



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

XXIX CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA INTERATENEO IN STORIA DELLE SOCIETÀ, DELLE ISTITUZIONI E DEL PENSIERO. DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

FENOMENOLOGIA DELL'IMPROVVISAZIONE MUSICALE. LA PROSPETTIVA DEL PERFORMER.

Settore scientifico-disciplinare: **M-FIL/01**

DOTTORANDO
MIRIO COSOTTINI

COORDINATRICE
PROF.SSA ELISABETTA VEZZOSI

SUPERVISORE DI TESI
PROF. ALESSANDRO BERTINETTO

CO-SUPERVISORE DI TESI
PROF.SSA MARINA SBISA'

Fenomenologia dell'improvvisazione musicale

La prospettiva del performer

Introduzione

1. Fenomenologia e Invarianza

- 1.1. Precisazioni terminologiche
- 1.2. Identità Vs Invarianza
 - 1.2.1. Il suono oggetto: identità, unità, somiglianza
 - 1.2.2. Il caso della melodia
 - 1.2.3. Suono e qualità essenziali
 - 1.2.4. Suono e intenzionalità
 - 1.2.5. Alcune ambiguità
- 1.3. Il caso del Suono Fluttuante
 - 1.3.1. Un'analogia geometrica
- 1.4. Identità o Invarianza?
 - 1.4.1. Uno sguardo sul concetto di Invarianza
- 1.5. L'invarianza fenomenologica
 - 1.5.1. I suoni proliferano
- 1.6. Nonlinearità e Invarianza
- 1.7. Aspetti Nonlineari di un'improvvisazione: l'analisi di Five Improvisations.
 - 1.7.1. Analisi lineare dell'improvvisazione
 - 1.7.2. Analisi nonlineare dell'improvvisazione
 - 1.7.3. Brevi conclusioni
- 1.8. L'invarianza dei processi improvvisativi

2. La struttura dell'Improvvisazione

- 2.1. Improvvisare la fine
 - 2.1.1. Differenza fra Totalità e Compiutezza
 - 2.1.2. Comporre e Improvvisare
 - 2.1.3. Composizione e Improvvisazione
 - 2.1.4. La fine di un'improvvisazione
 - 2.1.5. Verso una struttura dell'improvvisazione musicale
 - 2.1.6. Considerazioni sul tempo
- 2.2. Improvvisare l'inizio
 - 2.2.1. Puntualità e Inizio
 - 2.2.2. Il suono dell'inizio
 - 2.2.3. Inizio e attacco
 - 2.2.4. L'inizio sbagliato
 - 2.2.5. La sintesi dell'inizio
 - 2.2.6. I modi dell'inizio
 - 2.2.7. Inizio cercato e inizio trovato
- 2.3. Possibilità e Improvvisazione
 - 2.3.1. Possibilità come attesa vuota
 - 2.3.2. "Stay on the moment"

2.3.2.1. Il momento e l'istante: il caso concreto dell'esercizio musicale "Illuminare il silenzio"

2.3.3.L'improvvisazione è una struttura emergente

2.4. Nonlinearità ed emergenza

2.4.1.Rapporto Invarianza/Medesimo

2.4.2.Rapporto Trasformazione/Contenuto

2.4.3.Un improvvisatore suona

3. Conclusioni

Bibliografia

Introduzione

Dopo anni di pratica attiva come musicista, ho maturato alcune convinzioni di natura pedagogica, estetica e filosofica intorno al tema della musica e dell'improvvisazione musicale. Sebbene tali convinzioni facciano capo a settori disciplinari distinti, esse influenzano congiuntamente la pratica musicale e la costituzione di ciò che intendiamo per "essere musicista". D'altra parte questo lavoro non prende in considerazione tutti questi aspetti, ma si sofferma sul rapporto fra musica e improvvisazione dal punto di vista filosofico. Molti anni or sono mi sono imbattuto in un curioso fenomeno percettivo, quello per cui un'esperienza di dissonanza musicale si è rivelata progressivamente lo spunto per l'indagine del rapporto fra linearità e non-linearità. Se questo rapporto era già stato affrontato egregiamente da Jonathan Kramer (nel suo *The Time of Music*, Schirmer Books, 1988) rispetto alla composizione musicale, pochi erano gli studi in ambito improvvisativo. Il punto di vista di Kramer era prettamente musicologico e per un po' ho pensato di adottare il medesimo punto di vista. Contemporaneamente a ciò, svolgevo alcuni laboratori sulla didattica dell'improvvisazione e trovavo molto interessanti le applicazioni di queste riflessioni nella pratica attiva del suonare e dell'improvvisare. La ricchezza delle prospettive portava con sé la difficoltà di sintetizzare le riflessioni in modo chiaro e organico. Questioni musicologiche s'intrecciavano con riflessioni pedagogiche e perfino estetiche. L'opportunità di intraprendere un dottorato di ricerca mi ha motivato a scegliere il punto di vista filosofico come quello più idoneo per cercare tale sintesi e in particolare ad adottare una prospettiva fenomenologica.

Il panorama degli studi filosofici sulla musica e in particolare sull'improvvisazione si è molto vivacizzato negli ultimi anni. Per un'introduzione (ma anche una prospettiva teorica) sul panorama attuale si veda *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione* di Alessandro Bertinetto¹. In questi ultimi anni hanno preso corpo studi rivolti all'aspetto performativo e pragmatico dell'improvvisazione, come quelli di Taruskin², Cook³, e i lavori di Stephen e David Davies⁴. Altri interessanti lavori riguardano studi in chiave sperimentale sull'improvvisazione, in particolare quelli di C. Canonne⁵ e di D. Borgo⁶. Da una parte dovevo confrontarmi con una grande mole di riflessioni e argomentazioni intorno all'improvvisazione musicale, dall'altra era imprescindibile seguire un metodo d'indagine adeguato. Non ho adottato subito l'approccio fenomenologico; sono stati gli sforzi di esplicitare e chiarire concetti

¹ Cfr. Bertinetto 2016.

² Cfr. Taruskin 1995.

³ Cfr. Cook 2013.

⁴ Cfr. Davies, D. 2004. Davies, D. 2009, Davies, D. 2011, Davies, S. 2001, Davies, S. 2011.

⁵ Cfr. Canonne, Garnier 2011.

⁶ Cfr. Borgo 1996/7: 23-40.

provenienti da vari ambiti d'indagine (concetti quali la linearità, la non-linearità, l'agire improvvisativo, l'identità, la percezione, il tempo, l'invarianza ecc.) a consigliare l'adozione di una simile prospettiva, nel momento in cui mi si chiariva anche la finalità del mio progetto di ricerca: l'indagine fenomenologica dell'improvvisazione musicale dal punto di vista dell'esecutore. Ed è stata in particolare la lettura di alcuni testi di Alessandro Bertinetto e di Giovanni Piana a convincermi del fatto che una sintesi fenomenologica del mio pensiero fosse praticabile e auspicabile. Tale sintesi è praticabile poiché l'improvvisazione musicale è un atto esperienziale e quindi rientra in una possibile "dottrina dell'esperienza" (che deve essere distinta da una teoria della conoscenza pura), in altre parole in una possibile teoria fenomenologica⁷. Inoltre, è auspicabile per due motivi, il primo metodologico e il secondo fondazionale. Metodologico poiché possiamo comprendere ciò che distingue l'improvvisazione da altri processi proprio nel momento in cui riusciamo a descrivere le differenze che i vari processi esibiscono dal punto di vista esperienziale. Il metodo fenomenologico è appunto quello che intende caratterizzare gli atti dell'esperienza esibendone le differenze di struttura. Fondazionale poiché non solo la fenomenologia è dottrina dell'esperienza (e dunque concerne l'improvvisazione musicale), ma "una dottrina dell'esperienza, che sia sviluppata con quella radicalità che la filosofia chiede, può assumere soltanto la forma di una teoria fenomenologica"⁸. Soltanto il primo dei due motivi trova ragioni in questo scritto, mentre il secondo esula dai miei scopi andando ben oltre la tematica dell'improvvisazione musicale.

Tuttavia, l'approccio fenomenologico di cui risente il modo in cui affronto i problemi teorici desunti dalla riflessione sulla pratica dell'improvvisazione musicale ha caratteristiche non soltanto descrittive, ma piuttosto argomentative. Se da un lato cerco di fare molta attenzione a rimanere "con i piedi per terra", a scorrere con la riflessione appena sopra l'esperienza percettiva, dall'altro ritengo utile far sì che l'argomentazione spicchi il volo e manifesti la sua forza (per usare una metafora cara a Giovanni Piana). Inoltre, il modo di procedere è lontano dall'essere sistematico, ma non vorrebbe risolversi in un insieme di semplici descrizioni di vissuti esperienziali. La fenomenologia non è un insieme di descrizioni che si accumulano le une sulle altre, tese a mostrare le caratteristiche di ciascuna esperienza, senza che vi siano valide relazioni strutturali. In realtà le descrizioni, grazie all'esibizione delle differenze, portano in luce determinati elementi strutturali dell'esperienza e, nel nostro caso, dell'esperienza musicale. Pertanto, non tutte le descrizioni di un problema percettivo che emerge dall'esperienza del suono sono significative; lo sono soltanto quelle che esemplificano le caratteristiche *strutturali*⁹.

⁷ "La fenomenologia è dottrina dell'esperienza in senso eminente" (Piana 2013: 8).

⁸ *ibid.*: 9.

⁹ "Che cosa sia *per noi* un metodo fenomenologico in rapporto alla tematica dell'esperienza lo si può dire veramente in due parole: esso è un metodo di *caratterizzazione* degli atti di esperienza *attraverso l'esibizione di differenze di struttura*" (Piana 2013a: 13).

La tesi fondamentale di questo lavoro è che *l'agire improvvisativo è connesso con un atto della coscienza che ha una struttura emergenziale, in altre parole invariante rispetto a trasformazioni improvvise, in altre parole il fluire in un presente continuamente emergente, rispetto a un'attesa improvvisa e a una ritenzione sfuggente*. Dar senso a questa affermazione è il compito di questo scritto, e questo scritto ne rappresenta il percorso, la gestazione e la giustificazione al tempo stesso. Per far ciò si è reso necessario non soltanto comparare esperienze e pratiche musicali eterogenee, ma anche descrivere e analizzare tali esperienze e pratiche con linguaggi concettuali differenti. Ed è per questa ragione che lo svolgimento del mio percorso di ricerca comporta che la tematica della *non-linearità* (di stampo musicologico) incontri proficuamente il concetto di *invarianza* (dalla provenienza ancor più ramificata: scientifica, matematica, psicologica e filosofica), e infine quello di *emergenza* (nozione di enorme importanza nella Psicologia¹⁰, divenuta poi centrale per le scienze della complessità e dell'informazione¹¹, e oggi chiamata in causa, tra l'altro, per argomentare il realismo ontologico¹², per spiegare l'interazione conversazionale, anche in riferimento all'improvvisazione, e per difendere una concezione pragmatica di significato musicale¹³). La visione prospettica che si dischiude attraverso il mio percorso argomentativo cercherà di mettere in risalto la forza descrittiva di tali categorie e le loro relazioni.

Nel descrivere l'agire improvvisativo farò riferimento alla pratica dell'improvvisazione musicale in una forma che è quella dell'*improvvisazione libera* (o free improvisation). Essa si caratterizza per essere una forma di improvvisazione che non si riferisce ad un genere, a uno stile o linguaggio musicale particolare (in tal senso viene detta non idiomatica) e che possiamo sommariamente far risalire alle esperienze musicali degli anni '60 del '900 che si svolsero in USA e in Europa, influenzate sia dalla musica colta (di tradizione europea come la dodecafonia) che dal free jazz.

Penso che l'opportunità che ho avuto di arrivare fin qui meriti un ringraziamento a tutti coloro che me lo hanno permesso, in particolare la Prof.ssa Elisabetta Vezzosi, Il Prof. Andrea Zannini, il Prof. Brunello Lotti per l'interesse che ha dimostrato verso il mio lavoro, Giovanni Piana con cui ho avuto un proficuo scambio epistolare su alcuni temi trattati, il Prof. Carlo Serra, per i suoi consigli, la sua disponibilità e vicinanza, e il Prof. Alessandro Bertinetto per la sua costante attenzione durante tutto il periodo del dottorato, per le opportunità che mi ha offerto di approfondire la filosofia dell'improvvisazione musicale, per l'incoraggiamento che mi ha dato in ogni momento.

Un ringraziamento particolare alla Prof.ssa Carla Bagnoli per aver incoraggiato i miei interessi filosofici e avermi avvicinato al concetto di Invarianza.

¹⁰ Cfr. Sawyer 2002.

¹¹ Cfr. Maturana, Varela 1980.

¹² Recentemente questo concetto è stato oggetto di un libro di Ferraris (Ferraris 2016).

¹³ Cfr. Bertinetto 2017

1. Fenomenologia e Invarianza

In questo capitolo intraprendo l'analisi fenomenologica del suono a partire dalle riflessioni di Husserl, ne evidenzio i limiti e adotto un punto di vista leggermente diverso in seguito alla formulazione del concetto di *invarianza*. Grazie a questa novità riuscirò a spiegare esperienze sonore che gli strumenti dell'analisi husserliana non riescono a descrivere correttamente, come ad esempio l'esperienza del Suono Fluttuante in cui l'ascoltatore percepisce un unico e medesimo suono e allo stesso tempo giudica che i suoni sono due.

Inizierò a discutere il rapporto fra *identità* e *invarianza*. Il mio scopo sarà comprendere come l'analisi fenomenologica affronta il rapporto fra *suono* e *coscienza del tempo* sotto un particolare riguardo, quello dell'*identità del suono* nel flusso della coscienza del tempo. L'analisi del problema dell'identità del suono prende spunto dal pensiero di Husserl e in particolare dal suo libro "Per una fenomenologia della coscienza interna del tempo" (1893-1917)¹⁴. A quel punto si argomenteranno le motivazioni per l'adozione del concetto di *Invarianza*, anziché di quello di *identità*, a fondamento della mia indagine fenomenologica del suono. Il concetto di Invarianza sarà fondamentale anche nel secondo capitolo della tesi, dove descriverò il processo improvvisativo dal punto di vista fenomenologico. Perché l'analisi del suono in termini d'invarianza è legata all'analisi dei processi improvvisativi? Poiché entrambe fanno riferimento al performer che ascolta e produce il suono della sua improvvisazione. Il modo di agire del performer è condizionato dalla percezione del suono e delle sue invarianze che contribuiscono a determinare la struttura del processo improvvisativo.

1.1. Precisazioni terminologiche.

Nel corso della mia esposizione userò alcuni termini di cui preciso fin d'ora il significato:

Invarianza: in generale, ciò che rimane identico rispetto a trasformazioni possibili.

Invarianza fenomenologica: ciò che rimane costante rispetto a trasformazioni possibili del contenuto percettivo.

Trasformazione: può essere *rilevante* o *irrilevante*. Intendo per trasformazione rilevante quella che modifica l'invarianza cui si applica (irrilevante nel caso contrario che non modifichi l'invarianza). La rilevanza riguarda l'invarianza, non il performer. Esempio 1): un trombettista improvvisa con un timbro omogeneo una frase musicale, a un certo punto continua la frase usando la

¹⁴Cfr. Husserl 2001.

tecnica del *flutterzunge*¹⁵. La trasformazione del suono è rilevante e l'invarianza timbrica (omogeneità) è compromessa. Esempio 2): un trombettista improvvisa con un timbro omogeneo una frase musicale, a un certo punto continua la frase producendo un suono leggermente più chiaro. La trasformazione del suono è irrilevante rispetto all'omogeneità timbrica che è mantenuta.

La trasformazione può essere *possibile* o *ammissibile*. Intendo per trasformazione possibile il ventaglio di opzioni che un performer ha di modificare l'invarianza del proprio agire che non dipendono da norme stabilite precedentemente (che vedremo si configurano dal punto di vista fenomenologico come possibilità aperte e poi possibilità reali). Intendo per trasformazione ammissibile la possibilità che il performer ha di modificare l'invarianza del proprio agire sulla base di norme stabilite precedentemente. La possibilità o l'ammissibilità riguardano il performer. Esempio 1): un trombettista improvvisa una frase musicale con timbro omogeneo. Ad un certo punto si trova nella situazione di poter cambiare il timbro della frase usando la tecnica del *flutterzunge* oppure inserendo una sordina nella campana o infine di suonare cantando all'interno dello strumento. L'improvvisatore ha la possibilità di modificare l'invarianza timbrica del proprio fraseggio applicando una trasformazione possibile, decidendo fra numerose opzioni che nascono e sono applicate sul momento. Esempio 2): un trombettista esegue una frase musicale con timbro omogeneo. Ad un certo punto trova scritto in partitura di usare il *flutterzunge* per modificare il proprio timbro. Il performer ha la possibilità di applicare una trasformazione ammissibile, decidendo per una soluzione prevista in partitura e quindi normata precedentemente.

Linearità: la determinazione di una o più caratteristiche della musica secondo implicazioni che derivano da eventi precedenti¹⁶.

Nonlinearità: la determinazione di una o più caratteristiche della musica che derivano da principi o tendenze che governano un intero brano o una sua sezione¹⁷.

Possibilità aperta: la possibilità di predelineare (nella protenzione) un insieme di esperienze equiprobabili¹⁸ (la coscienza è in uno stato di indeterminatezza determinabile).

Possibilità indifferenziata: si tratta di una possibilità aperta al vuoto¹⁹, in cui è impossibile predelineare un insieme di esperienze in quanto non è

¹⁵ O del *frullato*, una tecnica di produzione del suono degli strumenti a fiato che consiste nel pronunciare una *r* (oppure *tr*, *vr* o *dr*) per far vibrare la parte anteriore della lingua con lo scopo di imitare il *tremolo* degli strumenti ad arco.

¹⁶ Kramer 1988: 20.

¹⁷ Kramer 1988: 20.

¹⁸ L'uso di *possibilità aperta* si trova anche in Husserl (Zhok 2016: 217).

possibile differenziarle. Lo uso come sinonimo di attesa vuota, attesa improvvisa, attesa indeterminata, protenzione vuota. Ciò che la differenzia in modo specifico dalla possibilità aperta è che la possibilità indifferenziata generalizza il dubbio rispetto a qualsiasi eventualità (non ad un insieme determinato).

Emergenza percettiva: ciò che risalta su di uno sfondo unitario (un continuum sensibile), che si differenzia da quello per contrasto. L'oggetto della percezione agisce su di noi, ci colpisce. Al colpirci dell'oggetto la soggettività reagisce dimostrando *interesse* per la cosa²⁰.

1.2. Identità versus invarianza

1.2.1. Il suono oggetto: identità, unità e somiglianza.

Perché riusciamo a formare l'idea di un identico oggetto percepito nonostante gli istanti della percezione mutino? Come vedremo, le condizioni dell'identità oggettiva sono l'unità del processo di mutamento, basato sulla somiglianza dei vari istanti percettivi, e l'obiettivazione basata sulla ritenzione. Nel caso del suono il ragionamento potrebbe essere analogo. Un suono è percepito come il medesimo poiché viene intenzionato come un'unità di contenuti percettivi simili che decorrono nel tempo e viene considerato un "oggetto nel tempo" grazie alla ritenzione. L'analisi di Husserl sui contenuti spaziali sembra funzionare anche nel caso del singolo suono. Come sappiamo Husserl non si è occupato in modo sistematico della questione del suono.

Secondo Mazzoni "un'indagine sulla presenza della musica nella filosofia di Husserl non promette risultati particolarmente significativi" e inoltre "qualsiasi speranza di dar luogo all'esposizione di idee organiche sull'argomento sarebbe comunque del tutto illusoria"²¹. D'altra parte è possibile rintracciare molti spunti interessanti negli scritti di Husserl, in particolare circa la questione dell'analisi del suono, ora del singolo suono, ora di una successione di suoni.

Tra circa il 1893 e circa il 1901 Husserl scrisse del problema dell'unità di un processo continuato di mutamento e a tal proposito utilizzò l'esempio dell'unità melodica: "come si arriva alla rappresentazione dell'unità di un processo continuato di mutamento, di un'unità che si compie o si sviluppa nell'"uno-dopo-l'altro", per es., dell'unità di una melodia?"²². I processi percettivi si presentano nell'"ora" e slittano nel "passato" in un continuo processo di mutamento. "Le fasi istantanee della percezione (...) non si

¹⁹ Da non confondere con la *possibilità vuota* che per Husserl è la pura possibilità di immaginare o rappresentare qualcosa in generale (Zhok 2016: 216).

²⁰ Spinicci 1985: 31-32.

²¹ Mazzoni 2004: p.15.

²² Husserl 2001: 165.

conservano così come sono ma mutano costantemente”²³. In questa nota scritta intorno al 1904 Husserl si pone una domanda analoga alla precedente dal punto di vista *dell'identità* dell'oggetto percepito: “Ma perché allora abbiamo lo stesso punto-oggetto, sia pure risprofondante nel tempo e sempre più passato?”²⁴, ovvero: perché riusciamo a formare l'idea di un identico oggetto percepito, sebbene gli istanti della percezione mutino? Questo è un punto di partenza indiscutibile della riflessione husserliana sui contenuti di coscienza. Essi si presentano continuamente mutati, eppure noi siamo in grado di fare considerazioni sulla loro *unità* e sulla loro *identità*. Ciò che dobbiamo tenere a mente è che per Husserl la questione *dell'unità* e quella *dell'identità* sono correlate e inscindibili, “là dove troviamo sempre *lo stesso*, abbiamo appunto qualcosa di obbiettivamente uno”²⁵. La risposta di Husserl alla prima domanda, che concerne l'*unità* del contenuto di coscienza riposa sul concetto di *somiglianza* dei contenuti di coscienza. La sua argomentazione prende in considerazione melodie familiari, che ben ricordiamo, e aggiunge che il processo di unificazione non è dissimile nel caso di melodie sconosciute. Esso consiste nel percorrere “in avanti e all'indietro la serie continua. Facciamo proseguire la melodia nella fantasia; e torniamo a figurazioni sonore antecedenti”²⁶. La *somiglianza* delle figurazioni melodiche percepite con quelle rappresentate nella fantasia ci consente di dare unità al decorso melodico. Tale somiglianza si riferisce ai contenuti di coscienza oppure alle rappresentazioni intenzionanti? (laddove per “contenuto di coscienza” si intende ogni vissuto che lo sguardo riflessivo riesce ad afferrare intuitivamente e per “rappresentazione intenzionante” si intende l'atto che non pone sott'occhio qualcosa in se stesso ma lo rende presente, ce lo propone in immagine). Nell'analizzare il processo intuitivo e obbiettivante della vista Husserl immagina di sedere di fronte al suo tavolo con la testa immobile e lo sguardo fisso sul calamaio poggiato di fronte sul tavolo. Qui, afferma Husserl, “non abbiamo niente di più che un *continuum* intuitivo di contenuto temporale nel quale singole parti assumono uno speciale rilievo”²⁷ rispetto ad altre cui non prestiamo particolare attenzione. I contenuti mutano nella percezione, ma noi manteniamo l'unità cosale grazie alla “somiglianza tra i singoli stadi istantanei”²⁸. Dunque la somiglianza sembra una relazione che concerne direttamente il modo in cui i contenuti della coscienza si presentano nell’“ora”. Ogni qual volta vi è un ritorno di circostanze analoghe l'intuizione è la medesima, la sua “uguaglianza” è determinata appunto dalla somiglianza dei contenuti percettivi che siamo in grado di riconoscere. Più oltre Husserl aggiunge che “non è richiesta, per questi atti di riconoscimento, una mediazione linguistica; per contro questo è il presupposto per il nostro giudizio su ciò

²³ Husserl 2001: 229.

²⁴ Husserl 2001: 229.

²⁵ Husserl 2001: 175. Come vedremo, questa correlazione sarà al centro della critica di Schutz all'analisi husserliana del decorso di una melodia nella coscienza.

²⁶ Husserl 2001: 167.

²⁷ Husserl 2001: 171.

²⁸ Husserl 2001: 171.

che è dato nel processo intuitivo come oggetto uno e identico²⁹”. Il processo di unificazione cosale e d’identificazione obbiettivante avviene perciò grazie al fatto che contenuti percettivi costantemente mutevoli implicano caratteristiche di somiglianza.

D’altra parte, il caso della percezione sonora sembra diverso da quello della percezione spaziale. Il processo d’*identificazione* di un evento sonoro implica la dimensione del *tempo*, poiché il fenomeno sonoro è un *oggetto temporale specifico*, in quanto oltre a essere una unità nel tempo contiene in sé l’estensione temporale (la durata)³⁰. La sola somiglianza dei contenuti non sembra fornire garanzie d’identità dell’oggetto intenzionato. Difatti, com’è possibile confrontare le fasi istantanee della percezione rispetto alla somiglianza, se il flusso di coscienza è inarrestabile e ogni fase sprofonda continuamente nel “passato”? Come posso affermare che l’unità del flusso percettivo poggia sulla somiglianza delle fasi istantanee della percezione se non posso confrontarle nell’istante medesimo?

La risposta poggia sul carattere “obbiettivante” dell’*intenzionalità*. Husserl sostiene che è possibile avere coscienza dello “stesso”, poiché la percezione “ritiene” ciò che ha appreso. Il contenuto istantaneo si modifica ma nel diventare “passato” viene ritenuto, l’“obbiettivazione (...) continua ad intendere la stessa cosa ed è coscienza continua dello *stesso*”³¹. Questa identità che si allunga nelle varie apprensioni di tempo che progressivamente sprofondano (si allontanano), costituisce l’oggetto temporale identico.

In definitiva l’identità di un contenuto di coscienza è tale, come nel caso dell’esperienza percettiva temporale del suono, poiché esso diviene oggetto, in altre parole si obbiettiva nel tempo, è appreso e ritenuto nella coscienza. Tale processo ci consente di riconoscerlo come “lo stesso” attraverso le varie fasi del decorso temporale.

In conclusione, le condizioni dell’identità oggettuale sono l’unità del processo di mutamento, basato sulla somiglianza dei vari istanti percettivi, e l’obbiettivazione basata sulla ritenzione. Un oggetto qualsiasi, ad esempio un bicchiere, è il medesimo poiché la somiglianza dei contenuti percettivi è unificata dal carattere obbiettivante della ritenzione.

Nel caso del suono il ragionamento potrebbe essere analogo. Un suono è percepito come il medesimo, poiché viene intenzionato come un’unità di contenuti percettivi simili che decorrono nel tempo e viene considerato dal percipiente come un “oggetto nel tempo” grazie alla ritenzione. L’analisi husserliana degli oggetti spaziali sembra funzionare anche nel caso di oggetti specificamente temporali come il suono.

1.2.2. Il caso della melodia

²⁹ Husserl 2001: 174.

³⁰ Husserl 2001: 59.

³¹ Husserl 2001: 229.

Il problema dell'identificazione di una melodia è più complicato rispetto all'identificazione di un oggetto nello spazio proprio a causa del carattere temporale della musica. La melodia è una successione di note unitaria che però "prende" un'estesa porzione di tempo e dunque "non vi è qui né la somiglianza di ogni porzione per sé osservata dell'intuizione con ciascun'altra, né quell'identità dell'intenzione che fa apparire ogni parte come rappresentante del tutto"³².

La melodia è una, ma non possiamo riconoscerne l'unità in ogni fase istantanea di apprensione. Fra le varie apprensioni e la melodia nella sua interezza c'è un rapporto di tutto-parti? Non proprio, risponde Husserl; piuttosto, ogni apprensione coglie la melodia da un "punto di vista" rispetto a un contenuto complessivo con il quale si confronta. Noi abbiamo coscienza dell'unità obbiettiva della melodia, perché riferiamo i contenuti e i rapporti delle singole apprensioni "al tutto di cui il contenuto complessivo è di volta in volta il rappresentante, e lo riconosciamo come relativo ad esso. L'unità obbiettiva è quindi unità grazie al giudizio e non alla mera intuizione, benché sulla base dell'intuizione"³³.

L'identificazione di un contenuto musicale (una melodia appunto) sorprendentemente non si svolge a livello puramente intuitivo, ma necessita della capacità di giudicare, ovvero di mettere in relazione contenuti di coscienza sulla base di un rapporto di "rappresentanza". Per riconoscere una melodia come la stessa, dobbiamo confrontare le singole apprensioni che decorrono nel tempo con il *rappresentante* unitario della melodia. Nella nota 28, sull'identità del suono, Husserl spiega ancora meglio come avviene l'identificazione melodica. Una sequenza di suoni defluisce nel tempo. Dopo il deflusso noi possiamo *riprodurla*: "un ricordo riproduttivo ripete nella fantasia quel deflusso, lo stesso e medesimo che noi ci rappresentiamo. Lo stesso che noi non solo ci rappresentiamo, ma anche identifichiamo col ricordo primario che ancora ne resta"³⁴.

Alla fine di questa sommaria ricostruzione del processo d'identificazione di un contenuto melodico da parte di Husserl, emerge che esso non si compie nel momento puramente intuitivo, di apprensione dei contenuti di coscienza, ma in una fase di giudizio. Questa fase comporta il dover "guardare" all'indietro, mettendo a confronto contenuti di coscienza: "per poter giudicare, confrontare, distinguere dobbiamo rivolgere lo sguardo indietro sui *continua*, ritornare alle parti più vecchie. (...) Ciò presuppone, evidentemente, una ripetuta presentificazione della stessa fase con una costante ritenzione e identificazione"³⁵.

Riassumendo, l'identificazione di un singolo suono può avvenire a livello intuitivo, poiché riusciamo a stabilire la somiglianza fra contenuti percettivi del suono effettivamente percepito con la ritenzione che ne abbiamo di essi. D'altra parte, nel caso della melodia la somiglianza dei contenuti non è

³² Husserl 2001: 175.

³³ Husserl 2001: 176.

³⁴ Husserl 2001: 230.

³⁵ Husserl 2001: 226.

rilevante (la melodia nella sua completezza non è un elemento della percezione con cui stabilire rapporti di somiglianza). E' chiaro che, se manca la somiglianza, anche l'unità dell'oggetto temporale viene meno. Eppure Husserl è convinto che percepire una melodia significhi percepire un oggetto temporale identico. Per spiegare come ciò sia possibile, egli ritiene che la melodia sia un fenomeno di tipo riflessivo (anche se su basi intuitive). A questo livello entrano in gioco il deflusso sonoro e il ricordo riproduttivo di esso.³⁶

1.2.3. Suono e qualità essenziali

La riflessione husserliana, nei Manoscritti di Seefeld sull'*Individuazione* (1905), approfondisce il rapporto fra continuità, unità e identificazione di un oggetto della coscienza e presenta altri esempi tratti dai fenomeni sonori. Qualcosa di più rispetto alle considerazioni precedenti è detto sulla percezione di un singolo suono. La riflessione nasce intorno alla questione di cosa sia l'"oggetto temporale" rispetto alle proprietà che possiede e in particolare alle proprietà che persistono nel tempo. Husserl distingue l'*oggetto* dalla sua *essenza propria*, ovvero dall'insieme delle proprietà che *persistono* nel tempo, senza le quali quest'oggetto non può dirsi ciò che è. L'oggetto è l'insieme, la "fusione" delle sue proprietà essenziali, "esprime l'essenza eidetica che molti oggetti temporali possono avere identicamente in comune e che in essi si singolarizza"³⁷. Dunque un oggetto temporale è *nelle* sue proprietà persistenti. In quanto segue, discuterò come l'*altezza* assuma un particolare rilievo rispetto all'identificazione dei contenuti di coscienza e analizzerò i casi in cui è lecito parlare dello *stesso suono*.

L'introduzione delle *qualità essenziali* si aggiunge all'analisi del suono in termini di somiglianza e ritenzione. Husserl intende per qualità essenziali quelle proprietà che rendono specifico un oggetto e non semplicemente un "questo qui" irripetibile, proprietà che sono necessarie affinché si possa parlare di un oggetto come lo stesso.³⁸ Non tutte le proprietà hanno lo stesso grado; ad esempio, Husserl ritiene che l'*intensità* sia una proprietà che può variare senza modificare la qualità Do di un suono. Difatti, si dice di un suono Do che è più o meno intenso, la qualità Do, quella proprietà per cui un Do è un Do e non un Re, un Si, un Fa# ecc., può assumere varie intensità, mentre il suono resta costantemente un Do. La stessa cosa vale per il timbro: il timbro può variare (per es. quando è prodotto da due o più diversi strumenti) senza che ciò comporti un'alterazione della qualità per cui il Do è un Do e non un'altra nota. Dunque, Husserl pare identificare la qualità *persistente* di un suono con la sua altezza.

³⁶ Questo spiega perché Husserl consideri la melodia un oggetto di ordine superiore. Della melodia, Husserl ritiene che si tratti di un oggetto di ordine superiore e che a differenza dei singoli suoni non si modifichi, duri più o meno a lungo, si "svolga", in quanto vi compaiono nuovi suoni, ma rimanga identica a se stessa.

³⁷ Husserl 2001: 268.

³⁸ Husserl 2001:15-16.

La Nota 38 va ancora più a fondo nella distinzione fra l'oggetto sonoro e le sue qualità essenziali. Husserl afferma che i fenomeni sonori esprimono una peculiare *uguaglianza* avendo un'essenza tipica che li accomuna. Quando diciamo di due suoni che sono lo *stesso suono* diciamo che hanno *identico contenuto*, la stessa *essenza oggettiva*. Due suoni, poniamo un Do ripetuto, hanno in comune la stessa essenza, lo stesso contenuto, e tutt'al più si distinguono per la *posizione* nel tempo e per la durata. Ciò che i due suoni hanno in comune non è il "contenuto concreto" quanto piuttosto quella proprietà essenziale di cui entrambi godono, che come vedremo è sostanzialmente l'altezza. Il *timbro* e l'*intensità* contribuiscono a determinare il contenuto concreto del suono ma non la sua *qualità* essenziale. Come dirà Husserl in seguito, "queste «proprietà» hanno questo di caratteristico: esse, in modo evidente e peculiare, possono essere soltanto in quanto ineriscono a qualcos'altro che, appunto, le *ha*, e che dal canto suo è in sé, o per sé, e non è avuto da qualcos'altro in questo stesso modo peculiare"³⁹.

Husserl riassume, in una nota a piè pagina, i tre casi in cui si parla dello stesso suono: "a) se l'essenza piena e concreta è identica (diversa la posizione), b) se solo la durata temporale è differente, il "contenuto" lo stesso, c) se l'essenza privilegiata ivi indicata come qualità è identica."⁴⁰

Ecco che l'introduzione delle qualità essenziali si aggiunge all'analisi del suono in termini di somiglianza e ritenzione. Dato il carattere disorganico delle riflessioni sul suono di Husserl, non ci è dato capire le ragioni cogenti che hanno spinto Husserl a introdurre le qualità essenziali. Sicuramente è difficile tentare di comprendere la questione dell'identità del suono cercando di tenere insieme tutti questi punti di vista. Difatti, se entriamo più in profondità nell'analisi dei contenuti intenzionali, ci rendiamo conto che ritenzione e contenuti percettivi non sembrano adeguati per spiegare l'identità degli oggetti sonori nel tempo. Come vedremo nel capitolo "Il suono fluttuante", con questi strumenti non riusciamo a spiegare il darsi di alcuni fenomeni percettivi che si presentano come lo stesso ma che possiedono differenti qualità essenziali.

1.2.4. Suono e intenzionalità

La tematica dell'identità del suono merita un confronto fra l'analisi di Husserl e quella di Alfred Schutz. Secondo Schutz un brano musicale è un oggetto ideale costruito politeticamente, cioè afferrabile ripercorrendo per intero l'estensione temporale in cui esso si dispiega: "Il brano musicale in sé può essere ricordato e afferrato solo ricostituendo i passi politetici in cui esso è stato costruito, riproducendo mentalmente o materialmente il suo sviluppo dalla prima all'ultima battuta, dal momento che esso procede nel tempo"⁴¹. Questa considerazione permette a Schutz di criticare la posizione

³⁹ Husserl 2001: 278.

⁴⁰ Husserl 2001: 273.

⁴¹ Schutz 1996: 29. Diversamente, un teorema matematico può essere afferrato monoteticamente, perché riferibile a uno schema concettuale. Questo con la musica non è possibile poiché essa si svolge

di Husserl per cui la musica si comprende attraverso *sintesi passive*, processi in cui l'Io non è partecipe della propria esperienza percettiva e quindi non le attribuiscono immediatamente un significato (come nell'esperienza del giudicare, desiderare ecc.). La musica si comprenderebbe, secondo Husserl, a partire da sintesi d'identificazione che giustificerebbero le successive sintesi di associazione (come ad esempio quella necessaria per identificare oggetti musicali che occorrono in tempi diversi). Schutz ritiene illusoria tale tesi e ritiene che l'identità riguardi soltanto la dimensione spaziale (per il fatto che io posso tornare sull'oggetto da numerosi punti di vista). Secondo Schutz nella musica si hanno soltanto "somiglianze ricorrenti", ovvero sintesi associative, non identità⁴². D'altra parte, nel momento in cui Schutz prende in considerazione l'analisi del suono che perdura, non può fare a meno di parlare di "coincidenza" fra suono perdurante e ritenzione di questo suono, coincidenza grazie alla quale possiamo dire di un suono che è il medesimo (e dunque identico), coincidenza che però non è chiaro in che modo si debba intenderla. La soluzione proposta da Schutz di spostare il livello di comprensione musicale dal piano percettivo a quello riflessivo (negando la possibilità di sintesi d'identificazione a favore delle sole sintesi associative) è criticabile sulla base dell'argomento del Suono Fluttuante che presento più avanti. Secondo tale argomento è possibile percepire un oggetto musicale come il medesimo malgrado si consideri diverso dal punto di vista riflessivo. In altre parole, la sintesi associativa (che secondo Schutz determina l'identità percettiva) fallisce l'identificazione dell'oggetto musicale. Come vedremo, gli strumenti concettuali utilizzati da Husserl e Schutz sono insufficienti a chiarire il rapporto fra intuizione e riflessione rispetto ai contenuti di coscienza. Dovremo perciò andare oltre le loro analisi e una nuova prospettiva si aprirà in seguito all'analisi del concetto di *invarianza*.

Nel frattempo, proseguiamo il confronto fra Schutz e Husserl. Nell'analisi della coscienza del tempo Husserl propone l'esempio del "singolo suono", cercando di tracciare quelli che in seguito diventeranno i concetti d'impressione primaria e di ritenzione. Nella ricapitolazione Husserl distinguerà la continuità del flusso di coscienza dalla percezione fenomenologica. La percezione fenomenologica (per cui diciamo propriamente di "percepire un suono") si svela nel momento in cui passiamo dalla percezione del suono *immanente* alla *percezione di questa percezione*. Il suono che si dà, che è appreso nell'"ora" è il dato immanente, ma insieme con esso si danno sempre una serie di adombramenti, di ritenzioni che lo accompagnano. Dunque, la percezione del suono è una percezione *estesa* dell'"ora", giacché include una *coda memorativa*: "nella coscienza del suono esistente, insieme col punto attuale di presenza del suono, sono via via *compresi intenzionalmente* anche i passati, ossia i punti di presenza già stati dello stesso suono, e precisamente *in quanto sono gli stessi*"⁴³.

nel flusso di coscienza che è irreversibile e non consente di afferrare l'oggetto sonoro fintantoché non usciamo da tale flusso e stabiliamo un punto di riferimento.

⁴² Cfr. Prati 1982: 94.

⁴³ Husserl 2001: 285.

L'identità intenzionale di un suono è possibile grazie al flusso continuo di ritenzioni di sensazioni sonore che si accompagnano alla percezione immanente del suono.

Possiamo osservare come la questione dell'identità del suono non sia trattata da Husserl in modo specifico, ma sempre in funzione dell'analisi della coscienza del tempo interno. Per questo motivo si possono notare alcuni cambi di prospettiva nell'affrontare questo problema, difficilmente riconducibili a una visione unitaria. E allora, che relazione c'è fra l'analisi della percezione dello "stesso suono" di Husserl basata sui contenuti percettivi e quella che emerge nella ricapitolazione come connessa alle ritenzioni?

L'analisi basata sui contenuti è problematica poiché trascura la dimensione politetica del suono e tale circostanza è sufficiente a metterla in discussione. Difatti, due suoni esperiti in momenti diversi non possono considerarsi propriamente lo stesso identico suono. Due suoni identici non si danno mai nello stesso momento ($a=b$); ciò significa che non posso operare "sovrapposizioni" di sorta fra i due suoni a livello percettivo. Se non posso "prenderli insieme" sotto uno stesso sguardo non posso stabilire la loro identità o diversità secondo il loro contenuto. Questa è in sintesi la critica di Alfred Schutz, secondo il quale Husserl non tiene conto dell'elemento temporale e considera l'uguaglianza dei suoni alla stregua di un'identità analoga agli oggetti spaziali: "nella sfera del tempo interno, nella sfera delle esperienze puramente uditive, non vi è alcuna coesistenza. Uguaglianza o identità si riferiscono a oggetti in successione e non vi è la possibilità di guardare da un oggetto all'altro allo scopo di eseguire la sintesi di identificazione o di riconoscimento"⁴⁴. Secondo Schutz nella sfera del tempo interno "la forma dell'identità non è quella di una unità numerica, bensì quella dell'uguaglianza ricorrente"⁴⁵.

L'analisi basata sulle strutture costitutive della coscienza dipende da come si concepisce il rapporto fra suono perdurante e ritenzione e fino a che punto l'analisi fenomenologica può indagare tale rapporto. Il perdurare della nota è dovuto alla percezione effettiva del suono insieme alla ritenzione delle sue fasi iniziali, "non solo abbiamo esperito l'altezza del suono ritenuto come identica all'altezza di quello effettivamente percepito, ma abbiamo altresì esperito lo stesso suono come perdurante"⁴⁶. D'altra parte Schutz nega che possa verificarsi una *sintesi passiva* che identifica due suoni "in uno stesso sguardo" (in modo monotetico). L'esperienza della musica, secondo Schutz è sempre *politetica*: dunque non consente di sovrapporre esperienze percettive che si svolgono nel tempo. Per tale motivo l'analisi che si basa sui contenuti percettivi è sbagliata.

1.2.5. Alcune ambiguità

⁴⁴ Schutz 1996: 71.

⁴⁵ Schutz 1996: 71.

⁴⁶ Schutz 1996: 64.

L'analisi di Schutz si espone ad alcune critiche che svolgerò mediante l'uso di alcuni esempi musicali. Come vedremo in seguito, la questione irrisolta è che sia la posizione di Husserl sia quella di Schutz implicitamente danno per scontato che intenzionare un suono dal punto di vista fenomenologico significa intenzionare un *suono-nota*; ma proprio da tale identificazione tra suono e nota, combinata con l'esigenza di introdurre le qualità essenziali di cui si è detto, derivano problemi insolubili dalle prospettive di Husserl e Schutz.

Proviamo allora a riassumere le tre esperienze fenomenologiche fondamentali che riguardano la percezione di un medesimo suono:

- 1) un suono inizia e perdura. Lo percepisco come il medesimo;
- 2) un suono inizia, dopodiché ne inizia un altro che percepisco come il medesimo;
- 3) percepisco una sequenza di suoni (un tema), che in un'esecuzione successiva riconosco come la stessa.

Come affronta Schutz il problema dell'identità dei suoni? Andiamo ancora più nello specifico. Nell'«Analisi fenomenologica di una sequenza di note»⁴⁷ egli immagina di percepire l'inizio di un brano musicale, un singolo suono, un Do. La percezione del Do si caratterizza per avere un aspetto “effettivo” e uno “ritenzionale”. Noi percepiamo la nota effettiva, e nello stesso tempo una ritenzione delle sue fasi iniziali, “Le due cose *coincidono*”⁴⁸. E' la stessa nota *do* che noi stiamo percependo, ora come prima; è una nota che dura”⁴⁹. Il perdurare della nota è dovuto alla percezione effettiva del suono insieme alla ritenzione delle sue fasi iniziali; “non solo abbiamo esperito l'altezza del suono ritenuto come identica all'altezza di quello effettivamente percepito, ma abbiamo altresì esperito lo stesso suono come perdurante”⁵⁰. Un caso speciale è quello della *ripetizione* dello stesso suono. Tale percezione è possibile poiché la ritenzione del suono interrotto coincide con il suono effettivo di quello successivo, ovvero è la stessa rispetto all'altezza.

Proviamo a schematizzare questo ragionamento esemplificandolo mediante alcuni casi specifici.

Primo caso: percezione di una nota perdurante. Tale percezione è fatta da due aspetti che *coincidono*:

- a) esperienza effettiva del suono;
- b) ritenzione delle fasi iniziali.

Secondo caso: percezione della ripetizione della stessa nota:

- a1) esperienza effettiva del suono 1;
- a2) ritenzione delle fasi iniziali 1;
- a3) interruzione del suono 1;
- a4) continuazione della ritenzione del suono 1 (e del silenzio);

⁴⁷ Schutz 1996: 62.

⁴⁸ Corsivo mio.

⁴⁹ Schutz 1996: 63.

⁵⁰ Schutz 1996: 64.

- a5) esperienza effettiva del suono 2;
a4) e a5) coincidono.

Nel secondo caso, la ritenzione del suono 1 viene a coincidere con l'effettiva presenza del suono 2. Tale coincidenza stabilisce che i due suoni sono uguali⁵¹ (lo stesso suono ripetuto). La ripetizione nasce dall'interruzione della percezione effettiva del suono combinata con la ritenzione dello "stesso suono". Essa dunque non riguarda tanto uno stesso suono che compare due volte, quanto due suoni che la ritenzione permette di identificare nella successione temporale.

Tuttavia, se si leggono bene i vari passaggi, ci accorgiamo che in nessuno di essi è stabilito come avvenga la *coincidenza* fra la ritenzione e il suono perdurante e in che modo si debba intenderla. In che senso la coincidenza fra a4) e a5) stabilisce l'uguaglianza di un suono con se stesso e poi l'uguaglianza di un suono con il successivo? Che cosa s'intende per coincidenza di *suono effettivo* e *ritenzione* di quel suono?

La spiegazione non può basarsi sul fatto che la ritenzione ha lo stesso contenuto del suono effettivo. Altrimenti s'implicherebbe che in un caso si debba identificare il contenuto della ritenzione con quello del suono effettivo, con la spiacevole conseguenza di alterare il concetto di ritenzione (che per definizione si distingue dal suono effettivo) e che invece, nell'altro caso, si debba identificare la percezione effettiva con la ritenzione, con la spiacevole conseguenza di non riuscire a spiegare come si produce la percezione effettiva di un suono. Si potrebbe ipotizzare una coincidenza di proprietà essenziali fra il suono effettivo e la ritenzione. Ma anche ponendo che la proprietà essenziale di un suono corrisponda ad esempio alla sua altezza (Schutz parla di percepire due suoni come lo stesso rispetto all'altezza, anche se non specifica che si tratti di una proprietà essenziale), è difficile ascrivere un'altezza a un elemento ritentivo, nello stesso senso in cui la si attribuisce a un suono effettivamente percepito.

La spiegazione di Schutz è che noi possiamo renderci conto di tale uguaglianza soltanto dopo un atto riflessivo. Non è possibile dedurre una sintesi d'identificazione, una sintesi passiva della coscienza, da analisi fenomenologiche a causa del carattere politetico dell'esperienza uditiva. Se rimaniamo all'interno del flusso di coscienza, l'intreccio delle ritenzioni e delle protenzioni fa sì che possiamo esperire l'uguaglianza di un suono che perdura oppure l'uguaglianza di due suoni in successione fino all'esperienza di un'intera unità tematica. Tuttavia, è soltanto nell'atto riflessivo che possiamo renderci conto della fitta rete di ritenzioni e protenzioni che sottostanno a tale attività.

Riassumendo, l'indagine di Husserl palesa ambiguità rispetto al livello di analisi dell'identità del suono. Talvolta sembra che possa svolgersi al livello di contenuti, talvolta sembra implicare un elemento "rappresentazionale"

⁵¹ Uso il termine "uguaglianza" poiché per Schutz non si dà mai identità fra suoni ma "uguaglianza ricorrente".

come nel caso della melodia. Schutz pare definitivamente invocare la “riflessione” come il luogo in cui diventiamo consapevoli di una sintesi d’identificazione, malgrado non sia completamente chiaro in che senso si debba intendere la *coincidenza* fra ritenzione e suono perdurante⁵².

Nelle analisi di questi due autori si fa riferimento al concetto di “qualità”. Il problema delle “qualità” nella ricerca fenomenologica nasce dalla necessità di spiegare la natura dell’oggetto temporale. Esso è *uno*, poiché persiste nel mutamento e non-mutamento, in altre parole è continuo nel tempo. L’oggetto temporale, nel momento in cui si presenta, appare immediatamente come un’unità, una permanenza, “l’uno e medesimo”. La *qualità* è ciò che determina “il medesimo” nella percezione temporale dell’oggetto. In ogni momento del suo perdurare possiamo stabilire se un suono è “lo stesso”, facendo riferimento a una qualità che puntualmente è presente in ogni istante del decorso temporale.

La tendenza di Husserl è quella di identificare l’essenza singola individuale di un suono (la *qualità* di un suono) con la sua altezza. Nelle *Ricerche Logiche* afferma: “se ci è lecito trarre dalla qualità, ad esempio *do*, del suono considerato, una parte che rappresenti ciò che esso ha in comune con tutti i suoni come tali, quindi il loro momento generico, questa parte inerirà primariamente alla qualità, secondariamente al suono, e almeno in terzo luogo all’intera costruzione sonora”⁵³.

Nella Nr. 38 Husserl è ancora più esplicito nel far coincidere la qualità (essenziale) di un suono con la sua altezza: “il suono *Do* resta costantemente suono *Do* e poi trapassa in un peculiare fenomeno di *glissando*, in fluttuazione di qualità, eventualmente può trapassare in un nuovo fenomeno sonoro di *glissando*, per es. in *Si*”. Il fenomeno del *glissando* è una trasformazione del suono che agisce sull’altezza, e grazie a tale trasformazione la qualità *Do* cambia in *Si*. L’altezza è dunque quella caratteristica essenziale del suono che ne determina il cambiamento qualitativo.

Credo che il problema dell’identità di un suono, nel caso di Husserl e di Schutz, contenga l’ipotesi implicita che intenzionare un suono dal punto di vista fenomenologico significhi intenzionare un *suono-nota* e ciò solleva i problemi riguardo alla sua identificazione.

Nel prossimo paragrafo offrirò un argomento per dimostrare che l’identificazione del suono con una sua proprietà essenziale, l’altezza in particolare, non spiega alcuni fenomeni sonori che implicano il riconoscimento di un’invarianza percettiva e allo stesso tempo una diversa identificazione. Il che mette in discussione sia la concezione di Husserl sia quella di Schutz.

1.3. Il caso del suono fluttuante

⁵² Se è comprensibile il ricorso al concetto di “somiglianza” per spiegare l’uguaglianza ricorrente e la relazione fra gli oggetti sonori, rimane oscuro che cosa significhi somiglianza nel caso dell’identificazione del singolo suono (in che senso il suono effettivo è *simile* alla sua ritenzione?).

⁵³ Husserl 1968: 61-62.

In questo paragrafo mostrerò attraverso un argomento (*l'argomento del suono fluttuante*) che l'identificazione del suono con una sua proprietà essenziale, l'altezza in particolare, non spiega alcuni fenomeni sonori che implicano il riconoscimento di un'invarianza percettiva e allo stesso tempo una diversa identificazione. L'argomento ha lo scopo di mostrare come la percezione dell'invarianza in un fenomeno sonoro non dipenda dalle qualità del suono stesso. A maggior ragione ciò significa che la *medesimezza* di un suono che decorre nel tempo non dipende dalle qualità *essenziali* di questo suono e in special modo dalla sua *altezza*.

L'argomento del Suono Fluttuante ha lo scopo di mostrare la consistenza di quest'ultima affermazione. Di conseguenza, poiché sia le argomentazioni di Husserl sia quelle di Schutz fanno riferimento alle qualità essenziali, prenderò congedo dalle loro argomentazioni e tenterò di riconsiderare il problema dell'identità del suono alla luce del concetto di *invarianza*.

L'argomento prende spunto da una annotazione di Husserl in cui egli descrive il caso di una nota musicale di qualità determinata che “trapassa” in un'altra nota di qualità determinata e diversa dalla precedente tramite un glissando. A tale proposito egli considera un caso curioso dal punto di vista fenomenologico, al quale accenna, ma cui non darà seguito, parlando di qualità che *fluttuano*: “Un suono risuona per un certo tempo, per un attimo resta immutato, poi muta, diventa un altro, trapassa in un altro suono o continuamente in sempre nuovi suoni, diciamo meglio, allora il suono Do resta costantemente suono Do e poi trapassa in un peculiare fenomeno di glissando, in fluttuazione di qualità, eventualmente può trapassare in un nuovo fenomeno sonoro di glissando, per es. un Si.”⁵⁶. E' proprio il caso del glissando che mette in crisi l'analisi del suono in termini di proprietà essenziali. Vediamo come.

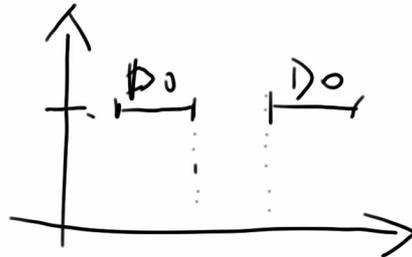
Stabiliamo che un suono Do abbia come sua qualità essenziale una certa altezza. Tale altezza caratterizza tutti i suoni che, seppur diversi per timbro, intensità e durata, possano dirsi gli stessi rispetto a quella qualità. Facciamo in modo che tale suono inizi a glissare molto lentamente verso il Si. Dopo un certo tempo, la nota Do sarà diventata la nota Si.

Ciò che accade in questa esperienza sonora è che il glissando è talmente graduale che la mia percezione del suono in ogni momento è quella del medesimo suono che trascorre con la medesima altezza. La trasformazione cade fuori della mia capacità percettiva. Comunque, dopo un certo tempo, sarò in grado di rendermi conto che tale suono è diventato un Si. La riflessione mi consentirà di giudicare che si tratta di una nota diversa, malgrado abbia avuto la percezione del suono effettivo come del medesimo

⁵⁶ Husserl 2001: 272. E' interessante l'idea di un suono che “trapassa” in un altro per mezzo di una “fluttuazione di qualità”. Noto come questa concezione del suono conduce a una spiegazione dei fenomeni sonori piuttosto complicata (e discutibile). Potremmo, infatti, immaginare un universo sonoro in cui i suoni sono in continua fluttuazione senza poter stabilire quale sia in un certo tempo la qualità di un suono S.

suono. Dunque, esiste uno iato fra la mia percezione del suono e il giudizio sulla sua qualità. Vediamo come ciò sia possibile.

Prendiamo tre casi che descrivono differientemente il passaggio da una nota Do a una nota Si. Il primo è quello del “suono ripetuto”.



Secondo Alfred Schutz possiamo considerare i due suoni come il medesimo (la stessa nota ma ripetuta) poiché la fase ritentiva del primo suono coincide con il suono effettivo del secondo. La pausa non condiziona l'identità delle due note.

Il secondo caso è quello dei “suoni diversi”:



In questo caso considero il primo e il secondo suono come due note differenti, poiché hanno altezze diverse. La pausa è anche in questo caso ininfluenza.

Consideriamo il terzo caso che potremmo chiamare del “suono fluttuante”⁵⁷:



Se ascoltiamo l'esempio, sentiremo un suono lungo che glissa in modo lento e molto graduale. Inoltre, ogni qualvolta ascolto il suono nel presente

⁵⁷ Il file audio di questo esempio è disponibile al seguente indirizzo: <https://drive.google.com/file/d/0B4c2X7NYM-ZBN2llb1pCbUY5a3c/view?usp=sharing>

effettivo, le fasi ritentive del suono “coincidono” con quelle del suono perdurante (non percepisco alcuna trasformazione di altezza, come nel primo esempio). L’ascolto continua e soltanto dopo un po’ di tempo giudico (retrospettivamente) che il suono non è più lo stesso e che si tratta di due note di diversa altezza. Ciò accade poiché all’inizio il suono ha la qualità Do (è una nota Do), mentre alla fine è un suono con qualità Si (è una nota Si) e io giudico il Do un suono differente dal Si⁵⁸. Lo stesso risultato si raggiunge sorprendentemente grazie a un altro esempio. Insieme al suono prolungato facciamo suonare un arpeggio continuo di pianoforte. Ebbene, ci rendiamo conto (nella riflessione) che qualcosa sta cambiando (la nota tenuta), ma dal punto di vista dell’ascolto percepiamo una costanza (l’altezza del suono è ferma)⁵⁹. Esiste dunque un conflitto fra l’esperienza percettiva e quella riflessiva. Percepisco *un’invarianza* (medesimezza, costanza), ma giudico una differenza di qualità, di note. L’aspetto interessante di questa esperienza è che la consapevolezza che si tratta di due note diverse emerge a partire da un’esperienza percettiva che non manifesta differenze qualitative. Io percepisco il decorso sonoro della “stessa nota”, ma a un certo punto giudico che si tratta di una nota diversa che quindi è cambiata nel tempo. Questo caso è molto simile al caso dell’“esplosione percettiva” che Jan Almang ha descritto nel suo articolo *Perceptual Transparency and Perceptual Constancy*.⁶⁰ Esso è caratterizzato dall’esperienza di un’illusione: un turista entra in un museo delle cere e si avvicina a un poliziotto per chiedere alcune informazioni. Dopo poco il turista si rende conto che non si tratta di un poliziotto, ma di una figura di cera che somiglia a un poliziotto. La percezione esplose, cambia repentinamente sebbene non vi sia alcun cambiamento nella percezione dell’oggetto e delle sue qualità. Esistono cioè casi in cui percepiamo un oggetto come costante finché, a un certo punto, lo giudichiamo cambiato. Il caso del *suono fluttuante* è analogo: io percepisco un identico suono, ma alla fine giudico che si tratta di due *note* diverse. In conclusione, l’identità di due suoni, definita sulla base dell’altezza non è una condizione necessaria (né tantomeno sufficiente) per spiegare l’invarianza percettiva. Difatti, nel nostro esempio, a un certo punto giudichiamo una differenza qualitativa, ma la percezione nel presente effettivo è quella di un’invarianza. Altrimenti detto, percepisco un suono, ma riflessivamente ritengo che i suoni siano due (perché riflessivamente discerno due altezze). Ne possiamo dedurre che la percezione dell’invarianza di un oggetto temporale è indipendente dal giudizio riflessivo sulle proprietà di quest’oggetto⁶¹.

⁵⁸ L’esperienza è analoga, anche se io so preventivamente che il Do si trasformerà in un Si; questa preconsapevolezza non condiziona la percezione dell’invarianza.

⁵⁹ Ecco il link per ascoltare il secondo esempio:

<https://drive.google.com/file/d/0B4c2X7NYM-ZBWGdHbnJNTVRSYXc/view?usp=sharing>

⁶⁰ Cfr. Almang 2014. Esso ha anche caratteristiche analoghe al paradosso del Sorite.

⁶¹ In questo senso io riesco a interpretare l’affermazione di Husserl a proposito del riconoscimento di contenuti simili di coscienza: “non è richiesta, per questi atti di riconoscimento, una mediazione linguistica; per contro questo è il presupposto per il nostro giudizio su ciò che è dato nel processo intuitivo come oggetto uno e identico” (Husserl 2001: 174).

Detto in altro modo, la differenza graduale di altezza del suono non determina una differenza nella percezione dell'invarianza e quindi il giudizio circa una differenza qualitativa tra due punti temporali di quello che percepisco come un identico suono non influisce sulla percezione dell'invarianza. La percezione dell'invarianza del suono è indipendente dalla differenza qualitativa che emerge nella riflessione. Dunque, il ricorso a differenze qualitative per spiegare la percezione dell'invarianza del suono non è necessario. Ciò significa che l'identità effettiva di un suono nei termini qualitativi della/delle sua/sue altezza/e è cosa diversa dalla percezione della sua invarianza, perché quest'ultima non dipende necessariamente dalle qualità del suono, e, in particolare, dall'altezza.

Ciò che m'interessa sottolineare è la differenza fra *identità* e *invarianza* che si sta delineando. L'identità rappresenta uno strumento di analisi che esercita la sua efficacia in un atteggiamento riflessivo, grazie al quale è possibile dar conto del carattere oggettivo dei fenomeni percettivi. Tali fenomeni si caratterizzano per essere gli *stessi*, i *medesimi*, *identici*; il suono è lo *stesso* del precedente, il *medesimo* che perdura, l'*identico* suono che adesso sprofonda nel passato, indipendentemente dalla sua fenomenologia, cioè da come lo percepiamo. Le qualità di questo suono contribuiscono a stabilirne l'identità, per cui possiamo dire che la nota *a* è la stessa della nota *b*, poiché sia *a* che *b* hanno la medesima proprietà essenziale, ad esempio, sono entrambe un Do. Purtroppo, nel caso del suono, questo strumento di comprensione sembra limitato e incapace di spiegare quell'invarianza percettiva che si vorrebbe sottoporre al concetto d'identità riflessiva e all'analisi in termini di proprietà essenziali.

Ciò sembra trovare conferma in quanto sosteneva Cassirer. Per il filosofo tedesco, infatti, oggettivare un suono è qualcosa di simile al formare invarianze piuttosto che allo scoprire proprietà essenziali⁶². Le implicazioni di questa idea sono molteplici, e riguardano problemi di natura epistemologica e ontologica che hanno come campi d'indagine l'invarianza percettiva, il pensiero matematico, geometrico e questioni di fisica. Per adesso è sufficiente aver stabilito una distinzione fra percezione dell'invarianza del suono e identità del suono nella riflessione. Ad ogni modo concordo con l'affermazione di Cassirer per cui la "*possibilità di un oggetto* dipende dalla formazione di certe invarianti nel flusso delle sensazioni" e che "*la ricerca della costanza*, la tendenza verso certe invarianti, costituisce una proprietà caratteristica e una funzione immanente della percezione"⁶³.

1.3.1. Un'analogia geometrica

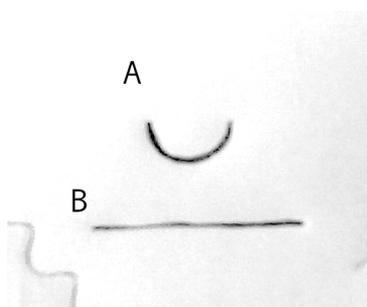
Supponiamo che la qualità essenziale del suono sia l'altezza e che determinate specificazioni di tali proprietà (le frequenze) costituiscano

⁶² Cassirer 1944: 20.

⁶³ Cassirer 1944: 21.

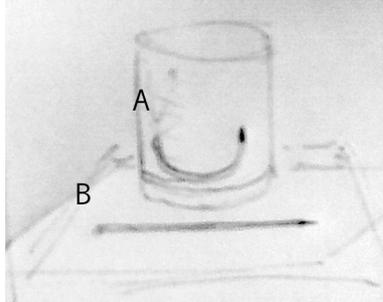
l'“essenza” della nota Do. Finché l'altezza del suono rimane stabile, è lecito ipotizzare che stiamo percependo un suono con la medesima altezza. Nel momento in cui il suono inizia a glissare dal Do verso il Si la sua altezza cambia gradualmente. Dal punto di vista matematico l'altezza del suono cambia in valore assoluto a ogni istante del tempo.

All'inizio il suono è un Do, poi è un Si. Nel passaggio da Do a Si l'altezza del suono cambia gradualmente coprendo infiniti valori. Se esistono infiniti valori di altezza, dobbiamo dedurre che esistono infinite proprietà essenziali (infinite note)? Se così fosse, nel passaggio da Do a Si esisterebbero dunque infinite altre note. Ma come possiamo spiegare la percezione di una costanza con il riferimento a infiniti valori di altezza? Inoltre, se la proprietà essenziale determina l'identità di un suono, allora, se questa proprietà cambia, anche l'identità deve cambiare. Se questa proprietà cambia a ogni istante, il suono dovrebbe cambiare identità a ogni istante. Un suono che cambia identità a ogni istante non può essere riconoscibile come uno. Possiamo ovviare a questa difficoltà stabilendo che soltanto certe frequenze (altezze) costituiscono una proprietà essenziale. Nel nostro caso, soltanto l'altezza Do e l'altezza Si sono proprietà essenziali (una volta stabilita la loro frequenza). Come riusciamo a spiegare il glissando? Se il suono fluttua, fluttua anche la sua proprietà essenziale? Esiste quindi una porzione di tempo (quella del glissando) in cui non possiamo stabilire di che suono si tratti? Questa impossibilità potrebbe essere legata a un problema percettivo. Quando l'altezza fluttua da una nota all'altra non siamo in grado di stabilire l'identità di un suono. La conseguenza è che possiamo ipotizzare un mondo sonoro in continua fluttuazione, in cui è impossibile stabilire l'identità di qualsiasi suono. D'altra parte, ciò che smentisce questa ipotesi è la percezione stessa. Il nostro esempio dimostra che tale fluttuazione non impedisce di percepire una costanza nel decorso sonoro. E allora, come possiamo immaginare che ciò accada? Proviamo ad analizzare il caso del suono fluttuante usando alcuni semplici strumenti di geometria proiettiva. Per comprendere la differenza fra identità e invarianza possiamo aiutarci con questo esempio visivo:



L'oggetto A è evidentemente diverso dall'oggetto B. si tratta di due oggetti non identici (un segmento curvo e un segmento lineare). Ma se io concepisco l'oggetto B come una matita e l'oggetto A come il suo riflesso su

di una bottiglia ecco che A e B sono lo stesso oggetto ma trasformato (in particolare l'oggetto A ha subito una trasformazione di tipo omeomorfica)⁶⁴.



La trasformazione dell'oggetto B nell'oggetto A lascia alcuni elementi invariati (in generale le trasformazioni omeomorfe, dette anche topologiche, conservano la continuità). Dunque l'oggetto A e l'oggetto B sono differenti, ma possono dirsi i medesimi rispetto ad alcune trasformazioni che riteniamo ammissibili, ovvero irrilevanti rispetto all'invarianza costitutiva dell'oggetto geometrico.

Io sostengo che la stessa cosa possa essere detta dei suoni e che il funzionamento della nostra percezione è compatibile con una nozione di oggetto percettivo che non dipende dall'identificazione ma dall'*invarianza*⁶⁵.

1.4. Identità o invarianza?

Non è detto che *l'uguaglianza* sia un concetto analogo a quello *dell'identità*. Eppure, quando si pensa all'uguaglianza di due suoni, si pensa naturalmente alla loro identità. Husserl cerca di spiegare la ragione di tale correlazione distinguendo un *oggetto* dalla sua *essenza propria*, ovvero dall'insieme delle proprietà che *persistono* nel tempo, senza le quali questo oggetto non può dirsi ciò che è. Non tutte queste proprietà hanno lo stesso grado, alcune sono più fondamentali di altre ai fini della sua identificazione. Nel caso del suono esiste una *qualità essenziale* che ci consente di stabilire quando due suoni sono lo stesso suono, ovvero *l'altezza*. Difatti, secondo Husserl, la qualità DO di un suono rimane invariata al variare dell'intensità, della durata e del timbro. Contro tale identificazione sembra muoversi l'evoluzione del pensiero e della pratica musicale dalla fine del 1800 fino a oggi.

Secondo Makis Solomos “nous sommes en train de passer d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son”⁶⁶. Le motivazioni sono

⁶⁴ Tralascio che i due oggetti hanno anche uno status ontologico diverso poiché il primo è un oggetto reale e il secondo la sua immagine riflessa.

⁶⁵ Ernst Cassirer ha sostenuto nel suo articolo “Group Concept and Perception Theory” (Cfr. Cassirer 1944) come una connessione fra funzionamento della percezione e strutture concettuali (geometriche, astratte) sia possibile. Entrambi, la percezione e la geometria, operano come fossero dei gruppi, ovvero tramite trasformazioni rispetto a invarianze. Chi ha fatto uso di strutture gruppi e di geometria proiettiva nell'analisi e nella composizione musicale è David Lewin (Cfr. Lewin 2007 e Lewin 2004: 12-63).

⁶⁶ Solomos 2013: 14.

molteplici e provengono dalla musica stessa, dal suo modo di scriverla, dai problemi tecnici, dal suo contenuto estetico, dal modo di comporla, fruirla e diffonderla. Il Solomos insiste sul carattere *emergente* del suono, in altre parole sull'evoluzione che conduce da una soglia critica di complessità alla generazione di nuove proprietà. Il suono prolifera e genera innumerevoli nuove proprietà che non possono essere descritte e comprese con il linguaggio della *nota*; esso diviene autonomo e irriducibile alle sue caratteristiche elementari. Ad esempio, nel momento in cui la composizione delle note (delle altezze) tende a oltrepassare la logica dell'organizzazione tonale, esso diviene *timbro*. Il timbro tende a sostituirsi all'altezza e lo fa grazie all'emergere di proprietà di fusione del suono che dipendono dalle armoniche e dalla loro organizzazione. La nascita del concetto di *Klangfarbenmelodien* (melodia di timbri)⁶⁷ e di *timbro-spettro* (o timbro-armonia)⁶⁸ esemplifica il passaggio dalla centralità della nota a quella del suono-timbro. Oggi possiamo dire con molta probabilità che le sensazioni uditive che compongono il timbro sono utili nella categorizzazione, nel riconoscimento e nell'identificazione degli eventi sonori e delle fonti⁶⁹ e che la percezione dell'identità di uno strumento musicale, nonostante le variazioni di altezza, può essere collegata all'invarianza timbrica, ovvero a quegli aspetti del timbro che rimangono costanti pur cambiando l'altezza e il volume⁷⁰. La possibilità di pensare al suono in termini di timbro ha spinto vari compositori a comporre musica pensando in termini di fusione o separazione di timbri (Schoenberg, Webern, Varese). In questi casi le varie identità strumentali si dissolvono in una singola impressione di suono. Queste esperienze emergono come una chiara e progressiva dissoluzione dell'identità sonora basata sul concetto di nota (e di altezza), su cui si basava la fenomenologia husserliana.

Nell'ambito del "paradigma della nota" il timbro manteneva la funzione fondamentale di rimandare alla sua fonte⁷¹. Durante il periodo della sua emancipazione, i compositori hanno adottato tecniche specifiche per evidenziare i suoi aspetti "sonori" grazie a particolari accorgimenti compositivi: "the composers have often taken special precautions to create a musical situation that draws the listener more into a relative than into an absolute mode of perceiving"⁷².

⁶⁷ Il termine è stato introdotto da Schoenberg nel suo Trattato d'armonia scritto nel 1911. Una melodia di timbri è una successione di timbri analoga alla successione dei suoni basata sull'altezza. Nel caso della "melodia di timbri" è ancora forte il concetto di nota e il sistema di organizzazione scalare dei suoni.

⁶⁸ L'introduzione del concetto di timbro-armonia non è riconducibile a una persona ma all'insieme di tutti quei tentativi di prolungare l'armonia nel timbro che hanno avuto inizio alla fine del 1800.

⁶⁹ McAdams 2013: 46.

⁷⁰ *ibid.*: 48.

⁷¹ Questa sua capacità è dimostrata a livello sperimentale. Il riconoscimento del timbro di uno strumento è sostanzialmente indipendente dall'altezza del suono. Una scoperta notevole è che l'invarianza timbrica, a differenza dell'altezza, dipende dalla maggiore o minore preparazione musicale del soggetto (Cfr. Steele and Williams, 2006).

⁷² Mc Adams 1993: 48.

Il nuovo modo di ascoltare la musica (che si è manifestato in tante forme: come liberazione dell'ascolto (Cage), ascolto acusmatico (Schaeffer), ascolto come "percezione dei suoni" (Rissett, Grisey), ascolto come esperienza del tempo (La Monte Young)) è una conseguenza della dissoluzione dell'identità della nota e della sua centralità nel pensiero dei compositori musicali e indica una nuova sensibilità rispetto alle invarianti del suono piuttosto che ai suoi aspetti puntuali.

Tale attenzione all'*invarianza*, piuttosto che all'identità, si manifesta anche in ambito psicologico e fenomenologico. Secondo gli psicologi vicini alla teoria della Gestalt, ciò che ascoltiamo dipende dai meccanismi di raggruppamento degli elementi della percezione. Essi non dipendono esclusivamente dall'altezza del suono, spesso si combinano in molti modi, talvolta generando percezioni corrette dei fenomeni musicali, talvolta erranee. Inoltre, tali meccanismi possono essere "guidati" dal nostro "modo di ascoltare", dal modo con cui prestiamo attenzione ai fenomeni musicali⁷³. Ascoltare una nota significa attribuire a quell'oggetto temporale un'altezza, un volume, un timbro e una dislocazione spaziale. Ma i modi con cui raggruppiamo questi attributi possono essere molto diversi. In particolare, non è chiaro fino a che punto la diversa modalità percettiva delle note dipenda dal funzionamento esclusivo dei meccanismi di raggruppamento a livello inconscio oppure dalla nostra attenzione consapevole e intenzionale⁷⁴.

Anche in ambito fenomenologico la nozione d'identità pare insufficiente a spiegare i fenomeni percettivi. Dal punto di vista fenomenologico l'invarianza sembra essere un fenomeno prettamente percettivo e non riflessivo⁷⁵. Ciò significa che l'identità di un oggetto nel tempo della nostra percezione non dipende dalla valutazione che facciamo dalle sue proprietà e della loro combinazione. Ad esempio, il *giudizio* sulla costanza di un oggetto nel tempo è ininfluenza rispetto alla *percezione* dell'esperienza della costanza. In altre parole, è possibile percepire l'invarianza di un oggetto e allo stesso tempo giudicare che è cambiato. Ciò comporta che ogni tentativo di "ricostruire" l'identità di un fenomeno sonoro (di un evento sonoro) dalle proprietà che questo fenomeno esibisce, attraverso un meccanismo riflessivo, è un'operazione che non coglie l'invarianza del fenomeno stesso a livello percettivo. Nei termini di Almgang:

"the claim that perception of change and constancy with respect to properties can explained by recourse to judgment encounters the problem that these features are seemingly cognitively impenetrable. One can see an object as constant with respect to a certain property, even though it is judged to change"⁷⁶.

⁷³ Cfr. Sloboda 1985.

⁷⁴ Nei casi di illusione musicale descritti dalla Deutsch non sembra che l'attenzione influisca nella percezione dell'illusione (Deutsch 1982: 228).

⁷⁵ Cfr. Almgang 2014.

⁷⁶ Almgang 2014: 11.

Secondo Almang ciò è possibile poiché la percezione della costanza dipende sia dalle proprietà intenzionate dell'oggetto temporale sia dall'esperienza di questa percezione; "we seem forced to conclude that the perceptions analysed have a kind of dual structure", da una parte c'è la consapevolezza interiore di un cambiamento, dall'altra la costanza percettiva dell'oggetto.

Inoltre, non è né necessario né sufficiente *giudicare* che un oggetto è costante nel tempo affinché le sue proprietà siano costanti, né che l'oggetto cambia nel tempo per percepire il cambiamento. Il cambiamento e la costanza delle proprietà di un oggetto sono genuine caratteristiche del contenuto percettivo.

Dunque, la situazione si presenta piuttosto incoerente, poiché è possibile percepire qualcosa che non corrisponde al giudizio che ce ne facciamo. Come prima cosa, io propongo di utilizzare nomi diversi, per l'ambito percettivo e per quello concettuale. Nel primo caso userò il termine *invarianza e trasformazione* a indicare rispettivamente la costanza percettiva e il cambiamento percettivo delle proprietà degli oggetti, la loro *medesimezza* o diversità nel tempo; nel secondo caso userò *identità e differenza* a indicare rispettivamente il possesso o meno delle stesse proprietà degli oggetti a livello di giudizio. L'ambito percettivo riguarda l'invarianza, quello concettuale l'identità.

Se il fenomeno musicale è un fenomeno che nasce a livello percettivo dobbiamo supporre che la questione della medesimezza di un evento musicale riguarda naturalmente (direttamente) la sua invarianza. La questione dell'identità è secondaria e ininfluenza ai fini della percezione della costanza.

Dunque, dire che un evento musicale è il medesimo (ad esempio un suono) significa dire che è invariante rispetto a certe trasformazioni. Dire che due o più eventi musicali sono i medesimi significa dire che sono invarianti rispetto a certe trasformazioni. L'invarianza (la costanza percettiva) è indipendente dalla trasformazione reale dell'oggetto (dal suo cambiamento, dalla sua alterazione, dal suo oggettivo diventare altro)⁷⁷.

L'obiezione più forte che possiamo argomentare contro la basilarietà dell'invarianza rispetto all'identità del suono è implicita nel seguente ragionamento. Immaginiamo di premere due volte consecutivamente lo stesso tasto del pianoforte con una pausa fra la prima e la seconda emissione del suono. Ogni singola emissione sonora è avvertita separatamente e ha dunque una sua identità. Sembrerebbe, dunque, che l'identità sia basilare e che l'invarianza la presupponga. Molte esperienze acustiche ordinarie possono essere ricondotte a questo esempio, i rintocchi delle campane, i suoni di un gong, gocce che cadono, martelli che colpiscono⁷⁸ ecc.

⁷⁷ La natura fenomenologica dell'invarianza e della trasformazione deve ancora essere studiata con attenzione. Dal canto suo, Almang propone una spiegazione fenomenologica del rapporto fra costanza e cambiamento rivedendo in modo originale i concetti di *contenuto intenzionale* di Husserl (Almang 2014: 13).

⁷⁸ Tale obiezione mi è stata suggerita da Brunello Lotti in uno scambio di email sulla questione del rapporto fra identità e invarianza.

Effettivamente appare naturale pensare che i suoni siano due e che ciascuno abbia una sua precisa identità individuale, ma il tentativo di mettere in relazione i contenuti percettivi delle due note va incontro a notevoli problemi, primo fra tutti quello temporale. Com'è possibile dire di due note in successione che sono identiche se il loro contenuto è temporalmente distinto e non possono mai darsi insieme nella percezione? in che modo posso confrontare i contenuti percettivi (o farli coincidere) se nel momento in cui si dà il primo, il secondo ancora deve accadere, e nel momento in cui si dà il secondo, il primo è sprofondato nel passato? Non c'è soluzione a meno di sbrogliare i vari significati dei termini “identità”, “stesso” e “medesimo”.

1.4.1. Uno sguardo sul concetto di *invarianza*

In questo paragrafo discuto il concetto di invarianza, sostenendo che esso sia quel concetto che meglio riesce a superare la concezione *puntuale* del suono, risolvendo i problemi della sua “identificazione”. Prendo in considerazione i vari usi del concetto di Invarianza o di concetti analoghi, nei vari campi di ricerca (matematico, geometrico, fisico e filosofico). In particolare, mi soffermo sull'uso dell'invarianza nella teoria della percezione di Cassirer, sugli studi della percezione della trasparenza e della costanza e sulla teoria della *Gestalt*. In questi campi non si si parla sempre d'invarianza, ma vengono utilizzate anche nozioni analoghe. È appunto il caso del concetto di *Gestalt* usato in psicologia a indicare forme o regole costanti della percezione. In ambito fenomenologico si usa spesso il concetto di costanza dei fenomeni della coscienza, in musicologia si parla invece di nonlinearietà. Ciò che è comune a tutti questi concetti è il riconoscimento del valore del rapporto fra trasformazione e invarianza nella determinazione dei fatti che costituiscono il dominio di applicazione delle varie discipline.

Cassirer nel suo articolo “The Concept of Group and the Theory of Perception” ha come obiettivo quello di esporre l'intima connessione di natura epistemologica fra il concetto matematico di *gruppo* e alcuni problemi fondamentali della psicologia della percezione. Egli spiega come alcuni tipi di concetti di natura geometrica abbiano acquisito importanza e abbiano esteso la loro validità e il loro uso ad altri ambiti d'indagine, fino a giungere alle fondamenta della *percezione*. Il più importante di questi concetti è quello di *invarianza*. L'invarianza, in geometria, è legata alla definizione della nozione di *proprietà geometrica*. Non tutte le proprietà spaziali di un oggetto si possono considerare come proprietà geometriche. Il mio lapis può essere vicino alla mia tazza, ma la disposizione sul piano degli oggetti stabilisce tutt'al più proprietà “geografiche” degli oggetti, non geometriche. Per stabilire con precisione quali sono le proprietà geometriche occorre essere più precisi. In proposito, Felix Klein stabilì la seguente definizione: “le proprietà geometriche di qualsiasi figura devono essere descritte in termini di formule che non cambiano al variare del sistema di coordinate; al

contrario, ogni formula, che è *invariante* rispetto ad un certo gruppo di trasformazioni delle coordinate, rappresenta una proprietà geometrica”⁷⁹. La geometria, di conseguenza, diviene l’indagine delle proprietà invarianti di un gruppo principale di relazioni spaziali. Gli oggetti geometrici sono definiti in conformità a trasformazioni che appartengono a questo gruppo. Estendere il numero delle trasformazioni irrilevanti significa cambiare le condizioni rispetto alle quali due oggetti geometrici si dicono equivalenti. Ad esempio, due triangoli possono dirsi equivalenti, e dunque è possibile cambiare la loro individualità in qualche modo (disporli diversamente nello spazio, aumentare o diminuire la lunghezza dei loro lati), senza che le verità logiche su di essi siano invalidate. Due oggetti geometrici logicamente equivalenti possono essere considerati identiche figure geometriche. Difatti, quello che conta nello stabilire le proprietà di una molteplicità di oggetti non sono le proprietà degli elementi, ma le proprietà del gruppo. Ciò che può apparire individualmente differente può rivelarsi come genericamente identico. L’“essenza” di un oggetto geometrico non è altro che l’invarianza di alcune proprietà del gruppo al quale appartiene.

In geometria, dunque, gli oggetti contribuiscono nella loro specificità a farci comprendere le regole che li fanno appartenere a un certo gruppo, essi perdono la loro specificità, anche se mantengono la loro definitezza; “la loro definitezza non dipende da ciò che una figura è come un “questo” o “quello”, come un particolare. La definitezza di una figura dipende dal contesto nel quale è integrata e che rappresenta come un caso speciale”⁸⁰. Ma quale relazione lega l’invarianza alla percezione?

Cassirer sostiene che la percezione tende a contestualizzare, strutturare e regolare i fenomeni della coscienza. La percezione mantiene la sua individualità, ma non è un semplice fascio di sensazioni e impressioni⁸¹. E’ proprio l’analisi *fenomenologica* della percezione a scartare la tesi sensazionistica. I lavori di fenomenologia della percezione che riguardano la visione hanno evidenziato vari “problemi” percettivi interessanti a partire dagli studi di Helmholtz e Hering. Fra essi vi è la questione della *percezione della trasparenza*⁸², che considera la possibilità di “vedere qualcosa attraverso qualcos’altro e spostare l’attenzione da ciò che è di fronte a ciò che è dietro lungo la stessa direzione visiva”⁸³, oppure la percezione nella costanza dei colori⁸⁴ e la percezione della costanza nella forma degli oggetti. La *percezione della costanza* è diventata un “problema” sul quale molti psicologi si sono cimentati. Tutti questi studi hanno contribuito al convincimento che percepire il mondo significa strutturarlo in qualche modo.

⁷⁹ Klein 1872.

⁸⁰ Cassirer 1944: 8.

⁸¹ Cassirer critica la psicologia della percezione di natura sensazionistica. Il “mondo percettivo possiede una *struttura* e questa struttura non può essere ridotta a un mero mosaico, un aggregato di sensazioni sparpagliate” (Cassirer 1944: 9).

⁸² Metelli 1977, Gerbino 2014.

⁸³ Gerbino 2014.

⁸⁴ Gelb 1929.

Cassirer sostiene che, se consideriamo bene il modo in cui i fatti sono stati descritti dagli psicologi, ci rendiamo conto che tali descrizioni fanno leva sui concetti matematici di *invarianza* e *trasformazione*. Secondo Cassirer tale coincidenza significa che è possibile stabilire un legame forte fra matematica e percezione, nel senso che entrambe puntano verso la ricerca di costanti, la tendenza verso certe *invarianze*, come una loro proprietà caratteristica e una funzione immanente⁸⁵.

Le teorie della percezione hanno subito mutamenti di punto di vista negli anni. Nella seconda metà del diciannovesimo secolo la psicologia della percezione rispondeva alle intuizioni di Berkeley e Hume e gli psicologi empiristi erano convinti di descrivere la percezione immediata di un fenomeno grazie ai concetti di “sensazione” e “associazione d’idee”, finché Ehrenfels non introdusse il concetto di *proprietà gestaltica (Gestaltqualität)*⁸⁶, contribuendo a sviluppare la psicologia della Gestalt. Tale disciplina ha basato le sue teorie sul rapporto fra invarianza e trasformazione nella percezione considerando basilare il concetto di *forma*. Per questo motivo la teoria sensazionistica della psicologia precedente non ha tenuto⁸⁷.

La teoria della Gestalt ha avuto un forte legame con la psicologia della musica fin dalle sue origini. Secondo Riccardo Martinelli, “la rilevanza storica del retroterra musicale per la nascita della teoria della Gestalt è tale che le sue origini non possono essere adeguatamente intese se non si tiene conto di questo sfondo”⁸⁸. Anche se i principi della psicologia della Gestalt sono per lo più applicati al campo della visione, alcuni psicologi pensano che essi possano essere applicati anche al campo uditivo. Alcuni dei problemi della percezione della costanza sono stati affrontati in campo uditivo⁸⁹ e in generale i principi del raggruppamento gestaltico sono stati studiati a proposito della percezione dei suoni⁹⁰. Secondo Diana Deutsch, il risultato delle sperimentazioni dimostra che i principi che agiscono nella percezione delle matrici visive agiscono anche nella musica⁹¹. Esiste dunque un insieme di regole (o principi) che strutturano la nostra percezione musicale, un insieme di meccanismi che raggruppano gli elementi sulla base di proprietà differenti, a cui assegnano valori, e in seguito processano questi elementi in una sintesi percettiva unitaria⁹². Secondo Deutsch, di fronte a un input percettivo complesso, il nostro sistema uditivo raggruppa gli elementi sulla base della frequenza, dell’ampiezza, della posizione temporale, della posizione spaziale e del timbro. Ognuno di questi attributi può funzionare

⁸⁵ “The truth is that the *search for constancy*, the tendency toward certain invariants, constitutes a characteristic feature and immanent function of perception” (Cassirer 1944: 21).

⁸⁶ Ehrenfels 1890: 249-292.

⁸⁷ La percezione è capace di “afferrare intrinseche necessità” in ogni sfera dei fenomeni (Wertheimer 1924: 349).

⁸⁸ Martinelli 1998: 93.

⁸⁹ Cfr. Bregman 1981, 1990 e Kubovy 1981.

⁹⁰ Cfr. Deutsch 1982.

⁹¹ “It has been shown that such laws operate in the perception of visual arrays, and we shall see that this is true of music also” (Deutsch 1982: 300).

⁹² Secondo Deutsch tale sintesi talvolta è corretta, talvolta no. Questo è il motivo per cui si generano illusioni e paradossi uditivi.

come base per costruire raggruppamenti. Lo studio della percezione musicale procede per via sperimentale inserendo specifiche trasformazioni nei valori che le proprietà sonore elementari assumono rispetto ad alcune invarianze strutturali. In sintesi, possiamo affermare che una parte importante del lavoro dello psicologo della musica consiste nello studiare quali trasformazioni mantengono o distruggono determinate invarianze.

La nozione d'invarianza attraversa vari ambiti di ricerca e non è facile capire lo specifico ruolo che essa svolge, poiché, nelle varie discipline, assume diverse accezioni. Dalla psicologia alla fenomenologia, alla fisica all'etica, l'invarianza è un concetto che tenta di spiegare i meccanismi di raggruppamento percettivo⁹³ e di comprendere alcuni fenomeni della coscienza⁹⁴; ma può anche riguardare la formulazione di leggi fisico-teoriche⁹⁵, diventare garanzia di oggettività⁹⁶ e porsi alla base per comprendere il funzionamento della musica⁹⁷. La psicologia parla di Gestalt, di forme o regole della percezione; la fenomenologia di *costanza* dei fenomeni della coscienza, la musicologia di *nonlinearità*. In tutti i casi si riconosce il valore del rapporto fra trasformazione e invarianza nella determinazione dei fatti che costituiscono il dominio di applicazione delle varie discipline.

1.5. L'invarianza fenomenologica

Il concetto di *invarianza* merita ancora alcuni chiarimenti rispetto all'uso che ne sto facendo nella mia ricerca.

Pensare il suono come un sistema di invarianti può significare dover ripensare il nostro universo sonoro e gli "oggetti" che lo abitano, e scoprire che non soltanto vi sono suoni-nota ma anche suoni-timbro, piuttosto che suoni-colore ecc., e che tali suoni possono essere diversi rispetto a certi aspetti, ma identici rispetto ad altri e che se si considerano *rilevanti* certe trasformazioni allora due suoni che consideravamo diversi (perché ad esempio hanno altezze diverse) possono risultare il *medesimo* suono.

Facciamo un passo indietro. Abbiamo visto come il concetto d'identità sia inadeguato per spiegare alcuni processi di obbiettivazione percettiva dei suoni. Esso è inadeguato poiché tende a considerare i termini dell'identità come puntuali e a farli coincidere sulla base di proprietà essenziali. Purtroppo il fenomeno sonoro non è di tipo puntuale e non dipende da qualità essenziali come ad esempio l'altezza. Se apriamo la porta al concetto d'*invarianza* possiamo rinunciare all'aspetto *puntale* del suono a favore del suo carattere *relazionale* e sostituire la proprietà essenziale con un sistema di trasformazioni rilevanti.

⁹³ Cfr. Deutsch 1982, Dowling, W. J., & Harwood, D. 1986.

⁹⁴ Cfr. Almang 2014.

⁹⁵ Cfr. Nozick 2003.

⁹⁶ Cfr. Cassirer 1944.

⁹⁷ Cfr. Kramer 1988.

Difatti, quando percepiamo un suono non percepiamo una variazione di altezza (qualità) in assoluto quanto una sua trasformazione rispetto ad alcune invarianze (nel caso del *suono fluttuante* tale trasformazione non annulla l'invarianza percettiva dell'uguale persistenza del suono). Gli studi di psicologia del suono confermano questa prospettiva; *l'invarianza percettiva* è considerata un buon sostegno all'idea che il nostro modo di percepire la musica è sostanzialmente relazionale. “Percepire un suono è puntare su un sistema di relazioni piuttosto che su una qualità puntuale”¹¹⁰

“For most individuals (including most musicians), in the case of pitch just as in the case of many other perceptual dimensions (loudness, brightness, size, distance, duration, etc.), it is the relations between presented values that have well-defined internal representations, not the values themselves”.

In generale, due strutture, A e B, sono percettivamente invarianti se rimangono percettivamente la stessa struttura nel momento in cui è applicata una trasformazione ai valori di A che generano B¹¹¹.

Infine, noi “identifichiamo” un suono non sulla base di proprietà essenziali senza le quali quel suono non sarebbe lo stesso, ma rispetto a un certo numero di trasformazioni (mutamenti, variazioni) che riteniamo rilevanti a livello percettivo. Possiamo benissimo percepire un suono come il medesimo, anche se la sua altezza varia. Tale variazione può farci considerare quel suono prima un Do e poi un Si, ma la nostra capacità di percepirlo come il medesimo non è compromessa. Ogni proprietà del suono è importante rispetto a un sistema di invarianti, non di per sé.

Ecco che io preferisco, dopo aver posto in luce i limiti del concetto d'*identità* adottare il punto di vista dell'*invarianza*. Potrei dire, con termini leggermente altisonanti, di voler sostituire il principio d'identità con il principio d'invarianza per cui qualsiasi percezione sonora implica caratteristiche d'invarianza.

Riprendiamo l'esempio del singolo suono.

Percepisco un suono. Nel rapporto fra la percezione effettiva del suono e la sua ritenzione si costituiscono le invarianze. Ciò che percepisco come “simultaneità” fra il suono effettivo e la sua ritenzione è un'invarianza. La ritenzione permette il costituirsi di un'invarianza, cioè qualcosa che rimane costante nel tempo. Nel caso del suono che perdura, abbiamo detto che la ritenzione e l'esperienza della nota coincidono. Ma tale coincidenza non è sufficiente a spiegare quello “stesso” per cui diciamo che il suono che perdura è “lo stesso” (lo abbiamo visto nel caso dell'analisi di Schutz). Tale coincidenza è la condizione alla cui base sta il meccanismo del riconoscimento delle trasformazioni del suono. Se le trasformazioni del suono che perdura nel tempo non sono rilevanti, l'invarianza tiene e dunque possiamo parlare di un suono che perdura. Dunque, lo “stesso” non

¹¹⁰ Shepard 1982: 331.

¹¹¹ Hulse 1992.

significa altro che “perdurare in conformità a un’invarianza rispetto a trasformazioni non rilevanti”. Se nel perdurare del suono sopraggiunge una trasformazione rilevante allora l’invarianza cessa e con essa la percezione del medesimo suono. Nel caso dei suoni in successione, evidentemente l’interruzione del suono effettivo è una trasformazione non rilevante che non dissolve l’invarianza. Essa opera fra la ritenzione del primo suono e l’attacco del successivo e determina che l’invarianza tiene. Per tale motivo possiamo parlare dello “stesso suono” (di un suono uguale che ricorre). *In definitiva, alla base dell’uguaglianza ricorrente io pongo l’invarianza (e non viceversa)*. Il fatto che un oggetto perdura nel tempo è il frutto del campo di coscienza costituito da impressione primaria, ritenzione e protenzione. Ma affinché l’oggetto perdurante sia il “medesimo perdurante” devo poter considerare una qualche connessione fra ritenzione e impressione primaria e protenzione. Se ritenzione e protenzione non possono essere considerate modificazioni della coscienza oppure elementi di coscienza distinti da quello effettivamente presente, allora devono essere considerati come particolari *modalità intenzionali*. Gallagher sostiene che la coscienza possa “trattenere” l’“ora” sotto forma di ritenzione, e che questa forma altro non sia che il *sensu* dell’impressione primaria: “il fatto che il tono appena trascorso sia intenzionalmente mantenuto significa che il suo significato o senso sia mantenuto in quanto appena trascorso”¹¹².

Rispetto al suono tenuto, abbiamo visto che tale “senso” non può essere un contenuto come pensava Husserl (ad esempio da confrontare) né può sussistere semplicemente nella riflessione. Nel momento in cui percepiamo un suono che perdura abbiamo anche la percezione immediata della sua identità, del fatto che è lo “stesso suono” che perdura. Dove può configurarsi tale uguaglianza se non nel rapporto fra ritenzione, protenzione e impressione primaria? L’intenzionalità costituisce l’idea del tempo ma anche dell’identità degli oggetti. Tale identità non va cercata al di fuori della modalità intenzionale, ma piuttosto nel rapporto fra il senso del presente e il presente stesso.

Sulla base delle riflessioni precedenti trovo lecito affermare che il “senso” di un suono ritenuto emerge come l’insieme delle invarianze che lo riguardano. Un suono che perdura è percepito all’interno della struttura prima impressione-ritenzione-protenzione, pensato come un suono perdurante al quale probabilmente seguiranno altri suoni, ma allo stesso tempo come un’unità percettiva che come senso ha l’insieme d’invarianze che lo caratterizzano. Tali invarianze subiscono incessantemente le trasformazioni che il presente inserisce nella struttura della coscienza interna del tempo. Se queste trasformazioni non sono rilevanti allora l’oggetto perdura come lo stesso, altrimenti perdura ma cessa di essere lo stesso. Ma com’è possibile che un suono perduri senza essere lo stesso? È possibile, perché la nozione d’identità è interpretata alla luce del concetto d’invarianza, per cui può accadere che una trasformazione nel suono perdurante non “coincida” con

¹¹² Gallagher, Zahavi 2009: 121.

il suono ritenuto e che tale trasformazione sia rilevante rispetto all'invarianza. Il perdurare del suono è dato dalla continuità della struttura della coscienza ma la sua "identità" (rispetto a certe trasformazioni) dipende dall'invarianza.

La continuità nella struttura della coscienza ci consente di seguire lo svolgersi della musica nel tempo mentre l'invarianza ci consente di percepire la "cosità" del suono, l'"oggetto-suono". In definitiva, l'emergere del suono come oggetto intenzionale è legato alla continuità della coscienza e all'invarianza.

Se l'identità di un suono perdurante è connessa all'invarianza possiamo spiegare alcuni fenomeni percettivi altrimenti difficilmente comprensibili.

Un trombettista e un sassofonista s'intonano. Il loro obiettivo è di produrre "lo stesso" suono. Ma in che senso? Devono produrre suoni della stessa altezza. Questo è quello che pensa normalmente un musicista (e che stabilisce la pratica usuale dell'intonarsi). Difatti, basta prendere un accordatore che faccia da arbitro indiscusso in modo che ciascuno verifichi l'altezza precisa del *proprio* suono e il gioco è fatto. Il più delle volte questo procedimento è fallimentare. Esso si basa sulla convinzione che due suoni sono sullo stesso "tono" (intonati) se hanno la medesima altezza. L'uguaglianza del suono del sassofono e della tromba sembra garantita dall'aver la stessa frequenza. In realtà, nella pratica, spesso i due suoni non sono "intonati" malgrado abbiano la stessa altezza. L'intonazione è qualcosa che si ottiene rispetto a un complicato sistema d'invarianze che comprende il timbro e l'intensità oltre che l'altezza.

Dunque, può darsi il caso che due suoni che hanno differente altezza siano trasformati in due suoni intonati, oppure suoni intonati (con la medesima altezza) possono rimanere tali malgrado la loro altezza cambi. In generale, che cosa considerare come "lo stesso" dipende dal sistema d'invarianti.

1.5.1. I suoni proliferano

Proviamo a pensare a un suono come a qualcosa che dipende da un sistema d'*invarianti*. Questo potrebbe significare dover ripensare il nostro universo sonoro e gli "oggetti" che lo abitano, e scoprire che non soltanto vi sono suoni-nota ma anche suoni-timbro, piuttosto che suoni-colore o suoni-materiali¹¹³. E che tali suoni possono essere diversi sotto certi aspetti ma identici sotto altri, e che se si considerano *rilevanti* certe trasformazioni allora due suoni che consideravamo identici (perché ad esempio hanno la medesima altezza) possono essere diversi. La dipendenza di tali invarianze dall'insieme di trasformazioni che si svolgono nel tempo agisce anche sulla qualità gestaltica del suono. Quando sono legittimato a dire che percepisco un solo suono? Finché percepisco la medesima altezza? Oppure finché

¹¹³ "Se io dicessi che ho ascoltato un suono in lontananza, non avrei ancora centrato il senso del problema. Il fatto è che quel suono è la lontananza, che i due concetti non si possono staccare fra loro" (Serra 2008: 20).

percepisco il medesimo timbro? Se la costituzione dell'oggetto-suono non dipende fondamentalmente dal fattore altezza, allora l'universo sonoro si popola di nuovi suoni che posso considerare uguali rispetto ad altri fattori irrilevanti.

Dal sistema delle invarianze non è escluso neanche il fattore temporale (almeno al livello di funzione oggettivante di un'unità significativa superiore come la melodia). Se una sequenza di suoni che si svolge nel tempo è considerata come una "successione di sei note" (ad esempio un'unità tematica), non è detto che rispetto ad altre trasformazioni irrilevanti non sia considerata un singolo-suono che si svolge in un "presente dilatato". L'unità tematica e il singolo suono possono dirsi dunque la stessa cosa e la sequenza temporale della melodia che si svolge in un tempo *orizzontale* "accadere" in un tempo *verticale*. Nella percezione della melodia il rapporto fra ritenzioni e protenzioni non è necessariamente rivolto al riconoscimento di *uguaglianze ricorrenti* (come suggerito da Schutz), ma di *invarianze*.

1.6. Nonlinearità e Invarianza

Le caratteristiche costanti del fenomeno musicale sono state descritte da Jonathan Kramer nel suo *The Time of Music* del 1988. Egli parla di *linearità* e *nonlinearità* per indicare quelle forze¹¹⁴ che agiscono nella musica e ne determinano lo sviluppo nel tempo.. Tutte le caratteristiche di permanenza, costanti, della musica sono considerate da Kramer come elementi nonlineari. La nonlinearità riesce a cogliere quegli aspetti di permanenza e costanza che sono sempre presenti in ogni brano musicale. Esiste un rapporto stretto fra *nonlinearità* e *invarianza*. Mostrerò come queste nozioni siano intrecciate e come l'invarianza sia una condizione necessaria della *nonlinearità*.

L'argomento seguente spiega questo tipo di relazione e mostra che (B) l'*invarianza* è una condizione necessaria della *nonlinearità*.

La possibilità di considerare l'invarianza percettiva riposa sulla tacita assunzione si abbia a che fare con un'idea di presente esteso¹¹⁶, quello che William James ha chiamato "blocco di durata": in altre parole un campo temporale che include il presente insieme al passato e al futuro¹¹⁷. Questa teoria è stata detta del *principio della consapevolezza simultanea*¹¹⁸. Secondo questo principio io sono consapevole di qualcosa di più della semplice porzione di un oggetto temporale; in un unico atto percettivo (istantaneo) riesco a esperire un'intera sequenza di porzioni dell'oggetto. Secondo Gallagher¹¹⁹ il miglior modo di concepire la percezione di un oggetto nel tempo risponde alla già discussa teoria di Husserl secondo cui insieme all'impressione primaria dell'oggetto si danno anche una sua ritenzione e

¹¹⁴ Kramer 1988: 20.

¹¹⁶ Almang 2014: 9.

¹¹⁷ Cfr. James 1890.

¹¹⁸ Cfr. Dainton 2000.

¹¹⁹ Cfr. Gallagher 2009.

una protenzione. La percezione diretta dell'oggetto non è confinata esclusivamente nel presente, ma è concepita in un presente in cui passato e futuro sono co-intuiti. E, cosa più importante, “la *presenza percettiva* non è perciò puntuale: è un campo in cui l'ora, il non più e il non ancora sono dati in un orizzonte gestaltico”¹²⁰. Questo determina la nostra capacità di percepire un oggetto che perdura nel tempo e, a mio avviso, la sua *medesimezza*. L'orizzonte gestaltico, dal punto di vista psicologico, non è altro che l'insieme delle regole o dei principi di raggruppamento che costituiscono il nostro sistema percettivo; dal punto di vista filosofico, l'insieme delle trasformazioni che non sono rilevanti rispetto a determinate invarianze.

Anche Jonathan Kramer presuppone l'idea di *specious present* alla base della sua distinzione fra lineare e nonlineare; in particolare, lega la nozione di *presente* a quella di *nonlinearità*. Egli analizza la natura del *moment forms*, in altre parole quelle forme musicali cui Stockhausen ha assegnato questo nome, e che egli descrive come

“forms in a state of always having already commenced, which could go on as they are for an eternity... Every present moment counts, as well as no moment at all; a given moment is not merely regarded as the consequence of the previous one and the prelude to the coming one, but as something individual, independent, and centered in itself, capable of existing on its own”¹²¹.

La *moment form* diventa per Kramer l'emblema della musica tendenzialmente nonlineare in cui le sezioni non sono mai la conseguenza di sezioni precedenti e nelle quali incidentalmente alcuni “momenti” si ripetono. Il risultato equivale al tentativo di eliminare la *memoria* per focalizzare la nostra attenzione sull'*ora*. La *moment form* stabilisce la priorità della percezione a scapito della memoria¹²². Dunque, la nonlineare si basa prioritariamente sulla percezione piuttosto che sugli aspetti riproduttivi della musica. La nonlineare riconduce alle funzioni prossime della percezione intuitiva della musica. Tali funzioni si manifestano nell'ambito del presente, un contesto temporale in cui passato, presente e futuro si integrano. Proprio la “coesistenza” di passato, presente e futuro è condizione della nonlineare musicale¹²³. In sintesi, la nonlineare è un fenomeno che si manifesta a livello percettivo e ha come orizzonte di possibilità il presente esteso. Poiché ogni fenomeno percettivo riposa su invarianze e la nonlineare riconduce ai fenomeni percettivi, allora ogni fenomeno nonlineare si basa su invarianze. Questo è il passo successivo che Kramer non ha fatto: un passo

¹²⁰ Gallagher 2009: 121.

¹²¹ Cfr. Stockhausen 1972

¹²² “Instead, moment music focuses our attention on the now: It places a priority on perception above memory” (Kramer 1988: 219)

¹²³ “the coexistence of past and future can make consciousness nonlinear” e più oltre attribuisce al presente immediato e alla ritenzione un ruolo nella determinazione della nonlineare rispetto all'*expectation* che, secondo Kramer, riguarda specificamente la linearità (Kramer 1988: 373).

che apre la porta a un'interpretazione dei processi creativi come quello dell'improvvisazione musicale alla luce della nozione d'invarianza.

Finora ho trattato la questione del suono e della sua analisi. D'ora in poi farò tesoro di queste considerazioni dal punto di vista del performer e in particolare dell'improvvisatore. L'improvvisazione musicale è una pratica che coinvolge l'ascolto e la produzione del suono. Così l'improvvisatore ascolta e produce il suono che, nel processo improvvisativo, si determina e si trasforma. In particolare ci soffermeremo sulle caratteristiche percettive del suono che caratterizzano i processi improvvisativi dell'improvvisatore.

Arriverò a stabilire tali caratteristiche passando attraverso l'analisi di un'improvvisazione musicale; in essa coglierò gli elementi lineari e nonlineari. Dopodiché mostrerò come questi elementi strutturano la percezione sonora dell'improvvisatore.

1.7. Aspetti Nonlineari di un'improvvisazione: l'analisi di Five Improvisation

Nel prossimo capitolo e nei sottocapitoli “Aspetti Lineari dell'improvvisazione” e “Aspetti nonlineari dell'improvvisazione” condurrò un'analisi degli aspetti lineari e nonlineari dell'improvvisazione *Shift Harmony* (partitura grafica che contiene cinque improvvisazioni musicali che sono state eseguite durante il Convegno “Filosofia della musica: atto, oggetto, opera” a Udine nel 2013). Tale analisi metterà in luce come le invarianze non solo rappresentano il punto di riferimento costante dell'improvvisazione, ma ne determinano il risultato sonoro in stretta relazione con gli elementi lineari. In particolare, la staticità di un brano nasconde un'enorme ricchezza che va cercata nella fitta rete di trasformazioni che il decorso musicale manifesta, trasformazioni che fanno costantemente riferimento a una o più invarianze. Ogni parametro musicale è legato a doppio filo con gli altri: le frequenze con la dinamica, con il timbro, con il tempo, con gli attacchi e i silenzi. Ogni scelta lineare avviene nel contesto di un quadro nonlineare di riferimento; esso costituisce la rete che tiene insieme lo sviluppo lineare dei suoni.

“Five Improvisation” è il titolo della performance che si è svolta ad Udine il 10 ottobre 2013 a margine del Convegno “Filosofia della musica: atto, oggetto, opera” organizzato dall'Università degli Studi di Udine insieme al Groupe de Recherches Experimentales sur l'Acte Musical e all'Università di Strasburgo.

Per l'occasione ho proposto cinque improvvisazioni¹²⁴ e scritto alcune indicazioni partiturali che sono state eseguite da Marcello Giannandrea al fagotto, Andrea Tinacci al clarinetto basso, Francesco Cigana alla batteria e dal sottoscritto alla tromba.

Il mio scopo è di condurre un'analisi degli aspetti *lineari* e *nonlineari* dell'improvvisazione “Shift Harmony” avvalendomi della partitura grafica e facendo riferimento alle fasi di preparazione del concerto. Tale analisi

¹²⁴ Di cui una curata da Marcello Giannandrea e Francesco Cigana.

metterà in luce come sia possibile improvvisare un brano musicale a partire da alcune *invarianze* che costituiranno il punto di riferimento costante dell'improvvisazione dal punto di vista del risultato sonoro.

La musica è sia cambiamento sia invarianza. L'organizzazione musicale dei suoni mostra caratteristiche di cambiamento nel momento in cui gli eventi musicali si succedono secondo un certo grado di consequenzialità; a un evento musicale ne segue un altro che con il primo ha un rapporto di implicazione più o meno rilevante¹²⁵. L'uso e la teorizzazione di questi rapporti si sono consolidati nel tempo finché il sistema tonale ha rappresentato nel XIX secolo l'emblema della musica *lineare*. Dal punto di vista compositivo nel sistema tonale gli eventi musicali si susseguono secondo rapporti consequenziali molto stretti analoghi a quelli di causa/effetto. Il sistema tonale, grazie al suo insieme di regole compositive, di costruzione melodica e armonica oltre che formale, costituisce l'esempio teorico più importante dell'idea *lineare* di musica.

Quella di *linearità* è dunque una nozione utile per inquadrare tutti quegli aspetti del fenomeno musicale che presentano caratteristiche di implicatività, consequenzialità, e per esteso, di direzionalità, di narratività o drammaturgia. Accanto alla nozione di *linearità* vi è quella di *nonlinearità*; *nonlineari* sono quelle caratteristiche della musica che riguardano regole o principi che valgono per un intero brano o per una parte significativa di esso. In linea generale dunque le caratteristiche nonlineari di un brano non riguardano gli eventi nella loro successione e neanche le relazioni di tipo implicativo che connettono eventi diversi. Piuttosto gli eventi musicali sono considerati nella loro autonomia. Possiamo abbozzare una nuova definizione di nonlinearità come segue: la *nonlinearità* è la determinazione di alcune caratteristiche della musica in conformità con implicazioni che derivano da *invarianze* che riguardano un intero brano o una parte significativa di esso. Per fare un esempio (dello stesso Kramer): il concerto eseguito da un quartetto d'archi ha una fondamentale invarianza, forse banale ma significativa, ovvero quella di essere musica di un quartetto d'archi. Durante la sua esecuzione qualsiasi trasformazione timbrica può essere ammessa, purché si possa parlare sempre di suono di un quartetto d'archi. Tale invarianza rimarrà costante dall'inizio alla fine del concerto. Dunque, la nonlinearità implicita nell'esecuzione musicale di un quartetto d'archi è determinata anche dall'invarianza timbrica del quartetto.

Proviamo a considerare altre invarianze decisamente più interessanti. Prendiamo il primo Preludio del Clavicembalo ben Temperato di Bach;

¹²⁵ Ad esempio, nel suo *The Time of Music*, Jonathan Kramer utilizza la teoria delle catene di Markov per spiegare il meccanismo consequenziale fra gli eventi musicali nell'ascolto della musica (Kramer 1988: 22 e ss.)

PRAELUDIUM I.



Tendenzialmente un orecchio occidentale ascolta il preludio in modo lineare e ad esempio ne coglie la tessitura melodica implicita oppure la successione dei gradi tonali. Questa tendenza è sicuramente implicita nella composizione bachiana, le regole del contrappunto, e quindi della condotta delle voci, permeano qualsiasi composizione di Bach e determinano un ascolto di tipo lineare. Ma il Preludio di Bach rivela una sorprendente risorsa, ovvero quella di manifestare alcune interessanti *invarianze* e aprirsi quindi ad un ascolto di tipo *nonlineare*.

Proviamo difatti a individuare ciò che all'ascolto rimane costante, che non muta nel tempo: questa caratteristica musicale si manifesta immediatamente ed è legata *all'articolazione dell'arpeggio*. L'arpeggio e la sua articolazione generano un'invarianza percettiva che si ripresenta a ogni istante, malgrado molti elementi musicali cambino e si trasformino (ad esempio l'altezza delle note). Possiamo immaginare sviluppi del preludio alternativi in cui la trasformazione delle altezze diventa radicale tanto da compromettere *l'identità* del brano, ma tale invarianza percettiva rimane la stessa e sempre presente¹²⁶. Ascoltare il Preludio dal punto di vista *nonlineare* significa dunque aprire l'orecchio alle invarianze ivi contenute.

Le invarianze non caratterizzano soltanto l'ascolto musicale ma anche l'improvvisazione musicale dal punto di vista dell'improvvisatore, e dunque riguardano la sua pratica improvvisativa. L'improvvisazione musicale manifesta caratteristiche *nonlineari*, nel momento in cui l'improvvisatore tesse una tela ricca di eventi musicali che mantengono nel tempo alcune *invarianze*. Prendiamo ad esempio un'improvvisazione per piano solo realizzata dal pianista Tonino Miano¹²⁷. Se ascoltata facendo attenzione agli elementi *nonlineari* emergerà subito un'invarianza che rimarrà presente dall'inizio alla fine dell'improvvisazione. I cluster manifestano dal punto di vista nonlineare

¹²⁶ Ecco un esempio partendo dal Preludio di Bach e poi continuare improvvisando che ho chiamato "bach prelude reloaded" (improvvisazione al pianoforte di Mirio Cosottini): <https://www.dropbox.com/s/p5xlvznlw4ov3ht/bach%20preludio%20reloaded.mp3>

¹²⁷ Tonino Miano, *Metaphrase*, improvvisazione per solo piano, registrata all'Abrons Art Center di New York nel maggio del 2010. Link per ascoltarla: https://www.dropbox.com/s/y0met412nv5u773/Tonino%20Miano%20-%20piano%20solo%20improvisation_%20Metaphrase%20I.mp3

un'invarianza timbrica, come conseguenza della densità delle frequenze, tale da costituire veri e propri "grumi sonori". La loro omogeneità sta appunto nell'invarianza di tale coagulo sonoro¹²⁸. Essa ci permette di considerare l'avvicinarsi di tali cluster come grumi sonori *analoghi*, molto *somiglianti*, fatti della stessa pasta. Il musicista sviluppa la sua improvvisazione mantenendo una tale invarianza per tutta la durata del brano. Inoltre, tali coaguli sonori diventano con il tempo dei veri e propri elementi sonori grazie ai quali Miano sembra sviluppare una sorta di "fraseggio" musicale (un insieme di frasi musicali costituite da elementi complessi come i cluster: dunque una sorta di *metafraseggio*).

Dunque, un'improvvisazione porta con sé elementi lineari e non lineari e può trovare il proprio senso principalmente grazie a quelli non lineari. Ciò significa che gli aspetti discorsivi o drammaturgici della musica si ripiegano e passano in secondo piano, mentre quelli statici e costanti diventano la principale ragion d'essere del brano. Difatti, non è così importante seguire il fraseggio della musica, le direzioni melodiche e armoniche, oppure la sua costruzione architettonico-formale, quanto valorizzare i suoi aspetti statici, le sue caratteristiche (range frequenziale, tessuto timbrico, articolazioni ritmiche, ripetizioni etc...) che rimangono immutate nel tempo. Da quello che ho detto finora, potrebbe sembrare che la non linearità e la linearità siano concetti di tipo estetico e che la loro presenza o assenza dipenda dalla pratica artistica che prendiamo come riferimento. Ad esempio, si potrebbe sostenere che in un assolo improvvisato di un jazzista l'articolazione lineare-narrativa sia esteticamente cruciale. Come vedremo, ciò che è cruciale nei processi improvvisativi di un performer è la non linearità, e questa considerazione non è di tipo estetico, ma fenomenologico-strutturale.

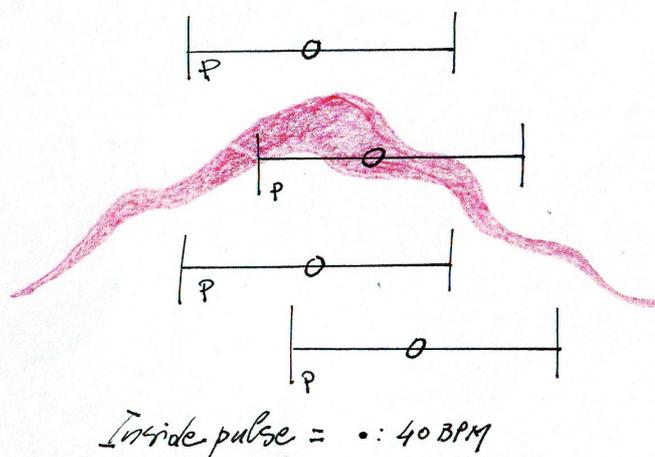
A partire da queste considerazioni possiamo tornare alle Five Improvisation e capire in che modo le invarianze hanno determinato l'esecuzione dei musicisti e il relativo risultato sonoro.

Prendiamo ad esempio l'improvvisazione Shift Harmony¹²⁹.

¹²⁸ Da notare come l'uso sapiente della dinamica rappresenta il collante che tiene assieme tali frequenze. A volte si ha la percezione che un grumo sonoro non sia un insieme di suoni ma un suono unico.

¹²⁹ [Link](https://www.dropbox.com/s/m8a3tf39gkvaq8t/shift%20harmony%20web.mp3) per ascoltare il brano:

SHIFT HARMONY



La partitura grafica mostra alcune indicazioni utili per la costituzione di un'idea collettiva di suono: vi sono scritte quattro battute con un rigo musicale e una nota. In basso viene suggerita un'idea di pulsazione ritmica che agisce soggettivamente nei vari musicisti; infine un segno grafico al centro.

Ciò che appare evidente è la mancanza di indicazioni esplicite che regolano la successione degli eventi musicali. Allo stesso tempo vi è la mancanza di indicazioni formali che riguardano la successione degli eventi nel loro complesso o secondo unità significative più ampie. In definitiva la partitura non stabilisce come concatenare linearmente gli eventi musicali né stabilisce unità musicali significative a livello formale. Dunque, nessuna indicazione partiturale prescrive qualcosa rispetto alla dimensione lineare del tempo. Sia il modo di concatenazione degli eventi musicali che la struttura formale del brano dipendono dalle condizioni contingenti dell'esecuzione del brano, dalle decisioni dei musicisti e dall'influenza che il decorso della musica esercita sul momento.

A determinare queste indicazioni partiturali non sono altro che possibili decorsi sonori, o meglio, possibili invarianze nella percezione del suono che permangono nel tempo. Queste dipendono dalla sovrapposizione dei suoni dei vari strumenti e dalla dinamica *piano*. L'indicazione metronomica si riferisce all'organizzazione del tempo soggettivo di ogni musicista. Teoricamente l'improvvisazione dovrebbe contemplare lo sfasamento di pulsazioni aventi la stessa durata. In realtà, ciò che si verifica in normali condizioni di ascolto fra i vari musicisti è il passaggio da un'idea soggettiva di tempo ad un'idea intersoggettiva di tempo e la conseguente sovrapposizione di tutte le pulsazioni in un unico ritmo. In sostanza, la

pulsazione in breve tempo diviene comune a tutti i musicisti¹³⁰. Il grafismo ondulatorio che attraversa orizzontalmente la partitura è stato discusso collettivamente dal gruppo che ha deciso di interpretarlo come un momento di enfasi, di rilevanza sonora nel percorso sostanzialmente statico dei vari musicisti (con la clausola di eseguirlo una volta soltanto durante l'intera improvvisazione). Anche questo segno grafico, dunque, non spiega come concatenare gli eventi musicali, con quale logica, con quale tipo di implicazioni, ma stabilisce una condizione, una caratteristica musicale che rimane invariante nel tempo. Il segno grafico non è interpretato come stimolo o spunto per una sua interpretazione lineare, dal momento che non vi si riconoscono elementi discreti e orientabili nel tempo, né elementi che possono essere ricondotti ad un qualche tipo di vocabolario musicale. Siamo di fronte quindi a un segno per una caratteristica *nonlineare* della musica. Esso richiede una lettura di tipo *nonlineare*. Come si effettua una lettura *nonlineare* di un segno grafico? Come ho sostenuto altrove, “Per lettura *nonlineare* di un segno grafico si intende l'interpretazione che ad ogni elemento di invarianza grafica fa corrispondere un elemento di permanenza musicale”¹³¹. Ciò significa ad esempio che se un segno ha nel complesso un colore molto denso allora potrà essere interpretato musicalmente con una certa uniformità timbrica¹³². L'invarianza ci consente dunque di cogliere somiglianze, uguaglianze o ripetizioni in fenomeni eterogenei. Essa consente di associare a un'invarianza grafica e visiva un'invarianza sonora. Il segno non indica o rappresenta una successione di eventi musicali ma indica un'invarianza sonora che sussiste autonomamente rispetto allo sviluppo lineare degli eventi.

L'improvvisazione musicale “Shift Harmony” prenderà corpo tenendo conto delle indicazioni partiturali di natura *nonlineare* e si articolerà linearmente tenendo conto delle invarianze. Ogni scelta che il musicista compie nasce prioritariamente dal soddisfacimento di una caratteristica *nonlineare* del suono e secondariamente dallo sviluppo degli eventi musicali. Ciò significa che ogni musicista sarà libero di improvvisare e di costruire il proprio “discorso musicale” nel rispetto però delle invarianze che la partitura ha suggerito.

L'interpretazione della partitura può avvenire in vari modi (ogni musicista interpreta individualmente la partitura, i musicisti decidono collettivamente l'interpretazione dei segni, i musicisti decidono preventivamente di

¹³⁰ A riguardo c'è un'indicazione analoga di Vinko Globokar nel suo *Individuum – Collectivum* che riguarda gli attacchi: “In una improvvisazione “libera”, quando niente è deciso preliminarmente (...) è il gruppo che ha la responsabilità del tempo. Degli individui, con gli occhi chiusi, cercano di produrre degli attacchi sincroni senza segnali. Stranamente questi attacchi si avvicinano, per cadere alla fine insieme. Il tempo è diventato collettivo” (Globokar 1986: scheda 26c, Vol. 5). Riuscire a chiarificare ed eliminare dalla frase di Globokar l'avverbio “stranamente” sarebbe un buon compito per un analista fenomenologico della musica.

Inoltre, l'idea di resistere a questa tendenza nella strutturazione del tempo è un buon esercizio per i musicisti, proprio in vista della consapevolezza *nonlineare* della percezione musicale.

¹³¹ Cosottini, Pisani, 2012: 24.

¹³² La scelta interpretativa dipende da musicista a musicista, ciò che è importante è associare due tipi di invarianza, quella grafica a quella musicale.

interpretare i segni, i musicisti decidono di interpretare i segni nel mentre improvvisano, etc...). Per l'occasione del Convegno abbiamo deciso di interpretare preventivamente i segni e individuare alcune invarianze sonore grazie alle quali impostare la nostra improvvisazione. Abbiamo stabilito due invarianze fondamentali, la prima *dinamica* e la seconda *timbrica*.

L'intera improvvisazione avrebbe dovuto rispettare la dinamica *p* (piano). La dinamica è un parametro contestuale che risponde a esigenze acustiche (dimensioni della sala, riverbero), esigenze di orchestrazione (la dinamica di una sezione d'orchestra è regolata dalle dinamiche dei singoli musicisti) e infine da esigenze musicali (in alcuni casi chi suona la terza di una triade è conveniente che suoni "più piano" degli altri). La dinamica è un parametro musicale in stretto rapporto con tutti gli altri, può influire sulla risposta del suono (una nota grave suonata più forte sembra più alta), può influire sull'intonazione (l'aumento d'intensità cambia l'intonazione degli strumenti ad ancia diversamente dai flauti) e infine sul timbro (un suono *piano* normalmente è meno pieno di un suono *forte*).

In un'improvvisazione tutte queste considerazioni devono essere tenute sotto controllo. Ciò avviene in modo più o meno conscio, ma dal momento che l'invarianza in questione si basava sul controllo della dinamica, abbiamo lavorato e ricordato ognuno di questi problemi prima di iniziare l'esecuzione. Il compito di mantenere questa invarianza non era semplice, poiché la formazione dell'ensemble era piuttosto insolita (tromba, fagotto, clarinetto basso e percussioni) ed eterogenea. La tromba è un ottone che richiede una discreta capacità strumentale per essere suonato alle basse dinamiche; per certi versi lo stesso vale per le doppie ancie come il fagotto. Il clarinetto basso ha maggiore facilità nell'emettere dinamiche contenute, ma rischia spesso di compromettere la sua intonazione.

Analoghe considerazioni si possono fare a riguardo della seconda invarianza, quella *timbrica*. È chiaro che questa invarianza, come quella dinamica, riguarda il suono complessivo dell'ensemble e anch'essa contribuisce alla costituzione di tale suono. Anche in questo caso, l'eterogeneità strumentale non facilita il compito: un ottone, una doppia ancia, un'ancia singola e una percussioni non sono strumenti facili da amalgamare. È sicuramente più semplice creare un suono collettivo uniforme e compatto, se uniamo strumenti della stessa famiglia (ad esempio quattro ottoni: tromba, corno, trombone e tuba). Nel nostro caso le famiglie di appartenenza dei vari strumenti erano tutte diverse. Il timbro doveva cercare un suo *sensò* nella stretta correlazione dei vari parametri sonori, dall'altezza alla dinamica. In generale, il crescere della dinamica tende a schiarire il suono e questo influisce sul registro in cui i vari musicisti si muovono. È possibile trovare un buon amalgama nei suoni medio-acuti a una dinamica contenuta, ma se questa dinamica cresce di intensità l'amalgama si perde e i suoni tendono a creare forti battimenti.

Questa complicata rete di ragioni acustiche e psicoacustiche non fa altro che descrivere alcune possibili trasformazioni che un musicista effettua sul suono a causa delle sue scelte musicali. Quando un musicista cambia i valori

di un parametro sonoro opera trasformazioni che influiscono anche su altri parametri. Non vi è dubbio sul fatto che la conoscenza di tali trasformazioni arricchisce la capacità di controllo del suono e del suo uso musicale. Questo è possibile perché c'è un rapporto fra la trasformazione che un musicista introduce e l'invarianza che mantiene nel tempo; è possibile applicare una trasformazione dal momento che si opera rispetto ad una invarianza. Infine, non tutte le trasformazioni sono irrilevanti: alcune possono finire per compromettere l'invarianza fino a dissolverla. E ciò è particolarmente rilevante nel caso di *Five Improvisation*: se un musicista decide di portare il suono verso una dinamica eccessivamente intensa l'invarianza dinamica viene compromessa. Se la trasformazione porta effettivamente il suono a un'eccessiva intensità, l'invarianza scompare. Il risultato consiste nell'avvicinarsi di un'invarianza a un'altra che emerge e che ridefinisce le trasformazioni rilevanti e irrilevanti. In questo caso l'ascoltatore percepisce che qualcosa finisce e inizia qualcosa di nuovo.

Karlheinz Stockhausen ha scritto qualcosa di analogo a proposito dei *Moments*:

“when certain characteristics remain constant for a while – in musical terms, when sound occupy a particular region, a certain register, or stay within a particular dynamic, or maintain a certain average speed – then a moment is going on: these constant characteristics determine the moment”.

Più oltre aggiunge:

“And when these characteristics all of a sudden change, a new moment begins. If they change very slowly, the new moment comes into existence while the present moment is still continuing”¹³³.

Anche *Five Improvisation* può essere considerato un *Moment*, più precisamente un *Improvised Moment*, ovvero un *Moment* improvvisato. Difatti, le *invarianze* determinano ciò che rimane costante nella musica, come nel caso del *moment*, ma il grado di cambiamento (le trasformazioni) interno al *moment* non è stabilito grazie a procedure compositive, ma è deciso collettivamente dagli improvvisatori nel momento stesso dell'esecuzione.

Grazie all'improvvisazione quindi è possibile creare una musica che funziona analogamente ai *moment* di Stockhausen, ma che agisce su processi creativi di tipo improvvisativo anziché compositivo. Ciò accade nel momento in cui le scelte *lineari* che determinano il flusso discorsivo della musica entrano in stretto rapporto con le caratteristiche *nonlineari* della musica, ovvero le *invarianze*.

¹³³ Infine Stockhausen specifica cos'è la sua idea compositiva di Moment-Forming: “I form something in music which is as unique, as strong, as immediate and present as possible. Or I experience something. And then I can decide, as a composer or as a person who has this experience, how quickly and with how great a degree of change the next moment is going to occur” (Maconie 1989: 63-64).

Guardiamo concretamente le scelte dei musicisti nella trascrizione che ho fatto dell'improvvisazione (ho trascritto soltanto gli strumenti a fiato)¹³⁴.

Five Improvisation
trascrizione dell'improvvisazione
(solo strumenti a fiato)

1.7.1. Analisi lineare dell'improvvisazione

¹³⁴ La trascrizione trascura volutamente la scansione delle durate e assume un valore proporzionale nella scrittura.

Five Improvisation
trascrizione dell'Improvvisazione
(solo strumenti a fiato)

Il brano inizia con la tromba e il fagotto a distanza di un'ottava¹³⁵. La tromba “apre” l'ottava suonando un Re bemolle. L'intervallo melodico di seconda minore caratterizzerà l'andamento melodico della tromba fino alla fine del brano. L'intervallo melodico più ampio della tromba è quello all'interno dell'ellisse “E” che prelude al “solo” indicato in partitura dal segno grafico centrale ed evidenziato dall'ellisse “F”. Il rettangolo “A” racchiude le note dei fiati a formare una triade diminuita (SOL, Sib, REb) che potrebbe portare alle tonalità più probabili di FA minore o di LA bemolle Maggiore. Il FA della tromba nel cerchio B, ricollegato al REb precedente, sembra annunciare un accordo semidiminuito (SOL, Sib, REb, FA) con il REb omesso (anche se ritenuto all'ascolto perché presente precedentemente nella linea melodica della tromba). Dunque, la tensione armonica s'indebolisce nel passaggio da un accordo diminuito a un accordo semidiminuito. L'armonia complessiva subisce uno spostamento tonale significativo appena entra il RE naturale del clarinetto basso (cerchio “C”). Il fagotto, che prosegue con il REb, innesca una decisa dissonanza

¹³⁵ Non è improbabile iniziare all'unisono o all'ottava, specialmente quando i musicisti si conoscono bene e suonano insieme da molto tempo.

difficilmente riconducibile ai paesaggi tonali precedenti. La tromba scende cromaticamente al MI naturale accentuando l'inasprimento armonico dell'improvvisazione. Nell'ellisse "A" è evidenziata la fase più instabile dal punto di vista armonico dell'intera improvvisazione. I possibili sbocchi tonali ipotizzati in precedenza sono tutti disattesi come conseguenza del RE naturale che il clarinetto basso ha suonato in precedenza. Ogni fase instabile generalmente tende a una sua risoluzione (specialmente in un contesto tonale): in questo caso la svolta è inaugurata dal crescendo della tromba unito al disegno melodico ampio, due novità più che sufficienti per acquisire rilevanza all'interno del tessuto contrappuntistico e allo stesso tempo aprire un diverso scenario. Gli altri strumenti sembrano fermarsi. La tromba trova il suo spazio per proporre quel "fiore melodico" che in partitura è contrassegnato dal segno grafico centrale. Alla fine del piccolo "solo" della tromba il clarinetto basso suona un DO (cerchio "G") che ristabilisce un ambito armonico aperto fin dall'inizio del brano. Segue immediatamente il "fiore melodico" del fagotto, sul registro acuto, una soluzione interessante che "tira" lo spazio sonoro verso l'acuto. E in effetti il risultato è "sorprendente": il mezzoforte del clarinetto basso alla fine del secondo rigo spinge l'armonia verso DO minore, e l'esito è quello di chiudere un percorso armonico che si è sviluppato in modo multidirezionale fin dall'inizio del brano, con cambi armonici che non hanno mai trovato "riposo". Questo "ritrovarsi" dei musicisti sull'accordo di DO minore segna un punto di arrivo ma allo stesso tempo un punto di partenza: è l'inizio della conclusione dell'improvvisazione. Il "fiore melodico" del clarinetto basso, nell'ellisse "I", si muove per seconde minori (un disegno che ricorda quello della tromba e che usa l'intervallo "caratteristico" del brano) e come un serpente si avvolge su se stesso, inizia con un Mib e finisce con un Mib. L'armonia impone la sua staticità e melodicamente le scelte dei musicisti avvengono di conseguenza. La linea del clarinetto basso (rettangolo "M") è chiaramente la coda che precede la chiusa del brano. Così accade, e l'improvvisazione finisce su un bicordo che timidamente allude ad un Mib maggiore.

1.7.2. Analisi nonlineare dell'improvvisazione

In generale, alcuni fattori determinano la costituzione sonora dell'inizio di un'improvvisazione; tali fattori sono u insieme di pre-conoscenze e un insieme di possibilità. Nel caso specifico, fra le pre-conoscenze vi erano alcune *invarianze*: ad esempio, *l'intensità del brano*. Come prescritto dalla partitura grafica, l'attacco doveva essere *piano*. Consideriamo che l'attacco del suono non è mai un fenomeno scisso dall'inviluppo del suono ma è in stretta relazione con il sostegno del suono e con la sua decadenza (attack, sustain, decay), esso porta immediatamente con sé il proprio futuro,

prefigura il suo possibile involuppo e quindi la sua possibile fine¹³⁶. Nel caso di Shift Harmony, la “vita” del suono era organizzata secondo un’altra *invarianza*, quella del *suono tenuto*. Ogni musicista sapeva che l’attacco del suono era l’inizio di un suono lungo. Ciò significa che anche l’invarianza “*suono tenuto*” era presupposta per la costituzione dell’inizio del brano. Infine, a queste invarianze si aggiungeva un’invarianza timbrica che doveva regolare lo sviluppo musicale dell’improvvisazione, diciamo di *omogeneità timbrica*. Dunque, le invarianze “*suono tenuto*”, “*intensità del brano*” e “*omogeneità timbrica*” erano le tre fondamentali invarianze che costituivano le prenoscenze di ciascun musicista. Ovviamente tutte queste prenoscenze avrebbero dovuto confrontarsi con il momento effettivo dell’attacco del suono e le invarianze strutturarsi sulla base del suono collettivo del gruppo¹³⁷.

Accanto ad alcune prenoscenze ci sono anche alcune possibilità. I musicisti possono attaccare un suono nel registro acuto, medio o grave. Tutti i musicisti possono attaccare il suono o soltanto alcuni. La lunghezza del suono può variare notevolmente da musicista a musicista e quindi l’articolazione dei suoni. L’attacco del suono, nel rispetto della dinamica, può essere accentato in vari modi (tenuto, accentato, sforzato etc.). Anche queste possibilità entravano nel novero delle considerazioni del musicista utili per decidere come iniziare l’improvvisazione.



La tromba e il fagotto hanno iniziato il brano con la stessa nota a distanza di ottava¹³⁸. L’ottava è incidentalmente un ottimo punto di partenza per

¹³⁶ Nel 2012 ho invitato il musicista Reinhard Gagel, pianista e didatta tedesco, a tenere una lezione durante il Laboratorio di Improvvisazione che ho tenuto alla Scuola di Musica Sette Note di Arezzo. Reinhard ha proposto agli allievi un esercizio molto interessante. Un musicista attacca un suono e gli altri musicisti del gruppo di improvvisazione dovevano individuare immediatamente l’invarianza rilevante di quel suono e attaccare di conseguenza un suono, nel modo più veloce possibile, che rispettasse quella invarianza. Era stupefacente verificare come il suono dell’ensemble acquisiva immediatamente una forte coerenza e una grande omogeneità a causa dell’individuazione dell’invarianza. Ciò credo sia possibile poiché nell’attacco il suono prefigura il suo svolgimento e dunque anticipa le possibili invarianze. Le fasi successive dell’involuppo del suono consentono al musicista di ritenere alcune anticipazioni e verificare l’effettiva struttura dell’invarianza.

¹³⁷ Rispetto all’invarianza “intensità dinamica”, i musicisti non devono semplicemente “suonare piano”, ma confrontare ciascuna dinamica in modo da soddisfare l’invarianza stabilita, che non ha un valore individuale ma collettivo.

¹³⁸ In realtà sarebbe meglio dire “con due suoni che hanno un elevato grado di consonanza”. Ciò che intendo dire è che parlare di intervalli e di note rispecchia un modo *lineare* di parlare della musica, ma ciò di cui si discute realmente sono i suoni e le loro caratteristiche. Indagare la musica dal punto di

indagare l'amalgama del suono (in quanto intervallo più vicino all'unisono in termini di consonanza) e per stabilire come i parametri della dinamica e dell'intonazione agiscono per determinare un suono omogeneo¹³⁹. Il fagotto e la tromba, grazie a quell'attacco, hanno stabilito immediatamente un "centro gravitazionale" intorno al quale l'improvvisazione si è sviluppata e poi ha trovato le ragioni della sua conclusione. Quel suono è stato decisivo alla fine del secondo rigo (eseguito di nuovo dal fagotto!?) e ha determinato il punto di arrivo dello sviluppo armonico del brano e l'inizio della sua conclusione.

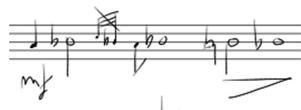
Subito dopo l'ottava iniziale, la tromba esegue un intervallo di seconda minore (DO-REb) ed ecco che il suono "sboccia" lentamente.



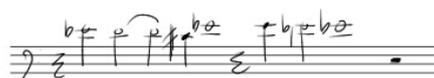
Il movimento della tromba è ascendente, quello del fagotto discendente e il clarinetto basso allarga definitivamente lo spazio sonoro con una nota grave (SOL). In questo inizio si delineano altri elementi *nonlineari* che caratterizzeranno l'interno brano. Vediamo quali sono e da cosa dipendono. L'intervallo di seconda minore diventerà un intervallo ricorrente. Gli intervalli di seconda minore eseguiti dai vari strumenti sono 24 sul totale di 43, il 55 %. Dunque più della metà degli intervalli sono di seconda minore; la tromba ne esegue il 30% (individualmente il 72%, 13 su 18) e il clarinetto basso il 23%, (individualmente il 62%, 10 su 16). Il fagotto ha eseguito un intervallo di seconda minore su 9, quindi soltanto il 2%, (individualmente l'11%, 1 su 9). D'altra parte però il disegno melodico del fagotto si muove tendenzialmente per gradi congiunti, quindi con caratteristiche melodiche molto simili a quelle della tromba e del clarinetto basso.

La seconda minore caratterizzerà anche i "fiori melodici" come indicati dal segno grafico in partitura (in modo particolare tromba e clarinetto basso).

Tromba:



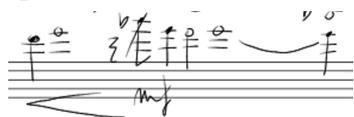
Clarinetto basso:



vista dell'invarianza significa considerare le note come suoni, difficilmente inquadrabili sotto l'etichetta "nota" e portatori di un nome (DO, RE, etc.).

¹³⁹ Suonare la stessa nota (all'unisono o all'ottava) è un ottimo esercizio per indagare il suono, il rapporto fra frequenza e timbro, fra intonazione e qualità sonore, fra presenza del suono e dinamica.

Fagotto:



Il fagotto usa prevalentemente l'intervallo di seconda maggiore, non quello di seconda minore. D'altra parte, il suo disegno melodico rispecchia l'idea di involuzione inaugurata dalla tromba (e per imitazione gli intervalli melodici seguono la stessa direzione). In definitiva, tutti e tre i fiati privilegiano l'intervallo di seconda nel passare da un suono all'altro, quindi la presenza della seconda (e in particolare la seconda minore) genera un'invarianza nell'articolazione dei suoni che caratterizza dunque tutto il brano. Essa si manifesta nel fluire e nell'accavallarsi dei suoni che nascono e periscono l'uno dentro l'altro e inoltre nei momenti di fioritura melodica dei vari strumenti. Il risultato è dunque di notevole uniformità nell'*articolazione dei suoni* che rappresenta dunque un'ulteriore invarianza.

Musical score showing the beginning of a piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. A red box labeled 'A' highlights the first few notes of the melody. Below the main staff, there are three staves for other instruments: Tromba, Fagotto, and Clarinetto basso. The Tromba part starts with a similar melodic line. The Fagotto and Clarinetto basso parts have their own melodic lines, with the Fagotto part showing some articulation marks.

E' interessante notare come tutti i "fiori melodici" dei fiati siano "inscritti" nell'inizio del brano e dunque sia il movimento per seconde minori che per secondi maggiori è indice di grande coerenza. L'articolazione melodica del brano riguarda le singole voci strumentali ma non solo: riguarda anche la linea melodica prodotta dall'entrata successiva delle voci che si caratterizza dunque per essere una linea melodica di timbri eterogenei (le entrate dei fiati sono praticamente sempre sfalsate a costituire una *melodia obliqua*). Di seguito ho trascritto le varie entrate degli strumenti ricostruendo così la melodia obliqua interna all'armonia (con la licenza di portare tutte le altezze in un registro uniforme).

Come si può notare dal riquadro "A", l'inizio dell'improvvisazione contiene melodicamente tutti gli ingredienti che poi costituiranno i fiori melodici dei vari strumenti a fiato: la seconda minore iniziale che in seguito comparirà più volte, e la seconda maggiore. Se si osservano le ultime quattro note interne al riquadro possiamo notare come esse siano esattamente le stesse che vediamo nella parte conclusiva del fiore melodico del fagotto. Tutti i fiori melodici dunque testimoniano una grande coerenza con la parte iniziale dell'improvvisazione a partire dalla quale tutti sembrano sbocciare. La

tromba e il clarinetto basso riprendono l'articolazione melodica *orizzontale* delle voci, mentre il fagotto quella *obliqua*.

La ricaduta "verticale" di questa articolazione melodica è evidente. Il movimento armonico è vincolato alla condotta delle parti e alla loro articolazione. Ecco che anche i cambi armonici confluiscono uno nell'altro in modo tutt'altro che brusco. Il movimento per gradi congiunti delle voci crea fluidità orizzontalmente e gradualità armonica verticalmente; per analogia, le armonie sono più simili al passaggio fra gradazioni di uno stesso colore che al passaggio fra colori diversi. Grazie all'intreccio di queste invarianze con le scelte lineari dei musicisti si concretizza appunto ciò che il titolo dell'improvvisazione preannunciava, ovvero un'armonia che slitta progressivamente, che passa e trapassa lentamente, una *Shift Harmony* appunto.

1.7.3. Brevi conclusioni

Shift Harmony è un chiaro esempio di come sia possibile improvvisare un brano musicale partendo da alcune indicazioni *nonlineari*, ovvero l'*invarianza timbrica* e quella *dinamica*. Ben presto accanto a queste si strutturano altre invarianze che rimangono costanti fino alla fine del brano, come quella dell'*articolazione melodica*, del *suono tenuto* e dell'*invarianza timbrica*.

Gli elementi lineari dell'improvvisazione "distendono" queste invarianze nel tempo cronologico sulla base di scelte musicali che ogni volta soddisfano la permanenza delle invarianze. Ogni trasformazione nel decorso musicale del brano è ammissibile rispetto al mantenimento delle invarianze. Ad esempio, le scelte melodiche dei vari musicisti rispondono a criteri imitativi di tipo lineare ma allo stesso tempo sono sensibili all'andamento *obliquo* della melodia per timbri. Armonicamente il brano segue una logica di tipo lineare costruita attorno al centro tonale di DO minore, ma nessuna tensione armonica determina un'enfasi tale da alterare l'invarianza dinamica. Di fatto, soltanto a un'attenta analisi lineare è possibile scoprire la ricchezza contrappuntistica e armonica del brano, mentre la percezione globale della musica è subordinata al senso di una costante staticità. Questa è un'ulteriore prova del fatto che la staticità di un brano nasconde un'enorme ricchezza che va cercata nella fitta rete di trasformazioni che il decorso musicale manifesta, trasformazioni che fanno riferimento costantemente a una o più invarianze. Ogni parametro musicale è dunque legato a doppio filo con gli altri, le frequenze con la dinamica, con il timbro, con il tempo, con gli attacchi e i silenzi. Ogni scelta lineare avviene nel contesto di un quadro nonlineare di riferimento; esso costituisce il collante che tiene insieme lo sviluppo lineare dei suoni.

Non ogni improvvisazione è costruita a partire da invarianze, tutt'altro. La nostra cultura musicale risente fortemente dell'approccio lineare alla musica in tutti i campi di ricerca, dalla composizione, all'improvvisazione, alla didattica e alla filosofia e all'estetica della musica.

Per le ragioni che stanno emergendo in questa ricerca, ritengo tuttavia che mettere l'accento sulla *nonlinearità* e sull'importanza delle invarianze musicali ci consenta di ripensare il nostro orizzonte musicale e di arricchire la nostra conoscenza della musica e del suono, tanto dalla prospettiva dell'ascolto, che da quella della performance.

1.8. L'invarianza dei processi improvvisativi

Esiste un rapporto fra improvvisazione musicale e invarianza dal punto di vista fenomenologico. Discuterò come qualsiasi improvvisazione musicale esemplifica un insieme di regole rispetto a una serie di trasformazioni che si svolgono nel tempo. Tali relazioni sono invarianti e costituiscono l'ossatura del processo improvvisativo. Esse possono tenere o modificarsi fino a dissolversi grazie alle trasformazioni che operiamo su di esse. In conclusione mostrerò il senso dell'affermazione per cui *l'agire improvvisativo è connesso con un atto della coscienza che ha una struttura emergenziale, in altre parole invariante rispetto a trasformazioni improvvise*. Questo e il prossimo capitolo non saranno altro che l'esplicitazione del percorso che porterà alla comprensione di quest'affermazione.

L'improvvisazione musicale è un processo che possiede alcune proprietà (Bertinetto 2011: p. 95):

- *situazionalità*: un'improvvisazione avviene qui e *ora* e si dilegua mentre accade;
- *singolarità*: non ci sono e non possono esserci due improvvisazioni identiche;
- *irreversibilità*, il processo creativo non può essere corretto;
- *autopoiesis*: gli atti successivi modificano e compiono il significato degli atti che sono stati eseguiti in precedenza e gli atti eseguiti in precedenza costituiscono lo schema interpretativo delle azioni successive.

Anche il processo improvvisativo ha un'invarianza caratteristica. Il seguente argomento mostra che l'improvvisazione musicale è un processo che mantiene un'invarianza rispetto al tempo. Essa consiste nel mantenere il proprio "luogo" di svolgimento nel presente. Puntare sul tempo presente è una costante di qualsiasi improvvisazione¹⁴⁰.

Mi soffermo sul carattere autopoietico dell'improvvisazione, poiché ritengo che possa fornire la chiave per la comprensione del rapporto fra invarianza e improvvisazione musicale. Nell'improvvisazione c'è un luogo nel quale il processo avviene e un tempo che coincide con l'*ora* della sua realizzazione. In questo ora nascono i processi creativi e a questo ora guarda il performer. Ciò corrisponde al carattere auto-referenziale del processo improvvisativo. Esso è "centered in itself", ovvero rappresenta il fulcro dell'attenzione e la fucina generativa del processo creativo. L'auto-referenzialità significa da una

¹⁴⁰ Come vedremo, quello che intendo tracciare è un percorso che dall'individuazione dell'invarianza temporale caratteristica dei processi improvvisativi porterà alla sua chiarificazione fenomenologica.

parte l'offuscamento di ciò che precede e ciò che segue tale condizione e dall'altra la costituzione di autonomia del processo. Gli eventi che precedono l'ora e la seguiranno hanno importanza, non poiché stabiliscono una serie di relazioni consequenziali con l'ora dell'improvvisazione, ma piuttosto poiché sono già parte dell'atto percettivo e costitutivo dell'improvvisare che si svolge nell'ora.

Ciò significa che la funzione del tempo nel processo improvvisativo tende verso l'autonomia e l'autoreferenza del processo stesso¹⁴¹. Ciò che nel processo improvvisativo cambia e si trasforma (e che lo avvicina o lo allontana da altri processi di natura più o meno estemporanea) è reso possibile dalla tendenza a un'invarianza, quella che dirige la percezione del tempo verso il presente¹⁴², tendenza che rende tale processo autonomo e auto-referenziale.

Dalle riflessioni fatte fin qui possiamo ricavare che la nonlinearietà implica l'invarianza (A) e inoltre che l'improvvisazione implica l'invarianza (B). Da ciò non possiamo inferire che (C) la congiunzione della nonlinearietà e dell'improvvisazione implica l'invarianza¹⁴³. Affinché ciò sia possibile, dobbiamo mostrare come, se siamo in un contesto nonlineare, allora l'invarianza è condizione necessaria del processo improvvisativo e inoltre che se siamo in un contesto improvvisativo allora (per lo scambio delle premesse) l'invarianza è condizione necessaria della nonlinearietà.

Solo a quel punto saremo sicuri che un contesto improvvisativo e nonlineare implica l'invarianza, ovvero che l'invarianza è una condizione necessaria affinché un contesto sia d'improvvisazione nonlineare.

Primo caso: in un contesto nonlineare l'invarianza è condizione necessaria dell'improvvisazione.

Abbiamo visto che il processo improvvisativo implica come sua invarianza la tendenza a convergere sull'ora. Si tratta di stabilire se tale invarianza tiene anche in un contesto nonlineare. Si tratta cioè di vedere se tale invarianza temporale tiene nel contesto del presente esteso, temporalità caratteristica dei processi nonlineari.

Supponiamo il contrario, ovvero che l'invarianza temporale si sgretoli pur rimanendo all'interno del presente esteso. Ciò significa che l'improvvisazione si apre al presente, al passato e al futuro non come elementi dell'ora percettivo (prima impressione, ritenzione e protenzione) ma come elementi di riflessione sul flusso del tempo (tempo oggettivo). Ma tale conclusione non regge di fronte all'argomento del *suono fluttuante*, ovvero

¹⁴¹ Caratteristiche analoghe a quelle dei *moment forms* di Stockhausen, ovvero di forme musicali fortemente nonlineari.

¹⁴² Ciò che Jonathan Kramer chiamava la *verticalità del tempo*, e cioè, parlando di alcuni brani musicali scritti durante il XX secolo, "The result is a single present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite «now» that nonetheless feels like an instant" (Kramer 1988: 55).

¹⁴³ Possiamo inferire tuttalpiù la loro disgiunzione sulla base della *legge logica* della "distinzione dei casi": (a->b) & (c->b) sse a V b -> c). Ciò significa che potrebbe darsi il caso che la nonlinearietà e l'improvvisazione implicino l'invarianza anche quando soltanto uno dei due sia vero (e l'altro falso).

che le caratteristiche oggettive del suono non condizionano minimamente l'invarianza temporale, esse non sono in grado di operare trasformazioni tali da sgretolare l'invarianza temporale.

Non rimane che accettare l'ipotesi che l'invarianza temporale tenga nel presente esteso, ovvero che l'invarianza percettiva sia condizione dell'improvvisazione anche in un contesto nonlineare.

Il presente percettivo è dunque l'ora in cui l'autopoiesi improvvisativa e l'invarianza percettiva s'incontrano, in cui l'invarianza del suono si costituisce nella verticalità del tempo.

L'improvvisazione è l'esemplificazione della nonlinearietà, poiché la sua autopoiesi nasce nell'ora, luogo in cui la percezione è prioritaria rispetto alla memoria, luogo in cui la prima "interpretazione" è la percezione dell'invarianza del suono. L'autopoiesi del processo improvvisativo è possibile perché l'ora del processo contiene il passato, il presente e il futuro. Ma il suo carattere auto-referenziale implica la verticalità del tempo come la sua fondamentale invarianza processuale.

Secondo caso: in un contesto improvvisativo, l'invarianza è condizione necessaria della nonlinearietà.

Si tratta di mostrare se il processo improvvisativo può chiamarsi tale, anche se le caratteristiche nonlineari del fenomeno sonoro perdono la loro invarianza temporale (ovvero viene a mancare il presente esteso).

Supponiamo quindi che il presente esteso si dissolva, malgrado il processo improvvisativo tende verso l'ora. Dunque è falso che la nonlinearietà implica il presente esteso come suo orizzonte temporale. Ciò significa che sono possibili contesti nonlineari in cui il presente, il passato e il futuro non "coesistono" nel presente. Tale possibilità è senza dubbio plausibile e caratterizza per esempio i contesti compositivi in cui gli elementi sonori possono essere considerati successivamente rispetto alla loro posizione temporale (addirittura spostati e ricomposti).

Tale possibilità però entra in contrasto con il carattere irreversibile del processo improvvisativo, processo che non può essere successivamente corretto. Dunque, in un'improvvisazione ogni caratteristica nonlineare della musica può essere introdotta indipendentemente dagli elementi che la generano, nel momento del suo farsi. Questo *momento* coincide appunto con il *presente esteso*, l'imprescindibile invarianza nonlineare dei contesti improvvisativi.

Le principali conclusioni che possiamo trarre sono le seguenti:

- 1) Il concetto d'invarianza è presente sotto varie forme in numerosi ambiti di ricerca. In essi si riconosce il valore del rapporto fra trasformazione e invarianza nella determinazione di quali sono i fatti o gli eventi che costituiscono il dominio di applicazione delle varie discipline.
- 2) *L'invarianza* è basilare rispetto *all'identità*. L'identità del suono basata sulle sue proprietà essenziali non è una condizione necessaria per stabilire l'invarianza sonora a livello percettivo.

- 3) La percezione dell'invarianza di un oggetto temporale è indipendente dal giudizio riflessivo sulle proprietà di quest'oggetto. Percepire la costanza di un oggetto nel tempo non è incompatibile con il giudicarlo in cambiamento e il giudizio riflessivo sull'oggetto è ininfluenza sulla percezione della costanza.
- 4) La *nonlinearità* è un aspetto del fenomeno musicale che implica l'invarianza percettiva e ha come condizione di possibilità il *presente esteso*.
- 5) L'improvvisazione musicale ha un'invarianza fondamentale di tipo temporale. Ogni processo improvvisativo ha la tendenza a convergere sul momento presente come sua invarianza.
- 6) Ogni fenomeno musicale che sia *un'improvvisazione* e che abbia caratteristiche di *nonlinearità* implica l'invarianza percettiva.

Il concetto d'identità non è adeguato per spiegare alcuni processi di obbiettivazione percettiva dei suoni. Esso è inadeguato poiché tende a considerare i termini dell'identità come puntuali e a farli coincidere sulla base di proprietà essenziali. Tuttavia, il fenomeno sonoro non è di tipo puntuale e non dipende da qualità essenziali come ad esempio l'altezza. Se apriamo la porta al concetto d'*invarianza* possiamo rinunciare all'aspetto *puntuale* del suono a favore del suo carattere *relazionale* e sostituire la proprietà essenziale con un sistema di trasformazioni. L'argomento del *suono fluttuante* non prende in considerazione casi di identità del tipo di $A=B$ ma casi di identità del tipo di $A=A$, quel tipo di identità che linguisticamente viene descritta con locuzioni come "questo suono" e che viene considerata fondamentale e primitiva. E' proprio dalla sua considerazione che mostro come non si possa parlare d'identità ma d'invarianza percettiva. In tale caso difatti si arriva a dire che "questo suono" non è più identico a se stesso pur percependo una costanza, una medesimezza. Com'è possibile che un $A=A$ diventi un $A \neq A$ pur trattandosi di quel medesimo e unico suono? In sostanza, $A=A$ nasconde un'invarianza. E' sufficiente agire sulla gradualità del glissando perché quell'unico e medesimo suono ($A=A$) diventi improvvisamente qualcos'altro. Ma se io continuo a percepire un'invarianza, allora l'identità riflessiva influisce ben poco su di essa.

L'invarianza è alla base anche della nozione di *nonlinearità*. L'importanza che hanno le caratteristiche costanti del fenomeno musicale sono state descritte da Jonathan Kramer nel suo *The Time of Music* del 1988. Egli parla di *linearità* e *nonlinearità* per indicare quelle forze che agiscono nella musica e ne determinano lo sviluppo nel tempo. Tutte le caratteristiche di permanenza, di costanza, della musica sono considerate da Kramer come elementi nonlineari. Il concetto di nonlinearità è analogo a quello d'*invarianza*. Esso riesce a cogliere quegli aspetti di permanenza e costanza che sono sempre presenti in ogni brano musicale. Kramer sostiene che

“mentre i principi lineari sono in un flusso costante, le determinazioni nonlineari non crescono e non cambiano. I principi nonlineari possono essere scoperti gradualmente, ma non si sviluppano da

tendenze o eventi precedenti. La nonlinearità di un'opera o di una sua sezione è presente fin dall'inizio. Comprendere la nonlinearità di un'opera significa comprendere le sue relazioni immutabili¹⁴⁴.

Dal mio punto di vista, “le relazioni immutabili” di un'opera musicale corrispondono all'insieme delle invarianze ivi presenti e tali invarianze sono presenti anche nell'improvvisazione musicale. La nozione di *nonlinearità* e quella d'*improvvisazione* si uniscono nell'essere accomunate dalla nozione d'*invarianza*. Qualsiasi improvvisazione musicale esemplifica un insieme di regole (nonlineari) rispetto a una serie di trasformazioni che si svolgono nel tempo. Tali relazioni sono invarianti e costituiscono l'ossatura del processo improvvisativo. Esse possono tenere o modificarsi fino a dissolversi grazie alle trasformazioni che operiamo su di esse. Parafrasando Kramer, comprendere tali regole significa comprendere gli elementi nonlineari di un'improvvisazione musicale, le relazioni che non cambiano. Tali regole non emergono come il frutto di una riflessione a posteriori sul suono o sul decorso sonoro, ma sono parte integrante del nostro percepire il suono in quanto suono e del processo dell'improvvisazione in quanto tale. L'invarianza è incastonata nella nostra percezione come una sua tendenza, non possiamo non percepire il suono che come un sistema d'invarianti e, perciò, anche improvvisare in conformità a invarianze.

Per chiarire queste questioni occorre discutere la connessione tra la struttura *fenomenologica* dell'invarianza e il processo improvvisativo. Detto in altri termini, cosa significa fenomenologicamente che l'invarianza è una condizione necessaria di ogni improvvisazione musicale? Ovvero che ogni qual volta vi sia un'improvvisazione vi è invarianza?

¹⁴⁴ Kramer 1988: 21.

2. La struttura dell'improvvisazione

Il prossimo paragrafo è quello più importante della mia analisi fenomenologica dei processi improvvisativi. È costituito da tre sezioni: la prima che prenderà in esame il concetto di “fine” dell'improvvisazione, il secondo l’“inizio” e l'ultimo i concetti di *possibilità* ed *emergenza* dei processi improvvisativi.

Nel paragrafo “Improvvisare la fine” discuterò perché è importante riflettere sulla fine di un brano musicale e in particolare di un processo improvvisativo. Per un esecutore, di una composizione o di un'improvvisazione, finire è un momento particolare poiché segna il compimento o la cessazione di un'attività. Ma cosa s'intende con compiersi? e che differenza c'è fra cessare e concludere?

2.1. Improvvisare la fine

2.1.1. Differenza fra totalità e compiutezza

C'è una differenza fra totalità e compiutezza, e vi sono motivi per cui devono essere distinte. Posso percepire la compiutezza di una composizione musicale ma non altrettanto la totalità del brano. Anzi, non posso proprio percepire la totalità dei suoni di un brano, poiché l'opera musicale si “va facendo”, si potrebbe dire, *nel mentre che finisce*. La sua totalità non è “sotto gli occhi”, non possiamo abbracciarla con uno sguardo. Questo è il problema del carattere temporale della musica, in altre parole il suo legame stretto con il tempo del suo farsi. La forma del brano è legata al tempo, la forma del tempo (la temporalità) si dà insieme alla struttura del brano musicale.

Perché è interessante riflettere sulla *fine* di un brano musicale? In effetti, spesso ricordiamo inizi di brani che poi sono diventati famosi, svolgimenti straordinari, meno di frequente finali (anche se non sono rari i casi di finali memorabili). Se chiedessi a qualcuno di rammentarmi un certo brano, difficilmente questa persona mi fischietterebbe la fine. Ciò significa che l'inizio di un brano musicale è particolarmente rilevante per consentire a chiunque di *identificarlo*. In generale, non c'è particolare enfasi sulla fine di un brano, nel senso che la conclusione non ha un peso particolare rispetto a ciò che la precede (la stessa cosa non si può dire in generale del finale di un film, o di un racconto letterario, momento importante e determinante che contribuisce a identificare l'esito di una storia e la storia stessa). Difatti, quando ascoltiamo un brano musicale non possiamo dire di “attendere con ansia” l'esito del brano come lo potremmo dire di una storia letteraria. Ci sono pratiche musicali in cui la fine riveste una particolare importanza, l'*improvvisazione* ad esempio: “Endings are one of the most challenging yet important, and in fact exciting, aspects of improvised music, particularly in

open improvisation”¹⁴⁵. Per un esecutore, di una composizione o di un’improvvisazione, finire è un momento particolare poiché segna il compimento o la cessazione di un’attività. Ma che cosa s’intende con compiersi? E che differenza c’è fra cessare e concludere? Questi e altri sono i modi in cui diciamo che un’attività musicale finisce.

Siamo inclini a pensare che qualcosa *si compie* nel momento in cui tutti gli elementi sono presenti, e cioè esso è presente nella sua *totalità*. Totalità e compiutezza sembrano darsi frequentemente insieme. Una melodia finisce quando tutte le note sono state suonate; un muratore ha compiuto il suo lavoro quando tutti i mattoni della casa sono messi al loro posto; un disegno è compiuto quando lo posso esperire nella sua totalità. Se qualcuno copre un disegno parzialmente, io non sono in grado di vederlo nella sua totalità. Se il disegno è scoperto, io sono in grado di vederlo nella sua totalità e compiutezza.

Diversamente, nel caso dei suoni, la totalità è distinta chiaramente dalla compiutezza, anzi, essa non si dà proprio. Posso percepire la compiutezza di una composizione musicale, ma non altrettanto la totalità del brano. Anzi, non posso proprio percepire la totalità dei suoni di un brano, poiché l’opera musicale si “va facendo”, si potrebbe dire, *nel mentre che finisce*. In un certo senso, si va “disfacendo”. La sua totalità non mi è sotto gli occhi, non la posso abbracciare con uno sguardo. Questo è il problema del carattere temporale della musica, in altre parole il suo legame stretto con il tempo del suo farsi. La forma del brano è legata al tempo, la forma del tempo (la temporalità) si dà insieme alla struttura del brano musicale.

In definitiva, totalità e compiutezza devono essere distinte e non sempre si danno insieme.

In particolare, nella musica io posso percepire la compiutezza, il che implica che qualcosa si è compiuto in un certo tempo e che esiste un momento in cui tale processo finisce, la fine appunto. Ad esempio, possiamo dire che una composizione musicale è compiuta, inoltre ha perfettamente senso dire che un brano musicale si compie in un determinato tempo, che esso ha una fine che rappresenta il suo compimento. Evidentemente lo possiamo fare, ma 1) dobbiamo distinguere fra totalità e compiutezza, e 2) dobbiamo escludere che si possa percepire la totalità di un brano musicale o di una sua parte, e 3) dobbiamo legare la compiutezza (e la *fine*) alla struttura temporale della musica (alla sua temporalità). Dunque, com’è che io percepisco la compiutezza di un brano musicale? E in che rapporto sta la compiutezza con la fine?

2.1.2. Comporre e improvvisare

¹⁴⁵ Sarath 2010: 21. Uno studio interessante dal punto di vista didattico-metodologico sui vari tipi di *inizio* e di *fine* di un’improvvisazione è “Beginnings and Endings in the Musical Improvisation of Children Aged 7 to 10 Years” (Tafuri, Baldi, Caterina, 2003).

E' utile analizzare l'agire compositivo e l'agire improvvisativo rispetto ai loro "oggetti", le composizioni e le improvvisazioni e il modo in cui il concetto di fine dà senso all'attività del comporre e dell'improvvisare. Emergerà la differenza fra comporre e improvvisare: per comprendere il senso dell'azione dell'improvvisare non è necessario giungere, a un momento che potremmo dire il compimento dell'azione, la fine di quell'atto. Improvvisare non implica l'improvvisazione come suo fine come il comporre implica la composizione.

Il senso della compiutezza può riguardare le azioni del comporre e dell'improvvisare oppure i loro oggetti, le composizioni e le improvvisazioni. Prendiamo la prima alternativa. In che senso si parla di compiutezza rispetto al comporre e all'improvvisare?

Prendiamo un compositore (Mario) intento a comporre il suo brano. Ipotizziamo che a un certo punto squilli il telefono ed egli sia costretto a uscire di casa. È lecito affermare che "Mario stava componendo un brano". Non è lecito affermare che "Mario ha composto un brano". Non è lecito poiché a un certo punto la sua attività è stata interrotta, ha squillato il telefono e se n'è andato. Ma non è tanto l'interruzione dell'attività in sé che conta (l'attività può essere ripresa e terminata successivamente, nel pomeriggio poniamo, dopodiché possiamo dire che "Mario ha composto un brano"), quanto il fatto che Mario non ha compiuto il suo lavoro, la composizione. *L'atto del comporre implica che l'attività si compia, e tale compimento coincide con l'oggetto del comporre, la composizione.* Tale attività è compiuta se la composizione è terminata, è stata fatta in un certo tempo (non necessariamente continuo), è terminata in un momento del tempo preciso, la fine dell'attività. I linguisti parlano dei verbi analoghi al "comporre" come verbi *telici*, verbi che implicano il compimento dell'attività espressa dal verbo¹⁴⁶. Il significato dell'attività del comporre non può essere compreso se non facendo riferimento al fine di quest'attività. L'attività del comporre implica la sua compiutezza per essere compresa e la sua compiutezza coincide con il *finire* la composizione.

Se analizziamo l'azione dell'improvvisare ci rendiamo conto che le cose stanno diversamente. Riprendiamo il nostro esempio. Mario sta improvvisando quando a un certo punto squilla il telefono ed egli è costretto a uscire di casa. E' lecito affermare che "Mario stava improvvisando" ed è lecito affermare anche che "Mario ha improvvisato". L'interruzione dell'azione non pregiudica il senso dell'azione stessa. Non c'è un momento in cui possiamo dire che la sua improvvisazione è finita affinché si possa dire che Mario ha improvvisato. Mario può essere interrotto in qualsiasi momento ed è pur vero che egli "ha improvvisato". Per comprendere il senso dell'azione dell'improvvisare non è necessario giungere a un momento che potremmo dire il compimento dell'azione, la fine di quell'atto. Improvvisare non implica l'improvvisazione come suo fine come il comporre implica la composizione. Difatti, se ha senso dire che

¹⁴⁶ Comrie 1976.

“Mario ha composto una composizione”, ha meno senso dire che “Mario ha improvvisato un’improvvisazione”, pare un truismo. Quest’ultima suona simile a espressioni del tipo “Mario ha camminato una camminata”.

2.1.3. Composizione e improvvisazione

L’improvvisazione è l’oggetto dell’improvvisare in un senso differente dal modo in cui la composizione è l’oggetto del comporre. Ciò dipende da come concepiamo la fine del processo improvvisativo, in particolare dal fatto che nel processo improvvisativo non è implicato il compimento temporale dell’azione. Un’improvvisazione *cessa*, e questo è il suo modo di finire. Essa cessa senza per questo dare compiutezza all’azione stessa.

La composizione come oggetto del comporre è implicita nell’atto del comporre e determina la compiutezza dell’azione stessa. L’improvvisazione come oggetto dell’improvvisare è implicita nell’atto dell’improvvisare e ne è il suo oggetto (come il canto nell’atto del cantare), ma tale oggetto non determina la compiutezza dell’azione stessa. Questa differenza sta interamente nel fatto che nel caso dell’improvvisazione non esiste un momento che può essere considerato il momento in cui l’improvvisazione si compie. Un’improvvisazione può finire in qualsiasi momento e nessuno di essi è il momento che determina la compiutezza dell’improvvisare. La composizione lega il tempo dell’azione a se stessa (a differenza dell’improvvisazione) e lo fa attraverso il *modo in cui essa finisce*. La composizione deve finire *in un certo modo* affinché l’azione si compia, e il momento in cui finisce è ciò che sancisce *la conclusione* della composizione. Iniziamo a intravedere qualcosa d’interessante nel rapporto fra l’atto del comporre e l’oggetto di quest’atto, la composizione. Affinché io possa dire di aver composto qualcosa, la composizione deve finire in un certo modo. Il modo di finire di una composizione non è un *cessare* ma un *concludere*. La diversa sfumatura di significato riassume il modo in cui una composizione termina: *il finire della composizione implica il compimento temporale dell’azione*. In altre parole:

- 1) la composizione si compie nel tempo della sua conclusione;
- 2) l’improvvisazione si fa nel tempo della sua cessazione.

Un’improvvisazione *cessa*, e questo è il suo modo di finire. Essa cessa senza per questo dare compiutezza all’azione stessa. Ecco che talvolta diciamo che per dare senso a qualcosa è importante il modo in cui essa finisce. Per fare un esempio non troppo allegro, lo diciamo anche della vita; per dare senso alla vita è importante anche il modo in cui moriamo, ad esempio, vogliamo dare a questa una degna conclusione. Questa preoccupazione sta nel carattere di compiutezza che la vita assume rispetto al modo in cui essa finisce. In genere vogliamo attendere al modo in cui si muore per evitare che la vita cessi (senza nessuna ragione, viene da dire), ovvero per evitare che la fine non riesca a dare compiutezza alla vita. La cosa curiosa è che anche “vivere” è un atto più simile all’improvvisare che al comporre. Se

“Mario stava vivendo quando è stato colpito da un infarto ed è morto” allora è lecito dire che “Mario ha vissuto”. La vita come oggetto del vivere non determina la compiutezza del vivere come analogamente l'improvvisazione rispetto all'improvvisare.

La tendenza a concepire il cessare come un concludere si trova spesso in vari contesti. Essa riguarda anche l'improvvisare. Quando si dice che “Mario stava improvvisando un blues quando è squillato il telefono ed è uscito di casa” è lecito dire che “Mario ha improvvisato un blues”? Qualcuno direbbe di sì, altri di no. Come vedremo, questa tendenza a dare compiutezza alle azioni rispetto al proprio oggetto ha motivazioni fenomenologiche che descriverò in seguito.

Intanto proviamo a mostrare il modo in cui un'improvvisazione finisce.

2.1.4. La fine di un'improvvisazione

Prenderò in esame alcuni modi in cui, nella pratica improvvisativa, un'improvvisazione cessa. Farò riferimento ai modi ricorrenti di finire un'improvvisazione elencati da Ed Sarath nel suo *Music Theory Through Improvisation*, Routledge (2010). Riassumerò alcune regole rispetto al modo in cui un musicista intenziona la fine di un'improvvisazione musicale al fine di delineare un'analisi fenomenologica del processo improvvisativo che descrive il modo di finire un'improvvisazione musicale. A tal fine userò alcuni termini fenomenologici di origine husserliana, ma applicati in modo originale all'improvvisazione musicale (come *indeterminatezza determinabile, possibilità aperta, vuota e direzione di senso*).

Abbiamo visto che la fine di un'improvvisazione non è un *portare a compimento*, un *concludere*, come invece si potrebbe dire di una composizione; *l'improvvisazione finisce ma non si conclude*. Eppure questo *modo del finire* si manifesta in forme diverse. Tali forme dipendono da alcune regole che la pratica dell'improvvisazione manifesta. Queste regole sono molte e non sono oggettivamente numerabili. Come sostiene Piana¹⁴⁷ non ha neanche senso elencarle tutte. Esse dipendono dagli stili musicali, dalle varie tipologie d'improvvisazione, dal numero dei musicisti, dagli strumenti coinvolti ecc. Tuttavia è interessante capire, dall'esemplificazione di alcune di esse, la loro natura fenomenologica.

Prendiamo come riferimento il testo di Ed Sarath¹⁴⁸ in cui egli sottolinea l'importanza del modo in cui finisce un'improvvisazione e di alcune regole che consentono di costruire efficaci finali.

Il primo principio (A) consiste nell'acquisire la capacità di riconoscere il momento della fine. Tale consapevolezza, sostiene Sarath, non consiste nel suonare l'idea musicale candidata a essere l'ultima, quanto piuttosto essere capaci di *non suonare ulteriormente* e lasciare che l'ultimo evento musicale sia (o

¹⁴⁷ Piana 2013: 68.

¹⁴⁸ Sarath 2010: 21.

diventi) la fine. Tale consapevolezza è possibile, secondo Sarath, se l'improvvisatore suona in quella che lui chiama *moment-to-moment dimension*, ovvero la capacità di stare sul presente durante il decorso degli eventi sonori.

Il secondo principio (B) è un'estensione del primo. Mantenendo la stessa dimensione di consapevolezza, si tratta di preparare la fine nel più breve tempo possibile (o in un tempo breve stabilito in precedenza). L'intenzione dell'improvvisatore combina la volontà di sviluppare normalmente la propria improvvisazione e allo stesso tempo il cercare in ogni momento quello giusto per finire.

Sarath elenca poi altri tre modi ricorrenti di finire un'improvvisazione. Il primo (C1) consiste in un *fade out*, ovvero un progressivo abbassamento della dinamica che preannuncia la fine. Il secondo (C2) è un crescendo (che Sarath ritiene meno frequente nell'*improvvisazione libera* è più frequente nella musica composta)¹⁴⁹. Il terzo (D) è il *finale improvviso*. Secondo Sarath, questo è il finale più eccitante, sia per i musicisti che per gli ascoltatori. In questo caso la fine si presenta spontaneamente, né i musicisti né gli ascoltatori sono consapevoli che la fine sta per arrivare. Anzi, a un certo punto tutti si rendono conto che la fine è già avvenuta. Il finale viene realizzato in quanto finale dopo che è già passato, retrospettivamente. Ciò genera sorpresa.

Possiamo riassumere le seguenti regole rispetto al modo in cui il musicista le intenziona:

Regole di tipo A: consapevolezza della fine. La fine è riconosciuta.

Regole di tipo B: ricerca della fine. La fine è decisa.

Regole di tipo C: preparazione della fine. La fine è annunciata.

Regole di tipo D: realizzazione che è finita. La fine è improvvisa.

La mancata applicazione della regola A da parte di uno dei musicisti genera considerazioni del tipo: "non ti sei accorto che il brano era già finito?" (quando non succede di dire: "non ti sei accorto che il brano è già finito almeno tre o quattro volte?"). La mancata applicazione della regola B genera considerazioni del tipo: "perché non hai finito prima?", "eri preso da altro anziché deciderti a finire". La mancata applicazione della regola C genera considerazioni del tipo: "era chiaro che stava finendo! (non ascoltati?)", "la prossima volta devo dirtelo a parole di finire?". La mancata applicazione della regola D genera considerazioni del tipo: "perdonatemi, non ho sciolto il dubbio e ho ripreso a suonare!"

Ognuna di queste regole meriterebbe un'analisi fenomenologica approfondita. Qui mi concentrerò sulle regole di tipo D poiché si legano a questioni profonde che interessano la struttura della musica e il rapporto con la temporalità musicale.

Supponiamo che un gruppo d'improvvisazione faccia seguire una pausa di silenzio a un evento sonoro. Questa pausa è concepita come uno spazio che

¹⁴⁹ A mio avviso, a questi finali si potrebbe aggiungere il *rallentando* (C3), l'*accelerando* (C4) e infine il *glissando* (C5).

separa altri suoni che verranno. A un certo momento qualcuno percepisce questa pausa come fine, essa si allunga finché tutti i musicisti realizzano che questa è davvero la fine del brano.

Il modo di finire improvviso fa nascere nel musicista (e nei musicisti) una domanda, anzi alcune domande: “è la fine?”, “quel momento che è appena passato, era la fine?”, “quel momento che è appena passato, sarà la fine?”. Le domande fanno riferimento a tre tempi diversi, ma sono tutte coerenti¹⁵⁰. Esse esprimono, dal punto di vista del tempo, la *situazione di dubbio*. Il finale improvviso è caratterizzato dal dubbio. Qualcosa accade, un evento musicale genera un conflitto a livello di sintesi di concordanza. Esse non procedono regolarmente, subentra un conflitto che necessita una risoluzione. Quell'evento sonoro apre *direzioni di senso* conflittuali. La sensazione è di smarrimento, si minaccia di perdere la presa sul tempo, la continuità con esso. La pausa che segue quell'evento sonoro annuncia o no un nuovo evento sonoro? La *pausa* è aggrappata al tempo, se perde la presa, perde ogni direzione di senso, si avvicina al *silenzio*. La pausa appartiene alla temporalità che il brano incarna, alle molteplici tensioni che l'immaginazione produce a partire dai suoni. Essa si presenta in una forma particolare tipo di tempo, quello che Piana chiama *extratemporalità della musica*, in cui i musicisti si installano all'inizio del brano¹⁵¹. È molto interessante l'immagine del silenzio iniziale di un brano come un sipario che si alza e porta il tempo fuori dal tempo reale, fuori dalla temporalità obbiettiva. L'immaginazione fa leva sul tempo obbiettivo per “metaforizzarlo” in una peculiare extratemporalità: essa è caratterizzata da un “presente chiuso che non ha un passato vero e proprio né un futuro autentico”¹⁵². Il tempo musicale non è pienamente reale, per certi versi non ha niente a che fare con quello reale.

A mio avviso, per motivi analoghi anche nel gioco degli scacchi accade qualcosa di simile. Lo scacchista entra in una particolare temporalità in cui i pezzi si muovono avanti e indietro, le situazioni sono riprese, abbandonate, si costruiscono piani di gioco con ipotetici sviluppi, i pezzi giocano il loro ruolo nel loro mondo (si badi bene, a partire dalle stesse regole di gioco). Un'altra analogia che può essere trovata nel gioco degli scacchi è quella con la musica improvvisata: si tratta dell'*errore improvviso*, qualcosa che somiglia al finale improvviso. La consapevolezza arriva poco dopo aver fatto la mossa sbagliata. L'errore è particolarmente scioccante per lo scacchista, poiché dissolve la temporalità nella quale egli immagina il mondo e il ruolo di ciascun pezzo. Adesso l'alfiere, realmente in presa, torna a essere un pezzo di legno, senza storia, senza futuro, anzi, senza speranza! Tutto è da rifare.

Il dubbio si presenta come condizione d'indecisione nel decorso percettivo. Nella percezione della pausa *emerge* un'intenzione discordante: essa è inserita in una struttura di senso le cui relazioni potrebbero indebolirsi. Questa

¹⁵⁰ Questo è un altro modo per comprendere la triplice temporalità (passato-presente-futuro) della *moment-to-moment dimension* di cui abbiamo già parlato.

¹⁵¹ Piana 2013: 172.

¹⁵² Piana 2013: 174.

possibilità è caratterizzata come *indeterminatezza determinabile*. La possibilità di una diversa direzione non è altro che l'emergere dell'aspetto determinabile di tale possibilità in una direzione piuttosto che in un'altra: la pausa potrebbe essere la fine o annunciare una nuova continuazione. La coscienza vive questo doppio binario in cui il senso della fine si sovrappone a quello della continuazione. I dati iletici sono i medesimi, la pausa è "fatta come è fatta", eppure le apprensioni dinamiche si sovrappongono e sono diverse. Non solo; aver raggiunto il punto in cui il dubbio è sorto significa *proiettare all'indietro* una nuova direzione di senso, quella della fine, in una sorta di modificazione retroattiva della coscienza. Quel suono che è accaduto prima della pausa e che pensavo in continuità con altri, adesso potrebbe non esserlo più. Il dubbio si *ripercuote* sul flusso della coscienza in direzione del passato.

Il fenomeno della retroazione che il dubbio provoca riorienta la nostra percezione di ciò che stiamo facendo. La ripercussione avviene *ora, mentre sto improvvisando*. Questo è il punto. La retroazione è interna all'esperienza del presente, dell'ora in cui il fenomeno musicale accade. Nella modificazione del decorso ritenzionale io ri-oriento le anticipazioni. Quella che è una regola del mio agire improvvisativo, *ora* potrebbe non esserlo. Una nuova regola si è sovrapposta al decorso percettivo. Essa non è uscita fuori dal nulla, ma è un'esperienza che precedentemente era stata *cancellata* e che ora riemerge. Con la "nuova" regola l'intero decorso si riorienta.

Questo fenomeno che ha motivazioni fenomenologiche spiega come nel momento dell'improvvisazione il soggetto è in grado di retroagire sul passato per reinterpretarlo. Ciò che soggiaceva alla regola implicita nella successione dei suoni e il cui senso era da questa determinato, forse rispondeva alla regola del finire. Le due regole possono essere rintracciate ed evidenziate rispetto al decorso percettivo proprio sulla base del fatto che le nostre intenzioni rispondono a regole di tipo fenomenologico che ne stanno a fondamento. Gli eventi sonori possono essere riconosciuti, decisi, annunciati o improvvisati, e dunque entrare a far parte dell'immaginario musicale, poiché sono parte di una struttura di possibilità interna al flusso sonoro.

Riprendiamo l'esempio della fine improvvisa. Dopo un evento sonoro X, giunge una pausa. Io posso anticipare nella percezione che alla pausa seguirà un altro evento sonoro. Non posso sapere che tipo di evento sonoro e dunque non posso predelinearmi se questi suoni saranno acuti o gravi, di uno strumento piuttosto che di un altro ecc. Io mi aspetto il prossimo evento sonoro nella sua generalità (un evento sonoro fra i possibili). Magari riusciamo a delimitare il campo dei possibili eventi sonori (ad esempio, l'ultimo evento era suonato da più strumenti e dunque mi aspetto di nuovo un suono d'insieme, ma non so quali strumenti in particolare lo costituiranno), ma in ogni caso non privilegerò nessuno di essi in particolare. Mi aspetto un suono d'insieme ma non saprei dire quale. Nel momento in cui dovesse presentarsi il nuovo evento sonoro e questo è un certo suono d'insieme, la mia percezione non sarà di conferma o delusione

ma di *particolarizzazione*. La generalità della possibilità è soppressa dal contenuto *determinato*. Adesso *la pausa è pausa*. Questa è la condizione *primaria* in cui si trova la coscienza dell'improvvisatore rispetto agli eventi sonori, l'impossibilità di *prevedere* (imprevedibilità) il prossimo evento sonoro ha radici nel modo in cui la coscienza si apre alle possibilità. Il peso delle possibilità sonore è distribuito in modo uniforme, nessuna di esse in particolare io posso aspettarmi con più forza di un'altra. Quando una possibilità si realizza essa non conferma o delude la mia attesa ma la *particolarizza*. A questo livello, l'improvvisare è un agire nella coscienza *dell'indeterminatezza determinabile*.

Poi accade qualcos'altro, la pausa che succede all'evento sonoro mi si presenta come modificata, non si apre soltanto verso la generalità degli eventi sonori, ma anche verso la loro soppressione. Essa presenta due direzioni di senso possibili, il dubbio s'innesca. Fin qui il dubbio rimane *aperto*, nel senso che si avverte un certo *scivolamento* delle intenzioni (evento sonoro o pausa?) e la coscienza assume la *struttura dell'indecisione*. A questo punto si ha l'effetto retroattivo, alla pausa potrebbe non seguire un altro evento sonoro, i tracciati di senso sono almeno due, il brano potrebbe *finire*. La struttura della coscienza si trasforma e dal campo delle possibilità aperte giunge al campo delle *possibilità reali*¹⁵³ e infine a una *decisione*. La pausa mi fa inclinare verso una delle due possibilità, il peso di una di esse è maggiore dell'altro. Qualcosa mi spinge a ipotizzare che il brano finisca. Ma cosa spinge verso il rafforzamento di questa ipotesi? Il fatto che la pausa "si allunga" è un'informazione ulteriore che aumenta il peso di una direzione rispetto all'altra. La direzione di senso Pausa->Suono s'indebolisce a favore della direzione Pausa->Silenzio. La prima viene soppressa e l'improvvisatore *decide* che quella pausa non segue un evento sonoro, ma a quell'evento sonoro segue il silenzio. Aver eletto una direzione di senso piuttosto che un'altra è la decisione del musicista, egli ha *preso posizione*, si è assunto la sua responsabilità. *Adesso la pausa è silenzio*. La pausa ha perso la presa sulla temporalità e con essa i suoni, il movimento musicale si è fermato. Il brano cessa.

Abbiamo detto che il cessare è un finire senza compimento, e lo è rispetto a ciò che precede tale momento. L'improvvisazione finisce in quel momento e non in un altro, e non ci sono ragioni perché ciò accada, non c'è relazione fra la struttura del brano e il momento della sua fine. D'altra parte il cessare dell'improvvisazione non si configura come un troncamento, una cesura. L'ultimo evento sonoro ha un particolare rilievo. Esso non è seguito da altri eventi sonori che contribuiscono a farlo sprofondare nel passato. Esso dimostra una particolare resistenza, una particolare persistenza ritenzionale (Piana 2013). Il suono più che fermarsi pare continuare la corsa in avanti.

¹⁵³ Ciò che Husserl chiama "possibilità motivate" o, in modo intercambiabile, "possibilità reali". Esse si distinguono dalle possibilità aperte poiché tendono verso una specifica possibile esperienza: "real possibilities" speak in favor of a specific possible experience (e.g. the next page will be white), while "open possibilities" pre-delineate a class of experiences among which different experiences are equally likely (e.g. the next page will be somehow colored)" (Zhok 2016: 219-220).

Più che finire pare *persistere*, si spinge in avanti, risuona. La ritenzione quasi “amplifica” l’ultimo suono, il suo movimento resiste attaccato al tempo. Il brano partecipa di una temporalità, il rapporto fra suono e silenzio caratterizzano tale temporalità che si struttura secondo certe relazioni. L’ultimo suono appartiene a questa temporalità e allo stesso tempo inizia ad abbandonarla. Se si allentano le strutture relazionali fra i contenuti sonori non riusciamo a esperire il tempo. L’immaginazione sonora resiste nel silenzio che si allunga finché i rumori del mondo cancellano ogni valore all’immaginazione. L’improvvisatore e l’ascoltatore tornano ad ascoltare il rumore della sedia, il rumore del condizionatore d’aria; adesso guardano il pianista come un uomo in carne e ossa che si alza in piedi per prendersi l’applauso.

2.1.5. Verso una struttura dell’improvvisazione musicale

Riprendiamo il rapporto fra Improvvisazione e Composizione dal punto di vista di colui che esegue una improvvisazione oppure una composizione. L’improvvisatore non ha un’immagine della temporalità preconstituita. Ciò significa che il modo in cui i suoni sono dati corrisponde all’immagine del tempo che essi costituiscono, *vanno facendo*. Questo implica che l’azione dell’improvvisatore è *aperta* rispetto al suo prodotto. Il prodotto dell’improvvisatore non compie l’azione dell’improvvisare.

Diversamente, l’azione dell’esecutore di una composizione implica una chiusura rispetto alla composizione. Essa compie l’azione del comporre. Precedentemente abbiamo messo in guardia dall’aderire a un modello visivo della musica. La composizione rischia di aderire a un’idea visiva della musica, come fosse un disegno che via via viene scoperto e che soltanto alla fine posso cogliere nella sua totalità e compiutezza. Se si capisce l’errore implicito nell’associare totalità e compiutezza si capisce l’errore nell’associare musica e visione. Anche la composizione riacquista la sua caratteristica di *darsi nel suo farsi*. Dall’altra l’improvvisazione non deve caratterizzarsi come un processo analogo a quello del “disegno a memoria” per il fatto di non avere il soggetto da ritrarre nella sua totalità di fronte (la partitura) con il rischio di essere considerata una composizione imperfetta. La distinzione fra composizione e improvvisazione non si dà sul piano del farsi del suono (che le accomuna) ma piuttosto nella *differenza nel modo di darsi della struttura musicale*. Ma anche quest’osservazione deve essere approfondita. Nella composizione musicale le trasformazioni che avvengono nel tempo, relative alle direzioni di senso, alle ipotesi di svolgimento, di retroazione ecc. *non hanno il carattere della possibilità* (si tratta di trasformazioni ammissibili). La struttura della composizione è chiusa rispetto a certe possibilità. Le relazioni fra gli oggetti della composizione sono stabiliti. L’esecutore di una composizione ha molte scelte da compiere, ma alcune sono vincolanti la sua esecuzione. Non tutte le decisioni possono essere ammesse. Anche un’improvvisazione può sottostare a regole di tipo stilistico, compositivo o estetico, ma queste regole non hanno carattere prescrittivo, dunque non

sono norme dell'agire improvvisativo (come invece lo sono per l'esecutore di una composizione); per raggiungere un certo obiettivo non sono obbligato a seguire quelle regole. L'improvvisatore è condizionato dalle possibilità in vista di una decisione; l'esecutore di una composizione è vincolato dalla struttura della composizione, alcune cose possono essere fate, altre no. In cosa si differenzia dunque la struttura di una composizione da quella di un'improvvisazione? *Nell'improvvisazione non si tratta di trasformazioni ammissibili, ma possibili.* Potremmo parlare di *struttura fenomenologica invariante* nel caso dell'improvvisazione per differenziarla da altri tipi di struttura invariante, come quelle della Fisica (struttura epistemologica invariante) in cui vigono relazioni di tipo epistemologico, soggette a condizioni di *ammissibilità* che stabiliscono cosa può o non può essere *conosciuto*. Nell'improvvisazione le trasformazioni ci sono e hanno il carattere della possibilità, la struttura è aperta a possibili trasformazioni.

La composizione stabilisce un campo di possibilità e all'interno di questo stabilisce che cosa è ammissibile e che cosa non lo è. La fine di una composizione è "quella determinata fine" e il "determinato" fa riferimento alle trasformazioni della struttura musicale. Da quel momento in poi non si *ammettono* altri suoni, questa è una norma implicita nella struttura della composizione. Nello stabilire che cosa è ammissibile e che cosa non lo è s'irrigidiscono gli eventi musicali, quasi come se li potessimo identificare. Quell'evento gioca un ruolo preciso all'interno della composizione, se io ammetto possibilità di svolgimento che non sono ammissibili *violo* le regole che stabiliscono il darsi della composizione. Nella composizione, le regole assumono un carattere prescrittivo.

La compiutezza della composizione musicale ha radici nella chiusura fenomenologica della sua struttura rispetto a certe possibilità per il fatto che alcune sono ammissibili e altre no.

2.1.6. Considerazione sul tempo

L'ultima considerazione riguarda il rapporto fra la struttura dell'improvvisazione e la temporalità. L'esecuzione della composizione finisce nel momento della sua conclusione (si tratta cioè di un agire *telico*, di un agire cioè che necessita di una conclusione per dire che l'azione è effettivamente avvenuta). Per far ciò ha bisogno del *suo* tempo (certe cose hanno bisogno del *loro* tempo per compiersi). Questo "suo" è connesso alla struttura che il compositore ha deciso. L'immagine della temporalità dipende da questa struttura. Il cessare, se è legato a un momento temporale, è un "terminare"; stabilisce il termine di un procedere, il limite oltre il quale non si può procedere. La conclusione di una composizione è anche il suo *termine*. Il tempo della fine coincide con l'ultimo suono ammesso dalla struttura musicale. Nell'improvvisazione musicale il cessare non è associato a un momento temporale poiché ogni momento apre possibili e ulteriori scenari, per questo non è implicito nell'agire improvvisativo un *terminare* e nell'improvvisazione un termine. Il tempo della fine non può essere stabilito

né accertato. Nell'improvvisazione, qualunque momento è buono per finire e dunque non c'è *un* momento per finire. La ragione (o la regola) fenomenologica è che ogni possibilità è aperta per cambiare la struttura del decorso sonoro..

2.2. Improvvisare l'inizio

In questo paragrafo si discuterà il concetto di *inizio* dell'improvvisazione per poi concludere con alcune considerazioni sul carattere strutturale dell'agire improvvisativo.

L'espressione «inizio di un'improvvisazione», è sensata ma nasconde un fraintendimento. E' sensata poiché un gruppo di musicisti che hanno appena finito d'improvvisare può far riferimento all'inizio dell'improvvisazione e ciascun membro sa di cosa si sta parlando. Possono esprimere considerazioni sull'inizio da vari punti di vista, ad esempio discutere se la dinamica era piano o forte, se gli attacchi dei vari strumenti erano decisi o morbidi, se i suoni erano tenuti o puntuali. L'inizio dell'improvvisazione si caratterizza per essere un momento del tempo in cui l'improvvisazione incomincia. E cosa s'intende per «un momento del tempo»? Intendiamo un momento preciso, puntuale del tempo? Un istante nel quale ha inizio l'improvvisazione? potremmo pensare che questo istante sia una fase del processo improvvisativo, e precisamente la fase dell'inizio. In questo senso potremmo dire che l'improvvisazione ha il suo inizio in un preciso istante temporale. L'inizio è il riferimento temporale della prima fase dell'improvvisazione. In modo generico, possiamo ritenere che all'inizio seguirà una fase intermedia e poi una fase finale. L'improvvisazione si caratterizza così per essere l'oggetto del processo improvvisativo, distinto (detto in modo grossolano) in una fase iniziale, intermedia e finale. L'agire improvvisativo si presenta così come una successione di fasi in cui l'improvvisazione (come suo oggetto) cambia, si trasforma, fino a diventare qualcosa di altro rispetto all'inizio. Tale risultato corrisponde alla fase finale dell'improvvisazione, alla sua conclusione.

Purtroppo, tale modo di concepire l'agire improvvisativo è sostanzialmente sbagliato poiché, come abbiamo descritto in precedenza, l'agire improvvisativo non è un agire telico, in altre parole non tende verso un compimento e quindi *il suo oggetto (l'improvvisazione) non determina, attraverso il suo cambiamento, il modo in cui l'agire termina, né come si compie*. Piuttosto l'agire improvvisativo è indefinito rispetto al tempo della sua conclusione¹⁵⁴. Se ogni fase dell'agire improvvisativo non è attraversata dalla tensione verso un fine, ciò vale anche per il suo momento iniziale. Dunque, l'inizio dell'improvvisazione, inteso come *l'identificazione di un istante del tempo con il principio*¹⁵⁵ di un processo che conduce a un compimento, è un modo sbagliato di

¹⁵⁴ Che abbiamo deciso di chiamare piuttosto una *cessazione*.

¹⁵⁵ Uso *principiare* nel senso di una certa implicazione fra i significati di *inizio* e *fondamento*.

guardare all'improvvisazione. L'inizio dell'agire improvvisativo è piuttosto un iniziare e non un principiare. Nessuna improvvisazione, come oggetto dell'agire improvvisativo, determina quando tale agire si conclude ne tantomeno quando principia. In breve, l'improvvisazione inizia, ma non principia. Come l'agire improvvisativo non è legato ad alcun compimento, non è legato ad alcun principio. Vediamo come ciò è possibile.

2.2.1. Puntualità e inizio

Come dobbiamo intendere la puntualità dell'inizio? In modo tutt'altro che puntuale. Difatti l'inizio dell'improvvisazione è *l'inizio di un'attività che dura nel tempo, che non ha un compimento e non indica uno stato di cose*; dunque l'inizio individua una fase di tale attività, una fase che implicitamente ha un carattere "temporalmente esteso", uno scorrere. Dal punto di vista fenomenologico, la durata dell'inizio va intesa non come il primo istante del tempo ma come il modo in cui si presenta l'intreccio di fasi ritenive e protentive che caratterizzano la percezione dell'ora dell'improvvisazione.

Noi usiamo naturalmente espressioni che identificano l'inizio con un istante del tempo; ad esempio «Mario ha iniziato a improvvisare alle tre in punto» in cui facciamo riferimento all'aspetto puntuale dell'inizio. Qui bisogna fare attenzione all'uso del verbo «iniziare» in connessione con avverbiali temporali del tipo di «alle x in punto». Prendiamo le due espressioni: «Mario ha trovato le chiavi alle tre in punto» e «Mario ha improvvisato alle tre in punto». La prima espressione è sensata mentre la seconda no; «trovare le chiavi» esprime un agire puntuale, in cui l'inizio dell'azione si risolve nella sua fine (potremmo dire che inizio e fine coincidono). Diversamente, «improvvisare» esprime un agire durativo e non puntuale. L'inizio e la fine del processo non coincidono. È il verbo «iniziare» che consente di introdurre, rispetto all'improvvisare, la specifica temporale «alle tre in punto». Ma è chiaro che questo tipo di puntualità non è riferita all'agire nel suo complesso ma a una sua fase. La fase iniziale del processo improvvisativo è concettualizzata come istantanea grazie alla combinazione del verbo «iniziare» e dell'avverbiale temporale «alle tre in punto», cosa che solleva non pochi dubbi poiché non si capisce come una fase processuale – quella iniziale – possa ammettere la coincidenza del suo inizio con la sua fine. La puntualità dell'inizio intesa in questo senso mostra lo scarso valore di certe concettualizzazioni, ne è un esempio evidente proprio rispetto all'agire improvvisativo.

Come dobbiamo intendere allora la puntualità dell'inizio? L'inizio dell'improvvisazione è l'inizio di un'attività che dura nel tempo, che non ha un compimento e non indica uno stato di cose, dunque l'inizio individua una fase di tale attività, una fase che implicitamente ha un carattere "temporalmente esteso", uno scorrere. Se l'agire improvvisativo è un agire che dura nel tempo, la puntualità dell'inizio deve essere intesa non come un cambiamento di stato che coincide con un determinato istante del tempo,

ma come una fase processuale che dura nel tempo. Dunque, «Iniziare a improvvisare» significa avviare un processo improvvisativo e l'«inizio» dell'improvvisazione indica una particolare fase di tale processo¹⁵⁶. La puntualità implicita nell'inizio non si riferisce a un particolare istante del tempo, ma al modo in cui si costituisce nel tempo l'agire improvvisativo. Concettualizzare l'inizio come un evento istantaneo può avere i suoi vantaggi dal punto di vista pratico (e magari estetico), ma non corrisponde alla struttura fenomenologica che ne sta a fondamento.

Se l'inizio non è un evento istantaneo, ma dura nel tempo, qual è il senso di questa durata? L'inizio ha una durata, non è istantaneo, sebbene con durata non si debba intendere propriamente una porzione di tempo quanto piuttosto la struttura temporale che la ritenzione e la protenzione determinano nella percezione del suono nell'ora. Quando si parla di «inizio» non si intende dunque il primo istante temporale che avvia un determinato processo, quanto piuttosto l'intreccio fra fasi ritentive e protentive che mettono in relazione i contenuti dell'esperienza percettiva della fase processuale in oggetto. L'inizio è un intreccio di fasi temporali che conferiscono unità ai contenuti (sonori) del decorso percettivo. In questo senso l'inizio si presenta alla percezione come un qualsiasi altro oggetto temporale. Il presente in cui l'inizio viene colto non è un atomo temporale fra altri atomi temporali (passati e futuri). L'ora stessa è una durata, un flusso, un continuum temporale. Un suono all'inizio si caratterizza in quanto tale poiché è già costituito dal punto di vista ritentivo. L'impressione originaria si modifica costantemente, possiamo dire «inizio» e «fine» grazie alla ritenzione. L'inizio di un'improvvisazione non occupa un istante del tempo, ma si costituisce in una durata, una durata fenomenologica.

E allora, che cosa posso ritenere di percepire quando percepisco l'inizio di un'improvvisazione? In realtà posso ritenere di aver ascoltato l'inizio, non di averlo percepito propriamente. Difatti, nel momento in cui “percepisco l'inizio”, esso si dà nel modo dell'ora-passato (in questo senso ogni inizio è anche già fine). L'inizio si manifesta come tale nella ritenzione e dunque nella forma del già-stato. E cosa s'intende allora con l'espressione: «l'attesa dell'inizio»? cosa s'intende con “attesa” se questa si manifesta nella forma della ritenzione? Attendere l'inizio non significa “attendere il momento in cui l'improvvisazione avrà inizio”, ma essere nella condizione dell'“assumere un evento come il possibile inizio”. L'inizio non si fa attendere come l'ospite annunciato, piuttosto si presenta come una delle direzioni di senso possibili. Nel caso dell'improvvisazione musicale, l'inizio non lo si aspetta, non lo si anticipa, esso giunge nella forma del possibile inizio. Non si aspetta l'inizio dell'improvvisazione come si aspetta l'inizio di una sinfonia di Mahler. L'esecutore si vincola all'inizio della composizione musicale,

¹⁵⁶ L'inizio non è qualcosa da considerare indipendentemente dall'azione dell'improvvisare. Iniziare è un verbo fraseologico, che specifica la fase di un altro verbo, nel nostro caso del verbo “improvvisare”. Dunque, l'inizio inteso come fase di un processo azionale dipende dal carattere ausiliario del verbo iniziare, in altre parole l'inizio di un'improvvisazione dipende da come il verbo iniziare specifica la fase incoativa del verbo improvvisare.

l'esecutore aspetta l'inizio della sua esecuzione come l'inizio della composizione stessa. L'improvvisatore è ignaro dell'inizio, ma quando questo arriva, è capace di riconoscerlo come tale.

2.2.2. Il suono dell'inizio

L'inizio di un'improvvisazione non è necessariamente legato alla produzione di un suono, o meglio di un "suono iniziale". Abbiamo detto che l'inizio non coincide con un istante del tempo. L'inizio è una fase dell'agire improvvisativo che deve essere intesa dal punto di vista fenomenologico rispetto alla struttura dei fenomeni percettivi nel tempo, ovvero rispetto al modo in cui l'inizio si dà nella prima impressione, nella ritenzione e nella protenzione. L'inizio, può darsi, all'interno di questa struttura, nel modo del «primo suono»? Qualcuno potrebbe ritenere che una composizione inizi con un suono, quello appunto che dà avvio alla composizione stessa; se qualcuno mi dicesse «Il pianista ha iniziato a suonare la Patetica di Beethoven», immagino che si riferisca al fatto che ha eseguito almeno il primo suono che la partitura prescrive. Sarebbe strano che qualcuno mi dicesse la stessa cosa, ma il pianista ancora deve suonare l'accordo iniziale di Do minore. In quel caso potrei ribattere dicendo «Ma io non sento alcun suono!», che è lo stesso di «se ascolto questo silenzio non posso dire di star ascoltando l'inizio della Patetica di Beethoven piuttosto che l'inizio della Settima Sonata di Prokofiev». Questa perplessità è pienamente giustificata dal fatto che l'agire esecutivo è legato a doppio filo con la composizione da eseguire. L'esecuzione dell'inizio della Patetica coincide con l'inizio della composizione stessa; «la composizione inizia con l'accordo di Do minore» è un'affermazione equivalente a «l'esecuzione della composizione inizia con l'accordo di Do minore». L'esecuzione di una composizione musicale è un atto che si compie con la conclusione della composizione e che principia con il suo inizio. L'inizio dell'esecuzione della Patetica di Beethoven non può che coincidere con l'accordo di Do minore; l'inizio e la conclusione della composizione costituiscono l'idea di compiutezza che la composizione esprime. L'esecuzione di una composizione è un atto che acquista senso entro i margini del principio e della conclusione della composizione¹⁵⁷.

Possiamo pensare la stessa cosa dell'agire improvvisativo? Esso acquista senso rispetto al suo inizio e alla sua fine? Sì, a patto che s'intenda la fine di un'improvvisazione non come una conclusione, ma come una cessazione e che s'intenda l'inizio non come un principio, ma come un cominciare, un inizio possibile. La possibilità implicita nell'inizio dell'improvvisazione non è vincolata a un particolare suono, né a un suono in generale. Ciò significa che l'agire improvvisativo può iniziare tanto con un suono quanto con un silenzio. Può iniziare con un rumore, con un gesto, con un bagliore

¹⁵⁷ Dunque, il senso dell'agire è legato al suo oggetto rispetto al novero delle trasformazioni che questo rapporto esprime. La struttura invariante di tale rapporto è costituita non da trasformazioni possibili, ma ammissibili. Il principio di una composizione è tale in quanto inizio ammissibile.

luminoso piuttosto che un evento accidentale. Non è il suono, né tantomeno il primo suono che inaugura l'inizio dell'agire improvvisativo.

2.2.3. Inizio e attacco

Esiste una differenza fra *attaccare* e *iniziare* e vi sono conseguenze che questa distinzione porta con sé rispetto all'improvvisazione musicale. In breve, l'attacco implica l'oggettivazione del tempo che è *anticipato* come elemento della percezione. Diversamente, nell'agire improvvisativo, convergere verso un tempo non significa *anticipare* un determinato istante del tempo, piuttosto aprire il presente alle sue possibili determinazioni. L'inizio dell'improvvisazione tende verso un tempo come forma delle sintesi dei contenuti di coscienza, ma non come anticipazione del tempo stesso, operazione che rivela una precedente oggettivazione del tempo che è estranea all'agire improvvisativo. Nell'improvvisazione, l'anticipazione del tempo è fuori gioco poiché la sintesi dell'inizio dell'improvvisazione non è predeterminata, neanche rispetto al tempo. Il tempo rimane la forma della percezione, in quanto costituisce i contenuti di coscienza, ma non in quanto elemento (contenuto oggettivato) dell'anticipazione.

Non confondiamo *l'inizio* con *l'attacco*. Mentre l'inizio è un campo aperto di possibilità, un campo che comprende la scelta dei contenuti e del tempo, l'attacco restringe il campo rispetto al tempo, tende a far coincidere il tempo con l'inizio, dunque a costituire un *principio*. Si potrebbe sostenere che qualsiasi *iniziare* è, di fatto, un *attaccare*. Supponiamo che un musicista inizi un'improvvisazione con un suono; il suono coincide con il momento in cui il musicista sceglie di iniziare, ovvero con il tempo del suo inizio, dunque si tratta di un attacco.

A ben guardare, tuttavia, non è sufficiente legare il suono al tempo per costituire un attacco. Difatti, la tendenza sintetica matura nella protensione come possibilità, non come anticipazione (anche rispetto a un contenuto vuoto). Diversamente, attaccare un suono è possibile se oggettiviamo la direzione del tempo e tendiamo verso uno dei suoi punti, a prescindere dai contenuti di coscienza. In quel caso, gli improvvisatori sceglieranno ciascuno il contenuto dell'attacco in conformità a un vincolo temporale imprescindibile. Essi anticiperanno un istante del tempo (e non necessariamente un contenuto) dal quale inizieranno a suonare, ma certamente non a improvvisare.

L'anticipazione del tempo è estranea all'inizio dell'improvvisazione poiché la sintesi dell'inizio dell'improvvisazione non è predeterminata, neanche rispetto al tempo. L'inizio dell'agire improvvisativo si dà, non è stabilito. *Stabilire l'inizio* significa introdurre il tempo come elemento all'interno della percezione, ma poiché il tempo concerne la forma della percezione (nei modi della ritenzione e della protensione) e non il contenuto, ciò è possibile soltanto oggettivandolo (cioè portandolo a oggetto del nostro raggio intenzionale). Una volta oggettivato, il tempo è a disposizione per essere "attaccato". In breve, l'attacco implica l'oggettivazione del tempo che è

anticipato come elemento della percezione. Tutto questo non avviene nel caso dell'agire improvvisativo.

2.2.4. L'inizio sbagliato

E' possibile parlare di un inizio sbagliato nel caso dell'improvvisazione musicale, processo in cui niente è predelineato ma tutto è aperto in un campo di possibilità?

Chiunque sarebbe sorpreso se al terminare di un'improvvisazione collettiva, uno dei musicisti rimproverasse gli altri dicendo: «Quello che abbiamo suonato non era l'inizio dell'improvvisazione!», e questo sia rivendicando un istante del tempo diverso da quello effettivamente occorso, sia rivendicando un diverso modo di iniziare. La stessa affermazione non avrebbe l'analogo effetto di sgomento se riferita ai musicisti che hanno appena suonato un quartetto d'archi di Beethoven. Se qualcuno avesse sbagliato il modo di attaccare il brano o il tempo in cui farlo, chiunque avrebbe diritto di rimproverare gli altri musicisti. Nel caso dell'improvvisazione musicale, nessuno ha il diritto di ritenere sbagliato, nel tempo e nel modo, il momento dell'inizio. Per comprendere tutto ciò dobbiamo stare attenti a non affrettarci nella spiegazione, magari adducendo come motivazione il fatto che il quartetto di Beethoven è una composizione mentre l'improvvisazione non lo è. Poiché un'improvvisazione non è vincolata a una partitura che stabilisce il modo di iniziare a suonare allora è banalmente vero che ciascuno può iniziare quando e come vuole. Le cose non stanno proprio così. Dal fatto che nessuno possa ritenere di aver sbagliato non segue che ciascuno possa iniziare quando e come vuole, come se fosse esclusa qualsiasi *responsabilità* dell'inizio. Difatti, la mancanza di un sistema di vincoli predefiniti nell'agire improvvisativo non implica che l'improvvisatore declini ogni responsabilità rispetto a ciò che accade, e questo a partire proprio dal modo in cui inizia. Evidentemente, nel caso dell'improvvisazione, dobbiamo ripensare il concetto di prendere una decisione e di giusto o sbagliato.

2.2.5. La sintesi dell'inizio

Ogni contenuto di coscienza è frutto di una *sintesi*¹⁵⁹. Tale sintesi implica una formazione di senso più o meno complessa. L'inizio di un'improvvisazione si configura come *una struttura pluriprospectica, una formazione di senso complessa, frutto della stratificazione dei piani sintetici*. La mia analisi mostra i limiti della funzione giocata dalle regole della *somiglianza* e della *contiguità* (considerate fondamentali per le sintesi passive dal punto di vista fenomenologico), regole che sembrano insufficienti a spiegare il senso di tali sintesi, senso che

¹⁵⁹ Alcune delle considerazioni seguenti riprendono brevemente temi trattati nel primo capitolo (la fenomenologia del suono) ma a un livello di approfondimento maggiore dal punto di vista fenomenologico e soprattutto in funzione della comprensione della fenomenologia dell'inizio.

è proprio delle strutture invarianti, in cui alcune trasformazioni sono possibili rispetto a qualcosa che rimane invariato.

Nessun contenuto di coscienza può essere considerato l'*inizio*, se con inizio intendiamo un elemento della coscienza di livello elementare. La frammentazione della coscienza in contenuti elementari è fuorviante. Ogni contenuto di coscienza è frutto di una *sintesi*. Tale sintesi implica una *formazione di senso* più o meno complessa la cui disposizione non deve essere considerata in analogia con quella del piano terra rispetto ai piani superiori di un ipotetico edificio dei contenuti di coscienza¹⁶⁰, ma piuttosto a una struttura. Ciò vale anche per la sintesi dell'*inizio*. L'*inizio di un'improvvisazione* si configura come una struttura pluriprospectica, una *formazione di senso complessa*, frutto della stratificazione dei piani sintetici.

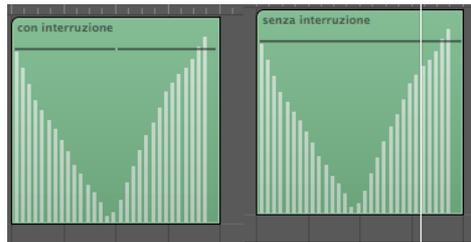
Vediamo di chiarire in che modo l'*inizio* si configura come una formazione di senso complessa: “complessa” significa che non può essere ridotta a elementi fondamentali che aggregandosi la compongono. Non sono rintracciabili in essa elementi unitari le cui regole di composizione sono necessarie e sufficienti a costituire tale formazione di senso. Facciamo un esempio concreto (Caso 1) in cui una riduzione di questo tipo è possibile ma non necessaria. Prendiamo un suono che inizia *mezzoforte*, poi diminuisce d'intensità fino a scomparire per poi crescere di nuovo fino al mezzoforte.



Le linee tratteggiate indicano il silenzio, prima e dopo il suono. Ciò che a noi interessa è analizzare l'*inizio* che caratterizza la ricomparsa del suono dopo il silenzio intermedio.

Quale struttura fenomenologica descrive questa percezione? Si tratta dell'*inizio* di un nuovo suono oppure della “continuazione” del suono precedente? Vi percepiamo due suoni consecutivi (chiamiamo questo caso *formazione di senso A*, FSA) oppure un unico suono che diminuisce e poi aumenta d'intensità (FSB)? Se consideriamo il silenzio centrale come un'interruzione allora i suoni sembrerebbero due. D'altra parte, la mancanza di attacco del secondo suono e la dinamica simmetrica rispetto al primo, indicano una certa continuità e dunque un unico suono. Due tendenze sintetiche sono possibili a partire dalla medesima situazione percettiva. Vi sono elementi tali che la struttura percettiva possa risolversi in un modo o nell'altro. La questione è interessante sotto diversi aspetti. Ad esempio, è ininfluente sapere se “oggettivamente” il suono è uno o i suoni sono due. Potremmo realizzare questo esempio con l'aiuto di un sequencer audio, la prima volta applicando il diminuendo a due suoni diversi, la seconda volta a un unico suono.

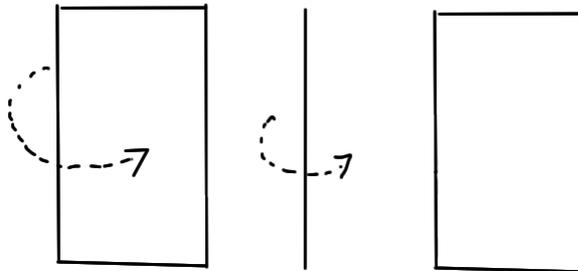
¹⁶⁰ Piana 2013: 116 e ss.



Tale consapevolezza non pare rilevante dal punto di vista percettivo, il giudizio “i suoni sono oggettivamente due” non modifica (né determina) il nostro modo di percepire il fenomeno sonoro al pari di “il suono è oggettivamente uno”.

Ciò che può incidere sul nostro modo di percepire è una *situazione di dubbio aperta dalle molteplici tendenze sintetiche*, non il giudizio di come stanno oggettivamente le cose. In altre parole, la struttura della percezione è interna alla percezione stessa, non determinata da altro, magari sotto forma di idea, o di categoria del pensiero. Nel primo caso (FSA) operiamo una sintesi che pone i due suoni come contenuti elementari di tale relazione. Nel secondo caso (FSB) percepiamo il silenzio che “interrompe” i suoni, non come l’assenza del suono dal campo percettivo (e la sua conseguente interruzione) ma come una particolare prospettiva con cui guardiamo il suono, in altre parole come l’esito di una particolare trasformazione del suono.

Nel secondo caso, dunque, il nostro esempio sonoro è costituito da una formazione di senso complessa che non è composta da due formazioni di senso elementari (primo e secondo suono). Per analogia, potremmo rappresentare il suono come una figura geometrica che ruota su se stessa. La forma che assume durante questa trasformazione è diversa ma la “figura” è la medesima:



Il suono subisce una trasformazione, “ruota su se stesso” e poi torna nella posizione iniziale. Il “silenzio sonoro” corrisponde a quel particolare punto di osservazione della trasformazione sonora che coincide con la sua forma “lineare”. La nostra coscienza, data questa sintesi, apre un dubbio sulla percezione dei due suoni che si susseguono, e apre una direzione di senso verso un unico suono che assume forme diverse nel tempo. Questo dubbio non si risolve rifacendosi al dato oggettivo, ma deve essere sciolto all’interno dell’ambito percettivo. A noi sta il compito di capire quali sono le differenze strutturali fra i due casi. Nel primo caso, in FSA l’uscita del suono dal campo percettivo e la sua riapparizione implicano che i suoni sono due; essi ci appaiono *contigui* (sappiamo che la contiguità è una regola fenomenologica

fondamentale, insieme alla somiglianza¹⁶¹). I suoni sono contigui, separati da un silenzio, dunque siamo propensi a metterli in relazione. Inoltre sono simili (hanno la medesima altezza). Sarebbe interessante capire se li consideriamo “lo stesso suono ripetuto” o meno. In tal caso, la relazione di somiglianza inciderebbe notevolmente. D'altra parte, una volta aperto il dubbio sulla formazione di senso “due suoni” (come in FSB), viene da chiedersi se le regole della *somiglianza* e della *contiguità* dei contenuti di coscienza siano sufficienti a costituire la sintesi dei contenuti.

Nel secondo caso, infatti, la formazione di senso complessa FSB (aperta dal dubbio) non pare avere una struttura riducibile alle sole regole della contiguità e della somiglianza. La stessa somiglianza non sembra determinante ai fini della sintesi contenutistica, almeno non a livello dei contenuti elementari (i singoli suoni). Per riprendere l'analogia della figura geometrica, la forma lineare intermedia non è somigliante alla sua forma iniziale, eppure la “figura-suono” complessiva è la medesima. Le direzioni di senso generano trasformazioni che minimizzano il ruolo costitutivo della relazione di somiglianza. I contenuti di coscienza non sono somiglianti eppure sono la sintesi della medesima figura-suono! Simili caratteristiche sono proprie delle strutture invarianti, in cui alcune trasformazioni sono possibili rispetto a qualcosa che rimane invariato.

Quale delle due sintesi è dunque quella giusta? Percepriamo un suono o due suoni consecutivi? La domanda è fuorviante. I motivi per cui la coscienza opera una sintesi piuttosto che un'altra non sono riconducibili al fatto che alcuni contenuti di coscienza sono più fondamentali di altri. Descrivere la struttura costitutiva dei contenuti di coscienza in termini di invarianza mostra come gli stessi contenuti possano costituire formazioni di senso complesse possibili ed eterogenee.

Riassumendo, la costituzione dell'inizio dell'improvvisazione, al pari di altri atti di coscienza, è una *formazione di senso complessa la cui struttura può essere descritta in termini di invarianza dei contenuti di coscienza*. Non c'è un contenuto di coscienza che si possa considerare l'*inizio* indipendentemente dalla formazione di senso che lo costituisce e dunque dalla struttura invariante che ne è l'ossatura. Tale struttura invariante è la struttura della sintesi contenutistica dell'inizio. I contenuti di coscienza si trasformano rispetto a caratteristiche che permangono; ciò vale anche per il fenomeno dell'“inizio”. Perché una formazione di senso prevale sull'altra? Perché l'inizio si costituisce in un modo piuttosto che in un altro? Proviamo ad analizzare i modi in cui si costituisce l'inizio di un'improvvisazione.

2.2.6. I modi dell'inizio

L'inizio di un'improvvisazione si può dare principalmente come *inizio cercato* e *inizio trovato*. La differenza non sta nel percorso che descrive la

¹⁶¹ Per una discussione sulla somiglianza e la contiguità dal punto di vista fenomenologico si veda Piana 2013a.

trasformazione delle strutture invariante (sintesi concordanti, struttura dell'indecisione, nuove sintesi concordanti), ma nel modo in cui il tempo – la struttura temporale della percezione – costituisce i contenuti di questo percorso.

Il modo in cui si costituisce l'inizio dell'improvvisazione non è altro che la fenomenologia dell'inizio, ovvero l'analisi della struttura fenomenologica implicata nell'avvio del processo improvvisativo.

Supponiamo che un musicista, un trombettista, si appresti a improvvisare con il proprio strumento. Supponiamo che di fronte a lui vi siano alcuni ascoltatori. Supponiamo infine, che ciò avvenga in una sala da concerto. Proviamo a “metterci nei panni” rispettivamente degli ascoltatori e poi del musicista.

“Quando inizia l'improvvisazione?”, si chiede l'ascoltatore. Il musicista è concentrato, sappiamo che non è necessario iniziare a improvvisare con il primo suono emesso, quindi è possibile che il silenzio in cui è assorto il musicista sia *già* l'inizio. Ma di quale silenzio stiamo parlando? Quello in cui il musicista è immerso da quando si è fermato sul palco, oppure fin dal momento in cui ha lasciato il camerino per sopraggiungere in sala da concerto? L'improvvisazione è forse iniziata già in camerino, mentre il musicista cercava una dimensione di ascolto e di concentrazione utile per iniziare? Che abbia trovato lì il suo inizio? Si potrebbe ipotizzare che ancor prima di giungere in teatro, il musicista abbia iniziato a improvvisare, forse addirittura quando ha riposto lo strumento nella custodia dopo aver fatto esercizio. Com'è chiaro, di questo passo non vediamo il modo di arrestare la catena delle ipotesi. Perché l'ascoltatore rischia di imboccare questa strada?

A mio avviso, *ascoltare* non è come *giocare con le ipotesi*. L'inizio di un'improvvisazione ha una fase imminente¹⁶² che si caratterizza per avere una tensione verso l'inizio, non avendo di mira *un* inizio in particolare. Ciò deve convincere l'ascoltatore che, se è impossibile anticipare l'evento dell'inizio, è invece possibile pro-tendere verso di esso. La *protenzione* è proprio il luogo (e il senso) in cui le direzioni di senso convergono verso un oggetto della percezione che peraltro non è anticipato del tutto. In questa *indeterminatezza* si costituisce la tensione verso l'inizio, che è già un *inizio imminente*. L'inizio imminente è dunque un inizio indeterminato. Ritornando all'ascoltatore, se concepiamo l'inizio come un momento determinato del tempo dal quale, e dopo il quale, inizia l'improvvisazione, rischiamo di confondere la fase imminente con la fase *incoativa*¹⁶³ dell'iniziare. In nessun momento del tempo si dà l'inizio; per questo non ha senso anticipare questo o quel momento. Il dubbio se il musicista ha già iniziato oppure deve ancora iniziare, nasce da ciò: in altre parole dall'aspettare un tempo (un momento determinato) che in realtà non si dà sotto forma di anticipazione.

162 Con “imminente” s'intende una fase del processo verbale caratterizzata dallo “stare per...” fare qualcosa (es: sta per mangiare/ si accinge a mangiare), Cfr. in Treccani.it – Enciclopedie on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 15 marzo 2011, s.v. fraseologici, verbi.

163 Con “incoativa” s'intende una fase del processo verbale caratterizzata del “mettersi a ...” fare qualcosa (es: si mette a per mangiare/ incomincia a mangiare), ibid.

Il dubbio non riguarda l'individuazione del momento che s'identifica con l'inizio, ma lo *scioglimento delle tensioni che risolvono l'indeterminatezza percettiva*. Tale scioglimento è altro rispetto al *momento* inteso come l'oggettivazione del tempo.

Proverò a fare un esempio dal punto di vista del musicista. Supponiamo che il nostro trombettista inizi l'improvvisazione con un suono. Come possiamo descrivere quest'inizio dal punto di vista fenomenologico? Prendiamo a riferimento il rapporto fra suono e silenzio, come il "campo di forze" all'interno del quale sviluppare l'analisi.

Il musicista è sul palco, immobile, in silenzio. La coscienza dell'improvvisatore è costituita di sintesi concordanti, il silenzio in cui è, viene percepito come *silenzio*. In questa fase le direzioni di senso riempiono oggettualità che la protenzione anticipa. Quel rumore della sedia, quel fruscio, quel colpo di tosse, sono trasformazioni interne alla struttura percettiva del silenzio che non ne scalfiscono l'invarianza. In quel momento, il silenzio ha un contenuto percettivo (piccoli fruscii, brulichio di suoni, ecc.) che costituisce una struttura invariante, *stabile*. Qualsiasi contenuto percettivo (rumore, suono, pensiero, dato visivo, tattile o di altra natura) che modifica questa struttura, è inteso come una possibile trasformazione della struttura stessa, senza che ne vada della sua tenuta. Condizione necessaria affinché un'invarianza tenga è dunque la presenza di sintesi di concordanza, in questo caso la struttura di senso è *forte*, stabile. Il silenzio ha una sua forma malgrado sia mosso da continue trasformazioni del suo contenuto. In altre parole, certi rumori vengono intenzionati come esterni al campo rilevante del silenzio (cioè come non-musica)¹⁶⁴. Il suono, o meglio, i suoni che costituiscono la percezione sono intesi a costituire la formazione di senso (complessa) del silenzio. Il silenzio spinge continuamente se stesso in avanti e si istanzia come l'oggetto della percezione. E' inutile dire che non tutti i silenzi sono il *medesimo* silenzio (il silenzio prima dell'inizio di un concerto non è lo stesso del silenzio fra un movimento e il successivo di una sonata), e ciò è comprensibile se si pensa che in quanto formazione complessa di senso ha una struttura invariante che si costituisce in modo specifico. Il contenuto percettivo che in una data struttura ha un peso marginale può avere un'importanza strutturale in un'altra. Ad esempio, il "chiacchiericcio" degli ascoltatori che in un caso può trasformarsi senza inficiare la tenuta del silenzio, può in un altro rappresentare l'invarianza strutturale del silenzio stesso.

Poi, qualcosa cambia. Emerge un'intenzione discordante, il silenzio non porta avanti se stesso, ma qualcosa d'altro. La struttura di senso inizia a *indebolirsi*, alcune sintesi non concordano come in precedenza, alcune oggettualità non sono istanziate. Molti sono gli esempi concreti che rispondono a questo processo. Ecco che la protenzione inizia a riempirsi di sensi che si dirigono verso nuove oggettualità (suono? gesto? movimento

¹⁶⁴ Il contributo di John Cage consiste nell'intenzionare e considerare interni al campo rilevante del silenzio (e quindi musica) anche i rumori d'ambiente.

del corpo?). Qualcosa di indeterminato inizia a costituirsi come oggetto della percezione, e lo fa riempiendo lentamente la fase protentiva. Il modo in cui si trova la coscienza è quello *dell'indeterminatezza determinabile*, ovvero della *struttura di possibilità*. Essa nasce da un cambiamento nel rapporto fra formazioni di senso e oggettualità, ovvero da un cambiamento dell'intenzionalità. È *possibile* che il silenzio diventi qualcos'altro, se questo *altro* è il suono o un contenuto visivo, o un gesto, è indeterminato. All'indebolimento della struttura del silenzio segue dunque la sua indeterminatezza. Si tratta *ancora* di silenzio? La qualità di questo "ancora" ha la forma del tempo che permane; difatti nella ritenzione il silenzio porta sempre se stesso. Insieme vi è anche la progressiva tensione che innesca la protenzione e che sembra spingere indietro il silenzio per lasciar posto ad altro. L'aumento di tensione si manifesta come una spinta verso il passato per far posto al futuro (come svuotamento del presente). Il silenzio si allontana nella ritenzione e lascia il posto a qualcosa che sta per divenire ora. La possibilità non è altro che questa tensione che *svuota* il presente mentre da una parte si "allunga" il passato e si "accorcia" il futuro. Ancora siamo nel campo della possibilità aperta, ovvero qualsiasi contenuto percettivo può istanziare il presente e ridefinire l'intenzionalità. Proprio per essere *aperta*, la possibilità caratteristica dell'indeterminatezza determinabile ha la forma della tensione. La struttura del silenzio s'indebolisce, il che significa da un altro punto di vista, che acquista una tensione progressiva dovuta allo svuotamento del presente. Le direzioni di senso s'intrecciano nella protenzione con i fili della ritenzione che lentamente perde la sua fisionomia. È "ancora" silenzio quello che percepisco? Di nuovo, il senso dell'"ancora" sta tutto in questa trasformazione che la struttura invariante del silenzio subisce. Per la coscienza soggettiva l'apertura verso la possibilità che innesca la trasformazione della struttura invariante costituisce il *dubbio* percettivo¹⁶⁵: questo che percepisco, è silenzio o qualcosa d'altro?¹⁶⁶ La coscienza vive un incrocio multiplo, fatto di molte direzioni di senso possibili. Se questo silenzio fosse l'annuncio di un suono? la tensione verso il suono cresce, spinge indietro il silenzio e prefigura un presente pieno di suono. La *retroazione del dubbio* presenta la struttura della percezione sotto una nuova luce. Il silenzio che fino ad allora era un "silenzio", quello "stesso"¹⁶⁷ silenzio adesso *incomincia* una trasformazione che guarda verso il suono. A mio avviso, questo è un punto delicato della fenomenologia dell'inizio, poiché potremmo essere indotti a considerare questa tensione

¹⁶⁵ La possibilità che innesca il *dubbio* è definita da Spinicci come *possibilità problematica*, avendo a che fare, ad esempio, la coscienza con due tesi contrastanti, "la nuova tesi non sa negare definitivamente l'antica, nessuna delle due è capace di guadagnarsi la certezza, entrambe sono solo *possibili*?" (Spinicci 1985: 44).

¹⁶⁶ Questa considerazione evidenzia come il dubbio riguardi l'identità del silenzio: è ancora "lo stesso" silenzio? Voglio ripetere, come già detto in precedenza, che il dubbio su questa identità non è di tipo giudicativo (riflessivo) ma interna alla percezione stessa. Anziché il termine "identità", preferirei usare *medesimezza*, a indicare il tipo di uguaglianza che deriva dall'invarianza della struttura percettiva.

¹⁶⁷ Questo "stesso" è ciò che giudicheremmo tale, ma dal punto di vista percettivo l'identità ha un altro aspetto. Difatti la medesimezza tiene anche nella trasformazione.

verso il suono come un atto che *prepara* il suono. Il silenzio ha tutti gli ingredienti disponibili per la preparazione della torta-suono (mi si conceda quest'analogia); non deve far altro che seguire la ricetta e mescolarli nell'ordine e nei tempi prestabiliti. Il risultato sarà la torta-suono. Nel rapporto fra silenzio e suono s'innescerebbe un processo telico che *principia* dal silenzio e si *conclude* nel suono. D'altra parte, abbiamo escluso in precedenza ogni forma di telicità dell'inizio. Difatti, nella trasformazione della struttura del silenzio verso quella del suono non vi sono implicati processi telici, consequenziali. La percezione non *verifica* il passaggio da una struttura a un'altra: lo attua. Questo significa che il processo di trasformazione strutturale della percezione che caratterizza l'inizio non è mai un compimento, non si chiude mai.

La prefigurazione del suono *emerge* con tutta la sua forza, ogni atto del musicista (muoversi, respirare, focalizzare l'attenzione) tende verso l'istanziamento del suono. Il *silenzio che c'è* si trasforma nel *suono che non c'è ancora*. Più che un *preparare* il suono è un *protendere* verso di esso. Ecco che il suono avviene¹⁶⁸. Il trombettista ha emesso un suono determinato. Il suono è un dato percettivo importante, fornisce la particolarizzazione di un'intenzione che fino ad allora era vuota. La struttura del silenzio "resiste" per un po', fintanto che le sintesi discordanti non si dissolvono ed emerge la struttura del suono nella sua pregnanza. Il musicista percepisce il suono in quanto suono. La ritenzione del silenzio conferma che è avvenuta una trasformazione. La struttura invariante del silenzio cede il posto a quella del suono. Il percorso che porta dalle sintesi concordanti della percezione del silenzio alla tensione verso il suono e infine alle sintesi concordanti del suono, descrive il passaggio dalla fase imminente a quella incoativa dell'inizio. Mentre in precedenza, il musicista *stava per iniziare*, adesso il musicista *sta iniziando*.

2.2.7. Inizio cercato e inizio trovato

Qualcuno potrebbe sostenere che questo percorso non sempre descrive il modo di iniziare un'improvvisazione. Ad esempio, possiamo ipotizzare che un musicista suoni in un ensemble, che stia per iniziare quando un altro musicista determina l'inizio dell'improvvisazione prima di lui. Se pensiamo ai due esempi appena addotti, potremmo parlare rispettivamente di *inizio cercato* e di *inizio trovato*. Nel primo caso il musicista cerca l'inizio, il soggetto è proteso verso l'inizio. Nel secondo caso, il musicista è preso alla sprovvista, si accorge che l'inizio è già avvenuto e non può far altro che assumerlo. Ma quale differenza vi è fra l'inizio cercato e quello trovato? La differenza non sta nel percorso che descrive la trasformazione delle strutture invarianti (sintesi concordanti, struttura dell'indecisione, nuove sintesi concordanti), ma nel modo in cui il tempo – la struttura temporale

¹⁶⁸ I linguisti (Cfr. Bertinetto P., M.,1986) direbbero che si è stabilito l'*istante di focalizzazione*, ovvero l'azione evidenzia le sue caratteristiche progressive spostando il punto di osservazione all'interno, cosa che distingue in generale le azioni imperfettive da quelle perfettive.

della percezione – forma i contenuti di questo percorso. Nel caso dell’inizio cercato, il suono viene annunciato, la sua presenza è attesa, poiché il suono si manifesta nella protenzione. In questa predelineazione nascono le sintesi discordanti. Nel caso dell’inizio trovato, è il suono stesso che, in quanto contenuto percettivo, è fonte di sintesi discordanti e la risoluzione delle trasformazioni strutturali dipende dal ruolo della ritenzione (e della retroazione). Il musicista “si trova a che fare” (poiché non l’ha in alcun modo predelineato) con un suono che “riconosce” come un inizio possibile. La percezione del suono fa emergere sintesi discordanti rispetto alle direzioni di senso precedenti, si apre al dubbio e infine ricostituisce questo suono come l’inizio. In questo caso, il ruolo della retroazione del dubbio è fondamentale: “è questo suono un possibile inizio?”. L’apertura verso le possibilità, e dunque verso la struttura dell’indecisione, è scoperta grazie al contenuto sonoro che s’impone alla percezione improvvisamente. La risoluzione del dubbio prende il suo tempo, fino a che il musicista *decide* che quello (il suono del compagno musicista) è l’inizio dell’improvvisazione, ovvero che il suo silenzio, quello in cui “si trova” è già l’inizio, che *in silenzio stava per iniziare* e adesso *sta iniziando in silenzio* (per tornare alla distinzione fra fase imminente e incoativa). Dal punto di vista linguistico si direbbe che il valore dell’azione è di tipo *ingressivo*¹⁶⁹. Fra inizio cercato e inizio trovato vi è una differenza nel modo in cui la percezione struttura i propri contenuti (è da notare come la fenomenologia dell’inizio renda ragione del valore azionale del verbo *iniziare*). L’inizio cercato si differenzia dall’inizio trovato anche per il carattere progressivo del primo e perfettivo del secondo, cosa che la linguistica conosce molto bene e che la fenomenologia descrive portandone alla luce il fondamento percettivo.

Il percorso che la percezione svolge per iniziare il processo improvvisativo è caratteristico anche di altri processi della coscienza. Il passaggio attraverso la struttura dell’indecisione è implicato in numerosi processi di sintesi percettiva. Che cosa caratterizza dunque l’inizio dell’agire improvvisativo che lo distingue da altri tipi di agire e in particolare da quello dell’esecutore di composizioni musicali?

Quel che lo contraddistingue è il movimento del soggetto che percorre il sentiero della decisione. Da una condizione di *coscienza primaria* in cui le sintesi passive sono concordanti si passa a una condizione di indeterminatezza determinabile. Questa condizione è caratterizzata da direzioni di senso che riorientano l’intenzionalità. Questo riorientamento non è stabilito o prefigurato ma è costituito da direzioni di senso *possibili*. Le direzioni di senso implicate nell’agire improvvisativo non sono ammissibili, ma *possibili*, nascono sul terreno *dell’agire possibile*. E’ chiaro che l’inizio *dell’agire esecutivo* (e con esso intendo ad esempio il musicista che esegue una composizione musicale) non si caratterizza per essere aperto alle possibilità. Piuttosto è legato a ciò che deve o non deve fare, a ciò che la partitura

¹⁶⁹ Secondo i linguisti (Cfr. Bertinetto P.,M., 1986) potrebbe trattarsi dunque di un’azione con valore perfettivo, azioni che molto spesso sono introdotte da parole come *già*.

prescrive, a ciò che le regole della scrittura musicale indicano. La situazione d'indeterminatezza determinabile è caratterizzata per essere costituita da direzioni di senso ammissibili, non possibili. Il pianista che sta eseguendo una sonata di Beethoven percepisce i suoni rispetto alla loro ammissibilità, poiché la partitura prescrive il loro svolgersi e le loro caratteristiche. Anche l'inizio della composizione è prescritto, ciò significa che il musicista tende verso quest'inizio avendolo già sotto mano. Sarebbe interessante analizzare il modo in cui agisce un esecutore, poiché anch'egli ha varie modalità con cui iniziare; può cercare l'inizio rinforzando progressivamente la sua predelineazione (*preparandolo*), oppure può simulare di averlo trovato, innescando un processo interpretativo più simile a un processo improvvisativo (molti interpreti sostengono che così facendo si dona freschezza all'interpretazione!).

2.3. Possibilità e improvvisazione

Si potrebbe ancora obiettare che questa costante apertura verso i sensi possibili distingue i vari tipi d'inizio ma non caratterizza a fondo l'inizio in quanto tale. Quale differenza vi sarebbe fra l'inizio dell'improvvisazione e un momento centrale, o il momento stesso della fine? In ogni momento dell'agire improvvisativo la coscienza del musicista è aperta a decisioni possibili, ad assumersi possibili responsabilità e a mettere di nuovo in gioco ogni "certezza". Ciò che distingue l'inizio dell'improvvisazione dall'improvvisazione e dalla sua fine non può essere certo descritto tenendo conto soltanto dell'inizio. Occorre invece analizzare il complesso dell'improvvisazione e infine ricomprendere l'inizio, lo sviluppo e la fine sotto un unico sguardo. Forse allora si mostreranno le differenze fra le varie fasi dell'agire improvvisativo.

2.3.1. Possibilità come attesa vuota

Qual è il rapporto fra processo improvvisativo e possibilità? Finora ho detto che la possibilità implicita nei processi improvvisativi è aperta, indeterminata. Provo ad andare ancora più in profondità. Essa deve essere pensata di primo acchito come un *essere improvviso*. I contenuti non sono *anticipati*, e in questo senso sono *improvvisi*. E' chiaro che l'improvviso assoluto non si dà, anche nei casi di attesa indeterminata vi è al limite un'attesa vuota. In caso contrario, se vi fossero eventi assolutamente imprevedibili, si dissolverebbe il concetto stesso di protenzione. Ecco che la possibilità aperta diviene *possibilità aperta al vuoto*, l'equivalente dell'attesa vuota in altri termini *possibilità indifferenziata*). Tutta l'argomentazione ci porterà ad affermare che il processo improvvisativo non è altro che una *struttura invariante rispetto a trasformazioni improvvise*; le trasformazioni si applicano "improvvisamente" alla struttura dell'atto, poiché l'attesa eventuale non si

riferisce a un oggetto intenzionale predeterminato, ma è aperta alla possibilità del vuoto.

La possibilità è un *essere improvviso* poiché si riferisce al presente che scorre in avanti e che intenziona contenuti “non ancora presenti”. In che modo? I contenuti non sono *anticipati*; in questo senso sono *improvvisi*. Vediamo di approfondire. Come ho già detto, l'improvviso assoluto non si dà, “anche in assenza di attese determinate che possono o non possono essere soddisfatte vi è comunque sempre un’attesa vuota”¹⁷⁰ (Piana). L’attesa vuota è possibilità aperta al vuoto, possibilità eventuale, possibilità del darsi oggettuale, possibilità in generale, protenzione vuota, indeterminata. Un contenuto che non è anticipato, se non in quanto attesa vuota non è altro che un contenuto possibile. Tale possibilità ha il carattere dell’essere improvvisa, poiché impossibile da determinare se non in quanto intenzione vuota che d’un tratto si manifesta nel presente fluente senza essere pre-annunciata.

Se riscriviamo il concetto di agire improvvisativo e sostituiamo il concetto di possibilità con quello di improvviso otteniamo una descrizione della struttura dell’atto improvvisativo come *una struttura invariante rispetto a trasformazioni improvvise*. Questa è un’approssimazione verso la descrizione di cosa intendiamo per agire improvvisativo. Si noti che non vi è circolarità fra “improvvisazione” e “improvviso”: quest’ultimo si riferisce alla “possibilità”, ovvero alla protenzione vuota e non all’agire nel suo complesso. Detto altrimenti, l’atto improvvisativo si configura come la sintesi di invarianza e trasformazione; le trasformazioni modificano la struttura dell’atto “improvvisamente”, poiché l’attesa eventuale non si riferisce ad un oggetto intenzionale predeterminato, ma è aperta alla possibilità degli eventi (e degli oggetti).

Abbiamo descritto in precedenza il “percorso” delle sintesi come un atto che, da una situazione di sintesi di concordanza, porta alla struttura dell’indecisione (indeterminatezza determinabile) per poi tornare alla situazione di concordanza. Nel caso dell’improvvisazione (musicale) questo percorso è *possibile*. In altre parole, in qualunque momento l’improvvisatore può scegliere come continuare senza essere vincolato a scelte o decisioni preesistenti, a condizioni procedurali cosce che indirizzano l’agire improvvisativo, in modo tale che la normatività del processo improvvisativo si configura nel corso dell’agire che essa regola, in modo retroattivo.

Poiché le possibilità sono indifferenziate, la struttura dell’indecisione è costituita da un dubbio generalizzato rispetto a qualsiasi eventualità, in pratica per l’improvvisatore non si tratta di scegliere fra un ventaglio di opzioni equiprobabili, ma di *stare sull’indeterminatezza* aperta dalle possibilità indifferenziate, in una coesistenza continua fra dubbio e decisione.

¹⁷⁰ In linea di principio, l’attesa vuota è comunque un contenuto di coscienza e dunque garantisce l’esistenza della protenzione e quindi della continuità temporale.

2.3.2. Stay on the moment

Entriamo ancora più in profondità sul senso dell'*ora* in cui si svolge il processo improvvisativo e sul ruolo svolto dalla ritenzione e dalla protenzione nella determinazione del senso dell'*attendere improvviso*, ovvero quel modo specifico di fluire del presente in cui gli eventi accadono improvvisamente, in altre parole si presentano sul fondamento dell'attesa vuota. Tutto ciò caratterizza il processo improvvisativo rispetto alla trasformazione. Che ne è dell'aspetto invariante lo vedremo nel capitolo successivo.

Riflettiamo sull'espressione "stay on the moment". Ogni soggettività vive nell'ora. Quest'affermazione può essere banalmente vera se pensiamo alla condizione "autentica e effettiva" (Piana) della nostra esistenza come permanenza nell'ora. Qualsiasi attività ricade nell'ora, si svolge nell'ora, è confinata nell'ora. Quando ci riferiamo all'improvvisazione musicale non possiamo esaurire il senso di questa espressione descrivendo il senso di ciò che intendiamo per "ora". Una descrizione di ciò che accade nella nostra coscienza quando improvvisiamo ci è data da Peters: "what is remembered by the backward-looking improviser is a past moment or event of indeterminacy that is resolved in the present as a determined recollection, albeit one that (one hopes) still resonates with this originary unexpectedness. Seen in this light, the improviser looks back at this remembered future in all of its unexpected futurity and begins again"¹⁷². Ciò che caratterizza il presente è il ricordo di un futuro indeterminato dal quale continuamente ripartire. Ciò è possibile poiché la protenzione è in una specifica modalità: "In essence this is the most open form of protention because, although there remains the expectation that something will happen, *what* will happen is uncertain". Proviamo ad andare in profondità: "stare sul presente", non ha forse il senso dello svuotare il futuro per far posto al presente? Per stare sul presente devo "oscurare" ciò che mi sta di fronte, gli eventi che "stanno per accadere". Cosa mi devo aspettare dunque? Cosa devo attendere? Niente. L'attesa del niente oscura il futuro; in termini fenomenologici, se la protenzione è vuota, la soggettività è aperta a *eventualità improvvisa*. "Stare sul presente" acquista il senso dell'attendere l'improvviso, è un modo specifico di fluire del presente in cui gli eventi accadono improvvisamente, in altre parole si presentano sul fondamento dell'attesa vuota (come possibilità aperta e vuota). A partire da queste riflessioni è possibile stabilire una differenza fra *imprevisto* e *improvviso*. L'imprevisto è un evento che non corrisponde all'anticipazione di un contenuto di coscienza, l'improvviso è l'attesa di un'intenzione vuota. La "cadenza d'inganno" può essere un esempio di soluzione armonica *imprevista* poiché l'ascoltatore si aspettava che il quinto grado risolvesse sulla tonica (e il brano concludesse) mentre, in luogo del primo grado, ne viene utilizzato un altro (e la sensazione di conclusione viene disattesa). Diversamente, ciò

¹⁷² Peters 2013: 4.

che è improvviso si manifesta fuori dal campo degli oggetti intenzionali dell'ascoltatore e va a riempire un'intenzione vuota, inoltre non si dà alcuna sensazione di delusione per un evento che in nessun modo era anticipato.

Un performer che improvvisa non ha a che fare con l'imprevisto, ma con l'improvviso: ciò che esegue non è anticipato ma emerge come possibilità eventuale.

Ciò che ho delineato è la forma limite dello stare sul presente tipica dei processi improvvisativi. Quello che abbiamo fatto è stato caratterizzare il modo di trasformarsi della struttura improvvisativa. Che ne è dell'aspetto invariante? Seguendo il nostro ragionamento possiamo tentarne una caratterizzazione. Se durante i processi improvvisativi non predelineo una struttura (poiché non anticipo contenuti di coscienza determinati), allora la struttura *emerge*. A causa dell'oscuramento protentivo¹⁷⁵ i processi improvvisativi hanno il carattere dell'emergenza: in altre parole sono *strutture emergenti*.

Qual è il carattere di questa emergenza? Essa si distingue in modo inatteso sullo sfondo della continuità temporale.

2.3.2.1. Il momento e l'istante: il caso concreto dell'esercizio musicale "Illuminare il silenzio".

L'esercizio dell'"Illuminare il silenzio" si può esprimere così: *suona un suono breve senza sovrapporsi agli altri, continua l'esercizio*¹⁷⁶. L'esercizio implica che l'esecutore faccia una scelta e precisamente decida quando attaccare un suono evitando che tale attacco coincida con quello di un altro esecutore. L'esercizio ci consente di "concentrarsi sul suono, sul tempo e sul silenzio per prendere una scelta"¹⁷⁷. Non è importante seguire le regole di concatenazione dei suoni, piuttosto l'ascolto verte sul presente e sull'ascolto "forte" del suono e delle sue qualità. Si capisce come indugiare presso il silenzio sia il punto di partenza di questa ricerca, un silenzio che è sempre presente, come il terreno sotto i piedi.

Lo scopo dell'attività è di non eseguire due suoni simultaneamente (può essere fatta con strumenti musicali o con suoni vocali)¹⁸¹.

Una prima interessante riflessione nasce non appena i membri del gruppo diventano consapevoli che l'interesse di ciascuno dei partecipanti è il medesimo, ovvero evitare di sovrapporre i suoni. All'inizio ciascun musicista cerca una via personale per non sovrapporsi agli altri. I continui fallimenti sono sintomatici del fatto che una strategia individualistica non consente di raggiungere lo scopo dell'attività. C'è un interesse che è comune e dunque deve essere perseguito collettivamente.

¹⁷⁵ Con *oscuramento protentivo* intendo il modo in cui la coscienza svuota il futuro e si apre a eventualità improvvise.

¹⁷⁶ Cosottini 2017: 46.

¹⁷⁷ Cosottini 2017: 47.

¹⁸¹ L'esercizio può essere eseguito anche con suoni lunghi. Esso può essere riformulato nel modo seguente: *suona un suono lungo senza sovrapporre l'inizio del suono agli altri, continua l'esercizio*. Se accade che due suoni si sovrappongono l'esercizio continua senza interruzioni.

A questa prima fase segue immediatamente la volontà di esplicitare questa strategia. Chi utilizza lo sguardo per attivare gli altri musicisti, chi decide in precedenza l'ordine delle entrate, ecc. Tuttavia, questo comportamento contraddice un presupposto implicito dell'attività, ovvero che non è possibile decidere preliminarmente una strategia condivisa.

Com'è possibile allora mantenere un interesse comune senza che vi sia una strategia che permetta di cooperare per il raggiungimento dello scopo?

I musicisti non possono decidere di suonare sulla base di elementi extramusicali (gesti, successioni, sequenze ecc.), ma sono alle prese esclusivamente con l'ascolto del suono. Ma che cosa riguarda, in particolare, la regola che vieta di sovrapporre i suoni? Se si guarda bene, interessa il tempo e la sua gestione, di conseguenza il rapporto fra suono e silenzio. Non sono in gioco i suoni e le loro qualità, non è importante se sono acuti o gravi, ben timbrati oppure appena accennati, con quale dinamica o quale strumento li ha prodotti; interessa che accadano nel tempo evitando di *cadere* nello stesso istante. Dietro questa espressione comune, del *cadere* del suono, si rivela un modo di essere del suono: esso scorre, fluisce, cammina, fintantoché non trova qualcosa per cui inciampa e arresta il suo fluire, interrompe il suo cammino. Quest'ostacolo è appunto quell'istante che non può contenere entrambi i suoni. Contro questa evenienza si concentrano gli sforzi dei musicisti.

D'altra parte questa evenienza rivela la sua inconsistenza dal punto di vista fenomenologico, la percezione dell'*ora* in cui siamo non si presenta nel modo dell'istante, non ha un carattere puntuale, ma è sempre accompagnata da ritenzioni e protenzioni che "estendono" i margini dell'istante. L'attività ci chiede di non sovrapporre i suoni, e allo stesso tempo ci insegna a farlo. Nel farlo impariamo che la sua regola è fonte di possibili fraintendimenti. Primo fra tutti che il tempo sia costituito da istanti che si succedono. Se pensiamo al tempo in tal modo e alla sovrapposizione dei suoni come l'occupazione dello stesso istante, allora il rischio è che il suono *cada* in qualcuno di questi, si fermi e perda la presa sul tempo. Qualcuno potrebbe ritenere che non è tanto lo stare nello stesso istante che ci interessa, quanto il fatto che i due suoni *iniziano* nello stesso istante. In un certo senso il tempo perderebbe la sua connotazione "spaziale", come un luogo che è occupato da qualcosa, da un suono, e diventerebbe il "punto" nella linea del tempo, in cui i due suoni hanno inizio. In tal caso possiamo riformulare l'espressione precedente dicendo che "i suoni cadono nello stesso inizio". Se ha senso dire che i suoni cadono nello stesso istante, ha meno senso dire che i suoni cadono nello stesso istante che è lo stesso inizio. Ciò che desta sospetti è difatti l'apparente carattere puntuale dell'inizio. Come abbiamo mostrato in precedenza, l'inizio non ha un carattere puntuale. Riassumendo, interpretare il concetto di sovrapposizione come occupare lo stesso istante temporale oppure iniziare nello stesso istante, è fuorviante. Però ci aiuta a comprendere il rapporto fra suono e tempo come aiuta il bambino a camminare la consegna di "evitare le buche". Nelle buche si cade e si arresta il movimento ma ciò che il bambino deve imparare è il corretto rapporto fra

spinta e equilibrio. La buca non è da qualche parte, e non dobbiamo aspettare che sopraggiunga da un momento all'altro. La buca è nel rapporto scorretto fra spinta e equilibrio. In ogni momento posso cadere nella buca; è sufficiente che il bambino perda l'equilibrio o la spinta che regola il movimento. "Evitare le buche" è la stessa cosa di "perdurare nel movimento". Allo stesso modo "mantenere la presa sul tempo" è la stessa cosa di "evitare di cadere nell'istante". L'esercizio ha quest'obiettivo, insegnare al musicista che la cosa essenziale è mantenere la presa sul tempo, evitando di cadere nell'istante. Soltanto quando si è appreso che l'istante non è oltre il momento presente ma che esso è nella struttura del presente come l'ostacolo (la possibilità) che modifica la temporalità del suono, allora stiamo imparando a *tenere* la presa sul tempo. A quel punto non ha più senso parlare di istante, esso perde il carattere puntuale e oggettivo che solitamente lo caratterizza. Se la coincidenza di due suoni eseguiti dai musicisti è esperita sul fondamento dell'istante (e non del *moment*) allora il contenuto di coscienza (i suoni che il musicista percepisce) si trattiene nella ritenzione e innesca una situazione di dubbio: i due suoni hanno condiviso un istante temporale? Solo nella rimemorazione posso risolvere la questione. L'apertura al dubbio costituisce l'"inciampo" che modifica la temporalità finora esperita. Il dubbio non può che risolversi in due modi. Nel momento in cui realizzo che i suoni sono sovrapposti allora ho già inciampato e mi è impossibile evitare di farlo. Se il dubbio si scioglie nell'altro senso (i suoni non sono sovrapposti) ho già inciampato comunque: sono uscito dal flusso e ho oggettivato il tempo nella rimemorazione. Se consideriamo il percorso che la fenomenologia dell'istante descrive, sorprendentemente si rivela che è impossibile applicare la regola senza violarla. In sostanza sembra impossibile imparare a evitare di sovrapporre i suoni. Se non possiamo imparare a evitare la sovrapposizione dei suoni allora l'esercizio perde il suo senso. E dunque, come posso imparare a non inciampare? È possibile se concepiamo la coincidenza sul fondamento del *momento*. Come?

"Stay on the moment" è la condizione migliore per un improvvisatore. Nel *momento* il musicista esperisce il fluire dei contenuti di coscienza e il senso dell'assenza del tempo. Dunque, da una parte percepisce i due suoni e dall'altra, pare incorniciarli in un quadro in cui il tempo si arresta. La coincidenza temporale, come si capisce, perde di senso se gli eventi cessano di "succedere". Non ci sono istanti in cui un contenuto *cade*. Non c'è un istante, se non ci sono altri atomi temporali prima e dopo di esso. C'è un unico sfondo temporale su cui si inscrivono i contenuti di coscienza. Ecco perché i suoni non possono dirsi coincidenti rispetto al tempo: il tempo è *assente*.

Quest'*assenza* ha un senso fenomenologico tutto particolare: essa non è altro che il fluire dei contenuti di coscienza fra un'attesa improvvisa e una ritenzione sfuggente¹⁸². I contenuti (i suoni) emergono nella loro

¹⁸² Ciò che il soggetto esperisce è il senso dell'assenza del tempo, non il "tempo assente". Dal punto di vista fenomenologico vi sono molti dubbi sulla possibilità di percepire puramente il tempo (o la sua assenza), poiché il tempo è il modo in cui si struttura la percezione. Anche in questo caso esso si

complessità senza innescare alcun dubbio sulle direzioni di senso possibili. La convergenza di passato e futuro nell'ora, oscura qualsiasi direzione di senso e dunque qualsiasi anticipazione. La coscienza vive il presente nella sua "luminosità" e autonomia. I suoni fluiscono senza inciampo.

Abbiamo detto che in questa condizione percettiva non ha senso parlare di coincidenza di contenuti di coscienza rispetto a un istante temporale. C'è un'altra considerazione importante da fare. L'oggettualità dei contenuti di coscienza durante il momento è minima. I contenuti di coscienza emergono rispetto al vuoto ritentivo e protentivo e ciò è quanto basta per considerarli oggetti in un continuo fluire della coscienza temporale. L'assenza di direzioni di senso "appiattisce" il loro senso, i contenuti di coscienza si mostrano con forza costituiti da un'idea minima di oggettualità, sufficiente a tracciare (ed essere tracciati) dalla coscienza del soggetto. Quanti sono i suoni che emergono nella percezione del momento? Come possiamo dire che i suoni sono due, tre o più? Essi fluiscono ed emergono, le loro caratteristiche non costituiscono adombramenti percettivi, nessuna anticipazione ne fa intravedere lo sviluppo, nessuna loro qualità instaura una dinamica relativa con altre qualità, sia rispetto alle qualità effettive, sia a quelle ritenute o protese. Il musicista non percepisce la quantità dei contenuti percettivi (i suoni), ma la loro "semplice" esposizione.

Prendendo spunto dall'interpretazione di Spinicci dell'articolarsi dell'esperienza percettiva¹⁸³, possiamo descrivere fenomenologicamente il *Momento* per essere caratterizzato dal fatto che l'interesse della coscienza ribalta il rapporto fra sostrato e determinazioni, nel senso che nel processo di esplicitazione, il suono assume la forma delle *determinazioni* e non del *sostrato*. Il suono è raggiunto dalla coscienza come una sua specificazione, ovvero un insieme di determinazioni continuamente fluenti e mutevoli e questo è l'interesse verso cui si dirige l'improvvisatore (che pone il suono sullo sfondo in quanto oggetto). Le ritenzioni vanno sprofondando con il *precipitare* del presente percettivo. L'improvvisatore ha sotto presa il suono attraverso le ritenzioni che si svuotano repentinamente. Il suono emerge nel presente percettivo nella forma delle sue infinite e mutevoli determinazioni e come oggettualità minima sullo sfondo del vuoto protentivo e ritentivo: questo è il dono di senso implicito nell'atto improvvisativo sul quale avviene la sintesi d'identificazione e la genesi del significato di questo atto.

Questa è la descrizione limite del *momento*, quella verso cui tende la coscienza dell'improvvisatore come alla condizione a cui aspira. Vi sono altre possibili condizioni che un musicista può esperire, in cui i contenuti di coscienza emergono, e sussistono alcune direzioni di senso che intrecciano ritenzioni e protenzioni. In questi casi l'improvvisatore indebolisce la "luminosità" del

presenta come l'intelaiatura entro cui sta la presenza emergente dei contenuti di coscienza. D'altra parte sia la protenzione che la ritenzione si presentano in modo particolare, rispettivamente come oscuramento protentivo (di cui ho già detto) e ritenzione sfuggente. La "ritenzione sfuggente" è il modo in cui la coscienza svuota il passato poiché costituita da ritenzioni di assenze, difatti il presente percettivo si costituisce nel vuoto protentivo e la ritenzione mantiene il senso di questo vuoto.

¹⁸³ Spinicci 1985: 51 e ss.

momento e getta una luce verso il passato e il futuro del proprio vissuto di coscienza; in sostanza distende il tempo e ispessisce l'oggettualità dei contenuti di coscienza, mentre aumenta la dipendenza di questi dal tessuto che tramano le varie direzioni di senso.

Proviamo a riassumere ciò che abbiamo detto finora. L'esercizio chiede di suonare un suono breve senza sovrapporsi agli altri. Abbiamo analizzato che cosa significa, in un contesto improvvisativo, *sovrapporsi*. Se concepiamo il tempo come una successione di atomi temporali, nessun percorso di apprendimento ci consentirà di imparare come comportarsi per soddisfare la regola prescritta dall'esercizio. Difatti, ogni qual volta il musicista percepisce due suoni contemporanei, inciampa nel tempo e dissolve la temporalità musicale. Abbiamo visto che tale inciampo è inevitabile, poiché la coincidenza dei suoni è rimemorata, essa diviene consapevole in seguito all'oggettivazione che la coscienza compie sui contenuti di coscienza trascorsi. A quel punto, il gioco è fatto, la regola è violata per sempre. D'altra parte, poiché non vi è modo di anticipare la contemporaneità dei suoni (anticiparli significherebbe mettere in atto una strategia di previsione che è incompatibile con il carattere estemporaneo dell'esercizio), non vi è modo di apprendere come evitare di violare la regola.

Se concepiamo la coincidenza, non come il contenuto di un atomo temporale, ma come il contenuto di un *moment* temporale (ovvero lo stato della coscienza caratteristico dei processi improvvisativi), allora è possibile apprendere come evitarla. Essa non è la condivisione di un istante temporale che segna l'inizio di due o più suoni, ma suoni che emergono sullo sfondo di attese e ritenzioni vuote, che fluiscono in modo continuo rispetto a un tempo assente. Come dicevamo, possiamo considerarli due, tre suoni come uno, motivo per cui lo stesso concetto di coincidenza si modifica in una semplice *esposizione*. Nessun inciampo caratterizza una percezione di questo tipo, nessuna modifica della temporalità implicita nel fluire musicale è modificata o compromessa. Evitare di sovrapporre i suoni è possibile, concentrarsi sull'ora, lasciar emergere ciò che i suoni manifestano, *stay on the moment*, comprimere il tempo sull'ora (non guardare avanti né indietro), indugiare presso il tempo; sono tutte espressioni buone per descrivere il modo di apprendere questo esercizio.

2.3.3. L'improvvisazione è una struttura emergente

Nei processi improvvisativi il soggetto non predelinea una struttura (poiché non anticipa i contenuti di coscienza determinati), ma questa struttura *emerge*¹⁸⁴. A causa dell'oscuramento protentivo i processi improvvisativi hanno il carattere dell'emergenza, in altre parole sono *strutture emergenti*. Descriverò il carattere di tali strutture fino a definirne il senso come *il fluire*

¹⁸⁴ Sul significato di *emergenza* rimando alle precisazioni terminologiche del Cap. 1 *Fenomenologia e Invarianza*.

in un presente continuamente emergente, rispetto a un'attesa improvvisa e a una ritenzione sfuggente.

Abbiamo visto che l'invarianza fondamentale dei processi improvvisativi è il convergere del tempo verso il presente (l'esperienza che comunemente si dice "stay on the moment"). Adesso siamo in grado di capire, dal punto di vista fenomenologico, le caratteristiche di questa invarianza. E quindi, che rapporto c'è fra emergenza e invarianza? Supponiamo che non soltanto vi sia oscuramento protentivo, ma anche sprofondamento della ritenzione. È chiaro che uno sprofondamento assoluto della ritenzione avrebbe l'effetto analogo dell'oscuramento assoluto della protenzione, ovvero il dissolvimento della ritenzione stessa. Non possiamo percepire alcunché, se svanisce la consapevolezza che "qualcosa è accaduto". Possiamo però immaginare, come nel caso protentivo, che questo "qualcosa" sia la semplice ritenzione vuota, in altre parole il trattenere la consapevolezza che qualcosa, in modo generico, è appena passato (il che significa uno sprofondare repentino). Se oscuro la protenzione, e faccio sprofondare la ritenzione confinando entrambe nei limiti di un'intenzione vuota, la coscienza tende al limite dell'ora. "Stare sul presente" acquista adesso il suo senso filosofico più radicale come *il fluire in un presente continuamente emergente, rispetto a un'attesa improvvisa e a una ritenzione sfuggente*. Ma com'è possibile mantenere il senso della continuità temporale che, detto altrimenti, è condizione di oggettualità interna alla percezione?¹⁸⁵ Ad esempio, in che senso percepisco un flusso sonoro se non ho alcuna anticipazione rispetto a ciò che mi aspetta e nessuna ritenzione rispetto a ciò che sta accadendo?

La protenzione vuota e la ritenzione vuota sono sufficienti a costituire l'invarianza nella continuità, almeno rispetto *all'essere vuote* entrambe. La costituzione del presente emerge dallo sfondo del vuoto¹⁸⁶ come un "oggetto che dal vuoto si distingue". Ciò significa concretamente che ho la consapevolezza del presente come *il medesimo* rispetto al vuoto percettivo e dunque, seppur ai minimi termini, come un "qualcosa" che costituisce l'oggetto della coscienza. Il contesto ritentivo e protentivo si conserva rispetto a un presente che si trasforma in modo improvviso. Il "medesimo" presente è possibile sulla base del suo carattere emergente: il fatto che in ogni momento il presente fluente si distingue dal vuoto ritentivo e protentivo è garanzia della sua medesimezza, lo ricordo, ai minimi termini, intesa come "oggettualità minima"¹⁸⁷: *qualcosa che si distingue*, e niente più¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Ricordiamo che, affinché vi sia la possibilità di avere un'esperienza, l'"ora" deve avere legami ritentivi e protentivi: "Perché un'esperienza in generale sia possibile, in ogni istante temporale deve essere esplicita la possibilità di collocarlo all'interno del decorso temporale cui appartiene – e ciò significa che ad ogni nuovo «ora» deve legarsi la coscienza ritenzionale di ciò che è appena stato e l'attesa protenzionale di ciò che sarà" (Spinicci 1985: 27).

¹⁸⁶ Piana 1993: 11-35.

¹⁸⁷ Ricordo che per Husserl l'intenzione vuota mantiene comunque l'oggettualità della percezione fondante, "La ritenzione vuota è pur sempre una sfera in cui viene mantenuta quell'oggettualità che ha la sua sfera di fondazione originaria nell'impressione originaria" (Husserl 2016: 185).

¹⁸⁸ È interessante notare come l'emergere del suono nell'atto improvvisativo riporta al modo di apprensione degli oggetti antepredicativo (modalità recettiva) come una struttura monotetica, "e ciò significa che i suoi oggetti – per quanto complessi possano essere – si pongono come unità non

Affinchè vi sia unità percettiva, nell'interpretazione husserliana di Spinicci¹⁹⁰, devono valere due condizioni, che qualcosa risalti da uno sfondo e che si differenzi (vi sia contrasto). Nel nostro caso il suono risalta sullo sfondo del vuoto protentivo e ritentivo e vi si differenzia come il suono determinato rispetto al “suono indeterminato” della protenzione.

La contraddizione fra un presente continuamente fluente e il senso di un tempo che pare assente¹⁹¹ caratterizza l'arrivo del momento tipico dei processi improvvisativi: essa si scioglie alla luce del rapporto fra invarianza e trasformazione. Il presente è ricco di trasformazioni, i contenuti fluiscono incessantemente, in ogni momento attesi nel modo dell'improvviso, con un'intensità che svuota la protenzione, come una forza centripeta fa collassare ritenzioni e protenzioni nell'ora. Il presente ha caratteristiche invarianti: l'oscuramento protentivo e lo sprofondamento ritentivo costituiscono il presente in modo emergenziale sullo sfondo del vuoto e lo portano nella sua complessità e ricchezza di sfumature e dettagli in primo piano. Difatti, non ci sono formazioni di senso che stabiliscono particolari direzioni di senso al contenuto percettivo (essendo sia la protenzione che la ritenzione vuote); per questo motivo il presente si mostra in tutta la sua “luminosità” e chiarezza percettiva, come un evento senza tempo¹⁹².

2.4. Nonlinearità ed emergenza

Nel carattere emergenziale della struttura improvvisativa è implicita la nonlinearità del processo improvvisativo. La nonlinearità è il modo del tempo emergenziale, in altre parole è l'emergenza nella continuità.

Una volta descritto il carattere emergenziale della struttura improvvisativa è implicita la portata nonlineare dell'agire improvvisativo: il dubbio che si genera a partire da un sistema di possibilità (improvvisive) è risolto in modo emergenziale. L'improvvisatore non agisce in modo lineare, cercando e seguendo relazioni fra eventi sonori che possono succedere o che sono accaduti, piuttosto agisce in un presente che, svuotato del futuro e del passato, è il luogo in cui ciò che accade ha senso autonomamente rispetto a ciò che è accaduto o che deve accadere.

2.4.1. Rapporto invarianza/medesimo

ancora articolate. Ed è necessario che qualcosa, nel campo percettivo, debba essere effettivamente carico. *Qualcosa* appunto: un oggetto concreto, un colore, un suono, ma non ancora la forma *di* quell'oggetto, l'intensità *di* quel colore, l'acutezza *di* quel suono” (Spinicci 1985: 52).

¹⁹⁰ Spinicci 1985: 31.

¹⁹¹ “it is only with the emergence of a sense of time's *absence* that the ‘in the moment’ moment can be said to have truly arrived”, Peters 2013: 7.

¹⁹² Anche in questo caso è interessante il richiamo al modo apprensionale degli oggetti nella recettività per come è descritto da Spinicci: “Noi vediamo gli oggetti in tutta la loro ricchezza qualitativa, ma tali qualità – benché percepite – non ci interessano, non vengono osservate” (Spinicci, 1985: 71), e questo nel senso che non vengono apprezzate in quanto qualità che si relazionano con altre qualità, come determinazioni che ci interessano dal punto di vista conoscitivo.

In precedenza ho usato il termine “medesimo” in riferimento al presente, come un “qualcosa che si distingue”; l’emergere dallo sfondo è una condizione di oggettualità interna della coscienza. Da una parte abbiamo il contenuto di coscienza, che si trasforma continuamente, dall’altra la struttura protentivo-ritentiva che determina il carattere emergente del presente (la sua medesimezza appunto). La trasformazione riguarda i contenuti, la medesimezza concerne l’invarianza. Difatti l’invarianza si caratterizza come medesimezza, modo d’essere della struttura temporale della coscienza. La costituzione del *medesimo* è dunque interna al modo di percepire e in particolare dipende dalla struttura temporale della percezione. Il carattere intenzionale (il riferimento al vuoto percettivo) della coscienza garantisce la costituzione oggettuale (medesimezza) anche in una condizione di “assenza” del tempo. Le due cose in realtà sono correlate, le implicazioni fra trasformazione e invarianza agiscono in entrambi i sensi.

2.4.2. Rapporto trasformazione/contenuto

La trasformazione del contenuto di coscienza avviene in modo improvviso e sfuggente. Improvviso e sfuggente sono entrambe modalità che derivano dalla costituzione temporale della coscienza. Il rapporto fra invarianza e trasformazione è un legame a doppio filo: il contenuto agisce sul tempo e il tempo sul contenuto¹⁹⁴. Vediamo in che modo. Solitamente i contenuti percettivi aprono direzioni di senso complesse, e la temporalità interna della coscienza si struttura in protenzioni e ritenzioni che ritengono e anticipano altri contenuti, nuovi contenuti. Se il contenuto di coscienza si trasforma molto gradualmente, esso determina protenzioni e ritenzioni il cui contenuto è simile (“io guardo il foglio bianco sotto i miei occhi”). Tale contenuto uniforma lo “scorrere” del tempo. Il tempo non svanisce, ma “rallenta”. L’uniformità del contenuto di coscienza agisce nel sistema ritentivo-protentivo e genera il senso del “rallentare” del tempo. Il tempo, al limite, si ferma, ma non si dissolve, non scompare, non è assente. Come ho mostrato in un articolo¹⁹⁵, grazie a una serie di esercizi d’improvvisazione musicale, la nonlinearietà non emerge se agisco sulla trasformazione dei contenuti¹⁹⁷. Il tempo accelera o rallenta, ma ciò non determina l’emergere di elementi nonlineari. Ed è questo il punto: la variazione dei contenuti di coscienza (la discontinuità) non determina l’emergere della nonlinearietà. Dal punto di vista della trasformazione dei contenuti di coscienza, il tempo che si ferma è un’esperienza percettiva diversa dall’assenza del tempo. Nel primo caso parlerei di “tempo statico” mentre nel secondo di “assenza del tempo”. Nel caso dell’assenza del tempo, i contenuti fluiscono continuamente ed è la struttura temporale che condiziona le formazioni di senso. La struttura temporale della percezione non modifica i contenuti di

¹⁹⁴ Il tempo non modifica il contenuto, ma la percezione che ne abbiamo.

¹⁹⁵ Cosottini 2010.

¹⁹⁷ La trasformazione di contenuti produce una certa continuità, elemento significativo dei contesti nonlineari, ma non sufficiente.

coscienza, ma determina il modo in cui questi contenuti si presentano e le possibili formazioni di senso che essi costituiscono. Oscurare i contenuti, oppure sfuggirli sono modalità protentive e ritentive che aprono a differenti formazioni di senso e dunque a sintesi differenti. Quando si “radicalizzano” (come nel caso dell’agire improvvisativo), emerge la nonlinearietà. Ripeto, non è il contenuto in sé che genera nonlinearietà, ma il modo in cui si presenta temporalmente. Il tempo, né accelera né rallenta, piuttosto svanisce, i contenuti si trasformano nel *momento*. Il convergere della temporalità verso il presente fa emergere il *momento* come la temporalità specifica dei contenuti di coscienza. Il *momento* è la temporalità nonlineare dell’agire improvvisativo, quel modo specifico in cui si caratterizza l’emergenza nella continuità.

2.4.3. Un improvvisatore suona

Un improvvisatore suona un suono, il senso oggettuale costituito è quel suono, quel medesimo suono che continua.

Come si caratterizza l’atto improvvisativo? L’orizzonte intenzionale del musicista si trasforma, ma in che modo? Egli non pensa di star suonando un Do cui potrebbe seguire un Re e poi un Mi e in seguito costituire ritentivamente un profilo melodico. La coscienza dell’improvvisatore tende a oscurare la protenzione. Potrebbe darsi un Re, potrebbe darsi un Mi, si potrebbe costituire un profilo melodico, potrebbe seguire un suono caldo, o freddo, potrebbero intrecciarsi suoni caldi di altezza diversa. Questa tendenza potrebbe sembrare l’apertura verso le possibilità, e in un certo senso lo è. Allo stesso tempo però questo irraggiamento trascura le differenze fra le varie scelte, si caratterizza per essere possibilità aperta al vuoto, possibilità indifferenziata, attesa del nulla, attesa improvvisa (e imprevedibile). Il suono emerge adesso in un alone di indeterminatezza (di vuoto protentivo). Di esso non colgo le specificità, non colgo più il suo timbro, la sua altezza; piuttosto, ne percepisco indifferentemente ogni dettaglio. Questo stare nel flusso, pur essendone fuori (“vedendolo dall’alto”), non significa una scissione dell’atto percettivo. Semplicemente, il suono *emerge*, tale emergenza è il modo in cui l’oggetto della percezione si dà rispetto all’estensione continua dell’intelaiatura di senso. Del suono che percepisco, in linea di principio, non so dire altro che è il medesimo, “medesimo” che si caratterizza come l’emergere nella continuità temporale rispetto al vuoto protentivo-ritentivo. In questo momento, il senso oggettuale del suono si limita all’emergere. Lo sento, lo percepisco, nella sua interezza, senza conoscerlo.

Dunque,

- a) l’estrema “lucidità” dell’atto improvvisativo dipende dall’apertura verso la possibilità indifferenziata.

b) la cecità rispetto a ciò che accadrà dipende dall'oscuramento protentivo e ritentivo.

e inoltre

a.1.) nessuna modifica dei contenuti percettivi ne pregiudica il carattere emergente: siamo cioè in grado di accogliere ogni possibile evento;

b.2.) nessuna possibilità eventuale è in mio possesso.

L'improvvisatore è estremamente lucido, ma cieco allo stesso tempo. Se la coscienza parlasse, direbbe: "io percorro bendata l'infinito" e inoltre "guardando l'infinito risplende il presente" e infine "percepisco un suono di cui non ho memoria". La coscienza percorre l'infinito poiché si apre alle possibilità eventuali, ma allo stesso tempo è bendata poiché le possibilità sono indifferenziate (un altro modo di dire che la coscienza è nello stato di indeterminatezza determinabile), nessuna di queste possibilità riempie la protenzione a costituire un'anticipazione..

La coscienza guarda l'infinito delle possibilità indifferenziate e "risplende il presente" poiché il suono emerge e si manifesta nell'ora circondato dal vuoto ritentivo e protentivo.

La coscienza non ha memoria poiché il suono appena passato, sprofonda nella ritenzione come oggetto minimo, oggettualità vuota, niente la ritenzione trattiene se non la vaga "presenza" di qualcosa e niente più. La coscienza è "senza memoria" rispetto al suono che è *stato*.

Diversamente, quando l'agire improvvisativo perde la sua specificità? Qualora ne vada del carattere emergente del suono. In altri termini, protenzione e ritenzione escono dall'oscurità, alcune possibilità si differenziano e costituiscono intelaiature di senso portatrici di direzioni di senso. L'alone percettivo perde di indeterminazione, alcune predelineazioni si costituiscono come possibilità reali. A quel punto, il decorso sonoro non è del tutto imprevedibile, ciò che ho sotto presa sono alcune direzioni di senso che "appesantiscono", ispessiscono l'oggetto sonoro. L'ispessimento dell'oggettualità sonora indebolisce il carattere emergente del suono. Lentamente il suono non emerge, ma *succede*. Il "succedere" è un accadere specifico (come un accadere è l'emergere) in cui le direzioni di senso strutturano l'intelaiatura di senso dell'alone percettivo. In questo senso, ciò che emerge non succede (accade). Molto spesso si ritiene che la riuscita di una "soluzione" presa da un improvvisatore dipenda dalla misura della sorpresa seguente. L'improvvisatore riesce quando è sorpreso dalle proprie scelte. Esse arrivano all'improvviso generando sorpresa perfino in chi le adotta. Se la sorpresa sia sufficiente a generare la riuscita non è del tutto chiaro. Sicuramente, la sorpresa è sintomatica di un processo improvvisativo di cui è figlia. La scelta non è (era) una scelta vera e propria. L'atto è stato un atto emergenziale (quel *medesimo* improvviso); esso è accaduto, ma non successo; esso non può essere correlato in alcun modo con ciò che l'ha preceduto (*non consequenzialità*), almeno rispetto alle direzioni di senso che

hanno caratterizzato l'atto precedente. Esso è emerso nella sua *autonomia*, svincolato da ogni rapporto causale (o implicativo) con ciò che lo precedeva. Tale mancanza di correlazione riguarda anche l'atto e ciò che lo segue. Il riconoscimento di tale emergenza determina la sorpresa seguente. In tutte queste caratteristiche, la medesimezza, la non consequenzialità e l'autonomia, si ravvisano le condizioni nonlineari dell'agire improvvisativo.

3. Conclusioni

La finalità del progetto di ricerca è l'analisi fenomenologica dell'improvvisazione musicale dal punto di vista del performer. La tesi è suddivisa in due parti: nella prima ho intrapreso l'analisi fenomenologica del suono a partire dalle riflessioni di Husserl, ne ho evidenziato i limiti e ho adottato un punto di vista diverso in seguito alla formulazione del concetto di *invarianza*. La critica più forte all'impostazione husserliana riguarda il rapporto fra suono e qualità essenziali. In particolare, l'argomento del Suono Fluttuante mette in crisi l'idea che una proprietà come l'altezza (che Husserl avrebbe considerato come essenziale) possa determinare l'identificazione di un suono. Difatti, l'argomento mostra come alcune esperienze percettive implicano una sorta di paradosso, ovvero il riconoscimento di un'uguaglianza a livello percettivo e una diversa identificazione a livello di giudizio rispetto al medesimo oggetto sonoro. Concretamente, percepiamo un suono come lo stesso ma giudichiamo (retrospettivamente) che è cambiato. La via risolutiva al paradosso consiste nel prendere congedo dall'analisi del suono in termini di proprietà essenziali e utilizzare il concetto di invarianza, in particolare il concetto di *invarianza fenomenologica* che possiamo spiegare con le parole di Cassirer: "la ricerca della *costanza*, la tendenza verso certe invarianti, costituisce una proprietà caratteristica e una funzione immanente della percezione"²⁰¹. Esso riesce a superare la concezione *puntuale* del suono e risolvere i problemi della sua "identificazione". Questa funzione interna alla percezione ci consente di ripensare *il suono come un oggetto percettivo che è invariante rispetto a trasformazioni irrilevanti*. Per trasformazione *rilevante* s'intende una trasformazione dei contenuti di coscienza che modifica l'invarianza percettiva, *irrilevante* nel caso contrario che non modifichi l'invarianza. La percezione di un suono dunque riposa su un sistema di invarianti percettive che tengono rispetto a trasformazioni irrilevanti del contenuto percettivo. In questo modo è possibile comprendere come il paradosso percettivo del *suono fluttuante* svanisca poiché dal punto di vista fenomenologico l'identificazione del suono avviene a livello di invarianza percettiva (nessuna trasformazione del suono durante l'ascolto è rilevante, ovvero tale da modificare l'invarianza del suono stesso) e non di giudizio riflessivo che risulta ininfluenza per la sua identificazione.

²⁰¹ Cassirer 1944: 21.

Nella seconda parte della tesi si passa dall'analisi fenomenologica del suono all'analisi dei processi improvvisativi. Ciò che lega l'ascolto del suono al processo improvvisativo è il performer, colui che nel mentre che suona è anche ascoltatore del suono che produce. La percezione di invarianze sonore entra nel processo improvvisativo e condiziona l'agire del performer. Lo studio dell'agire improvvisativo prende le mosse dall'analisi fenomenologica del processo improvvisativo, in particolare dal concetto di *inizio* e *fine* dell'improvvisazione per giungere a una descrizione di ciò che costituisce la struttura fenomenologica dell'atto improvvisativo. Esso si presenta come una *struttura emergente* il cui senso è *il fluire in un presente continuamente emergente, rispetto a un'attesa improvvisa e a una ritenzione sfuggente*. Il performer che improvvisa non anticipa i propri contenuti di coscienza, e dunque non predelinea la strutturazione di tali contenuti; ogni contenuto di coscienza che entra nel processo improvvisativo fluisce in un presente che emerge in modo improvviso e sfuggente. La protenzione subisce un oscuramento protentivo poiché si presenta nel modo della possibilità aperta al vuoto, ovvero in modo indeterminato, come *possibilità indifferenziata* (il performer è "cieco" rispetto a ciò che potrà accadere). La ritenzione è sfuggente, nel senso che sprofonda nel passato sotto forma di ritenzione vuota (il performer è "senza memoria" rispetto a ciò che è appena accaduto). I suoni che fluiscono nel presente percettivo si presentano come oggettualità minime (qualcosa è accaduto e niente più), costituiti da un'attesa improvvisa e indeterminata e una ritenzione che sfugge e sprofonda repentinamente, condizioni fenomenologiche sufficienti affinché tenga l'invarianza percettiva che li costituisce come oggetti intenzionali. Questa descrizione è appunto quella di ciò che ho chiamato *moment*, il modo caratteristico dell'agire improvvisativo del performer, costituito dalla tendenza della coscienza a convergere verso il presente. Il performer che improvvisa ascolta il suono come oggetto intenzionale "minimo", e non lo percepisce come un insieme di qualità essenziali e contingenti che possono essere messe in relazione con altre qualità di altri suoni. Piuttosto il suono emerge in tutti i suoi dettagli e nella sua autonomia (senza stabilire relazioni con altro da sé) all'interno della struttura improvvisativa, nella tipica sensazione del performer di "assenza del tempo", assenza che si comprende se si pensa al fatto che i contenuti di coscienza fluiscono rispetto a un futuro e un passato costituiti come vuoto protentivo e ritentivo.

La struttura dell'agire improvvisativo si viene così delineando per l'improvvisatore come lo *stare sull'indeterminatezza, aperta dalle possibilità indifferenziate, in una coesistenza continua fra dubbio e decisione*.

Infine, l'analisi del suono in termini di invarianza ci consente di mantenere l'unità del suono come oggetto della percezione senza dover stabilire una correlazione o un'implicazione fra passato, presente e futuro, tipica dei processi lineari. Questo è l'ultimo aspetto interno alla mia ricerca, quello che vuol evidenziare l'importanza dei processi nonlineari all'interno dell'agire improvvisativo. Il performer agisce in modo fundamentalmente nonlineare, ovvero nel modo del tempo emergenziale. La nonlinearietà è l'emergenza

nella continuità, la caratteristica per cui un performer che improvvisa non stabilisce rapporti di consequenzialità fra eventi sonori che produce e ascolta durante l'esecuzione, ma distingue il suono dal flusso di coscienza rispetto alla sua invarianza fondamentale, l'essere un'oggettualità minima che emerge dal vuoto protentivo e ritentivo. Se la nonlinearietà è necessaria, essa non è comunque sufficiente, e ciò significa che è impossibile prescindere da elementi lineari nel processo improvvisativo. Ciò che garantisce la presenza di linearità è quello stesso vuoto che intenziona la protenzione e la ritenzione, vuoto che insieme alla sensazione dell'assenza del tempo mantiene quella di un fluire continuo nel tempo lineare. Naturalmente l'agire improvvisativo che ho appena descritto è quello che si riferisce all'*improvvisazione libera*, in altri generi musicali come l'improvvisazione in stile Barocco oppure il Jazz, la struttura improvvisativa ha caratteristiche differenti, le invarianze percettive costituiscono differentemente il suono e il modo in cui è intenzionato. In tal caso la temporalità nonlineare coesiste con la linearità degli eventi che succedono secondo rapporti implicativi e consequenziali più stretti, e il performer improvvisa con un fare discorsivo e narrativo.

Mi sia concesso, a conclusione della tesi, di fare alcune considerazioni di tipo estetico. Non è mia intenzione approfondire tali questioni, soltanto evidenziare alcuni aspetti interessanti che l'analisi del momento e delle sue caratteristiche porta con sé. Inoltre mi limito a considerare tali questioni dal punto di vista del performer, mentre sappiamo che la questione estetica sull'improvvisazione concerne non soltanto il performer, ma l'improvvisazione collettiva, il punto di vista del pubblico, il luogo dell'esecuzione, ecc.

Alla luce delle mie analisi, cosa rende così affascinante la pratica dell'improvvisazione libera? E in che senso la pratica dell'improvvisazione arricchisce l'esperienza estetica dell'improvvisatore?

L'agire improvvisativo si caratterizza come uno stare nell'indeterminazione e allo stesso tempo tenere un'invarianza. Stare nell'indeterminazione significa portare nella coscienza una temporalità nonlineare, aprirsi alle possibilità indifferenziate, o in altri termini alle attese improvvise. Se a questa condizione non facesse da sponda tenere un'invarianza, il risultato produrrebbe una coscienza inquieta, infelice, proiettata verso un futuro incerto, in ogni momento indeterminato, in una ricerca incessante di conferme che non trovano riposo (generatrice di sorprese, conferme o delusioni). In realtà, nel *momento*, all'indeterminazione si accompagna lo stare in un'invarianza, quella dell'assenza del tempo. Protenzione e ritenzione operano incessantemente nell'indeterminazione, che si manifesta come vuoto protentivo e ritentivo. Il presente si svuota di senso (oltre che il passato e il futuro), ciò che emerge è il suono nella sua forma antepredicativa. Poiché il suono si differenzia per contrasto dal vuoto protentivo e ritentivo, il performer non è nella condizione di categorizzare l'udire, in questo senso la sua percezione del suono è più vicina all'udire che all'ascoltare. Udire nel tempo assente è una modalizzazione della coscienza

specifica del momento che condiziona lo stare nell'indeterminazione. All'indeterminazione non corrisponde una sorpresa (né positiva né negativa), la coscienza esperisce indifferentemente (o in modo neutro) ciò che accade. La coscienza è in una condizione di *neutralità affettiva*²⁰² rispetto al fluire incessante del suono.

Dunque, la neutralità affettiva consente al suono di emergere dallo sfondo del vuoto. Secondo Peters, questa sarebbe una delle condizioni affinché l'improvvisatore crei un'opera musicale assoluta cui incessantemente aspira come la realizzazione della promessa di socialità e felicità dell'improvvisatore²⁰³. Secondo il mio punto di vista, nessuna promessa trova spazio nella descrizione dell'agire improvvisativo. Esso si caratterizza per essere fondamentalmente atelico, un agire che non ha alcun termine (e scopo) cui tendere come compimento (e senso) del proprio agire. Come ho già detto, l'improvvisatore che improvvisa può cessare di farlo in qualsiasi momento, egli ha pur sempre improvvisato. La neutralità affettiva, a mio avviso, è il segno di questa accettazione; alla sua connotazione ricettiva dell'indeterminazione corrisponde una connotazione attiva del far emergere il suono. Il performer che improvvisa è aperto (e ricettivo) all'indeterminazione come infinita possibilità di eventualità, e di costitutività di senso, e nello stesso tempo lascia emergere il suono (attivamente) prima ancora di qualsiasi categorizzazione. In questo senso l'improvvisazione libera è esemplare. Nell'avvicinarsi a una condizione di ascolto antepredicativo, l'improvvisatore intende allontanarsi dal desiderio di compiutezza, compreso quello che l'idea di *opera* porta con sé. Non c'è nessuna opera, e sostenere che l'opera coincide con la performance è ancora dubitabile poiché in ambedue i casi, l'improvvisazione verrebbe a configurarsi come un'attività telica (che l'oggetto cui tende sia interno o esterno all'esperienza esecutiva poco importa). Qualsiasi promessa (la socialità dell'improvvisazione, la felicità del performer, l'idea di opera assoluta), modifica la struttura originaria del momento, produce molteplici direzioni di senso, la modificazione dell'affettività e l'attivazione di un interesse selettivo del soggetto. Questo significa la "distensione" del presente, la ripresa del "gioco" di anticipazioni e ritenzioni caratteristico del rapporto fra la coscienza primaria e la struttura dell'indeterminazione. La coscienza torna nel flusso lineare del tempo ed esce dal *momento*. In altre parole, l'improvvisatore che pensa quando suona (sia che si tratti di decidere quale suono eseguire, oppure quale scala, armonia o soluzione formale), che instaura con il suono un rapporto di sorpresa e delusione rispetto ad anticipazioni o ricordi, improvvisa in modo prevalentemente lineare. Egli spera che la musica possa soddisfare un suo desiderio, magari la creazione di un'opera che lo valorizzi come un individuo sociale e felice. Diversamente, dal mio punto di vista, ogni improvvisatore che agisce nel momento,

²⁰² Per comprendere il significato di "affettività" per com'è usato da Husserl rimando a Spinicci 1985: 32.

²⁰³ Peters oltre alla neutralità in cui si manifesta il suono affianca anche l'empatia (che collega l'improvvisatore agli altri musicisti) e la presenza a se stessi, Cfr Peters 2016.

dimentica la linearità del tempo, vive l'agire come ritenzione infinita di uno stare nel tempo nonlineare. L'improvvisatore dunque agisce sul fondamento dello stare (all'origine niente succede nel mentre che tutto accade; dopo, ciò che succede è una proiezione dello stare sull'agire. In altre parole, l'agire dell'improvvisatore è determinato da come egli esperisce il momento e ciò che succede deve essere letto in quest'ottica). Spesso l'improvvisatore riferisce di non sapere cosa ha fatto, ebbene è proprio il modo in cui l'agire si determina: non è l'agire che carica di senso il presente, ma il modo di percepire il presente carica di senso l'agire. Ciò che l'improvvisatore fa non è "deciso", ma avviene poiché la coscienza è presa, nell'assenza del tempo, dall'emergere dei suoni.

Tornando all'esperienza estetica dell'improvvisatore: tutto ciò che succede durante l'agire improvvisativo non è rilevante dal punto di vista lineare ma soltanto sul fondamento del tempo nonlineare. Se qualcosa succede prima o dopo, dal punto di vista del momento accade. Ciò che succede non segue una direzione, né tantomeno una logica, e all'improvvisatore non interessa saperlo.

Piana ha descritto l'ascolto come "un indugiare presso l'udire che può assumere molte forme"²⁰⁴, ecco che, dal mio punto di vista, l'improvvisazione è un indugiare presso il momento che può assumere molte forme, quella dell'improvvisazione libera è una delle forme più radicali, in quanto a offuscamento del tempo lineare e emergenza del suono, a coscienza dell'indeterminazione e tenuta dell'invarianza temporale.

²⁰⁴ Piana 2013b: 81.

Bibliografia

Almang, J., (2014), *Perceptual Transparency and Perceptual Constancy*, *Husserl Studies*, 30: 1–19.

Bertinetto, A., (2011), *Improvisation and Artistic Creativity*, *Proceedings of The European Society for Aesthetics*, Vol.3, 81-103.

Bertinetto, A., (2016), *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Il Glifo.

Bertinetto, A., (2017), *Sound Pragmatics. An emergentist account of musical meaning*, *RIFL* Vol. 11, n. 2: 1-29.

Bertinetto, Pier Marco (1986), *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca.

Borgo, D. (1996/7), *Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance*, "Pacific Review of Ethnomusicology" 81: 23-40.

Bregman, A. S., (1981), *The formation of auditory streams*. In J. Requin (ED.), *Attention and Performance VII*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1978.

Bregman, A. S., (1990), *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Canonne, C. - Garnier, N. (2011), *A Model for Collective Free Improvisation*, in C. Agon et alii (eds.), *Mathematics and Computation in Music - Third International Conference*, MCM 2011, Paris, France, June 15-17, 2011. Berlin- New York, Springer: 29-41.

Cassirer, E., (1944), *The Concept of Group and the Theory Perception Theory*, *A Quarterly Journal*, Vol V, N.1.

Cook, N., (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford – New York, Oxford University Press.

Cosottini, M., (2010), "Studio del silenzio in contesti non lineari", su *De Musica*, rivista online (<http://users.unimi.it/gpiana/XIV/casottini.htm>).

Cosottini, M., Pisani, A., (2012), *Nonlinearità e Segno Grafico*, "Musica Domani", 164- 165, Edizione EDT, pp. 22-26.

- Dainton, B. F., (2000), *Stream of Consciousness: Unity and Continuity in Conscious Experience*, Routledge.
- Davies, D. (2004), *Art as Performance*, Oxford, Blackwell.
- Davies, D. (2009), *The Primacy of Practice in the Ontology of Art*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 67: 159-171.
- Davies, D. (2011), *Philosophy of the Performing Arts*, Malden, Wiley-Blackwell.
- Davies, S. (2001), *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press.
- Davies, S. (2011), *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 177-188.
- Deutsch, D., (1982), *The Psychology of Music*, 1st Edition, New York: Academic Press.
- Dowling, W. J., & Harwood, D. (1986), *Music Cognition*. New York, NY: Academic Press.
- Ehrenfels, Chr., von, (1890), *Über Gestaltqualitäten*, in "Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie", XIV, pp. 249-292.
- Ferraris, M., (2016), *Emergenza*, ed. Einaudi.
- Gallagher S., Zahavi D., (2008), *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge; tr. It. (2009), *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Cortina Raffaello.
- Gelb, A., (1929), "Die Farbenkonstanz der Sehdinge", Springer, Berlin; in *Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie*, edito da Bethe, vol. XII, pp. 594-678.
- Gerbino, W., (2014), *Achromatic transparency*, In J. Wagemans (ed.) *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*, New York, Oxford University Press.
- Globokar, V., (1986), *Individuum Collectivum*, Unicopli.
- Husserl, E., (2016), *Lezioni sulla sintesi passiva*, La Scuola.
- Husserl, E., (1968), *Ricerche Logiche*, Il Saggiatore, Milano.
- Husserl, E., and Boehm, R. (1966), *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*. The Hague: M. Nijhoff; tr. It. Husserl, E.,

- (2001), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, Milano, F. Angeli.
- James, W., (1890), *The Principles of Psychology*, New York, Holt and Company.
- Klein F., (1872), *Vergleichende Betrachtungen ueber neuere geometrische Forschungen*, Erlanger Programm, 1872; cf. *Gesammelte mathematische Abhandlungen*, Berlin 1921, vol. I, p.461.
- Kramer, J., (1988), *The Time of Music*, Schirmer Books.
- Kubovi, M. e Pomerantz, J., eds. (1981), *Perceptual Organization*. Hillsdale NY., Erlbaum.
- Lewin, D., (2007), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New York, Oxford U.P..
- Lewin, D. (2004), *Some Compositional Uses of Projective Geometry*, in *Perspectives of New Music*, Vol.42, N.2, pp. 12-63.
- Maconie, R., (1989), *Stockhausen on music, Lectures and Interviews*, a cura di Robin Maconie, Marion Boyars Publishers, New York.
- Martinelli, R., (1998), *Musica e teoria della Gestalt*, Il Saggiatore musicale, Anno 5, n.1, pp. 93-110.
- Mazzoni, A., (2004), *La musica nell'estetica fenomenologica*, Mimesis, Milano.
- Maturana, H. R., and Varela, F. G. (1980), *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living*, Reidel, Dordrecht.
- McAdams, S., (1989), *Psychological constraints on form-bearing dimensions in music*, *Contemporary Music Review*, 4(1), 181-198.
- McAdams, S., (1993), *Recognition of sound sources and events*, in S. McAdams, & E. Bigand (Eds), *Thinking in Sound: the cognitive psychology of human audition*, Oxford, U.K.: Oxford University Press.
- Metelli F., (1985), *La percezione visiva della trasparenza*, Roma 1977; Su alcune condizioni spazio-figurali della trasparenza, in *Conoscenza e struttura*. Festschrift per Gaetano Kanizsa, a cura di W. Gerbino, Bologna, pp. 303-331.
- Nozick, R., (2003), *Invarianze, la struttura del mondo oggettivo*, Fazi Editore.

Peters, G., (2016), *In the moment. Improvisation and time consciousness*, The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Volume 1, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195370935.013.002.

Piana, G., (1993), *Figurazione e movimento nella problematica musicale del continuo*, Autori Vari, La percezione musicale, a cura di L. Albertazzi, Edizioni Guerini e Associati.

Piana, G., (2013), *Strutturalismo fenomenologico e psicologia della forma*, Lulu.

Piana, G., (2013a), *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Vol. I, Lulu.

Piana, G., (2013b), *Filosofia della Musica*, Vol.VI, Lulu.

Prati, P., (1982), *La fenomenologia della musica di Alfred Schütz*, Rivista di Estetica, n.10.

Sawyer, K., (2002), *Emergence in Psychology: Lessons from the History of Non-Reductionist Science*, Human Development, 45:2-28.

Serra, C., (2008), *Musica corpo espressione*, Quodlibet.

Schutz, A., (1976), *Fragments on the Phenomenology of Music*, Music and Man, Vol.2, n.1-2; tr. It. a cura di N. Pedone, Schutz, A., (1996), *Frammenti di Filosofia della Musica*, Guerini e Associati.

Sloboda, J., A., (1985), *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.

Solomos, M., (2013), *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIesiècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Spinicci, P., (1985) *Pensieri dell'esperienza: interpretazione di Esperienza e Giudizio di Edmund Husserl*, La Nuova Italia.

Stockhausen, K., (1972), *Texte*, vol.1, p. 199, trans. in Seppo Heikinheimo's book *The electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, trans. Brad Absetz (Helsinki: Suomen Musikkiteollinen Seura), pp. 120-121.

Steele, K. M., & Williams, A. K. (2006), *Is the bandwidth for timbre invariance only one octave?*, Music Perception, 23, 215-220.

Tafari, J., Baldi, G., Caterina, R., (2003/4), "Beginnings and Endings in the Musical Improvisation of Children Aged 7 to 10 Years", *Musicae Scientiae*, Special Issue on musical creativity, 157-171.

Taruskin, R., (1995), *Text and act. Essays on music and performance*, Oxford – New York, Oxford, University Press.

Treccani.it (2011), *Enciclopedia on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 15 marzo 2011, s.v. *fraseologici, verbi*.

Wertheimer, M., (1924), “Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II”, *Psychologische Forschung*, vol. IV.

Zhok, A., (2016), *Possibility and Consciousness in Husserl's Thought*, *Husserl Studies*, pp. 213-235.