

Mio caro Mirio,

come vedi non ho atteso molto! Ho letto il tuo libro con grande attenzione e con grande interesse (cosa che, ti confesso, in questi tempi mi accade di rado) e ti dirò subito che ne è valsa la pena. Esso è scritto in modo ad un tempo semplice e rigoroso - la sua distinzione in due parti, l'una di carattere corposamente teorico, l'altra in cui la tua bella esperienza di musicista viene pienamente alla luce, è stata una scelta ottima anche per il lettore. L'orientamento fenomenologico è lucidamente presente, e non in maniera passiva, ma creativa e innovativa. Inutile dire che ti ringrazio vivamente per le citazioni che mi dedichi.

Naturalmente tu ben mi conosci, e la nostra ormai lunga amicizia, anche se purtroppo poco frequentata, mi consente di dar fiato a tutte le mie trombe, sia per le approvazioni che per le perplessità, le domande, i dubbi, o momenti di dissenso. Del resto io lo dico spesso: le critiche sono feconde, danno da pensare; le lodi lasciano le cose come stanno.

Permettimi allora di avviare una qualche discussione - che, te lo anticipo subito, sarà piuttosto lunga e del resto abbreviata rispetto alla mia accurata lettura. Prima ancora qualche lode: pregevole idea è stata quella di riprendere la problematica cassireriana e quella della psicologia della forma. Aggiungono argomenti alla tua tesi che è una tesi senz'altro originale. Quanto ai miei dubbi tieni sempre presente che io non ho né pratica né esperienza di improvvisazione, né come esecutore né come ascoltatore. E nemmeno ho letto libri sull'argomento.

Ed ora mi metto sulla linea del Via!

Anzitutto manca una sorta di introduzione al concetto di improvvisazione - tenendo anche d'occhio la varietà della sua storia. Come tu sai meglio di me si tratta di un concetto molto vario e praticato nei secoli - io credo che qualunque "solista" all'interno dei cori gregoriani in qualche modo improvvisasse. Per non dire della musica popolare ed etnica, e per arrivare fino al barocco con le elaborazioni del basso continuo, attraversando con le varie gare di improvvisazione in uso tra i pianisti dell'ottocento tra i quali Liszt, in varie forme, improvvisazioni su un tema dato dal pubblico ecc. Avvii dunque il discorso senza un cenno su ciò che vuol dire o potrebbe voler dire improvvisare. Cosicché uno tende a pensare che si parli dell'improvvisazione nel senso più generale possibile, per ricredersi a poco a poco nella lettura, per arrivare poi alla fine, ma proprio alla fine, per leggere - ma lo aveva già capito prima - che non si tratta di parlare di un concetto generale di improvvisazione, ma dell'esatto contrario, di un concetto particolarissimo, che tu, allontanando i casi esemplari del barocco e del jazz, definisci "libera improvvisazione".

p. 98

"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."

In effetti vorrei mostrare questa particolarità e segnalarti qualche dubbio. Intanto, anche questa è una più piccola lacuna. non si dichiara mai se oggetto del discorso sia l'improvvisazione del performer singolo (ma di qui in avanti mi permetterò di dire

"esecutore" per evitare la decadenza dell'italiano - ormai anche tutti i compositori non si chiamano più così, ma Composers) o di un gruppo di esecuzione. Credo che questa sia una differenza basilare - e la mia impressione, di cui però non sono sicuro, è che tu pensi prevalentemente al gruppo.

Ma veniamo, nella misura del possibile in breve, a qualche questione teorica. La prima che tu affronti con grande larghezza e profondità riguarda il concetto husserliano di identità riferito all'altezza del suono ed alla tematica dell'invarianza che tu ritieni più opportuna. Io intanto distinguerei le due cose. La tematica dell'invarianza introdotta in un discorso fenomenologico è interessantissima, così come gli innesti cassireriani. Il farla giocare insieme o meglio, contro, il problema dell'identità crea molte confusioni su cui non mi soffermerò particolarmente. Ti faccio notare soltanto che il problema non è tanto quello dell'identità, quanto quello della costituzione di una oggettività unitaria - ed è per me singolare che tu non dedichi nemmeno una parola al prospettivismo fenomenologico. La cosa nella sua unità si costituisce attraverso "varianti" prospettive. Resta allora la domanda aperta: il prospettivismo riguarda o non riguarda per nulla l'invarianza? Forse si dovrebbe addirittura dire che non la riguarda per nulla. Francamente non so se ho capito. Credo inoltre che l'idea di Suono come unità sonora sia più importante che quella di identità relativa all'altezza. L'unità sonora non è necessariamente la nota. E del resto io credo giusto distinguere il suono-oggetto dal suono-processo e su questa distinzione si gioca largamente la filosofia del suono ed anche quella della musica. Il suono glissante è un suono-processo - ed è dunque una unità sonora, e tra l'altro non è fatto di infinite note, perché non è fatto di numeri reali. Del resto tu stesso sottolinei la natura matematica di questa considerazione, anche se poi ti chiedi in chiave critica e in modo un poco incoerente

"p. 24 Se esistono infiniti valori di altezza, dobbiamo dedurre che esistono infinite proprietà essenziali (infinite note)?"

Il rischio di confondere l'altezza fenomenologica con i numeri della frequenza fisica è sempre presente. Nel parlare di altezza da fenomenologi restiamo sempre nell'ambito delle apparire e non trasbordiamo nell'ambito della fisica. Un'orchestra è considerata intonata dall'orecchio quando le variazioni sono entro l'ordine di dieci cents - il vibrato di certi violinisti famosi toccano variazioni clamorose. Abbiamo bisogno di parlare di varianti indifferenti e dunque di invarianza per trattare di questi casi? Io oserei che se una nota ci APPARE intonata E' INTONATA, punto e basta. Una questione di intonazione riguarda anche il Suono Fluttuante che tu consideri un *experimentum crucis* e che secondo me non lo è. Il problema è quello delle condizioni concomitanti che favoriscono o sfavoriscono una certa apprensione della situazione percettiva. Lo dici tu stesso: se la fluttuazione è molto lenta e duratura non si arriva alla sensazione della differenza tra inizio e termine. La psicologia della forma è del resto ricca di esempi visivi di cose che appaiono in un certo modo ma non lo sono. E sempre in funzione di condizioni concomitanti di contesto tolte le quali si toglie anche "l'inganno". In sede fenomenologica del resto Soviet Sein, soviel Schein.

In generale è giustissima l'accentuazione della differenza tra esperienza e giudizio che attraversa tutta la tesi. È curioso osservare che mentre Husserl si sforza di mostrare come il giudizio si fonda sull'esperienza, qui si tende a portare l'accento sul fatto che un'istanza giudicativa non cambia per nulla l'apprensione della situazione percettiva (le due posizioni peraltro sono coerenti).

Ci sono formulazioni che io stenterei ad usare anche se le capisco e hanno senso: (p. 26)

p. 26 "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"

Qui, ma anche altrove, ti esprimi come se altezza e timbro fossero due concetti di suono. Altrove parli di proliferazione di suoni (p. 35). Io non credo che si possa fare di ogni qualità, o caratteristica del Suono, un particolare Suono! Senza contare che anche qui scivoli dal piano fenomenologico a quello fisicalistico. Forse questo problema tende a sussistere proprio nell'impiego del concetto di invarianza: talora gli elementi costanti si trova sotto la superficie fenomenologica (ma sottopongo questo punto, come del resto tutto, al tuo giudizio).

Tutti questi sono in fondo questioni di dettaglio. Veniamo veramente al punto cruciale che si può rileggere in breve nelle tue conclusioni.

Mi limiterò qui al pensiero centrale e dunque ai dubbi che riguardano, come comprenderai, lo *stay in moment*: un problema che peraltro mette in questione (anche se con un'abilità veramente ammirevole) non solo la problematica strettamente musicale, ma l'idea husserliana del presente. La concezione a cui tu aspiri, sia pure copertamente, mi sembra sia una sorta di annientamento del fluire temporale che faccia sorgere il suono da un buco. Un ritorno all'istante! Si gioca qui in modo assai intelligente con il concetto di attesa vuota e di ritenzione Mi si cita anche a p. 84 – tuttavia la citazione è priva di riferimenti di pagina e di libro ma sono riuscito a ritrovarla a p. 109 della *Fenomenologia delle sintesi passive*. Quell'attesa vuota tuttavia viene contrapposta all'inatteso assoluto, il quale - così continua la citazione -

"comporterebbe una negazione della stessa nozione di protenzione così come un assoluto sprofondamento comporterebbe la negazione della ritenzione e quindi in generale dell'ora inteso come ora fluente".

Certo anche tu ribadisci in nota questo punto

p. 84 "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".

Ma a me sembra chiaro da tutto il contesto che ciò a cui almeno si aspira è di trovare nel *Lebendige–stroemende Gegenwart* di Husserl un ritaglio in cui sia possibile per l'esecutore ritornare all'istante – con un buco davanti e un buco dietro – *Stay in moment!* Quanto meno mi sembra chiaro che per te vi sono due modi di stare nell'ora. E in questo modo sembra si possa recuperare interamente il significato letterale dell'improvvisazione – non imprevisto ma improvviso!! Improvviso per lo stesso esecutore: cosicché si ripresenta alla fine del libro l'idea del suono di cui lo stesso esecutore si sorprende e meraviglia (su di ciò avevo già a Macerata polemizzato un poco con Bertinetto). Io non sarò mai un improvvisatore per il semplice fatto che quando metto il terzo dito sulla seconda corda in prima posizione sul mio violino so sempre che nota ne verrà!

E qui si presentano tutti i problemi - ed anzitutto quello della estrema particolarità del concetto di improvvisazione: la "libera improvvisazione", oltre quello di una richiesta

all'esecutore che assuma esattamente un certo tipo di atteggiamento - in certo senso una pesantissima epoché che sembra inclinare più verso una epoché soggettivo-psicologica dell'esecutore piuttosto che fenomenologica.

Caro Mirio le tue audaci conclusioni le posso ammirare, e le ammiro: ammiro la tua passione musicale e filosofica – ma non sono in grado di seguirle fino in fondo proprio perché non sono un improvvisatore. Suono da quando avevo otto anni il violino ed ora faccio alla bell'e meglio il compositore. Ho però l'impressione che quella tua chiami "libera improvvisazione" sia un modo particolare di improvvisare che non credo sia facile da trovare in giro. Sono anche un po' meravigliato del fatto che non si parli mai di standard improvvisativi, mentre io sono convinto - nella mia ignoranza del problema che va sempre presupposta - che ve ne siano in gran quantità.

E tuttavia come dimostra, credo, anche questa mia lettera, tu le acque le hai agitate molto bene e credo che, se ne avessi la forza, io ripenserei varie cose alla luce delle tue considerazioni e delle mpostazioni che tu dai non solo a questo problema, ma implicitamente, attraverso questo problema, a molti altri che sono talora solo filosofici, talora solo musicali, talora filosofici e musicali insieme.

Ti abbraccio e spero di non averti annoiato.
tuo Giovanni
21 ottobre 2018

PS. Penso che appena lo terminerò ti manderò l'ultima composizione che è per oboe, fagotto, tromba e trombone. Tra l'altro ho conosciuto via e-mail un bravissimo trombonista a cui ho segnalato il tuo nome. Si chiama Aldo Caterina ed è anch'egli laureato in filosofia (con La Matina). Ti mando l'indirizzo (non si sa mai)