per immaginare un mondo migliore di quello in cui viviamo e mettersi a lavorare per costruirlo ...”. “ Il vero problema è di riuscire a dire le cose giuste per farle diventare vere. Nessuno possiede la parola magica: dobbiamo cercarla tutti insieme, in tutte le lingue, con modestia, con passione, con sincerità, con fantasia; dobbiamo aiutare i bambini a cercarla, lo possiamo anche fare scrivendo storie che li facciano ridere: non c’è niente al mondo di più bello della risata di un bambino. E se un giorno tutti i bambini del mondo potranno ridere insieme, tutti, nessuno escluso, sarà un gran giorno.”

G. Rodari

Indice

4	Premessa
7	Le strategie narrative e la musica
13	Tre soli ed un perché
14	Jim Hall: biografia e discografia
18	Wes Montgomery: biografia e discografia
21	Pat Metheny: biografia e discografia
25	Jim Hall: trascrizione del solo su “I Hear a Rhapsody” (First edition – 1981)
27	I Hear a Rhapsody – il racconto
33	Wes Montgomery: trascrizione del solo su “Full house” (Full House 1962)
36	Full House – il racconto
38	Pat Metheny: trascrizione del solo su James (Offramp 1982)
40	James – il racconto
44	Biscotto – il mio racconto
50	Conclusioni
52	Bibliografia e riferimenti internet
53	Ringraziamenti
54	Allegato 1: la Narratologia
69	Allegato 2: La creatività nella banalità: Esercizi di stile

Premessa

La musica è un racconto, la musica racconta.

Come potrebbe non esserlo?

Come potrebbe non farlo?

Esistono molteplici interpretazioni sul significato della musica e sull'evoluzione che ha avuto nel tempo, tante discussioni ed interpretazioni poetiche che variano da compositore a compositore, tante sensazioni differenti percepite dagli ascoltatori.

Tuttavia ciò che mi colpisce più di ogni altra cosa è il potere comunicativo che la musica manifesta in tutte le sue forme e su chiunque, positivamente o negativamente; non posso perciò non considerare la sua forza narrativa come la sua radice naturale, il suo scopo esistenziale.

La musica è sicuramente un linguaggio ed una forma di comunicazione tra i più radicati e profondi nell'intelletto e nella sensibilità dell'uomo. Possiamo immaginarci i primi uomini dotati di coscienza e sensibilità umana cercare di esprimersi attraverso suoni, utilizzando oggetti, cercando ritmi o frequenze per attrarre attenzione, manifestare i propri istinti o quant'altro. Questi primordiali segnali sono le cellule fondanti di un linguaggio che si è sviluppato nel tempo e attraverso le civiltà si è evoluto in molteplici forme ed espressioni.

Eppure quello che a mio parere è il suo scopo primario ed intrinseco rimane inalterato: comunicare.

Il bisogno, il piacere e talvolta il dovere sociale di interagire tra di noi ascoltando ed essendo ascoltati è la musica. E' così efficace da non chiedere a nessuno la conoscenza artificiosa di una grammatica per partecipare al gioco, soltanto gli strumenti naturali dell'udito e del cervello che ne codifica i risultati. Tanto basta ad ognuno per poter far parte della musica, godere della sua espressività e della sua forza, giudicarla sgradevole secondo le sensazioni provate o farsi catturare fino a cercare di esplorarla ben più in profondità dell'epidermide toccata al primo ascolto.

Voglio provare ad interpretare la musica come fosse un racconto e i suoi elementi costituenti (suono, ritmo, note, armonie) come elementi portanti, l'ossatura che sorregge un corpo attivo.

Oggi i tanti intrecci tra civiltà che si sono creati lungo la storia dell'uomo anche tramite i tanti musicisti cresciuti tra questi crocicchi culturali, hanno portato la musica a trasformarsi e sviluppare capacità espressive molteplici e molto raffinate. Basti pensare alla musica classica contemporanea o alle ramificazioni del jazz ed alle sue contaminazioni: un immenso albero che con le sue foglie può abbracciare chiunque ad ogni livello intellettuale ed emotivo.

Soggetto

Proprio in quest'ultimo ambito - nel jazz - la nascita dell'assolo, la capacità interpretativa che i musicisti hanno sviluppato e successivamente le tecniche di improvvisazione e di interazione sono certamente alcune tra le più efficaci strategie di narrazione musicale. Queste, per la libertà espressiva e la complessità stilistica che oggi hanno raggiunto, saranno il centro delle mie riflessioni e il soggetto della mia analisi.

In questi anni di studio e di ascolti del Jazz, ho sempre percepito la sensazione di ricevere messaggi e racconti attraverso gli assoli dei musicisti che ascoltavo, indipendentemente dalla loro estrazione sociale o dal periodo e stile a cui appartenessero. Ho capito di non avere in quel momento gli strumenti linguistici o tecnici per comprenderlo, ma quella sensazione di "racconto" era comunque persistente, come se, ascoltando, stessi leggendo un racconto in una lingua che non conoscevo adeguatamente.

Al contrario, quando ho incontrato musiche o soli di cui riconoscevo le coordinate e sentivo di comprendere a pieno, ho potuto interpretare in maniera per me soddisfacente ciò che ascoltavo e di nuovo, ancora più intensamente, era come leggere un racconto e farlo talmente mio da immedesimarmi nella narrazione stessa.

Certamente in tutto ciò esiste una componente soggettiva che porta l'ascoltatore ad interpretare secondo le proprie percezioni quello che l'artista comunica.

Eppure credo anche che possano esistere tecniche o stili o metodi che portino a costruire una musica, un solo, una melodia, esattamente come si costruisce un

racconto. Sono così evidenti le analogie che esistono tra i due linguaggi. E se così, perché non esplorare le tecniche narrative e combinarle e confrontarle con la musica?

Ho deciso perciò utilizzare alcuni assoli di chitarristi, analizzandoli strutturalmente e stilisticamente, cercando di estrapolare le tecniche e gli elementi narrativi: creare un *breviario*, una piccola guida per comporre una musica o un assolo utilizzando un criterio narrativo.

Voglio capire come i grandi musicisti ci raccontano la loro musica, non solo come la noi la percepiamo.

Le strategie narrative e la musica

Per approfondire il tema ho dovuto studiare alcuni elementi di Narratologia, includendo nell'analisi anche il libro "Esercizi di Stile" di R. Queneau. Il testo che ne ho ricavato è frutto di un denso riassunto di appunti e citazioni, che sono stati fondamentali per la stesura della Tesi, ma che riporto successivamente (Allegati 1 e 2) per dare continuità al discorso musicale.

Da questa sintesi dello studio della Narratologia possiamo filtrare una serie di tecniche che verranno poi trasportate in ambiente musicale sino a giungere ad una sorta di personale dizionario narrativa/musica che ci permetterà di raccontare una storia utilizzando note, pause, accenti e ritmi, piuttosto che parole, virgole, paragrafi e versi.

Le 31 regole di Propp (e i successivi sviluppi di Greimas) si riferiscono chiaramente a funzioni narrative, azioni e reazioni che innescano il percorso. Dove possiamo ritrovare in musica gli procedimenti e relativi stessi effetti? Certamente nei movimenti tra le note degli accordi: ad esempio la sensibile e la controsensibile che scendono e salgono, si rincorrono tra le successioni armoniche creando all'interno dell'ambiente diatonico catene di movimenti tensivi, che passano dalla distensione (I° e III°) alla tensione media (II° IV° e VI°) e alla tensione massima (V° e VII° grado). Non sono importanti in questo caso i personaggi e le loro caratterizzazioni e nemmeno gli ambienti, ciò che crea la storia sono le funzioni delle azioni. Una improvvisazione può perciò esistere e funzionare richiamando semplicemente gli elementi funzionali degli accordi per sviluppare il percorso. Le note che vi gravitano intorno non vanno ad inficiare sulla direzione della narrazione musicale.

Anche le successive intuizioni di Bremond e Segre ritrovano applicazione potenziale sull'armonia. Uscendo infatti dall'ambiente diatonico (come loro sono usciti dal genere letterario della fiaba), si incontrano quindi modulazioni temporanee o cambi di tonalità, nascono spunti melodici nuovi, sempre comunque legati a questi meccanismi funzionali.

Tensioni narrative e tensioni armoniche

Utilizzando perciò queste logiche di concatenamento di tensioni e risoluzioni che partono da un punto per arrivare ad un traguardo, possiamo variare anche sensibilmente la catena cambiando gli accordi, *ma mantenendo la logica delle tensioni* in modo da arrivare allo stesso traguardo. Lo stesso Propp parla anche di sostituzioni, alludendo ai personaggi che possono cambiare, ma mantenendo le stesse funzioni. Avremo così identificato un percorso alternativo da cui richiamare note cardine diverse, ma meccanismi di movimento uguali ed un risultato finale coincidente. Il nostro percorso narrativo-musicale è variato sensibilmente e avremo la sensazione di sentire una deviazione del percorso più naturale, poiché abbiamo richiamato note e funzioni diverse dall'ambiente in cui ci stavamo muovendo.

Di seguito uno specchio che – partendo da un semplice giro armonico - può riassumere una serie di sostituzioni funzionali proprio come Propp va a elencare le sue funzioni narrative (Le sostituzioni si leggono in verticale sotto ogni colonna ed in orizzontale ne risulta il giro armonico variato).

Es.1

EbMaj7 Cm7	Fm9 Bb7	EbMaj7 Cm7	F9 Bb7
Eb9Sus4 Eb9 (A9#11)	AbMaj7 G7/#5 C7/#5	F9	Fm7 Bb7
EbMaj7 Cm7	Fm9 Bb7	EbMaj7 Cm7	Fm9 Bb7
EbMaj7sus4 A9#11	AbMaj7 G7/#5 C7/#5	F9 Bb7	Eb6 Am7b5 D7

Es.2

Dm7 G7	CMaj7	Dm7 G7	CMaj7
Dm7 G7	Em7 Am7 (o A7)	Dm7 G7	CMaj7
F#m7b5 B7 (oF7)	Em7 Eb7	Dm7 G7	CMaj7
F#m7b5 Fm7	Em7 Eb°	Dm7 G7	CMaj7

I segmenti spazio-temporali e le loro variazioni e modificazioni di cui hanno trattato in particolare Genette e Bachtin hanno applicazioni musicali che passano dalle più semplici sincopi a vere e proprie rielaborazioni metriche delle melodie. Possiamo perciò riproporre frammenti di melodia o riferimenti tematici in un contesto temporale spostato, per cui in base al punto di osservazione della melodia possiamo ritrovarci con il riferimento originale o percepire un effetto di spostamento che ne stravolge il sapore (esattamente come dice il concetto base della teoria della relatività). O addirittura effettuare uno scambio spaziale tra pezzi del tema o dell'improvvisazione, creando effetti simili ai flashback del cinema, senza stravolgere il significato della storia, ma trasformandone l'estetica e suscitando nell'ascoltatore un effetto di richiamo all'attenzione, delle domande sugli sviluppi dell'intreccio che non sarebbero esistite in una improvvisazione o esecuzione lineare.

La melodia del personaggio

Fillmore ci offre invece spunti diametralmente opposti: sono i personaggi e le loro caratterizzazioni che guidano l'intreccio. Diventa perciò la melodia a dettare le linee guida per lo sviluppo del brano e dell'improvvisazione: richiami melodici ad accordi di dominanti su un'armonia in minore porterebbe per esempio a cambiare le tensioni dell'intreccio armonico. Oppure i personaggi vengono identificati e descritti dalla musica come frammenti melodici o richiami tematici e interagiscono tra di loro lungo lo sviluppo temporale dell'improvvisazione entrando ed uscendo dalle luci dei riflettori in differenti momenti (ad esempio in accordi dalle tensioni diverse o in progressioni armoniche differenti), acquistando connotati molto diversi. A seconda di dove vengono suonate le stesse note possiamo ottenere effetti diametralmente opposti e colori molto vari e allo stesso tempo trasmettere l'idea della presenza del personaggio. Addirittura possiamo attribuirgli i ruoli canonici descritti nelle analisi narrative a seconda dell'ambiente sonoro in cui scegliamo di collocarli (ad esempio possiamo scegliere di richiamare un certo frammento tematico sempre su accordi di bassa tensione o rilascio e pensarli come la "fanciulla indifesa"), contornandola sempre di colori sonori statici e distensivi. O viceversa cercare un effetto ipertensivo utilizzando un altro frammento tematico e

collocarlo in modo da far emergere le tensioni degli accordi che si presentano in quel lasso temporale dell'intreccio armonico.

Interplay, narrazione e coesistenza di elementi eterogenei

La presenza ed influenza del narratore infine si identifica in musica proprio con lo scritto originale, la melodia, l'armonia ed eventualmente il testo che costituiscono l'opera musicale. Un musicista può scegliere quanto fedelmente utilizzare la musica originale, lasciare che la narrazione guidi tutta l'esecuzione, oppure esporre la musica originale attraverso la propria esecuzione, scoprendola pian piano, elemento per elemento fino a ricomporla, ma avendola infine riproposta su di un piano ovviamente diverso dalla sua idea originale.

Rodari ci offre spunti divertenti e a tratti grotteschi, ma tanti musicisti hanno istintivamente giocato con gli stessi meccanismi. Da un semplice gioco possono partire idee di interplay o sviluppi melodici e armonici ben più ampi del semplice spunto iniziale.

Mescolare elementi musicali inizialmente slegati tra loro – se non addirittura incoerenti – e creare un ambiente ed un itinerario che li porti a coesistere coerentemente, è un ulteriore ingranaggio che può essere inserito in un qualsiasi contesto creativo musicale, dalla composizione all'improvvisazione. Ad esempio un tempo dispari ed un tempo pari, o un accordo di dominante accanto allo stesso accordo di tonica o frammenti di melodia estratti casualmente dal tema iniziale e fusi forzatamente.

Variazioni ed improvvisazioni

“Esercizi di stile” ha rappresentato in moltissimi ambiti artistici un riferimento fondamentale per sviluppare tecniche creative e di improvvisazione. Le sue applicazioni si ritrovano in ambito teatrale, nelle arti figurative, nella stessa narrativa e - come già citato - lo stesso Queneau sembra essere stato ispirato da variazioni sinfoniche.

Anche nell’ambiente dell’improvvisazione possiamo quindi pensare che le sue idee possano essere applicate letteralmente o le sue logiche convertite in variazioni musicali. Basti pensare alle modifiche di registro, che dal tono serio e descrittivo diventano comiche o grottesche: ad esempio una melodia può essere suonata portando lo stile dall’originale verso un carattere circense o bambinesco (tanti musicisti durante le loro improvvisazioni li abbiamo sentiti giocare con questa variante). Oppure le variazioni ritmiche: se una narrazione viene dilatata ampliando le descrizioni e arricchendole di particolari, così può essere fatto con la melodia. Oppure un brano può essere suonato in un tempo diverso (tante volte brani in 4/4 sono stati reinterpretati in 3/4). O ancora modificare l’ambiente in cui si svolge la narrazione creando atmosfere completamente diverse, che in ambito musicale può corrispondere a sostituire gli accordi e le armonie fino a stravolgere tutto l’ambiente armonico pur mantenendo il tema costante.

La seguente tabella riassume appunto le tecniche individuate descrivendo brevemente la logica con cui vengono scelte e gli spunti musicali a cui potrebbero corrispondere e che andranno verificati successivamente all’analisi delle improvvisazioni:

Tecnica	Logica della scelta	Spunto musicale
Individuazione delle funzioni narrative	Sintesi delle funzioni narrative che sorreggono la storia	Sostituzioni armoniche
Applicazione di poche funzioni a più generi	Ampliamento dell’applicazione	Sostituzione di concatenamenti armonici
Variazioni spaziali	Influenza sul timing della melodia	Frammenti melodici spostati (syncopi o flashback)
Variazioni temporali	Spunti di variazione sul tempo	Manipolazione del tempo originale

I caratteri dei personaggi guidano la trama	Il motore della trama è il personaggio e non l'intreccio	Le scelte melodiche creano personaggi musicali
Narratore allodiegetico o auto diegetico. Narrazione extradiegetica o intradiegetica	La posizione del narratore influenza la storia	Legame o distacco e scomposizione e ricomposizione dell'originale
Associazione di parole slegate da unire con una trama coerente	Creazione di una trama da elementi incoerenti	Forzare la coesistenza di elementi musicali legandoli con un percorso melodico o armonico
Variazioni stilistiche dell'originale	Scegliere uno stile o tecnica da applicare all'originale in modo da stravolgerne l'estetica lasciando immutata la radice	Scegliere uno stile o tecnica da applicare all'originale in modo da stravolgerne l'estetica lasciando immutata la radice

Tre soli ed un perché

Ho scelto tre improvvisazioni da trascrivere ed analizzare con le quali ho avuto a che fare in diversi frangenti durante i miei studi e i miei ascolti. Prendere in esame melodie già conosciute e in parte già affrontate, ci permetterà di vedere in una nuova prospettiva l'analisi che ho effettuato.

Ho scelto in particolare 3 chitarristi che sono per me significativi punti di riferimento, sia per la loro importanza storica, che per il loro stile unico ad inconfondibile, seppur molto diverso:

Jim Hall – I Hear a Rhapsody

Wes Montgomery – Full House

Pat Metheny - James

Ognuno di loro ha ovviamente un approccio personale all'improvvisazione, costruito su esperienze diverse e sviluppato in contesti storici e sociali differenti. Eppure nell'ascolto della loro musica ho sempre percepito la comunicazione di una "storia", di un racconto che mi accompagnasse durante il percorso.

A livello epidermico ho sempre percepito elementi ben definiti che potevano essere la chiave di lettura di questa esperienza, eppure mi è sempre mancata una visuale completa per poter comprendere a monte il loro pensiero musicale. Ho deciso perciò di esplorare tre improvvisazioni o soli, utilizzando proprio i concetti definiti dalla narratologia. Lo scopo è quello di ricercare al loro interno gli elementi musicali che possano corrispondere a quelle metodologie e poter dare loro una definizione oggettiva.

Credo e spero che tali metodi potranno poi essere applicati al mio modo di suonare o al modo di improvvisare di chi vorrà appropriarsene.

Cercare di arricchire le idee per creare un personale racconto musicale.

Jim Hall, biografia

Jim Hall nasce il 4 dicembre 1930 a Buffalo (NY). La madre pianista, il nonno violinista e lo zio chitarrista gli permettono di entrare in contatto con la musica fin dall'infanzia, durante la quale vive tra New York, Columbus e Cleveland.

All'età di dieci anni riceve come regalo di Natale una chitarra e da allora decide di dedicarsi con impegno allo studio dello strumento.

A tredici anni si inserisce in un combo strumentale, ed il clarinettista lo orienta verso l'ascolto di Benny Goodman. In particolare il giovane Hall rimane colpito da un brano, Solo Flight, in cui primeggiava la chitarra di Charlie Christian; in seguito egli dichiarò: "Fu amore a prima vista".

Continua a militare in diverse formazioni durante l'adolescenza, finchè, ultimate le scuole superiori, decide di iscriversi al conservatorio, il Cleveland Institute of Music, dove studia la musica classica e la teoria.

Nel 1955 si trasferisce a Los Angeles ed inizia a suonare nella band di Chico Hamilton, insieme a Buddy Collette (organo), Freddie Katz (violoncello) e Carson Smith al contrabbasso.

E' in questa formazione che il sassofonista Jimmy Giuffrè ascolta Jim e gli propone di dare vita ad un trio insieme al trombonista Bob Brookmeyer; la sua idea "visionaria" consisteva nel creare brani fondati esclusivamente su linee di improvvisazione intrecciate, in un continuo interplay, senza sezione ritmica. Da questa idea nacque l'album Western Suite.

Dal 1960 iniziano una serie di collaborazioni illustri che consacrarono Jim Hall tra i grandi della musica jazz; egli si trasferisce nuovamente a New York e comincia a lavorare con Sonny Rollins, Art Farmer, Paul Desmond, Bill Evans, Ron Carter, per citarne alcuni.

L'influenza della musica brasiliana fu determinante nel suo modo di suonare; durante una tournée in America Latina con Ella Fitzgerald, Hall decide di fermarsi a vivere a Rio De Janeiro per un po' di tempo, esclusivamente per apprendere lo stile della bossa nova.

Successivamente album come What's New (Sonny Rollins, 1962), Take Ten e Bossa Antigua (Paul Desmond, 1963) testimoniano come Jim avesse totalmente assimilato quella musica.

La collaborazione con Sonny Rollins ha lasciato un importante segno nello stile improvvisativo di Hall soprattutto per l'improvvisazione melodica; l'album *The Bridge*, che Rollins dedicò al famoso ponte di Brooklyn dove egli, come narra la leggenda, si esercitava sullo strumento durante il giorno, è un classico da questo punto di vista.

Nel 1965 Jim sposa Jane, psicoanalista e compositrice, e si stabilizza nel Greenwich Village, quartiere di New York dove tuttora vive.

Negli anni settanta, oltre che con Chet Baker, inizia la collaborazione con Ron Carter, con cui registra tre dischi in duo: *Alone Together* (1972), *Live at The Village West* (1982) e *Telephone* (1984).

Molto produttiva è anche l'attività con il suo trio, in cui comparivano Don Thompson (basso), Terry Clark (batteria); l'album *Live!* (1975), registrato con questa formazione è decisamente uno dei più rappresentativi della sua carriera. Caratteristica di Jim Hall è la continua ricerca, che è possibile evincere anche solo dalle innumerevoli collaborazioni avute negli anni e dalla diversità dei musicisti con cui ha suonato; Joe Lovano, Zoot Sims, Wayne Shorter, New York Voices, Michel Petrucciani, Bill Frisell, Tom Harrel, Pat Metheny, Chris Potter, Charlie Haden, Gunther Schuller, Greg Osby, Joey Baron, Steve La Spina sono alcuni degli artisti con cui ha collaborato durante la sua carriera.

Nel 1997 è stato insignito del New York Jazz Critics Circle Award come migliore artista compositore/arrangiatore; dischi quali *Textures* o *By Arrangement* rendono perfettamente l'idea di come egli sia un artista completo, riferimento per ogni musicista e non solo per tutti i chitarristi Jazz.

All'età di 83 anni scompare l'8 Dicembre 2014.

Discografia:

2008 *Hemispheres* (con Bill Frisell)

2006 *Concierto*

2005 *Free Association*

2005 *Duologues*

2005 *Blues on the Rocks*

2004 *Magic Meeting*

2003 Concierto (DVD Audio)
2002 Live in Tokyo
2002 Jazz Impressions of Japan
2002 Down Beat Critics' Choice
2001 Jim Hall & Basses
2000 Grand Slam: Live at the Regattabar, Cambridge Massachusetts
1999 Live at the North Sea Jazz Festival
1999 Jim Hall & Pat Metheny
1999 Jazzpar Quartet + 4
1998 By Arrangement
1997 Panorama: Live at Village Vanguard
1996 Textures
1995 Dialogues
1993 Something Special
1993 Dedications & Inspirations
1992 Youkali
1991 Subsequently
1990 Live at Town Hall, Vols. 1-2
1990 Live at Town Hall, Vol. 2
1990 Live at Town Hall, Vol. 1
1989 All Across the City
1988 These Rooms
1986 Jim Hall's Three
1985 Live at Village West
1983 Jim Hall
1981 Concerto de Aranjuez
1981 Circles
1978 Jim Hall and Red Mitchell
1976 Live!
1976 Commitment
1975 Jim Hall Live!
1975 Concierto
1972 Alone Together

1971 Where Would I Be?

1969 It's Nice to Be with You: Jim Hall in Berlin

1967 Guitar Workshop

1963 Live at the Half-Note

1960 Good Friday Blues: The MJT Plus Three

1957 Jazz Guitar

Wes Montgomery: biografia

John Leslie "Wes" Montgomery nasce ad Indianapolis, il 6 marzo 1923.

Cresciuto con i due fratelli Buddy e Monk che inizieranno presto a suonare uno il piano e l'altro il contrabbasso, all'età di 19 anni ha la "folgorazione" ascoltando un brano del chitarrista Charlie Christian. Da quel momento la chitarra diventa la sua ossessione: compra un amplificatore e una chitarra e inizia a studiare da solo quelle linee melodiche copiate dai dischi di Christian. Nel frattempo si sposa, ha dei figli, lavora come saldatore in una piccola officina di Indianapolis, ma tornato a casa dal lavoro passa intere notti con la chitarra in mano.

A seguito delle lamentele dei vicini, Wes decide di abbandonare il plettro e di suonare con il pollice, ottenendo un suono più morbido e ovattato. Questa decisione crea il suono unico e irripetibile "alla Wes", un suono che, in seguito, intere generazioni di chitarristi cercheranno di imitare.

Una sera d'estate, il proprietario di un piccolo bar di Indianapolis passa davanti alla casa di Montgomery e sente la sua chitarra suonare. Wes conosceva ormai a memoria tutti i soli di Christian e viene ingaggiato per fare serate musicali nei week-end. Da lì in poi inizia la carriera musicale di Montgomery che lo porterà in tournée con Lionel Hampton negli anni cinquanta e a incidere il suo primo disco con la Pacific Jazz all'età di 34 anni. Il suono della chitarra di Montgomery arriva alle orecchie di Cannonball Adderley che lo contatta e lo convince ad incidere per l'etichetta Riverside, una delle più prestigiose dell'epoca per la musica jazz.

Nel 1960 viene eletto The Best Jazz Newcomer dalla prestigiosa rivista Down Beat e Billboard (la bibbia musicale di quei tempi) lo nomina The Most Promising Jazz Instrumentalist dell'anno.

Nel 1961, pur continuando a incidere con la propria formazione, viene chiamato a far parte del gruppo di John Coltrane, con il quale si esibisce al Monterey Jazz Festival.

Nel 1965 forma un quartetto con Wynton Kelly al piano, incidendo uno storico album dal vivo: *Smokin' at the Half-Note*.

La sua popolarità dilaga in tutti gli Stati Uniti, le sue interpretazioni di brani come *Round Midnight*, *Fly me to the moon*, *West Coast Blues* diventano ben presto

paradigmi musicali e gioielli jazzistici di grande spessore. Il suo modo di suonare a ottave diventa una caratteristica che verrà subito imitata da tutti i chitarristi jazz.

Nell'ultimo periodo la sua produzione si avvicina a un genere più commerciale, spinto probabilmente dalla politica delle case discografiche per cui incide (Verve e A&M). I jazzofili più intransigenti storcono il naso, ma la sua musica è sempre di altissimo livello (come nell'album California Dreaming del 1968) e arriva ad un grande numero di ascoltatori (incide anche una versione della paoliana Senza fine).

Nel 1968, all'età di 45 anni, durante la registrazione del suo 23° album, Wes Montgomery muore per un attacco cardiaco lasciando la moglie e 7 figli.

Discografia:

Riverside (1958–1963)

1958: Fingerpickin'

1958: Far Wes

1959: The Wes Montgomery Trio

1959: Yesterdays

1959: Pretty Blue

1960: Cannonball Adderley and the Poll Winners

1960: The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery

1960: Movin' Along

1961: So Much Guitar

1961: Wes and Friends

1961: Bags Meets Wes! (con Milt Jackson)

1962: Full House

1963: Fusion!: Wes Montgomery with Strings (archi arrangiati da Jimmy Jones)

1963: Boss Guitar

1963: Portrait of Wes

1963: Guitar on the Go

1963: The Alternative Wes Montgomery

Verve (1964–1966)

1964: Movin' Wes

1965: Bumpin' (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky)
1965: Smokin' at the Half Note
1965: Goin' Out of My Head]] (arrangiamenti e direzione di Oliver Nelson)
1966: California Dreaming (arrangiamenti e direzione di Don Sebeski)
1966: Further Adventures of Jimmy and Wes (con Jimmy Smith)
1966: Tequila (arrangiamenti e direzione di Claus Ogerman)
1966: Jimmy & Wes: The Dynamic Duo (con Jimmy Smith)
1969: Willow Weep for Me

A&M (1967–1968)

1967: A Day in the Life (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky) (A&M
Records/CTI Records)
1968: Down Here on the Ground (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky)

(A&M/CTI)

1968: Road Song (arrangiamenti e direzione di Don Sebesky) (A&M/CTI)

Come sideman

1960: Cannonball Adderley and the Poll Winners (leader: Cannonball Adderley)
1960: West Coast Blues! (leader: Harold Land)
1960: Work Song (leader: Nat Adderley)

Pat Metheny, Biografia

Pat Metheny nasce il 12 agosto del 1954 a Kansas City, nel Missouri, Stati Uniti. Educatore come chitarrista jazz, gioca un ruolo da protagonista nell'avvicinare i giovani delle più recenti generazioni al suo genere musicale, con le sue contaminazioni verso l'ambito pop-rock.

Dopo aver iniziato a suonare dedicandosi al corno francese Metheny passa alla chitarra ai tempi del liceo per poi arrivare, giovanissimo, all'Università di Miami e al College of Music di Berklee, a Boston, dove insegna improvvisazione. Nel 1974 Metheny entra nel gruppo del vibrafonista Gary Burton, insieme al quale incide ben tre album, prima di essere messo sotto contratto dalla ECM di Manfred Eicher, etichetta della quale diventa subito l'artista top seller insieme a Keith Jarrett.

Il suo primo lavoro, BRIGHT SIZE LIFE, vede al basso il grande Jaco Pastorius, mentre WATERCOLORS, un disco eccellente, mette in mostra uno stile personale e ispirato, che matura ancora di più nel 1978 con l'album PAT METHENY GROUP.

Insieme al suo partner musicale, il tastierista Lyle Mays, Metheny dà vita ad un gruppo che produce musica a metà strada tra il rock e il jazz più melodico. Dopo un tour al fianco di Joni Mitchell e Pastorius (SHADOWS AND LIGHT), Metheny pubblica NEW CHAUTAUQUA dimostrando una straordinaria versatilità alla chitarra 12 corde e alle acustiche e finendo addirittura in classifica nella top 50. Metheny torna al formato elettrico per AMERICAN GARAGE, album che contiene il brano country "(Cross The) Heartland." Il doppio album 80/81 vede la partecipazione di Michael Brecker, Jack DeJohnette, Charlie Haden e Dewey Redman, finendo per essere un album molto jazz con alcuni sprazzi di avanguardia, come nel brano "Two folk songs". Le tastiere di Mays acquistano di volta in volta sempre più importanza nella struttura del gruppo, fino a fargli ricevere i crediti come coautore dell'album-suite AS FALLS WICHITA, SO FALLS WICHITA FALLS. Metheny inizia ad appassionarsi all'uso della chitarra sintetizzata e l'album OFFRAMP ne mette in mostra i risultati, specialmente con la splendida "Are you going with me?." Il doppio dal vivo TRAVELS mette in mostra una band all'apice del proprio stato di forma, mescolando alcuni nuovi brani con precedenti composizioni del gruppo rese in una versione estremamente fresca. Metheny

cambia ancora strada per l'album successivo, REJOICING, nel quale si presenta da solo insieme a Charlie Haden e Jack De Johnette per un esperimento di 'modern jazz'. FIRST CIRCLE mantiene lo standard dei lavori del gruppo con in più una forte influenza latina: il gusto per la melodia di Metheny è ancora una volta eccelso, come dimostra il brano "If I Could", dedicato al grande maestro Wes Montgomery. Nel 1985 il chitarrista compone la colonna sonora per il film THE FALCON AND THE SNOWMAN e, per l'occasione, registra "This is not America" con David Bowie.

Dopo aver rotto il contratto discografico con la ECM, Pat Metheny pubblica il suo lavoro più controverso, SONG X, con il principale esponente del free-jazz, Ornette Coleman. Le reazioni al disco sono le più varie, mentre maggiori consensi accompagnano la pubblicazione di nuovi capitoli del Pat Metheny Group, STILL LIFE (TALKING) e LETTER FROM HOME, entrambi fortemente influenzati dalla musica latina, specialmente brasiliana.

Nel 1990 esce l'album REUNION, che vede nuovamente Metheny al fianco di Gary Burton in nome della loro vecchia amicizia, mentre pochi mesi dopo, insieme a Dave Holland e Roy Haynes, Pat pubblica QUESTION AND ANSWER. Nel 1992 esce SECRET STORY, progetto solista, mentre negli anni successivi seguono altri lavori che culminano nel 1995 con il ritorno sulle scene del Pat Metheny Group per l'album WE LIVE HERE. Tra le sue prove di questo periodo, da segnalare UNDER THE MISSOURI SKY con il contrabbassista Charlie Haden, un album in duo con Jim Hall, la colonna sonora del film MAP OF THE WORLD e TRIO 99>00. Dal tour successivo a quest'ultimo album è stato pubblicato il live TRIO LIVE nel dicembre 2000.

Seguono, con il Pat Metheny Group SPEAKING OF NOW e THIS WAY UP, una lunga suite di oltre un'ora, mentre ONE QUIET NIGHT (2003) viene inciso da solo. Nel 2006 viene ripubblicato, in occasione del ventennale della sua prima uscita, una ristampa di SONG X. Tra il 2006 e il 2007, arriva una collaborazione con Brad Mehldau, che frutta due dischi ed un tour, mentre per il 2008 è previsto un nuovo disco in trio, DAY TRIP, inciso con Antonio Sanchez e Christian McBride.

Discografia:

Bright size life	1976 Ecm
Watercolors	1977 Ecm
Pat metheny group	1978 Ecm
American garage	1979 Ecm
New chautauqua	1979 Ecm
80/81	1980 Ecm
As falls wichita, so falls wichita falls	1981 Ecm
Travels	1983 Ecm
Rejoicing	1984 Ecm
First circle	1985 Ecm
Song x (con ornette coleman)	1986 Geffen
Ecm works	1986 Ecm
Still life (talking)	1987 Geffen
Letter from home	1989 Geffen
Ecm works ii	1989 Ecm
Reunion (con gary burton)	1989 Bmg
Secret story	1992 Geffen
The road to you - live in europe	1993 Geffen
I can see your house from here (con john scofield)	1994 Geffen
Zero tolerance for silence	1994 Geffen
We live here	1995 Geffen
Under the missouri sky(con charlie haden)	1997 Verve
Imaginary day	1997 Wea
Jim hall & pat metheny	1999 Telarc
A map of the world	1999 Wea
Trio 99>00	2000 Wea
Trio live	2000 Wea
Speaking of now	2002 Wea
One quiet night	2003 Wea
This way up	2005 Wea
Metheny/mehldau	2006 Nonesuch/warner

Metheny/mehldau quartet

2007 Nonesuch/warner

Day trip

2008 Nonesuch/warner

Musical score for a piece, measures 42-65. The score is written on five staves. Measures 42 and 43 feature a triplet of eighth notes. Measures 44 and 45 feature a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line at measure 65.

I Hear a Rhapsody – Il racconto

Osservando le prime battute, possiamo subito notare che la stessa frase si ripete ritmicamente e contemporaneamente la linea melodica mantiene le stesse caratteristiche: effettua una scala ascendente e poi una discesa sincopata, quasi a singhiozzi. Le note sono differenti, ma queste due caratteristiche unite richiamano inequivocabilmente lo stesso disegno, quasi fosse il personaggio principale della storia che inizia a muoversi in diversi ambienti, man mano che scorre nel tempo l'armonia, il personaggio viene identificato, ma assume atteggiamenti e svolge azioni diverse, dettate dal contesto armonico e dalle note scelte. Evidenzio di seguito le analogie indicandole con lettere:

Moderate ♩ = 185

The image shows a musical score in 4/4 time with a tempo of Moderate (♩ = 185). The score is divided into three systems of staves. Above the staves, various chords are indicated: Dm, B7, Gm7, C7, F7M, E7, Am/5-, D7, Gm, C7, F7M, Em/5-, A7, Dm, D7, Gm7, C7, F7M, E7, Am/5-, D7, Gm7, C7, F7M, Em7/5-, E7. The melody is marked with numbers 1 through 16. Three specific melodic phrases are circled and labeled with red letters: 'A' (measures 1-3), 'B' (measures 4-5), and 'C' (measures 13-15). The 'A' phrase is an ascending scale. The 'B' phrase is a syncopated descending scale. The 'C' phrase is a syncopated descending scale.

La A indica una salita di quarti tutti appoggiati sulle note dell'accordo che si conclude con una sincope ed una pausa (B), quasi fosse un pianerottolo dove poggia l'ultimo passo della salita. Dopodiché riprende la scala (C), ma in discesa utilizzando figure ritmiche sincopate e ripetute. Nella seconda parte, la C si conclude con una battuta di note non sincopate di cui l'ultima è una minima: questa scelta ci restituisce una sensazione statica; il movimento partito dalla prima battuta è finito. Le note dell'accordo vengono marcate e accentuano questo effetto.

Nella prima parte di improvvisazione è interessante notare anche la comparsa di note estremamente dissonanti come la settima minore su di un accordo di tonica e viceversa una settima maggiore su di un accordo di dominante:

Moderate ♩ = 185

Chords: Dm, D7, Gm7, C7, F7M, E7, Am/5-, D7, Gm

Annotations: 7m di F, Maj7 di D

L'analisi sulla carta porterebbe a pensare che siano state inserite queste dissonanze proprio per creare un effetto di disorientamento, anche perché il ripetersi della stessa situazione (speculare) sembrerebbe una scelta strettamente logica. In realtà l'ascolto ci dice invece che queste note fungono da passaggio cromatico e sebbene dissonanti, non interferiscono con il tessuto armonico: la linea melodica ne giustifica evidentemente l'esistenza. Jim Hall in questo caso ha scelto un percorso melodico non strettamente legato all'armonia per arrivare allo stesso traguardo, portando l'ascoltatore lungo un percorso una strada non prevista, ma in maniera così naturale da non farci accorgere della deviazione (proprio come diverse tecniche della narratologia ci suggeriscono). Ciò avviene all'interno di un breve frammento melodico, sebbene significativo, ma riportando su scala più ampia lo stesso concetto avremmo certamente un effetto simile.

Nelle battute successive troviamo un meccanismo simile al primo analizzato, ma dalla differente funzione:

Chords: Am/5-, D7, Gm7, C7, F7M, Bm7/5-, E7, Am, Bm, E7, Am, Dm/5-, G7, C7M

Annotations: D1, D2

D1 a battuta 16 e 17 è una semplice discesa di crome e semiminime, che tocca le note degli accordi. Tuttavia la stessa conformazione, ma integrata con una conclusione più stabile si ripresenta più avanti, alla battuta 20 e 21. In mezzo una discesa sincopata di salti di quarta che toccano tutta la scala pentatonica di DO. Sembra quasi che vengano presentati elementi incompleti (D1) e dopo una sospensione o un percorso saltellante venga conclusa la presentazione iniziata

precedentemente: L'azione di un personaggio è cioè interrotta e poi conclusa. o, meglio: una sua caratterizzazione viene amplificata con una sfaccettatura non prevista (discesa di quarte) e poi conclusa e completata.

All'ascolto, questo tratto di assolo da proprio il senso di presentazione di elementi che vengono poi ripresi e meglio identificati dopo un evento estraneo o un ritardo inaspettato.

Interessante anche l'utilizzo della scala pentatonica, che solitamente è considerata povera di colori ed elementi tensivi, ma che viene utilizzata in questo frangente proprio all'opposto; una discesa sincopata e i salti di quarta inserita tra a elementi lineari, la trasformano in un "antagonista", ritmicamente instabile e melodicamente stridulo, quasi fosse un elemento grottesco nel contesto. Un vero "esercizio di stile".

Il percorso continua e si possono individuare elementi ritmici e melodici che sembrano essere preparatori ad una sezione piena di tensione. Come già visto, questi stessi elementi rappresenteranno una sorta di traguardo, quasi come se Jim Hall iniziasse toccare l'obiettivo finale per prenderne confidenza e capire la strada da percorrere per arrivarci.

The image shows a musical score snippet for guitar, spanning measures 22 to 31. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Chord symbols are placed above the staff: Gm7 (measures 22-23), Em (measure 24), and A7 (measures 25-26). The melody is written on a single staff. Annotations include: a yellow circle around the notes G4, A4, Bb4 in measure 22; a yellow circle around the notes G4, A4, Bb4 in measure 24; a yellow circle around the notes G4, A4, Bb4 in measure 30; and a yellow circle around the notes G4, A4, Bb4 in measure 31. A yellow wavy line is drawn under the melody from measure 24 to measure 31. A yellow straight line is drawn under the melody from measure 22 to measure 24. A yellow bracket is drawn under the notes in measure 27.

La battuta 22 presenta una successione cromatica di tre note con l'ultima di riposo che è il micro obiettivo di questo frammento (terza dell'accordo). Ritmicamente ci prepara a ciò che sta per succedere. O più probabilmente sono queste note che a loro volta generano lo svolgimento successivo, proprio come la caratterizzazione dei personaggi va a costruire l'intreccio della storia a seconda delle loro peculiarità, indipendentemente dall'ambiente. Ecco infatti che parte una scala ritmicamente generata dalla battuta 22 e che si conclude in modo analogo a battuta 24. Le note proliferano e popolano ciò che viene dopo di loro (battuta 23). Le ritroviamo anche

in conclusione di tutto questo fraseggio a battuta 30, a conclusione di questo capitolo narrativo (ad infatti siamo alla penultima battuta del primo chorus).

Ciò che succede in mezzo invece sembra quasi una scivolata lungo la stessa scala precedente; un modo mascherato di riproporla, utilizzando figure ritmiche diverse. Non a caso si conclude alla battuta 27 sulla stessa nota di partenza a battuta (terza dell'accordo di riferimento) e sembra quasi che le due battute unite costituiscano la vera melodia essenziale, tutto ciò che le divide è un percorso dilatato ed alternativo per giungere allo stesso risultato. La spinta ritmica che riceve l'improvvisazione fino a qui probabilmente porta Jim Hall a caricare il tratto finale di questo sentiero di dissonanze. Il fraseggio della battuta 28 e 29 lo possiamo ritrovare anche in altri assoli, solo qualche piccola differenza, ma le sonorità richiamate sono le stesse. Riporto di seguito un frammento di improvvisazione trascritto da "Stella by starlight" tratto dal suo album "Jazz guitar", battuta 19:



Certamente la diteggiatura che utilizza nei due casi è molto diversa, e comunque piuttosto innaturale, anche se il frammento è breve. Questo significa che evidentemente rappresenta uno dei suoi patterns sonori che ripropone, in vesti piuttosto simili quando sente la necessità di caricare il suono di tensione. Non si fa quindi condizionare da diteggiature, che per natura stessa dello strumento possono vincolare l'esecutore a scelte meccaniche, ma ricerca i suoni che lo sviluppo dell'assolo gli suggerisce.

La seconda parte dell'improvvisazione ha caratteristiche narrative molto simili alla prima, anzi, addirittura ci sono richiami alle stesse scelte della prima parte, proprio come se la storia continuasse con i suoi intrecci ed i suoi personaggi.

Il percorso melodico delle prime battute del secondo chorus è certamente uno sviluppo della prima battuta riportata (l'ultima del primo chorus), aumentano la tensione utilizzando ritmiche man mano più articolate e sincopi e inserendo tensioni sempre più fitte: le linee inserite sotto la melodia chiariscono graficamente l'aumento della tensione con l'andare del tempo, proprio in relazione alla ritmica ed alle alterazioni.

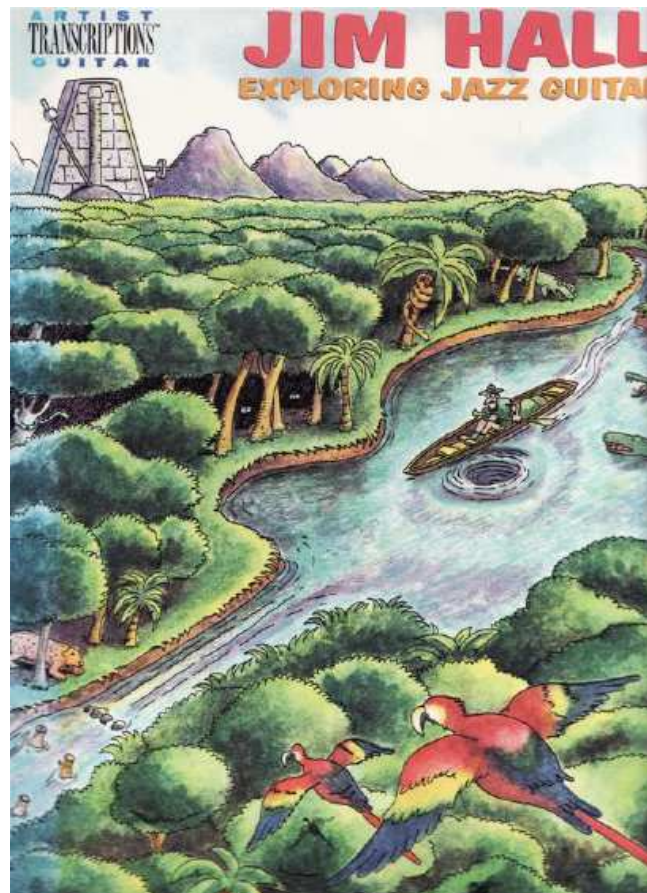
Anche le battute successive sono costituite dallo stesso frammento ritmico che si muove lungo le note scendendo gradualmente, e gradualmente subendo piccole variazioni e alterazioni (vedi da battuta 40 a battuta 43).

Notiamo ancora dalla battuta 48 alla 50 di nuovo salti quarta all'interno della stessa scala pentatonica (ascendente) e con le stesse configurazioni ritmiche. Anche dalla battuta 54 alla 57 viene richiamata la stessa figura ritmica su pentatonica. Jim Hall

ha ben chiaro un percorso che sta costruendo e gli elementi che lo hanno formato dall'inizio, come se la sua improvvisazione fosse un disegno progettato dall'alto.

Il brano si conclude con una discesa lineare di semiminime che ristabilizzano il timing e seguendo le diatonicità dell'armonia e le note degli accordi, ci riportano la sensazione di risoluzione..

Il percorso qui evidenziato è a mio parere di tipo rapsodico, la rapsodia di un racconto e di un paesaggio nei quali Jim Hall ci ha accompagnati a passeggio



La copertina del libro di Jim Hall "Exploring Jazz guitar" 1990 – Hal Leonard Publishing Co.

Wes Montgomery: trascrizione del solo su “Full house” (Full House 1962)

♩ = 180

The image displays a musical score for a solo on the piece "Full House" by Wes Montgomery. The score is written in 3/4 time with a tempo of 180 beats per minute. It is in the key of B-flat major, indicated by two flats in the key signature. The notation is in treble clef and consists of ten staves of music. Each staff contains measures numbered from 1 to 51. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) throughout the piece, notably in measures 10, 20, 28, 36, 39, 45, 49, and 50. The melody is characterized by its fluid, flowing nature, typical of Montgomery's style.

Musical score for a piece, measures 52-107. The score is written on ten staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. Measure numbers 52 through 107 are indicated in red above the notes. Trills are marked with a '3' and a bracket. Slurs are used to group notes across measures. The piece concludes with a final cadence in measure 107.

Musical score for a piece, measures 106-164. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers are indicated in red above the notes. The score concludes with a double bar line at measure 164.

Measures 106-112: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 107 and another in measure 112.

Measures 113-119: Continuation of the melodic line with eighth notes and rests.

Measures 120-126: Melodic line with eighth notes and rests, including a triplet in measure 120.

Measures 127-133: Melodic line with eighth notes and rests, including a triplet in measure 127.

Measures 134-140: Melodic line with eighth notes and rests, including a triplet in measure 134.

Measures 141-147: Melodic line with eighth notes and rests, including a triplet in measure 141.

Measures 148-154: Melodic line with eighth notes and rests, including a triplet in measure 148.

Measures 155-161: Melodic line with eighth notes and rests, including a triplet in measure 155.

Measures 162-164: Final measures, ending with a double bar line at measure 164.

Full House – Il racconto

Questa lunga improvvisazione di Wes Montgomery credo che rispecchi a pieno il suo stile unico e la sua forza musicale ineguagliabile.

Gli elementi musicali presenti sono numerosi, tuttavia ai fini dell'analisi che si sta svolgendo credo sia più interessante osservarlo da una differente prospettiva.

Esistono 2 componenti interessanti che ci danno indicazioni su come Wes Montgomery concepisce la sua idea di racconto sonoro:

1 La prima parte dell'assolo contiene una sintesi di tutte le caratteristiche melodiche e dinamiche che ritroveremo sviluppate e dilatate nel resto dell'improvvisazione.

Possiamo infatti individuare:

- Linee melodiche lineari e legate all'armonia
- Ritmiche sincopate e spostamenti temporali di frammenti melodici
- Alterazioni su accordi di dominante che ne arricchiscono la tensione
- Fraseggi con alterazioni su accordi non di dominante che spostano l'armonia mantenendone la coerenza grazie ad una linea melodica che riporta l'ascoltatore sul percorso armonico originale
- Melodie suonate ad ottave, una sua caratteristica che carica di energia la melodia

Tutti questi elementi sono presenti e inseriti nel primo chorus di assolo includendo anche piccoli richiami al tema. Questi non mancheranno neppure durante tutto il resto dell'improvvisazione e saranno spunto per lo sviluppo melodico o semplici richiami dal sapore quasi scherzoso, all'interno di un contesto dal carattere molto diverso. Wes Montgomery decide di giocare a carte scoperte, gettandole sul tavolo alla prima mano, per poi sviluppare le numerose combinazioni e scambiando gli elementi, fino certamente ad ottenere un Full House!

2 Dopo la sintesi iniziale individuata al punto 1, il percorso dinamico è una progressiva salita verso il culmine energetico dell'ultima parte. La disposizione della melodia cresce man mano, quando glie elementi già individuati si intrecciano,

arricchiscono la tensione dinamica e sfocia in una lunga linea melodica suonata ad ottave, caratteristica unica di Wes, con la quale raggiunge la massima energia dell'assolo. L'ascolto ci fa chiaramente capire che anche la meccanica con cui lo strumento viene suonato contribuisce a questo scopo. Il gioco finisce con la tensione massima.

Pat Metheny: trascrizione del solo su James (Offramp 1982)

♩ = 150

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15

16 17 18 19

20 21 22

23 24 25 26

27 28 29 30

31 32 33

34 35 36

P.M.-----4

37 38 39
40 41 42
43 44 45
46 47 48
49 50 51 52
53 54 55 56
57 58 59 60
61 62 63 64
65 66 67 68
69 70 71 72
73 74 75 76

James – Il racconto

Questo lungo ed affascinante assolo colpisce ai primi ascolti per le accattivanti scelte melodiche, alternate a fraseggi morbidi ed indiscutibili abilità tecniche espresse sviluppando veloci scale cromatiche ricche di numerose alterazioni e tensioni. Soprattutto si percepisce a livello epidermico una costruzione logica basata su diverse fasi, differenti stili e sezioni legati sapientemente. Solo riascoltandolo attentamente si possono focalizzare queste strutture e forse intuire ciò che Metheny ha pensato durante la lavorazione. Questo porta anche a credere che – come spesso egli notoriamente fa in fase di incisione – l'assolo sia parzialmente scritto o comunque siano state tracciate linee guida precise, proprio per definire il mood nelle varie sezioni.

Il tema è strutturato in questa forma e ci servirà come riferimento per comprendere come l'assolo interagisce con essa:

	A1	A2	B	A1	coda
Struttura	8+2 misure	8+2 misure	8 misure	8+2 misure	8+2 misure
Chorus solo 1	1-10	11-20	21-29	30-38	//
Chorus solo 2	39-48	49-58	59-66	67-76	
Tonalità	D	D	A	D	D

Di seguito l'elenco delle sezioni individuate dove vengono descritte lo stile e la tecnica applicata il suo senso narrativo.

Sezione 1: melodia diatonica

Dalla prima battuta fino a battuta 35 viene costruita una linea melodica basata sulla scala maggiore della tonalità (D), la ritmica rimane piuttosto semplice e le note si appoggiano soprattutto sulle radici degli accordi (terza e settima), solo poche alterazioni sulle modulazioni temporanee colorano marcatamente alcuni passaggi, ma sempre rispettando l'intreccio armonico. Ad es. le battute 21 e 23 dove si sentono nitidamente alterazioni e richiami agli accordi che modulano. Contemporaneamente le figure ritmiche diventano più articolate per caricare di tensione la melodia. Siamo proprio negli accordi di passaggio tra la parte A e la

parte B del tema, che cambia temporaneamente di tonalità. Questi accorgimenti melodici e ritmici, fungono da accento per il lancio di ciò che sta per venire.

Sezione 2: tecnica ed alterazioni

La carica energetica che si stava accumulando a partire dalla B del tema ha un suo slancio sul finale del chorus: da battuta 36 a battuta 38: una serie di sedicesimi suonati su scale cromatiche attraversano gli accordi, toccandone velocemente diverse alterazioni. Anche qui sente l'arrivare del passaggio da un primo chorus di assolo ad un secondo e sfrutta questo movimento con un turn-around di accordi di dominante per lanciare una seconda sezione di assolo. La sezione 2 sembra iniziare appunto dal finale del chorus fino a battuta 48, esattamente la fine tema A1. Tutta questa porzione di solo contiene velocissime scale cromatiche ed alterazione che si svincolano nettamente dagli accordi e la melodia si regge autonomamente su se stessa grazie alla velocità di esecuzione che le rende tutte ugualmente note di passaggio e conferisce all'assolo un suo sound molto caratteristico, più che cercare una linea melodica ben precisa e raffinata. Probabilmente anche le diteggiature e i patterns da lui sviluppati lo portano a questa scelta, una possibilità in più per proseguire la carica energetica che il finale della sezione precedente stava impostando.

Nonostante questi passaggi molto articolati, che sembrano vivere melodicamente di vita propria, Metheny si ricongiunge in maniera geometricamente perfetta con la successiva sezione di chorus, l'A2, a dimostrazione del fatto che la strada imboccata, seppur completamente stridente con i suggerimenti armonici, non gli hanno fatto perdere l'orientamento, anzi: ci trasporta in ambienti sonori distanti dal punto di partenza, ma ci lascia lo stesso la sensazione di non esserci persi, la sua bussola metrica ci riporta esattamente dove pensavamo di essere, sul sentiero convenzionale dell'armonia di base del brano.

Sezione 3:

Rientriamo nei canoni della diatonicità dopo le vertigini che abbiamo provato nella sezione 2, ma una variante stilistica ci sorprende nuovamente: la melodia è tutta costruita su bicordi che richiamano le note cardine degli accordi del tema. Una ritmica semplice, ma un movimento delle voci sapiente che da un lato costruisce un

percorso melodico, dall'altro accompagna assieme all'armonia. Anche qui questo movimento coincide perfettamente con la sezione A2 del tema.

Sezione 4

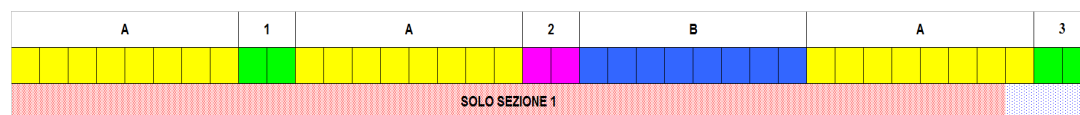
La B del tema viene ricalcata, quasi cavalcata con una serie di arpeggi e piccole variazioni che ne sfruttano al massimo i movimenti cromatici del basso e gli spostamenti delle sensibili e controsensibili che anche da sole ne costruiscono un'armatura estremamente solida. L'effetto sonoro è quindi di una piacevole cascata che scende lungo il percorso armonico senza sfidarlo o alterarlo, ma piuttosto valorizzando al massimo le sue potenzialità risolutive.

Sezione 5

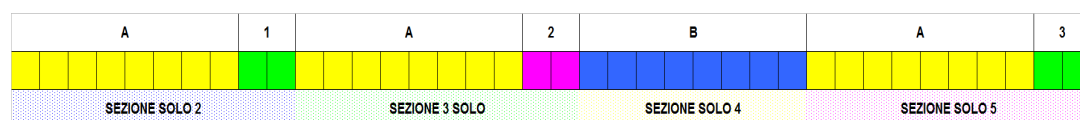
La linea melodica si sposta su registri acuti, portata in quell'area dall'arpeggio precedente. Utilizzare note così acute conferisce all'assolo una grande energia e allo stesso tempo una sensazione risolutiva perché la melodia non cerca soluzioni sorprendenti, continua ad appoggiarsi all'armonia del brano e soprattutto richiama in più punti il tema (battuta dalla 71 alla 74), come per avvertirci che lì si sta per tornare.

Questo specchio riassume graficamente le sezioni del Solo sovrapposte a quelle della forma del chorus:

Chorus1:



Chorus2:



La costruzione di questo assolo come abbiamo visto è realizzata con metodo minuzioso e una sapiente logica che ci trasporta su diverse aree sonore, ci fa toccare

tensioni turbolente e morbide risoluzioni, senza mai creare sbalzi fastidiosi e costruendo un percorso tortuoso, lungo cui ci guida in modo lineare e piacevole. La melodia espone frammenti che, quand'anche fossero presentati in un ordine diverso, manterrebbero intatte le loro funzionalità.

Biscotto – Il mio racconto

Ho deciso di inserire un mio brano, “Cookie”, perché dopo tutte queste ricerche sulla narrativa, comparazioni ed analisi mi sembrava interessante verificare a posteriori il mio processo creativo, cercando di capire se istintivamente (ed effettivamente) avessi applicato i meccanismi narrativi che ho individuato e qui razionalizzato.

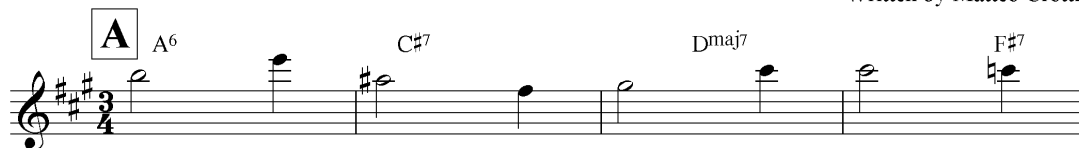
Di seguito la partitura del brano, che durante alcune diverse occasioni in questi anni di studio in conservatorio è stato arrangiato per differenti formazioni (è stato inserito anche un testo adattato al tema e tratto da una poesia di P. Neruda) e che qui riporto nella sua struttura più neutrale ma completa.

Cookie

♩ = 110

Written by Matteo Crotti

A A⁶ C^{#7} D^{maj7} F^{#7}



5 B^{m7} F^{#7} B^{m7} E⁷



9 C^{#m7} C^o B^{m7} E⁷



13 C^{#m7} C^{m7} F⁷ B^bmaj⁷ B^{m7} E⁷



B A^{maj7} G^{#11} D^{7(b9)} C^{#m7} C^o B/A



21 A⁷ A^{#7} A⁹ A^bmaj⁷ /: **C** A^{maj7}



25 G^{#11} D^{7(b9)} C^{#m7} C^o B/A A⁷ A^{#7} A⁹



29 D^{b6} C⁷ F^{maj7} **D** F⁷



E B^bmaj⁷ A^{m11} G^{m7} F¹³ F^o



Nelle prime fasi di composizione avevo intenzione di unire diversi elementi tra loro estranei e cercare di farli coesistere coerentemente, proprio come può essere il carattere di una persona eclettica o una situazione in cui ci si può trovare normalmente nella vita quotidiana. Simile al processo creativo che suggerisce Rodari quando propone di accostare parole o soggetti non legati tra loro, ma frutto di una scelta casuale o non logica per poi crearvi intorno una storia o dei personaggi che li leghino fino ad armonizzarli nel nuovo contesto.

In particolare sono partito da due elementi cardine: una parte del brano doveva essere in tempo 3/4, quasi richiamando le atmosfere dei Valzer viennesi; un'altra parte doveva essere in ritmo latin.

Come unire questi due elementi così diversi? Il beat. Il brano sarebbe stato tutto guidato dalla stessa velocità.

Volevo anche inserire nel tema o negli accordi alcuni colori che istintivamente non utilizzo normalmente, un'operazione quasi forzata, ma che avrebbe avuto il sapore di un'esplorazione sonora (undicesime su accordi minori o undicesime eccedenti su accordi maggiori settima). Ho cercato di slegarmi quando ho potuto dai meccanismi più classici di risoluzione V – I, magari utilizzando risoluzioni per me più inusuali come spostamenti cromatici di accordi della stessa specie, se non identici o progressioni sentite più spesso, ma che ho riconosciuto come estranee ai movimenti che istintivamente mi viene da utilizzare (ad esempio una risoluzione come quella che chiude il brano VIb – VIIb – I, che esiste anche in I hear a Rhapsody).

Ho scritto perciò il tema principale (la parte B e C segnata con le rehearsal mark) inserendo questi elementi, guidato da un ritmo di bossa.

Il tema B (lettera E dei rehearsal mark) è invece in 3/4 e anche l'armonia segue un andamento più tradizionale, fatta principalmente da progressioni per quarte e accordi diatonici, con qualche modulazione temporanea. Assieme al ritmo cambia anche la tonalità, giustificata dalla linea melodica che naturalmente mi ha portato a salire di un semitono. Il suo traguardo non è perciò l'accordo iniziale del tema A con cui avrei voluto riprendere, ma l'armonia porta ad un accordo un semitono sopra. Utilizzo perciò un salto cromatico per allacciarmi all'ultima parte.

In quest'ultima parte ho voluto fondere i due pilastri con cui sono partito. Il tempo infatti continua in 3/4, ma riprendo il tema inizialmente latin riadattandolo alla nuova metrica e chiudendolo con la progressione armonica per toni prima citata.

Mi mancavano però altri due elementi da inserire per ritenere il brano completo: un legame più solido tra i due temi ed un richiamo più netto al valzer.

L'occasione è nata durante il primo arrangiamento per un combo formato da violino voce, chitarra, pianoforte, contrabbasso e batteria in cui avrei dovuto prevedere anche una parte di improvvisazione per gli strumenti melodici.

Ho inserito una scala esatonale che parte dalla dominante del primo accordo del tema B (F7), che avrebbe dovuto eseguire il violino da solo (una breve transazione), in modo che lanciasse con più forza la parte in 3/4, creando uno stacco, ma al tempo stesso un collante tra le due.

Un valzer con Miles e Jim

A questo punto dovevo pensare a come organizzare la parte di improvvisazione. Stavo ascoltando in quel periodo un valzer proprio di Jim Hall, che mi ha catturato per la raffinatezza del tema e la piacevolezza dell'ascolto: Waltz new. Ho pensato perciò di scrivere un' introduzione per chitarra (accompagnamento) e violino (melodia) eseguendo un mascheramento. Ho poi scoperto durante la trascrizione degli accordi che lo stesso brano è un mascheramento di Someday my prince will come... quale migliore riferimento ad un valzer classico?!

Ho utilizzato le prime 16 battute per scrivere l' introduzione e ho deciso di usare questo giro armonico anche per l'improvvisazione di tutti gli strumenti. Sarebbe risultato più semplice rispetto all' articolata armonia e ritmica del resto del brano e meno vincolante per i musicisti che improvvisavano: un' armonia più semplice avrebbe lasciato più respiro allo strumento solista. Ricordai in quel momento che Miles Davis durante le numerose esibizioni col suo quartetto tra la fine degli anni '50 e i primi del '60 usava improvvisare su semplici turn-around II V I, proprio per lasciare massima libertà ed interazione ai musicisti.

Molte delle strategie compositive sono state sicuramente e principalmente di ordine tecnico, ma sono anche certo di avere istintivamente utilizzato alcuni procedimenti puramente narrativi. Proprio questi elementi rappresentano la radice creativa di

quello che ho scritto: la scelta di elementi incoerenti da legare (come ci ha insegnato Rodari), il tema che guida l'armonia indipendentemente dalle regole più classiche delle progressioni, proprio come un personaggio con le sue caratteristiche guida l'intreccio. O ancora le variazioni temporali e lo stiramento del tema in relazione al timing...per raccontare un tratto della storia con uno stile diverso, come abbiamo visto in riferimento ai concetti di relatività e come fosse un esercizio di stile.

Conclusioni

Dopo l'analisi effettuata a vari livelli e profondità delle improvvisazioni scelte posso riprendere la tabella impostata nel capitolo "Narratologia" e completarla con gli elementi musicali rintracciati empiricamente che trovano corrispondenza con quelli narrativi:

Tecnica	Logica della scelta	Spunto musicale	Tecnica improvvisativa o compositiva
Individuazione delle funzioni narrative	Sintesi delle funzioni narrative che sorreggono la storia	Sostituzioni armoniche	Utilizzare note suggerite da sostituzioni di accordi (come tritoni o accordi affini)
Applicazione di poche funzioni a più generi	Ampliamento dell'applicazione	Sostituzione di concatenamenti armonici	Utilizzare linee melodiche suggerite da sostituzioni armoniche distanti dalla sequenza originale, ma che raggiunge il medesimo obiettivo di risolutivo
Variazioni spaziali	Influenza sul timing della melodia	Frammenti melodici spostati (sincope o flashback)	Utilizzare fraseggi o frammenti melodici spostati ritmicamente trasmettere la sensazione di uno spostamento o disorientamento. Utilizzare riferimenti del tema o dell'improvvisazione già suonata di una sezione, inserendola in un'altra, per creare un temporaneo effetto di disorientamento
Variazioni temporali	Spunti di variazione sul tempo	Manipolazione del tempo originale	Pensare improvvisando ad un tempo differente rispetto a quello in uso, mantenendo però la metrica. In fase creativa manipolare il brano per restituirlo con un tempo diverso
I caratteri dei personaggi guidano la trama	Il motore della trama è il personaggio e non l'intreccio	Le scelte melodiche creano personaggi musicali	Utilizzare frammenti melodici originali o suggeriti dal tema per sviluppare una melodia più complessa che vada a coprire la spazialità del brano lungo tutta la sua durata

Narratore allodiegetico o auto diegetico. Narrazione extradiegetica o intradiegetica	La posizione del narratore influenza la storia	Legame o distacco, scomposizione e ricomposizione dell'originale	Scomporre il tema del brano richiamando i frammenti lungo l'improvvisazione e così ricostruirlo. Oppure inserire ogni caratteristica possibile dell'autore, facendola propria durante una personale improvvisazione
Associazione di parole slegate da unire con una trama coerente	Creazione di una trama da elementi incoerenti	Forzare la coesistenza di elementi musicali legandoli con un percorso melodico o armonico	Utilizzare note o armonie o rimiche non legate grammaticalmente tra loro e unirle tramite un contesto o un discorso che ne permetta la coesistenza
Variazioni stilistiche dell'originale - Queneau	Scegliere uno stile o tecnica da applicare all'originale in modo da stravolgerne l'estetica lasciando immutata la radice	Scegliere uno stile o tecnica da applicare all'originale in modo da stravolgerne l'estetica lasciando immutata la radice	Scegliere uno stile o tecnica da applicare all'originale in modo da stravolgerne l'estetica lasciando immutata la radice

Questa tabella riassume le tecniche individuate durante le mie osservazioni e riflessioni, che possono essere applicate in fase di composizione o assimilate durante lo studio in modo che l'improvvisazione sia naturalmente influenzata da questi concetti e meccanismi.

Più di ogni altra cosa credo che questo tipo di analisi mi abbia portato ad una maggiore consapevolezza di come io possa esprimermi attraverso la musica.

Ogni tecnica rilevata è spesso utilizzata spontaneamente dai musicisti presi in esame e certamente da molti altri. La stessa narratologia studia ciò che già esiste e razionalizza funzionalità da sempre applicate. Il mio stesso brano ne è – nel suo piccolo - un esempio: il tentativo di fare musica usando simbologie narrative tradotte in linguaggio musicale o viceversa narrando attraverso strumenti armonici, melodici ritmici e sonori.

Suonare consapevolmente rappresenta la differenza, per chi esegue e per chi ascolta.

Bibliografia e sitografia

- www.wikipedia.com
- www.storie.it/numero/leccezione/raymond-queneau-storia-segreta-degli-esercizi-di-stile
- www.pte.net
- Jim Hall – Exploring Jazz guitar (Hal Leonard Publishing Corporation – 1990)
- Propp – Morfologia della fiaba / Le radici storiche dei racconti di magia. (Newton Compton Editori – Seconda edizione Marzo 2013)
- Gianni Rodari – Grammatica della fantasia (Edizioni EL – 1997)
- Tzvetan Todorov – Sofia 1 Marzo 1939
- Angelo Marchese – Genova, 1937 – Firenze 2000
- Emilie Benveniste – Aleppo 1902 – Versailles 1976
- Claude Levi Strauss – Bruxelles 1908 – Parigi 2009
- Roland Barthes – Cherbourg 1915 – Parigi 1980
- Algirdas Julien Greimas – Tula 1917 – Parigi 1992
- Cesare Segre – Verzuolo 1928 – Milano 2014
- Claude Bremond – Francia 1929
- Gerard Genette – Parigi 1930
- Michail Bachtin – Orel 1895 – Mosca 1975
- Philippe Hamon – Francia 1940
- Jurij Michajlovič Lotman – Leningrado 1952
- Seymour Chatman – USA 1928 – 2015
- Charles J. Fillmore – St. Paul 1929 – 2014
- Umberto Eco – Alessandria 1932 – Milano 2016
- Gianni Rodari – Omegna 1920 – Roma 1980
- Raymond Queneau – Le Havre 1903 – Parigi 1976

Ringraziamenti

I primi ringraziamenti vanno sicuramente alla mia famiglia, sostegno perenne ed insostituibile, senza il quale non avrei mai potuto arrivare a questo piccolo grande traguardo. In particolare ad Amedea, dalla generosa pazienza e Diana, la mia bimba, che con i suoi sorrisi è una fonte infinita di energia e con i suoi pianti e urla non ha mai mancato di ricordarmi che fosse ora di arrivarci in fondo, a questi studi! Poi gli amici musicisti con cui ho potuto condividere le mie piccole esperienze “gezzistiche”: mio fratello Robby ed il suo bellissimo groove e dalla grande disponibilità, (anche se non vuole proprio aprire le orecchie quando suona e confonde ancora le 7me minori con le maggiori), Chitto per la sua amicizia incondizionata e per la sua metodologia infallibile, anche se molto molto personale e Tomeo per la sua grande passione per la musica la sua grande attenzione sempre attiva e per l’approccio sorprendente che ha con tutti gli strumenti, una piccola fonte di ispirazione.

Il mio gruppo di musica d’insieme con i quali ho condiviso la realizzazione del mio brano Cookie e che mi hanno insegnato tanto sul suonare insieme.

Mariafrancesca con cui ho condiviso tanta musica e tante idee e che con il suo talento innato di ascoltatrice è stata fonte di ispirazione preziosa.

Un pensiero va anche ai miei due colleghi e maestri liutai Marco Piccinotti e Alessandro Scandroglio, con i quali ho condiviso le fatiche e le soddisfazioni di questo percorso e che non mi hanno mai fatto mancare il loro appoggio.

Grazie a tutti quei chitarristi e musicisti che cercano il piacere, o che cercano di trasmetterlo, attraverso una attenzione ed una consapevolezza che richiede sempre sforzi ma che sempre appaga chi ne viene coinvolto. Una ricerca che non si limita alla mera esecuzione tecnica ma che porta a realizzare il proprio sound, un linguaggio sempre pieno di valore. Tra questi tutti gli insegnanti che ho incontrato in questo percorso: senza alcuna eccezione fanno parte certamente di questa talentuosa schiera.

Per ultimi ma non certo meno importanti ringrazio i miei maestri chitarristi che mi hanno accompagnato fin qui da quando ho deciso di buttarmi incosciente nel bosco del Jazz: Maurizio Pisati, dalla pazienza pari solo alla sua immensa cultura e al suo entusiasmo contagioso; Tomaso Lama, implacabile, instancabile maestro che ho

ascoltato per quanto ho potuto, ma che è riuscito a trasmettermi comunque tanto, dando un valore aggiunto a questa esperienza bolognese; Claudio Tuma, che ha tenuto vivo con la sua passione e il suo talento il mio interesse per la musica di qualità, anche in periodi in cui non ce l'avrei fatta da solo. Infine Antonio Cavicchi, che conosco da anni e che è stato anche maestro di vita, non solo di musica, i cui consigli ho sempre seguito soltanto a metà e nonostante ciò mi ha sempre dato fiducia...per lo meno come liutaio!

Allegato 1 - La Narratologia

Esistono numerosi esempi di studi effettuati in epoca moderna che affrontano la narrazione dal punto di vista tecnico, ovvero cercano di analizzarla individuando - attraverso un'analisi di numerosi e significativi esempi - elementi comuni come strutture, personaggi e funzioni narrative. Si tratta perciò di uno studio che si occupa dei contenuti narrativi e non semplicemente di regole grammaticali o fonetica, piuttosto che metrica. Sono riflessioni e studi che cercano di estrapolare i meccanismi narrativi presenti in ogni cultura ed epoca e li sintetizzano in una serie di regole logiche che nell'insieme vanno a costituire il regolamento per la costruzione di una narrazione, ovvero la *narratologia*, termine coniato dal filosofo Tzvetan Todorov (nel 1969) per indicare lo studio delle strutture narrative.

Angelo Marchese, nel 1983 scriveva: "La narratologia è una disciplina ancora in fieri... è un campo di studi tutt'altro che omogeneo, con interessi e intendimenti assai disparati, che vanno dalla ricerca di una logica potenzialmente universale del racconto al sondaggio della tecnica narrativa, dalla elaborazione di una rigorosa e monistica metodologia a un più duttile scandaglio interdisciplinare".

Alla base dell'analisi narratologica bisogna tener conto sia della distinzione fatta dai formalisti russi tra *fabula* e *intreccio*, sia della distinzione fatta da Emile Benveniste tra *storia* e *discorso*.

Todorov sostiene che l'opera letteraria è *storia* e *discorso* allo stesso tempo. *Storia* in quanto comprende una certa realtà e avvenimenti che si presume abbiano avuto luogo e personaggi che si confondono con quelli della vita reale. Questa stessa storia avrebbe potuto esserci raccontata senza venire incarnata in un libro: da un film o da un racconto orale.

Ma l'opera letteraria è al tempo stesso *discorso* perché vi è un narratore che narra la storia e un lettore che la percepisce e a questo livello, quello che ha importanza non sono gli avvenimenti raccontati ma il modo in cui il narratore li ha fatti conoscere.

Questa è la base dalla quale partono i narratologi per studiare il livello funzionale del testo.

Per compiere un'analisi del testo bisogna, per prima cosa, dividere il testo in segmentazioni o sequenze che possono essere lineari o linguistico-funzionali.

Uno degli studiosi più significativi di questi elementi è stato Vladimir Jakovlevič Propp, filosofo e professore russo nato a San Pietroburgo nel 1895 dove ha studiato e lavorato da ricercatore e professore. Il suo scritto più famoso a riguardo è sicuramente “Morfologia della una fiaba”, un celebre saggio pubblicato a Leningrado nel 1928 e uscito in Italia nel 1966 per Einaudi, a cura di Gian Luigi Bravo. Inizialmente pubblicato solo in Russia, questo scritto ha influenzato le ricerche dell'antropologo Claude Levi-Strauss e del linguista Roland Barthes. Dopo la sua traduzione e diffusione in occidente negli anni cinquanta, il testo si è costruito la fama che ha tutt'oggi negli ambiti accademici che si occupano di analizzare mass media e forme artistiche.

Il libro parte dall'assunto che tutte le fiabe presentino, al di là del luogo di origine e della cultura che le ha create, degli elementi comuni, ovvero una stessa struttura che ritrova al suo interno gli stessi personaggi che ricoprono le stesse funzioni in relazione allo svolgimento della storia. Estendendo l'approccio formalista russo alle fiabe di magia, Propp analizzò un gran numero di fiabe della tradizione cercando di dividerle in minime parti analizzabili (come i morfemi in linguistica). Spostando la propria attenzione dagli elementi peculiari di ogni fiaba (lavoro a cui si dedicano di norma i folkloristi), agli elementi ricorrenti che soggiacciono ad un gran numero di fiabe, Propp cercò gli elementi unificanti. Questi, non vengono identificati tanto a livello di contenuti, quanto in termini di azioni e funzioni, da qui il termine morfologia, che illustra la ricerca di termini costanti nella fiaba.

Alla base dell'analisi di Propp sta il concetto di funzione, che riguarda l'azione/reazione a cui un personaggio è assoggettato. Le funzioni sono punti cardine all'interno della narrazione e sono quelle unità che mandano avanti l'intero racconto; esse succedono alla situazione iniziale, che ha il compito di introdurre l'ambiente della narrazione. Propp ha individuato 31 funzioni, che elenco qui interamente per completezza:

1. Allontanamento. L'eroe o un membro della famiglia lascia la sicurezza dell'ambiente iniziale. Questo evento causa tensione nella storia che quindi ha veramente inizio. Può essere il momento in cui viene presentato l'eroe, spesso ritratto come una persona normale.

2. Divieto. All'eroe viene posto un divieto/viene allarmato su quello che potrebbe accadere da una sua azione.
3. Infrazione. Il cattivo (o antagonista) entra nella storia (poiché un divieto è stato infranto). Non necessariamente il cattivo ha un confronto con l'eroe.
4. Investigazione: Il cattivo cerca di raccogliere informazioni sull'eroe (spesso sotto mentite spoglie) magari parlando con un membro della famiglia o rubando qualche cosa.
5. Delazione: Il cattivo riceve delle informazioni sull'eroe o sulla vittima. Altre informazioni possono inoltre essere acquisite, come la posizione di un tesoro o una mappa.
6. Tranello: Il cattivo tenta di ingannare la vittima cercando di rapirla o di rubarle qualcosa. Spesso usa le informazioni accumulate per ingannare l'eroe o la vittima con un travestimento, usando la persuasione oppure a volte la magia.
7. Connivenza: La vittima viene ingannata e finisce con l'aiutare il cattivo senza saperlo. Il tranello del cattivo sortisce l'effetto desiderato e la vittima o l'eroe sono suoi burattini. L'aiuto che possono dare al cattivo varia dal fornire qualcosa di importante (ad esempio una mappa o un oggetto magico) allo scontrarsi con personaggi buoni.
8. Danneggiamento o Mancanza: Il cattivo causa un danno /fa del male ad un membro della famiglia (rapimento, saccheggio, incantesimo, omicidio, imprigionamento, matrimonio forzato ecc..) in alternativa, ad un personaggio della famiglia manca qualcosa o desidera qualcosa. Queste due opzioni possono apparire insieme o alternativamente nella storia.
9. Mediazione: la funzione 8 viene resa nota. L'eroe può trovare la sua famiglia in uno stato di agitazione oppure la comunità devastata e afflitta.
10. Inizio della reazione: L'eroe decide di agire in modo da risolvere la mancanza. Per esempio cercando un oggetto magico, salvando chi è stato catturato oppure sconfiggendo il cattivo. Questa è una funzione importante poiché dà una svolta alla narrazione e cementa i presupposti per la futura azione. Può essere in questo momento che, la persona che fino a prima risultava "normale" si configura come "eroe"
11. Partenza: l'eroe lascia la casa/villaggio.
12. Prima funzione del donatore: l'eroe viene messo alla prova, attaccato, interrogato, in modo da essere preparato a ricevere l'oggetto magico o incontrare l'aiutante o donatore.
13. Reazione dell'eroe: l'eroe reagisce alle azioni del futuro aiutante (supera la prova, libera i prigionieri ecc...); generalmente passa la prova.
14. Acquisizione oggetto magico. L'eroe acquisisce l'oggetto magico che può essere prestato, comprato, apparire spontaneamente, ingerito, oppure apparire sotto forma di personaggi che si mettono a disposizione dell'eroe.
15. Trasferimento: l'eroe viaggia, è portato o condotto in vicinanza dell'oggetto della ricerca.

16. Lotta: L'eroe e il cattivo hanno uno scontro diretto, fisico o di astuzia.
17. Marchiatura: L'eroe è marchiato o per mezzo di una ferita o per mezzo di un oggetto (es. anello).
18. Vittoria: il cattivo è sconfitto (ucciso in combattimento, ucciso nel sonno, sconfitto durante lo scontro, scacciato). Perde comunque la sua funzione negativa.
19. Rimozione: L'eroe viene liberato dal danneggiamento o la mancanza viene risolta.
20. Ritorno: L'eroe ritorna nella comunità senza altre indicazioni
21. Persecuzione: L'eroe viene perseguitato e il persecutore cerca di ucciderlo, mangiarlo o mettere a repentaglio la vita o le azioni dell'eroe.
22. Salvataggio: L'eroe si salva
23. Arrivo in incognito: L'eroe arriva al proprio paese sotto mentite spoglie. Non viene riconosciuto.
24. Pretese infondate: Il falso eroe avanza pretese infondate sulla vittoria
25. Prova: All'eroe viene imposto un compito difficile, una prova da superare (una prova terribile, enigma, prova di forza)
26. Soluzione: la prova è conclusa con successo
27. Identificazione: l'eroe viene riconosciuto.
28. Smascheramento: Il falso eroe o il cattivo viene smascherato
29. Trasfigurazione: All'eroe viene data una nuova apparenza (nuovi vestiti, è reso bello, le ferite vengono guarite)
30. Punizione: Il cattivo viene punito
31. Matrimonio: L'eroe si sposa, sale al trono o raggiunge l'obiettivo prefissato.

Queste funzioni alle volte possono essere invertite (per esempio l'eroe riceve l'oggetto quando è ancora a casa) e l'ordine cambiare. In linea generale una funzione per andare a buon fine deve essere ripetuta tre volte (le prime due volte non si sortisce un esito positivo mentre la terza è quella decisiva: ad esempio l'eroe bussa a due case prima di trovare la casa giusta).

Oltre alle funzioni, Propp individuò anche 7 personaggi tipo (chiamati anche sfere d'azione) ricorrenti:

- a) Il Cattivo (Antagonista): lotta contro l'eroe, è la causa del danno.

- b) Il Donatore: prepara l'eroe al conflitto o gli fornisce un oggetto magico per riuscire nella sua battaglia
- c) Aiutante Magico: aiuta l'eroe nella sua ricerca/lotta
- d) La principessa e suo padre il re. Questi due tipi si occupano di dare l'incarico all'eroe, identificare il falso eroe, sposare l'eroe. Nel suo lavoro Propp si rende conto che questi due personaggi non possono essere divisi da un punto di vista funzionale poiché si occupano delle medesime cose.
- e) Il Mandante: il personaggio che rende nota la mancanza e incita l'eroe ad andare.
- f) L'eroe (o vittima che diventerà eroe) colui che lotterà contro il cattivo, trionferà, verrà aiutato dal donatore, sposerà la principessa.
- g) Falso eroe: colui si prende il merito della missione e cerca di sposare la principessa con l'inganno.

Questi ruoli nella realtà delle fiabe possono essere ricoperti da più personaggi oppure più ruoli possono essere ricoperti da un solo personaggio. Ad esempio, la strega che viene uccisa all'inizio del racconto, viene sostituita dalla figlia nel ruolo di antagonista. Viceversa, il re può aiutare l'eroe fornendogli una spada magica, ma anche dargli un incarico, occupandosi di ricoprire il ruolo del mandante.

Tra i vari studiosi che hanno approfondito e rielaborato il lavoro di Propp c'è A.J. Greimas, fondatore dell'analisi semiotica narrativa. Egli semplifica lo schema delle sfere d'azione di Propp rinominando attanti i personaggi (sostituendo le categorie individuate da Propp con soggetto, oppositore, destinante, aiutante e oggetto di valore). La rielaborazione dello studio di Propp porterà Greimas ad elaborare lo schema narrativo canonico.

Alle 31 funzioni proppiane, l'autore aveva sostituito cinque gruppi di funzioni (A = Contratto, F = Scontro, C = Comunicazione, p = presenza, d = spostamento) e, alle sfere d'azione, sei «attanti» (Destinante, Destinatario, Oggetto, Soggetto, Aiutante, Oppositore). Il passo ulteriore è stato quello, negli anni settanta, di sostituire anche alle tre prove («qualificante», «principale», «glorificante») qualcosa di più generale, che potesse essere applicato cioè ad universi narrativi diversi da quello della fiaba. Si è giunti così allo Schema Narrativo Canonico articolato in quattro fasi:

1. La Manipolazione (le funzioni contrattuali dello schema precedente), in cui il Destinante convince in qualche modo il Soggetto circa l'opportunità di intraprendere un determinato programma narrativo.
2. La Competenza (di problematica corrispondenza con gli elementi dello schema precedente ma grosso modo attinente alla prova qualificante), che corrisponde all'equipaggiamento modale" (volere, dovere, sapere, potere) del soggetto, in riferimento al programma da compiere.
3. La Performanza, o fase trasformativa per eccellenza, cioè l'azione del Soggetto che trasforma gli stati di cose (vedi, nello schema precedente, le funzioni F, di scontro).
4. La Sanzione, che è il segmento finale di una narrazione, quando il Destinante giudica se l'opera compiuta dal Soggetto è conforme o meno al contratto iniziale (e coincide in parte con prova glorificante).

L'idea di Greimas è che, alla base del rapporto fra un soggetto e un altro soggetto, o fra un soggetto e il mondo, vi siano quattro orientamenti di fondo: uno consiste nei «desideri» del soggetto, radicati nella sua individualità, e questo ambito è quello della modalità del volere. C'è poi l'aspetto più sociale del soggetto, che lo lega alle regole della collettività con una serie di diritti e di doveri, di comportamenti ammessi o vietati. Questo è l'ambito della modalità del «dovere», che orienta, come si può immaginare, non pochi programmi narrativi. Vi sono poi le due modalità del sapere e del potere, che definiscono rispettivamente l'ambito cognitivo e quello delle abilità del soggetto. Il potere è inteso sia nel senso di possibilità che nel senso di abilità: il soggetto «può fare» qualcosa perché nessuno glielo impedisce o vieta; o «può fare» qualcosa allorché abbia la capacità di farlo. Per quanto riguarda il sapere, si noti come esso sia solo «una» delle componenti della competenza del soggetto, diversamente dall'accezione comune del termine competenza con il quale ci si riferisce in genere alle conoscenze possedute da una persona.

Esistono poi diversi altri riferimenti interessanti a elaborati e studiosi che hanno creato analisi della narrazione a partire proprio da Propp o sviluppato parallelamente le proprie tecniche dall'analisi del testo su contesti analoghi (favole

e narrative derivate dalla tradizione popolare) alle applicazioni su differenti generi letterari.

Cesare Segre ha ad esempio incentrato il proprio lavoro sull'analisi del testo che va compiuta dividendolo in segmentazioni o sequenze che possono essere lineari o linguistico-funzionali. Individuato nel proposito della segmentazione due obiettivi principali, quello di preparare le sequenze che, riorganizzate secondo la cronologia del contenuto, andranno a costituire la fabula e quello di individuare le zone di convergenza tra i vari tipi di funzioni discorsive e di linguaggio.

Preparando le sequenze si individuano tutti quei blocchi unitari che sono segnati da delimitazioni temporali, spaziali, contenutistiche e, nell'individuare le zone di convergenza, le sequenze narrative vengono rilevate in base alle loro caratteristiche linguistiche, come la narrazione, la descrizione, la riflessione.

Se il metodo dello studioso russo Vladimir Propp è applicabile più che altro su un ben determinato tipo di testo narrativo, le fiabe di magia, Segre e Claude Bremond individuano uno schema base della narrazione applicabile ad ogni testo narrativo.

Segre usa il metodo di articolazione su quattro livelli di analisi: il discorso, l'intreccio, la fabula e il modello narrativo, mentre Bremond individua lo schema base della narrazione in una situazione che si evolve o positivamente o negativamente ma alla fine trova un epilogo.

Le funzioni utilizzate da Segre sono fondamentalmente tre: la prima apre la possibilità di tenere un certo comportamento o di prevedere un evento, la seconda di realizzare il comportamento o l'evento in atto, la terza chiude il processo con un risultato raggiunto.

La differenza con Propp sta nel fatto che a nessuna di queste funzioni deve seguire necessariamente quella della sequenza successiva ma, una volta che la sequenza è aperta, il narratore può decidere l'attuazione di quel comportamento o evento oppure può decidere che quel comportamento o evento non abbia luogo.

Inoltre, se il narratore sceglie che venga attuato questo comportamento o quell'evento può decidere che il processo vada fino alla fine oppure venga arrestato e inoltre il comportamento può raggiungere o mancare il suo scopo e l'avvenimento seguire o meno il suo corso fino al termine.

Gerard Genette analizza due elementi importanti del discorso narrativo: le categorie dello spazio e del tempo.

I fenomeni della dimensione tempo vengono suddivise da Genette in ordine, che riguarda la prolessi o l'anticipazione e le analessi ovvero le retrospezioni di segmenti narrativi rispetto al punto in cui la storia si trova e suddivide ancora in durata, cioè la coincidenza o meno della storia in cui ci si trova con il tempo del discorso e che, quando il discorso è più breve della storia, prevede la possibilità del sommario, della pausa. Se viene sospeso il tempo della storia e dell'ellissi, sia se c'è un'omissione di una parte della storia e di una maggiore velocità del tempo del discorso.

La relazione che esiste tra racconto e diegesi viene chiamata frequenza e distingue quattro possibilità: racconto singolativo se con un solo enunciato si racconta un avvenimento accaduto una sola volta, ripetitivo se più enunciati fanno riferimento ad un solo avvenimento, iterativo se ad un avvenimento accaduto più volte corrisponde un solo enunciato e singolativo multiplo se ad un certo numero di avvenimenti corrispondono altrettanti enunciati.

Michail Bachtin mette in rilievo l'importanza del tempo nell'evoluzione del romanzo europeo con la teoria del cronotopo, categoria che riguarda "l'interconnessione dei rapporti temporali e spaziali all'interno di un testo letterario".

Egli scrive nel suo saggio "Estetica e romanzo": "Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi ma non del tutto), a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura (non ci occupiamo qui del cronotopo delle altre sfere della cultura). Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza".

E aggiunge: "Il cronotopo in letteratura ha un essenziale significato di genere. Si può dire che il genere letterario e le sue varietà sono determinate proprio dal

cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica".

Per quanto riguarda la spazialità, le valenze semico-simboliche dei nar spazio euforico o spazio disforico di Greimas, allo spazio inteso come descrizione di Philippe Hamon e allo spazio inteso come linguaggio di Jurij Michajlovič Lotman.

Un altro problema che la narratologia affronta è quello dell'analisi del personaggio che viene definito dagli strutturalisti non un "essere" ma un "partecipante".

Infatti a seconda dell'angolazione dalla quale si considerano gli attributi e le funzioni del personaggio o in base ai suoi dati anagrafici, esso viene visto, come sostiene Bremond, "agente o paziente" oppure "attante" come dice Greimas o "paradigma di tratti psicologici" come sostiene Chatman.

Tra tutti questi studi uno tra i più interessanti è quello di Charles J. Fillmore che costruisce una grammatica dei casi e distingue per ogni azione cinque ruoli principali, l'agente, l'oggetto, lo strumento, il dativo (per il quale si compie il processo) e il locativo (dove avviene l'azione).

I personaggi sono comunque la colonna portante del testo. Sono loro che portano avanti l'azione, il racconto stesso, determinando le diverse situazioni, i diversi ruoli, analizzano le differenti personalità e devono pertanto essere analizzati minuziosamente, tenendo conto di tutti gli elementi che contribuiscono a caratterizzarli.

Esistono vari modi di caratterizzare un personaggio:

- Caratterizzazione diretta: vi è la descrizione dell'aspetto fisico (descrizione fisica, con colore dei capelli, altezza, caratteri somatici), dei tratti psicologici, l'idea che egli ha della vita, del mondo, la sua estrazione sociale, il livello culturale. Questo tipo di caratterizzazione viene maggiormente utilizzata dagli scrittori antecedenti il 1500.

- Caratterizzazione socio-economica e culturale: viene individuato il livello culturale del personaggio e il suo ceto sociale.
- Caratterizzazione psicologica: è il modo di pensare del personaggio, le sue emozioni, cosa anima i suoi pensieri, il suo modo di rapportarsi alla società e con gli altri, nonché la gestualità.

Il personaggio può essere definito in modo:

- statico - quando non cambia mai, rimane sempre uguale così come i suoi pensieri.
- dinamico - quando durante il racconto cambia atteggiamento, idea, ideali, o cambia modo di vivere.
- piatto - quando la descrizione è sommaria, schematica, inverosimile, stereotipata.
- tutto-tondo - quando si conoscono tutti gli aspetti, sia esteriori che interiori.

Il personaggio può essere presentato in due modi:

- Direttamente: quando, sin dall'inizio, si ha un prospetto ben accentuato. La presentazione è effettuata o dal personaggio stesso, o dall'autore o da un altro personaggio.
- Indirettamente: è la presentazione che avviene nei romanzi contemporanei, attraverso degli indici (come il linguaggio, la descrizione fisica, le battute, i gesti, l'abbigliamento), per far comprendere la natura del personaggio.

Il personaggio è il portatore di un'azione. All'interno di una novella o di un romanzo i ruoli dei personaggi si possono riassumere in:

- Protagonista: è il personaggio al centro dell'azione e la mette in moto o ne è la vittima;
- Antagonista: colui che si contrappone al protagonista e ne impedisce l'azione o cerca di opprimerlo;
- Oggetto: la persona o la cosa desiderata o temuta che mette in moto l'azione;

- Aiutante: il personaggio che si schiera a favore del protagonista e lo aiuta a raggiungere il suo scopo. Questi può essere anche falso quando finge di collaborare ed invece opera in senso contrario;
- Avversario: il personaggio che si oppone al protagonista e crea ostacoli per impedire il conseguimento dello scopo. Di solito i ruoli di aiutante e di avversario sono ricoperti da personaggi minori.

Per una corretta lettura narratologica bisogna tener in conto anche il narratore, o istanza di enunciazione del testo, e il narratario, o istanza di ricezione. L'autore del testo che non deve essere considerato come persona reale ma, come dice Umberto Eco, "strategia testuale".

Importante diventa quindi la scelta del "punto di vista" perché, come dice Chatman, quando ci volgiamo ai testi narrativi troviamo una situazione molto più complessa di quella che vi è nei testi con una sola presenza, come nei testi espositivi, nei discorsi politici o nei sermoni.

Il personaggio, il narratore, l'autore implicito sono presenze diverse che possono avere punti di vista differenti.

La differenza fondamentale tra punto di vista e voce narrante consiste nel fatto che per punto di vista si intende l'orientamento ideologico o il luogo fisico o la situazione rispetto alla quale si pongono in relazione gli eventi narrativi, mentre la voce narrante si riferisce al discorso o ad altri mezzi espliciti tramite i quali gli eventi vengono comunicati al lettore.

È la voce narrante che definisce i rapporti tra la narrazione e il racconto e tra la narrazione e la storia con la distinzione tra un narratore assente dalla storia o eterodiegetico, come avviene, ad esempio, nel *Piacere* di Gabriele D'Annunzio, e un narratore presente come nel *Mattia Pascal* di Pirandello.

Il narratore che è anche protagonista della storia viene definito da Genette come autodiegetico, mentre quello che è solamente un testimone è detto allodiegetico.

Per quanto riguarda i livelli narrativi, sempre secondo Genette e la sua classificazione, l'istanza narrativa di un racconto di 1° grado è, per definizione,

extradiegetica, mentre l'istanza narrativa di un racconto di 2° grado, come in *Le Mille e una Notte*, si definisce intradiegetica.

La categoria della distanza riguarda invece l'opposizione della quale parla Aristotele nella *Poetica*, tra il discorso che tengono i personaggi detto *mimesis* e il discorso degli eventi detto *diegesis*.

Pertanto se nel racconto vi è la mediazione del narratore si parlerà di racconto diegetico, mentre se è condotto dai personaggi attraverso il dialogo viene considerato un racconto mimetico.

Per quanto riguarda invece il punto ottico o la "prospettiva" dal quale si osserva la storia, quando il narratore è onnisciente si parla di racconto a focalizzazione zero, quando il narratore ne sa quanto i personaggi di racconto a focalizzazione interna e quando il narratore ne sa meno dei personaggi di racconto a focalizzazione esterna.

In questi ultimi anni si sono sempre più affrontati i problemi della distinzione tra autore e narratore e il rapporto tra gli enunciati e la enunciazione e molti sono stati i saggi acuti che hanno cercato di analizzare le numerose questioni sulla lettura del romanzo e del racconto.

Un ultimo libro molto interessante che parla di didattica della fiaba è sicuramente *“La grammatica della fantasia”*. Questo piccolo libro scritto da Gianni Rodari, insegnante, giornalista e scrittore di narrativa per ragazzi, è un preziosissimo strumento per tutti coloro che, attraverso le parole e i giochi, hanno voglia di scoprire i colori delle immagini della fantasia e il potere straordinario delle fiabe.

Scritto nel 1973 dopo una serie di incontri con insegnanti delle scuole elementari e medie di tutta Italia sul tema della *“Fantastica”*, il libro di Rodari offre spunti, suggerimenti e strumenti per chi crede nella pedagogia della creatività e attribuisce il giusto valore educativo e didattico all'immaginazione.

Partendo dalle parole o dalle lettere che compongono le parole stesse, Rodari suggerisce 42 giochi attraverso immagini, non sense, indovinelli, favole; passa dalla modernizzazione di vecchie favole come *Cenerentola* o *il Pifferaio Magico*, dal gioco delle *“carte di Propp”* all'uso delle marionette, dall'uso di un prefisso

arbitrario a quello dell'errore creativo. Ogni gioco ha un forte valore simbolico che apre ad un mondo di possibilità creative, sia per il bambino che per l'insegnante, semplicemente mettendo in moto la propria fantasia.

Gran parte della Grammatica della fantasia si basa sul "binomio fantastico", l'accostamento di due parole "distanti" tra loro per significato, accostate in modo insolito, in modo da creare un'ipotesi fantastica.

Esempio: *"Che cosa succederebbe se la Sicilia perdesse i bottoni "*; *"Se un coccodrillo bussasse alla vostra porta per chiedervi un po' di rosmarino"*

"La parola singola (gettata lì a caso, con la sua forza evocativa di immagini, ricordi, fantasie, personaggi, avvenimenti del passato, ...) agisce solo quando ne incontra una seconda che la provoca, la costringe ad uscire dai binari dell'abitudine, a scoprirsi nuove capacità di significato Una storia può nascere solo da un binomio fantastico."

Per essere tale *"occorre una certa distanza tra le due parole, occorre che l'una sia sufficientemente estranea all'altra e il loro accostamento discretamente insolito, perché l'immaginazione sia costretta a mettersi in moto per istituire tra di loro una parentela, per costruire un insieme fantastico in cui i due elementi estranei possono convivere."*

Attraverso questi giochi i bambini apprendono che le fiabe non sono intoccabili, possono giocare con esse, possono smontarle e ricrearle e si sentono coinvolti in prima persona nel loro processo formativo. E' un primo passo per condurre il bambino ad assumere un atteggiamento creativo di fronte alla molteplicità dei messaggi che da ogni parte minacciano la sua libertà di espressione.

Il filo conduttore che orienta le tecniche descritte e le giustifica è costituito da questo obiettivo fondamentale: l'importanza dello sviluppo della creatività e della fantasia per la formazione del bambino che deve essere stimolato ad impossessarsi del patrimonio culturale che gli viene offerto attraverso linguaggi e codici diversi, affinché possa rielaborarlo nella prospettiva di apportare un contributo personale e creativo.

Questa raccolta dei vari sistemi più studiati e dei più importanti studiosi che se ne sono occupati vuole sintetizzare tutti gli elementi che possono essere utili a focalizzare le tecniche e strategie narrative e prepararle ad un confronto con gli elementi musicali che possono avere affinità e fini analoghi. Non ci interessa in questo ambito approfondire ulteriormente tali argomenti, ma piuttosto coglierne l'essenza logica e studiarne i risultati.

Abbiamo infatti visto che nel corso degli anni e dei differenti studi sono stati tracciati diversi percorsi per codificare le modalità narrative, coprendo vasti aspetti come i generi piuttosto che le differenze culturali da cui nascevano o ancora i contenuti diversi nello stile, ma accomunabili nell'intento.

Gli schemi individuati da Propp come le sintesi di Greimas o gli altri riferimenti a concetti già citati come la teoria della relatività, o ancora le caratterizzazioni dei personaggi e la presenza del narratore, sono strumenti che possono essere associati ad altre tecniche o grammatiche musicali; ad esempio le modulazioni temporanee, le sostituzioni di accordi, i giochi di anticipo o ritardo che si utilizzano nelle manipolazioni melodiche ed armoniche, ecc ecc...tutte queste osservazioni e comparazioni andranno sviluppate ed analizzate dopo aver estrapolato gli elementi musicali che caratterizzano le improvvisazioni scelte in modo da creare una sorta di matrice di corrispondenza e le tecniche di improvvisazione musicale possano così essere associate a quelle narrative. Così si riuscirà successivamente a costruire un'improvvisazione proprio partendo da concetti di analisi narrativa.

La sensazione di ascoltare una storia mentre ascolto un'improvvisazione dovrebbe trovare una sua spiegazione, proprio perché anche dal punto di vista musicale si utilizzano – spesso istintivamente, ma coerentemente - gli stessi meccanismi applicati alla narrazione.

Allegato 2 - Creatività dalla Banalità – “Esercizi di stile” di Raymond Queneau

Gli Esercizi di stile (*Exercices de style*), scritti dal francese Raymond Queneau, constano di una trama raccontata in novantanove modi diversi, ognuno in uno specifico stile di narrazione. Furono pubblicati da Gallimard per la prima volta nel 1947. Nel 1963 ne uscì un'edizione aggiornata e nel 1973 un'ulteriore edizione.

La trama è semplice e banale: verso mezzogiorno, su un autobus affollato, un uomo si lamenta con chi lo spinge di continuo e, non appena trovato un posto libero, lo occupa. Il narratore, due ore dopo, lo rivede da un'altra parte con un amico, che gli dice di far mettere un bottone sulla sciancratura del soprabito.

Più che trama, minima, sono le novantanove varianti stilistiche ad interessare il lettore: ci sono quelle enigmistiche (anagrammi, apocopi, aferesi, permutazioni delle lettere, lipogrammi...), quelle retoriche (litoti, metafore, apostrofe, ...), quelle con i linguaggi settoriali (geometrico, gastronomico, medico, botanico, ...), quelle con i gerghi e le lingue maccheroniche (con anglicismi, francesismi, volgare, ingiurioso...) e le varianti di tipi testuali (testo teatrale, tema scolastico, interrogatorio, poesia tanka, sonetto, telegrafico...).

È presente, nel libro, anche una traduzione della storia in latino maccheronico.

I novantanove *texticules*, come li definisce Queneau stesso con un gioco di parole, utilizzano quindi le più svariate figure retoriche e i più disparati registri linguistici per dirci sempre la stessa cosa e vogliono mostrarci come nella parola e nella lingua siano implicite infinite potenzialità, che vanno solo lasciate libere di esprimersi.

“Sulla S in un’ora di traffico. Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome, davanti alla Gare Saint Lazare. È con un amico che gli dice: ‘Dovresti far mettere un bottone in più al soprabito’. Gli fa vedere dove (alla sciancratura) e perché”.

Da questo banalissimo episodio di vita quotidiana e tentativo, apparentemente superficiale, di osservazione della realtà, prendono avvio gli “Esercizi di stile”, un libro unico nel suo genere. Queneau, infatti, partendo dalla notazione iniziale, è come se, giocosamente e senza mai apparire accademico, la ponesse su un’ipotetica tavola operatoria e si accingesse a compiere su quel corpo fremente che è il linguaggio, le acrobazie e gli esperimenti più sfrenati. Ma, bisogna subito precisare, è un’operazione senza il rischio della morte; non almeno se il chirurgo, come in questo caso, è saldo di mano, lucido nell’osservazione e rapido di fantasia. E di più: non solo la morte non è contemplata, ma da quel corpo usciranno cellule ancor più sane e vivificate.

Queneau stesso pare sdoppiarsi. Da una parte, il chirurgo freddo e calcolatore, dall’altra una sorta di avventuriero, un esploratore lessicale in cerca di paradossi, di un linguaggio musicale, quasi dionisiaco, ed, in fondo di una realtà linguistica e sociale ancora tutta da scoprire. Ed ecco, allora, che, come detto, dalle “Notazioni” si passa alle 98 variazioni, operazione che, pare, Queneau abbia concepito ascoltando delle variazioni sinfoniche.

Una di queste è l’esilarante “Sincopi”, esercizio al quale lo scrittore giunge dopo le apocopi (caduta della vocale finale di una parola ed eventualmente anche della consonante che la precede), le aferesi (soppressione di una vocale o sillaba iniziale), e i poliptoti (figura retorica classica, consistente nel riprendere in frasi successive di un periodo una parola, di solito la prima della frase iniziale): *“Ungrno vrso mzo giorno sopra lpaiattformapstriore duntobus delalina S vdin gíovn dalcoltrplngo cheportva uncpelloircndtda unacrdcella intrcc. Eglsto appstro’ fiV isuicno prndendochcotui fcvappsta a pstrglipdi agni frmt. Porpdmente eglbndono’ ladscione pergttrsi sdin pstlbro. Lrivdqulche orpitrdi dvantilastzione Sntlzre ign conversazne cncmpgno chí suggrva dfrisalre upco ibottne desusprbto”*.

Comicità acquisita per accumulo, dunque, assoluta follia verbale, ma non più di tanto, se si guarda con attenzione; per avere lo stesso effetto basterebbe parlare, in fondo, con un arabo giunto da poco tempo in Italia (il quale, probabilmente, alla fine dell’incontro vi saluterebbe con un impicciatissimo “Arvdc” che sta per “arrivederci”).

Eccoci dunque al momento cruciale dell'operazione: l'esploratore è ora nel cuore del linguaggio e così nel cuore del mondo. Non è interessato ad un vuoto gioco formale sulle parole, ma attraverso le sue scomposizioni e i suoi parossismi pare giungere al nucleo delle cose.

Il breve raccontino, la notazione sull'autobus della linea S, l'osservazione di un uomo dal collo troppo lungo, diventano a mano a mano altri 98 racconti, tutti significativi ed uno diverso dall'altro.

Il corpo lessicale che Queneau ha steso sulla tavola operatoria, e sul quale sta operando e trapiantando, moltiplicato com'è, diventa allora le mille voci e i mille specchi di quel labirinto che è la realtà.

Gli esperimenti aumentano vertiginosamente, come in un'entusiasmante composizione di free jazz: l'autobus della linea S viene percepito e curiosamente raccontato dall'olfatto, dal gusto e dall'udito. Leggiamo onomatopee ("A boarrdo di un auto (bit bit, pot pot!) bus, bussante..."), comunicati telegrafici ("BUS COMPLETO STOP TIZIO LUNGOCOLLO CAPPELLO TRECCIA APOSTROFA SCONOSCIUTO SENZA VALIDO PRETESTO STOP..."), siamo invitati a vedere l'azione da diversi punti di vista: quello del reazionario ("Naturalmente l'autobus era pieno e il bigliettaio sgradevole..."), quello scientifico e privo di emozioni dell'insiemista ("Nell'autobus S si consideri l'insieme A dei passeggeri seduti e l'insieme D dei passeggeri in piedi..."), quello incerto del protagonista di "Dunque, cioè" ("Dunque, più tardi, cioè alla Gare Saint-Lazare, l'ho rivisto, dunque. Cioè, era con un tale che, dunque, gli diceva, cioè quel tale: 'dunque, dovresti far mettere un altro bottone, dunque, al soprabito. Cioè'"), quello maldestro e forse un po' datato del compagno ("Perché cazzo, scusate compagni, io non sono abituato a intervenire in situazioni politiche di un certo tipo. Cioè, cazzo, a me non mi hanno fatto studiare perché cazzo la scuola, cioè, è solo dei ricchi. Io vorrei dare una testimonianza di classe di quel che ho visto ieri sull'autobus (non sulle mercedes dei signori) ma mi si intrecciano le dita...") fino a quello colorito e pasoliniano del coatto ("Aho! Annavo a magna' e te monto su quer bidone de la Esse-e 'anvedi? – nun me vado a incoccia' con 'no stronzo con un collo cche pareva un cacciavite, e 'na trippa sur cappello? E quello un se mette a baccaglia' con

st'artro burino perché – dice – je acciacca er ditone? Te possino! Ma cche voi, ma cchi spinge? e certo che spinge! chi, io? ma va a magna' er sapone!”).

E il gioco continua, e potrebbe continuare a lungo, come se Queneau fosse preda di allucinazioni e formidabili intuizioni indotte dall'uso di LSD verbale.

Al linguaggio quotidiano si aggiunge così la gustosa ed intelligente parodia dei generi letterari. E il caso dell'esercizio “Ampoloso”, così comune a tanta letteratura italiana passata e contemporanea: “Quando l'aurora dalle dita di rosa imparte i suoi colori al giorno che nasce, sul rapidissimo dardo che per le sinuose correnti dell'Esse falcatamente incede, grande d'aspetto e dagli occhi tondi come toro di Bisanto...”; o di quello fieramente disperato dei “Versi liberi”: “L'autobus/pieno/il cuore/ vuoto/il collo/lungo/il nastro/a treccia/i piedi/piatti/piatti e appiattiti/il posto/vuoto/e l'inatteso incontro alla stazione dai mille fuochi/spenti/di quel cuore, di quel collo, di quel nastro, di quei piedi/di quel posto vuoto/e di quel/ bottone”; o di quello, ancora, molto vicino al Céline di “Viaggio al termine della notte”: “Ma, guarda, 'ste cose non le capisco: un tipo che s'intigna a marciarti sul ditone ti fa girare i cosiddetti. Ma se dopo aver protestato va poi a sedersi come un cottolengo, me guarda questo non mi va giù. Me guarda, ho visto 'sta roba l'altro giorno sulla piattaforma di dietro della S...”. E potevano mancare in questo contesto le sempre più importanti ed attualissime contaminazioni linguistiche? Ecco allora una versione del giavanese: “Ufun giofornofo vefersofo mefezzofogiofornofo sufun afautofobufus vefedofu ufun giofovafanofottofo cofon ufun cafappefellerfo cofon ufunafa trefecciafa efe ufun cofollofo htfungofo...”; e l'esilarante anglicismo, probabilmente, vista l'americanizzazione del pianeta, l'esperanto del futuro: “Un dei, verso middei, ho takato il bus and ho seen un yungo manno con un greit necco e un hatto con una ropa texturata. Molto quicko questo yungo manno becoma crazo e acchiusa un molto rispettabile sir di smashargli i fitti. Den quello runna tovardo un anocchiupato sitto. Leíter lo vedo againo che ualcava alla steiscione Seintlasar con uno friendo che gli ghiva suggestioni sopro un batton del cot”. Moltissime possibilità vengono dunque sperimentate.

Fondamentale, in un caso come questo, è il ruolo della traduzione di Umberto Eco. Essendo impossibile una traduzione letterale, Eco, così come spiega nell'introduzione, ha tentato (nei casi, almeno, in cui più evidente era

l'intraducibilità) di inserire i tagli e le aggiunte operati da Queneau in un contesto diversificato. Ed è proprio dal rapporto con il mondo di cui fanno parte che gli esercizi dello scrittore francese (solo apparentemente formali, è il caso di ripeterlo) assumono un senso. Come sostiene Eco: "In breve nessun esercizio di questo libro è puramente linguistico, e nessuno è del tutto estraneo a una lingua. In quanto non è solo linguistico, ciascuno è legato all'intertestualità e alla storia. In quanto legato a una lingua è tributario del genio della lingua francese. In entrambi i casi bisogna, più che tradurre, ricreare in un'altra lingua ed in riferimento ad altri testi, a un'altra società, e un altro tempo storico". Forte è in Eco, formidabile ricreatore del linguaggio di Queneau, la tentazione di andare più in là ed abbattere il mistico muro dei 99 esercizi. Provare e riprovare, parodiando il linguaggio avvocatesco, quello degli architetti, dei creatori di moda o lo stile di Hemingway, Robbe-Grillet o Moravia. Il gioco, in fondo, si presta ad interpretazioni e le possibilità sono infinite.