

The Improvisational Situation

Daniela De Leo
daniela.deleo@unisalento.it

Some manuscripts of Maurice Merleau-Ponty are the core of the investigation about the improvisation pursued in this essay, an investigation within the domain of the philosophical interrogation about music. Merleau-Ponty's manuscripts are brought into contact with Marcel Proust's lectures with the aim of going over the construction of the "concept of improvisation" and of reflecting on the following questions: in the experience of improvisation, is just as necessary to recognize the emotional profile as the cognitive profile? What place does the improvisation occupy in musical experience?

La situatività improvvisativa

di Daniela De Leo

daniela.deleo@unisalento.it

Some manuscripts of Maurice Merleau-Ponty are the core of the investigation about the improvisation pursued in this essay, an investigation within the domain of the philosophical interrogation about music. Merleau-Ponty's manuscripts are brought into contact with Marcel Proust's lectures with the aim of going over the construction of the "concept of improvisation" and of reflecting on the following questions: in the experience of improvisation, is just as necessary to recognize the emotional profile as the cognitive profile? What place does the improvisation occupy in musical experience?

Nel 1968 il compositore contemporaneo Frederic Rzewski incontrò per strada il sassofonista jazz Steve Lacy. Rzewski estrasse il suo registratore portatile e chiese a Lacy di esprimere in quindici secondi la differenza tra "composizione" e "improvvisazione". La risposta fu «In quindici secondi la differenza tra composizione e improvvisazione è che nella composizione si ha tutto il tempo che si vuole per decidere cosa dire in quindici secondi, mentre nell'improvvisazione si hanno quindici secondi»¹.

Ci troviamo così dal qui e ora del dire e del fare, nella situatività della performance improvvisativa, in cui abilità e creatività comunicativa fanno da cornice, l'intenzionalità del progetto è già attualizzazione dello stesso: tempo limitato, istantaneo per rendere un dire, per creare un brano e al contempo eseguirlo.

Non solo è questione di tempo limitato, ma anche di coincidenza tra atto creativo ed esecutivo, identificati nella stessa persona dell'artista improvvisatore.

¹ «In 1968 I ran into Steve Lacy on the street in Rome. I took out my pocket tape recorder and asked him to describe in fifteen seconds the difference between composition and improvisation. He answered: "In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds." His answer lasted exactly fifteen seconds», Cfr. F. Rzewski, *Nonsequiturs – Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation. Unlogische Folgerungen – Schriften und Vorträge zu Improvisation, Komposition und Interpretation*. Edition Musiktexte, Cologne 2007.

Nell'improvvisazione, nell'esempio dei *quindici secondi*, la performance deve essere realizzata, non c'è un tempo per decidere cosa dire e un altro per fare, perché non c'è spazio identitario tra colui che compone e colui che esegue.

Il performer ha una storia artistica e dei percorsi, è al contempo un virtuoso² e un compositore. Come virtuoso ha un'elevata competenza e riesce a mettere in pratica la sua maestria esecutiva in quanto ha raggiunto grande perfezione tecnica. Come compositore è colui che porta a compimento un progetto elaborando una struttura in cui armonizza, secondo un'idea guida e in un ritmo prestabilito, i vari temi melodico-armonici già noti.

Così, sia che si consideri il performer come un virtuoso o come un compositore, vi è in lui una storia di esperienza artistica, un percorso all'interno di tale mondo e una conoscenza degli elementi che lo compongono, ma anche un "saper fare" nell'usare quegli elementi nell'atto creativo ed esecutivo; egli è dentro la "materia" e comunica nel e con il linguaggio artistico, esplorando nell'atto esecutivo una novità comunicativa per un pubblico.

Unendo queste due figure – virtuoso e compositore – in quella dell'esecutore, l'improvvisazione prende forma, come una messa in esecuzione di materiali pre-composti e idee progettuali a volte estremamente flessibili, ricchi di possibili alternative, ma in ogni caso sempre noti, almeno a grandi tratti, sia agli artisti che agli spettatori. Ciò non vuol significare un procedere nell'atto creativo senza alcuna regola, l'estemporaneità non è qui sinonimo di casualità, ma "frequentare" la composizione porta a rinvenire nella stessa struttura le leggi da applicare e le istruzioni da seguire: l'improvvisare diventa un comporre, e chi sa comporre sa *render conto* di quello che fa.

Nell'improvvisazione non si ha la distinzione temporale e spaziale tra il comporre e l'interpretare: è lo stesso interprete che simultaneamente compone, e lo sviluppo dell'azione, così diviene un dialogo costante tra il già dato e il non ancora. Il tutto si schiude nell'ascolto: l'interprete ascolta i suoni

² Il virtuoso incarna la potenza dello spirito nella sua virtù tra immaginazione e improvvisazione: le qualità espressive sono i suoi mezzi di comunicazione, attraverso di esse egli comprende e interpreta le sue esperienze, e sono esse a determinare i *pattern formali*, costituiscono la struttura armonica, la base sulla quale si schiude l'improvvisazione. Come Paganini affermava: «Scrivo prima l'accompagnamento e trovo poi il mio tema nel corso della improvvisazione».

già prodotti e segue, senza rigidità eccessive, le vie che il suono dipana. Nel momento della *performance*, c'è un coinvolgimento tra corpo e strumento: un pensiero rapido, allora "urgente". *Un sapere nel mentre si fa*.

L'a-sistematicità, propria dell'improvvisazione, il suo peregrinare nella libertà creativa, accomuna tale processo a quello filosofico, non sistematico, non rigido, ma interrogante, l'ambito appunto dell'*a-filosofia* secondo le intenzioni di Maurice Merleau-Ponty. La musica contemporanea, presentandosi come ricerca di tecniche espressive, appare il luogo della *a-filosofia*, in cui si schiude un nuovo "campo da pensare" il luogo in cui:

- i suoni e la loro combinazione superano di gran lunga il linguaggio,
- pensare non è possedere oggetti di pensiero, ma circoscrivere, mediante questi ultimi, uno spazio, che dunque non pensiamo ancora.

È il luogo in cui la melodia, così ottenuta, crea una sorta di ambientamento armonico, si piega e risuona con esso, e questo spazio musicale da reticolato di posizioni diviene campo aperto.

Quel campo aperto di cui parla Marcel Proust, che è il superamento di una *meschina gamma di sette note*. In questa "forma armonica aperta" il *movimento verso* del suono ne determina la strutturazione: trasformazione epocale nello sviluppo della concezione dell'elaborazione della spazialità musicale, che penetrando attraverso rapporti consonanti di tipo verticale, comincia ad indebolire l'andamento orizzontale delle linee melodiche.

Un *fare compositivo*, questo, che, pur tentando una sorta di "purificazione" di quel costrutto rigido della tonalità, rimane ancorato alla frase melodica, come sintesi espressiva di armonia e ritmo, e al raggiungimento di una musica limitata all'essenziale. Da ciò si evince un'ulteriore peculiarità dell'esigenza avvertita di stabilire un contatto con l'ascoltatore, di creare un ponte tra il compositore e il pubblico, la composizione *prende corpo* nel gesto dell'improvvisatore.

Riflettere sull'improvvisazione è, dunque, una buona chiave di accesso per penetrare nel mondo di questa filosofia.

Fondamentale diventa aver ben presente l'inizio, l'invariante che al termine delle variazioni riporta nell'insieme, un valido esempio di questo percorso creativo è costituito dalla *petite phrase*, come Proust mette in

evidenza nella sua opera *Du côté de chez Swann*. Seguiamone il percorso e riusciremo a mettere a fuoco in questa *petite phrase* la situatività dell'improvvisazione.

Per far ciò estrapoliamo un'immagine cinematografica, che tematizza la *petite phrase*, tratta dal film *Le Temps retrouvé*³ del regista cileno Raoul Ruiz, il quale, affiancato dallo sceneggiatore Gilles Taurand, mette in scena *La Recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

Fastoso salone con arredamento *fin de siècle* gremito d'invitati alla *matinée*. Finestra aperta spalancata sul cielo azzurro e sul suono dello stormire delle fronde. Due concertisti, uno al violino e l'altro al pianoforte eseguono la *Sonata di Vinteuil*. In primo piano il volto di un uomo assorto nel flusso melodico di un inciso sonoro, un tremolo⁴, che ridesta in lui dei ricordi. Appena si ode questa *petite phrase* si alternano, in successione, immagini di un movimento innaturale di statue e d'invitati presenti nel salone, tale spostamento ricorre ciclicamente quando il "tempo perduto" sta riaffiorando alla memoria dell'uomo, accompagnato dal leitmotiv sonoro. Queste immagini sembrano muoversi indipendentemente dal contesto, e un fermo immagine posiziona, di volta in volta, statue e invitati in luoghi differenti, sia nel gioco della disposizione reciproca, sia rispetto al punto di vista dello spettatore.

Procedimenti retorici, una sorta di *tableau* di un teatro di prosa. La scena ci conduce all'interno del Palazzo dei Guermantes, in quella *matinée* illustrata in *Le temps retrouvé*, il riferimento è alla sezione «Combray» che inaugura il primo volume *Du côté de chez Swann*, sebbene l'opera di Ruiz sia preminentemente un adattamento dell'ultimo volume della *Recherche*.

Letteralmente Proust descrive:

³ Il film di Ruiz del 1984 segue l'idea di Volker Schlöndorff, e precede *La Captive* (2000) di Chantal Ackerman e *Le intermittenze del cuore di Fabio Carpi* (2003). Precedenti importanti: Luchino Visconti, iniziò il progetto con la sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico per poi abbandonarlo, e nell'ambito delle sceneggiature Ennio Flaiano e Harold Pinter. Quest'ultimo scrisse la sceneggiatura nel 1973 per Joseph Losey. Neanche questa si tramutò in pellicola ma vide almeno la pubblicazione nel 1978 con il titolo *The Proust Screenplay*.

⁴ Il tremolo è un abbellimento, cioè un elemento di ornamento, costituito dall'inserimento nella linea melodica o più [note](#) la cui funzione non sia strutturale bensì espressiva. Generalmente consiste nella ripetizione molto rapida di una nota per la durata della nota stessa (a differenza del trillo, in cui si alterna la nota reale con quella superiore).

le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux: cette sonate.⁵

Oltre al montaggio, anche i movimenti di macchina, che nel loro essere non occultati, ma esibiti, posseggono una forte valenza lirico-soggettiva, concorrono a mettere in scena, con la dovuta densità di connessioni, il superamento del rubricare il mondo in oggetti e soggetti, per una *nuova modulazione dell'essere al mondo*. Il tutto sorretto dall'inciso sonoro che tiene le fila della scena: la *petite phrase* della Sonata di Vinteuil.

La Sonata alla quale Marcel Proust fa riferimento non è una sonata unica, composta da un unico Autore, né realmente scritta, ma il riferimento è a un modello musicale di sintesi di differenti brani. Riecheggia nella Sonata il riferimento a César Franck, nello specifico alla *Sonata per violino e pianoforte* composta nel 1886 e dedicata al celebre violinista belga Eugène Ysaÿe; alla musica di Saint-Saëns, di Fauré, e di Wagner. Dunque il motivo della *petite phrase* parte da un'idea musicale e si sviluppa in un processo intenzionale che percorre ambiti compositivi che s'intersecano fino a formare una struttura musicale improvvisativa.

Il movimento musicale da essa prodotto è in primo luogo il movimento proprio di appropriazione e di attualizzazione del ritmo melodico di un'idea musicale. È quell'atto interpretativo che, da un lato, rende proprio tutto ciò che prima era estraneo, in cui il sé contempla e forma se stesso e, dall'altro,

⁵ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954, I, pp. 351-352 (tr. it. *Dalla Parte di Swann*, Milano, Mondadori, 1983, I, p. 425): «La bellezza del dialogo che Swann intese fra pianoforte e violino all'inizio dell'ultimo brano! L'eliminazione di ogni parola umana, lungi dal lasciarvi regnare la fantasia, come si sarebbe potuto supporre, l'aveva messa al bando; mai linguaggio parlato fu espressivo di una necessità così inflessibile, né conobbe a tal punto la pertinenza delle domande, l'evidenza delle risposte. Dapprima il pianoforte si lamentò solitario, come un uccello abbandonato dalla compagna; il violino lo sentì, gli rispose come da un albero vicino. Era come agli albori del mondo, ancora non c'erano che loro due sulla terra, o meglio in quel mondo chiuso a tutto il resto, costruito dalla logica di un creatore, dove sarebbero sempre stati soli insieme: il mondo della sonata».

recupera la referenza alla realtà considerando il testo evento: apertura intenzionale verso un mondo e direzione riflessiva verso un sé. Non è più l'esecutore che produce o riproduce la sonata: egli si sente e gli altri lo sentono, al servizio della sonata, è essa a cantare attraverso di lui, o a gridare così bruscamente che egli deve "precipitarsi sul suo archetto" per eseguirla.

È questa immagine dell'esecuzione musicale, inquadrata nella trasposizione cinematografica, che attraverso un processo di *ri-composizione* di piani, dona alla scena nuova forza e significato. Infatti, lo spettatore percorre con lo sguardo l'immagine di una sala in cui si sta svolgendo un duetto concertistico, la cui saturazione è affidata a dei criteri multi-prospettici, in cui i piani di sequenza si rinviano vicendevolmente, l'immagine giunge transcodificata da un procedere dal primo piano allo sfondo, e dal movimento simultaneo degli stessi.

Questa profondità del piano e quest'articolazione in diversi livelli, consente allo spettatore di soffermarsi su variegati aspetti, e di scegliere le diverse diramazioni semantiche che partono dalla frase della composizione.

Il rincorrere quest'idea musicale, che facilita nel film la messa in scena del movimento ondivago della memoria, è un processo di figurativizzazione che collega le scene, la *petite phrase*, quell'inciso sonoro della Sonata di Vinetuil è uno di quei segni connotativi disseminati nella sceneggiatura filmica. Questo nucleo sonoro ricompare carsicamente, quanto significativamente, ed evidenzia quell'idea che la melodia non può essere afferrata nella sua completezza, ma appare come uno svelamento continuo. È quell'*Etwas* concepito non secondo il pensiero prossimale, ma come inglobante, investimento laterale.

Così anche lo spettatore/ascoltatore più sprovveduto acquisisce, nel percorso d'ascolto, non più una pura musica, ma il disegno, un'architettura, un proprio pensiero che gli permette di ricordare la musica, riesce a seguire una *petite phrase*, un nucleo tematico, e sentire i bruschi cambiamenti di direzione, lasciandosi trascinare verso prospettive sconosciute. Le immagini sonore scaturite dalla successione delle due note nel *tremolo* sono simili a quelle che si formano in un *gioco di specchi*, da cui nascono due serie indefinite

d'immagini racchiuse l'una nell'altra, che non appartengono veramente a nessuna delle due superfici, giacché ciascuna non è se non la replica dell'altra.

È ciò che accade in quello spazio fra le cinque note, nello specifico in quel richiamo costante di due fra queste, nel *tremolo* in cui si sviluppa la *risonanza della profondità aperta*. È la dinamica dell'improvvisazione musicale; la materia vibrante di cui è fatto il rispecchiamento.

La frase viene resa visibile, l'idea della forma svelata nell'ascolto, soltanto nell'ascolto reso possibile questo svelamento.

L'arte si radica nella nozione decisiva dell'ascolto: tanto decisiva da costruire quella *tessitura* di una teoresi in cui la stessa musica precede la filosofia sul cammino verso l'Essere.

La musica rappresenta, con le sue modulazioni, la chiave di lettura dell'Essere profondo, vitale, instabile perché in continua evoluzione, l'arte rivela questo magma sommerso, che sfugge o risuona nella sonata.

Nella *petite phrase* Swann rinviene la presenza di una di quelle realtà invisibili cui aveva cessato di credere, la sentiva presente come una "dea protettrice" che fosse confidente del suo amore, e che per poter giungere fino a lui dinanzi alla folla e trarlo in disparte per parlargli, avesse assunto il travestimento di quell'apparenza sonora.

La *petite phrase* è messa a confronto con le altre nozioni senza equivalenti, come i concetti di luce, di suono, di rilievo, di piacere fisico, i ricchi doni che rendono vario e adorno il nostro mondo interiore:

çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant.⁶

⁶ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 349 : «Qua e là, separati da dense tenebre inesplorate, soltanto alcuni dei milioni di tasti di tenerezza, di passione, di coraggio, di serenità che la compongono, ciascuno diverso dagli altri come un universo rispetto a un altro universo, sono stati scoperti da alcuni grandi artisti che, ridestando in noi il corrispettivo del tema rinvenuto, ci rendono il servizio di mostrarci quale ricchezza, quale varietà celi a nostra insaputa, la grande notte impenetrata e scoraggiante della nostra anima che noi scambiamo per vuoto, per un nulla», M. Merleau-Ponty, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 422.

Queste sensazioni imprimono, nella memoria, immagini che pongono in parallelo mondi già conosciuti e schiudono possibili mondi ancora inafferrabili. La memoria funziona come un tema melodico, sul quale compiere variazioni: ogni aggiunta ristrutturata *improvvisamente* l'insieme, senza dissolverlo mai.

L'esecutore diventa il punto di contatto tra l'ascoltatore e la musica: diviene lo strumento vivo di quel suono, che non è più un suono fisico, acusticamente inteso, ma un'articolazione fra le note, negli interstizi, nelle attese e nelle zone d'ombra della melodia, nel modo di condurla, di alterarla e di attenuarla, in ciò che costituisce la sua più propria espressione artistica⁷. Dunque, il musicista non delimita il valore e il significato in una "meschina tastiera di sette note", ma *apre* il suo far musica, verso l'indicibile.

Questo inafferrabile dell'immanenza è localizzato nel fare improvvisativo dell'universo sonoro, in cui ogni esecutore/compositore crea il proprio testo e non presuppone altro che mezzi sensoriali di comunicazione e nessun sistema diacritico, nessun *fondamento* culturale dato. Questa simbiosi esaustiva e creativa dà origine a un testo, che attende di essere ascoltato e che non resta chiuso in se stesso, ma si direziona verso qualcos'altro: quest'apertura è sempre collegare a un nuovo discorso, il discorso del testo⁸. Nell'atto improvvisativo si supera l'opposizione tra il modello oggettivo preconfenzionato, del testo scritto, e quello soggettivo dell'interpretazione, in quanto si tiene conto della questione dell'origine, dalla quale si dà inizio al movimento ciclico della variazione improvvisativa, si esplicita l'intenzionalità creativa.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Manuscrits La Prose du monde. Notes de préparation*, cit., III, f. 242 [v]: «L'expression musicale par ex. ne montre pas la chose même: c'est la chose qui a cessé d'exister pour être, qui est passée à l'imaginaire, qui par suite est ambiguë, non appréciée; le musicien et le peintre ne jugent pas ce qu'ils présentent, ne guident» [«L'espressione musicale per es. non mostra la cosa stessa: è la cosa che *ha smesso di esistere per essere*, che è passata all'immaginario, che per questo è ambigua, non apprezzata: il musicista e il pittore non giudicano ciò che presentano, non guidano»]. I Manoscritti di Maurice Merleau-Ponty riportati nel presente testo sono stati trascritti e commentati in D. De Leo, *L'improvvisazione tra dicibile e indicibile*, Mimesis, Milano-Udine, 2013.

⁸ Cfr. P. Ricoeur, *La sfida semiologica*, a cura di M. Cristaldi, Armando Ed., Roma 1974, pp. 248 sgg.

E nell'ascoltatore si segue, non la narrazione apparente della struttura compositiva, ma la narrazione latente, direzionandosi verso la semantica del profondo.

Con la spiegazione del movimento ciclico, l'attesa del ripetersi dell'*incipit*, il seguire l'andamento ritmico-melodico per ritrovare la *petite phrase*, si scende nel livello di profondità del testo dal quale emerge il senso del testo; contemporaneamente con l'interpretazione si ritorna verso il livello di superficie, attualizzando la referenza del testo alla realtà, al mondo del testo.

L'improvvisazione prende forma, in quest'atto di protensione, attesa della nota o delle note che immediatamente seguiranno, e ritenzione di immagini sonore, configurandosi in quella forma rappresentativa di estensione di raggruppamenti simmetrici, e svelandosi non come musica pura, ma pensiero che permette di *ricordare* la musica, di parlare di musica.

Il ricreare nella protensione quella particolare struttura melodica – rappresentativa della scelta di un nucleo tematico tra le dodici note – è una possibilità di una specie di *ringiovanimento* che svincola dal rifugiarsi nella superficialità dei pensieri, nella loro vacua visibilità, per andare verso il fondo delle cose.

L'improvvisazione musicale, quale forma di pensiero, che rende visibile, attraverso i suoni, l'invisibilità dei momenti, sensazioni, stati d'animo, consente di prendere la misura di quel modello di significazione: quel senso di un atto, in opposizione al suo significato, quel senso più segreto di un vissuto.

Ed è qui che entra in gioco, in tutta la sua robustezza espositiva, la filosofia merleau-pontyana, che leggendo l'improvvisazione *en philosophie* si lascia condurre, da tutta l'ampiezza e ricchezza delle sue possibilità, alla ricerca del pensiero che lì, è contenuto: «La musique comme modèle de la signification, – /de ce silence dont le langage est fait. Cette/musique qui déroule des volutes, des motifs,/enroulés autour d'un Etwas, - s'inversant,/ faisant du fond figure et de figure fond»⁹.

⁹ M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Livre en projet 1958-1960*, VIII, f. 289 [r]: «La musica come della significazione, / di quel silenzio di cui è fatto il linguaggio. Quella/musica che dipana volute, motivi,/avvolti attorno a un Etwas – invertendosi,/facendo dello sfondo figura e della

Nei manoscritti, Merleau-Ponty riprende alcune frasi di *Du côté de chez Swann* relative alla *petite phrase* in cui evidenzia in quelle cinque note che la compongono la relazione tra i motivi musicali e le *idee velate di tenebre, ignote, impenetrabili all'intelligenza,*

mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification.¹⁰

L'idée féconde, la pensée verticale ou [x] opérante.¹¹

L'idée musicale, les notions de lumière, de son, de soleil, de volupté physique - l'idée de l'amour de Swann pour Odette.¹²

Nell'idea musicale si ha un'idea che non è *ciò che* vediamo, ma notte o vuoto dell'anima che "si adorna", "varia" o "si decora", mutando dal visibile, che è "l'altro lato" del visibile; che si rivela ricca nell'arte; ma che non lo sarebbe senza di essa; è troppo al di qua del mondo e del designabile per poter raffigurare altro che intelaiature dell'Essere il suo flusso e il suo riflusso, la sua crescita, le sue esplosioni, i suoi vortici¹³.

Questo continuo svelamento è intriso nel movimento della stessa esecuzione improvvisativa, in cui la nota appena eseguita riemerge in una perdurante coerenza mescolandosi con gli altri temi, questa dinamica dell'attesa, non chiusa in una cadenza d'obbligo, apre a una pluralità di possibilità, dove ogni nota funge da tonica per ogni passaggio musicale successivo.

I temi entrano in combinazione tra loro, penetrano nella composizione della frase come le premesse nella conclusione necessaria, nella musica, «c'est la chose qui a cessé d'exister pour être, qui est passée à l'imaginaire, qui par

figura sfondo». [L'oggetto è quell'*Etwas*, la *petite phrase*, che sfugge dal campo improvvisativo e forma l'attesa del movimento ciclico, la possibilità di essere al mondo di cui l'ascoltatore si appropria].

¹⁰ «Ma non sono perciò meno perfettamente distinte le une dalle altre, ineguali fra loro di valore e di significato»: M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Le Visible et l'invisible Notes de préparation*, VIII, f. 201[r].

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Le Visible et l'invisible Notes de préparation*, VII, f. 202[v].

¹³ «Trop en-deçà du monde et [x] du désignable pour figurer autre chose que [x] l'Âme et afflux de l'Être, sa croissance, ses sentiments, ses tourbillons»: M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, L'OEil et l'Esprit. Notes de préparation*, v, f. 2 [r]; «la musica è troppo al di qua del mondo e [x] del designabile per non raffigurare che [x] l'Anima e l'afflusso dell'Essere e la sua crescita i suoi sentimenti, le sue passioni».

suite est ambiguë, non appréciée; le musicien et le peintre ne jugent pas ce qu'ils présentent¹⁴.

La musica ha un senso: quel senso di un atto, in opposizione al suo significato, quel senso più segreto di un vissuto.

Il musicista, come l'artista non è preoccupato di valutare, ha «droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation»¹⁵.

La musica, nella situatività improvvisativa, registra le passioni del mondo, le passioni dell'anima. La nota, ogni nota come «un'iridata bolla sospesa come un arcobaleno, il cui splendore impallidisce, s'attenua, poi risorge e, prima di spegnersi, arde un attimo come non aveva fatto ancora: ai due colori che fino ad allora aveva lasciato apparire, essa aggiunse altre corde screziate, tutte quelle del prisma, e le fece cantare»¹⁶.

È un susseguirsi di richiami, in un "ritmo lento", quello che dirige Swann dapprima qui, poi dopo un istante di pausa, bruscamente cambia direzione e con un movimento nuovo, più rapido, leggero, incessante lo trascina con sé, verso prospettive sconosciute.

È la trama relazionale che si tesse tra il movimento di Swann e quello del violinista, nel mentre il movimento improvvisativo si dipana.

Le sens du mouvement est /le projet moteur. Le projet se grave dans la texture même/du mouvement et se lit en lui, comme le souffl e de/celui qui joue d'un instrument dans le son [...]. On perçoit donc/mouvement, son sens, son allure caractéristique,/par possibilités motrices du corps propre. La trace/est révélatrice du mouvement comme le son du souffl e,/dans vers lui- même.¹⁷

Quel movimento inteso come espressione essenziale: *pensiero di un qualcosa che si muove*.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, La Prose du monde. Notes de préparation*, III, f. 242[v]: «C'è la cosa che ha smesso di esistere per essere, che è passata all'immaginario, che per questo è ambigua, non apprezzata; il musicista e il pittore non giudicano ciò che presentano».

¹⁵ «Diritto di sguardo su ogni cosa senza alcun dover dare un giudizio valutativo»; M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, L'OEil et l'Esprit. Notes de préparation*, V, f. 9[r].

¹⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., p. 339.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Notes de Cours – Collège de France 1952-1953*, X, f. 87 [r]: «Il senso del movimento è il progetto motore. Il progetto si grava nella trama/del movimento e si regge in lui, come il fiato di/colui che suona uno strumento nel suono. [...] Si percepisce il movimento, il suo senso, la sua andatura caratteristica, attraverso/possibilità motrice del corpo proprio. La traccia/è rivelatrice del movimento come il suono del fiato,/in se stesso».

Le mouvement exprimant autre choses que soi, grâce à charnière monde perçu-/corps percevant, niveau-figure, qui rend compte de toute association, ou synthèse passive./Intervention du son, musique, parole compliquant le pouvoir/expressif: un vide visuel avec un plein/ sonore ou un plein/visuel avec un vide sonore ont pouvoir expressif qu'ils n'auraient pas dans le fond intramodal.¹⁸

Seguire l'andamento della performance, vuol dire seguirne l'espressione, entrare in comunicazione con questo fare musicale, attuare il senso ermeneutico dell'opera, comprendere e spiegare quella logicità essenziale:

Toute oeuvre d'art est sur le fond de l'univers (et/d'abord d'un univers historique ambiant) [...] : [c'est ce qui fait qu'une oeuvre a plus de sens que de/signification, qu'elle a un sens de la même/façon que l'oeuvre musicale de Bach Cf. Préface/à Choriste]/La joie esthétique qu'il décrit, c'est la joie de/l'expression (de comprendre ou de faire comprendre). On ne voit pas comment elle existerait si l'expression/ne me mettait en présence d'autrui/comme contenu, ne réalisait une véritable communication/il y a une «modification esthétique du projet humain»/ qui fait du monde une valeur [...], alors on ne/peut dire que le problème, du langage s'épuise/dans celui du pour autrui: c'est le problème, du/l'expression, de la reprise humaine du monde/et de la réalisation de l'humanité./ (Montrer qu'il y a réalisation de l'universel par/la parole en ce sens qu'elle/est le moyen éminent d'accéder à autrui, le/phénomène d'accouplement type, sans lequel il n'y aurait/pas d'autre)/Signe de la liberté de l'oeuvre: une "logique essentielle".¹⁹

E come i parlanti delle lingue naturali, anche i musicisti si servono di indicatori per riferirsi al *frame* improvvisativo in atto, usando citazioni da altri brani musicali per richiamarne certe caratteristiche in quello presente, così come usando allo stesso scopo evocazioni dello stile²⁰ di altri musicisti,

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Notes de Cours – Collège de France 1952-1953*, x, f. 40 [r]: «Il movimento che esprime altro che se stesso, grazie a cerniera mondo percepito-corpo percipiente, livello – figura, che rende conto di ogni associazione, o sintesi passiva. Intervento del suono, musica, parola complicano il potere espressivo: un vuoto visivo con un pieno sonoro o un pieno visivo con un vuoto sonoro hanno un potere espressivo che non avrebbero senza il fondo intramodale».

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, La Prose du monde. Notes de preparation*, III, f. 250 [v]: «Ogni opera d'arte è sul fondo dell'universo (e/approda nell'universo storico ambientale) (106): [e questo fa sì che un'opera abbia più senso che/significato, che abbia un senso in sé/così come l'opera musicale di Bach Cf. Prefazione/al Corale]/La gioia estetica che descrive, è la gioia / dell'espressione (di comprendere o di far comprendere). Non si vede come esisterebbe se l'espressione/ non mettesse in presenza dell'altro/ in quanto contenuto, non realizzasse una vera comunicazione/ c'è una "modificazione estetica del progetto umano"/ che fa del mondo un valore (108), allora non si/può dire che il problema, del linguaggio si esaurisce/in quello altrui: è il problema,/dell'espressione, della ripresa umana del mondo/ e della realizzazione dell'umanità./ (Mostrare che c'è *realizzazione* dell'universale attraverso/la parola nel senso che è/il mezzo eminente di accedere all'altro, il/fenomeno di accoppiamento tipo, senza il quale non ci sarebbe/un altro)/ Segno di una ricerca dell'opera: una "logicità essenziale».

²⁰ Lo stile è incarnazione e sensibilità, sapere corporeo che prolunga la visione e la percezione del mondo che il singolo possiede.

produzione di frasi musicali manifestamente ascrivibili ad un dato genere (come “blues”, oppure “free”). Il legame tra questo tipo di funzioni pragmatiche porta i partecipanti all’interazione con le regole e contemporaneamente a creare e negoziare mutualmente nuovi modelli.

L’opera è così composta: durante l’esecuzione ritaglia nel blocco di un *Essere musicale* un *Essere plurale polimorfo*, e nella costanza dell’andamento musicale, nella pluralità di *momenti*, la *forma* si delinea da questi *apparati diacritici* nella ricerca costante di un *equilibrio* e direziona sempre verso qualcosa altro da sé²¹.

Il est vrai que hauteur, intensité, rythme etc. ne sont pas des moments indépendants,/ qu’ils n’ont que dans des cas très particuliers de la/tonalité constante positive et distincte, que l’œuvre/ taille dans le bloc indivis d’un Être musical,/et que toute la musique classique est à réinterpréter/dans le cadre généralisé d’un Être musical/ polymorphe. Mais cette indivision de l’œuvre musicale/peut-elle être prise pour fin immédiate?/Ne repose-t-elle pas comme sur un socle sur/ les articulations de l’œuvre tonale? N’est ce pas/ illusion majeure de vouloir l’obtenir directement,/ de la viser comme si elle était donnée? Pour avoir/une constance musicale, n’a-t-elle pas à se donner/une pluralité de moments? Pour se réaliser/dans des œuvres où elle soit reconnaissable, et/qui ne soient pas informes, n’a-t-elle pas à s’inventer des appareils diacritiques? N’est-ce/pas une folie de chercher à se procurer le/Texte [-] l’entre Être sans lui-même sans aucune configuration?²²

Balance conveys meaning [...] L’«équilibre» de l’art/n’est pas une relation «formelle». [...] Just as the musical scale rises from the/base of the key tone only to return to a new/base at the distance of the octave, so the figure/rises in the frame from the bottom for only/to find new repose at the top base at the upper/edge of the frame. Like the so called “leading”/tone of the scale, the head in its high location/is not only as far away as possible from the/bottom of departure but at the same time/captured by the new top base, which it approaches./(There is then, a similarity between the/structures of the musical scale and the/framed composition. They both show a contraction/of two structural principles: the gradual/increase of intensity by the rising from/bottom to top; and the symmetry of bottom/and top, by which the act of ascension/from

²¹ «From always points/to something beyond itself». [Non è sinossi di parti, ma direzione di forze virtuali]: M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Notes de lecture relative aux derniers travaux*, XXI, f. 12 [r].

²² M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Livre en projet 1958-1960*, VIII, f. 296 [r]: «É vero che l’altezza, l’intensità,/il ritmo *non* sono momenti *indipendenti*,/che solo in casi ben precisi hanno, la/tonalità costante, positiva e distinta, che l’opera/ritaglia nel blocco indiviso di un Essere musicale,/e che tutta la musica classica è da reinterpretare/nel quadro generalizzato d’un Essere musicale/polimorfo. Ma questa indivisione dell’opera musicale/può essere considerata come un fine immediato?/Non poggia sulle articolazioni dell’opera tonale come fossero una base? Non è/illusione maggiore volerla ottenere direttamente,/considerarla come se fosse data? Per avere/una costanza *musicale*, non deve darsi/una pluralità di *momenti*? Per realizzarsi/in opere dove sia riconoscibile, e/che non siano *senza forma*, non deve/inventarsi degli apparati diacritici? Non è forse/una follia il cercare di procurarsi il/Testo senza lo stesso senza alcuna configurazione?».

the base finally transforms itself/into an upward fall toward a new base,/so that withdrawal from a state of rest/turns out to be the mirror image of the/return to a state of rest) [...] /[art=équilibre de repos et de mouvement].²³

Questa costante ricerca di equilibrio, che trasmette il significato, il continuo procedere verso un *Boden* e l'allontanarsi da esso per raggiungere sempre una nuova meta, è l'entità costitutiva della filosofia, il suo peregrinare verso un *pattern* di forze interroganti.

L'arte precede la speculazione, perché possiede la chiave per manifestare ciò che sfugge a una riflessione tetica, fa emergere il nostro contatto ingenuo ed irrazionale con il mondo e con gli altri, non fa mistero del valore emozionale del vissuto e ci riscopre, finalmente presi, in una chiasmatica appartenenza al mondo.

A questo livello si chiarisce e si rivela il valore dell'arte intesa non come *lessico*, non come sostituto verbale del mondo, ma come possibilità di condurre a espressione il silenzio delle cose stesse.

In tale costrutto teoretico la composizione musicale parla allo spettatore del mondo, ma lo fa con un linguaggio ricco di suggestioni provenienti da un fondo di verità che l'opera ha catturato attraverso la corporeità del compositore/esecutore ed espresso attraverso le sue mani; questo rapporto, così intimo, s'instaura nell'ascolto.

Prende forma l'equazione formulata da Merleau-Ponty: «L'idée est au langage ce qu'est l'idée musicale aux sons»²⁴. Da questo punto di vista, l'opera

²³ M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Notes de lecture relative aux derniers travaux*, XXI, f. 11 [r]: «L'equilibrio trasmette il significato "[...]– L'equilibrio non/si ricerca come riposto nell'opera d'arte, ma come/“un pattern di forze visive che vengono equilibrate,/ordinate, unificate” [...] - L“equilibrio” dell'arte/non passa attraverso una relazione “formale” [...] “Come la scala musicale sale dalla/base della nota fondamentale soltanto per ritornare, a un'ottava di distanza, a una nuova/base, così la figura/ sale dal bordo inferiore del quadro fino a/raggiungere una nuova tappa al bordo/superiore. Il cosiddetto tono “principale”/ della scala, il superiore è nella sua alta localizzazione/che non è solo relativa alla lontananza possibile dal/bordo di partenza ma al contempo/è catturato dalla nuova base superiore, che esso raggiunge/ (C'è dunque somiglianza tra la/struttura della scala musicale e della/composizione entro un quadro. Entrambi fanno convergere/due principi strutturali, l'elevazione graduale/dell'intensità con l'ascensione dal basso/in alto, e la simmetria di basso e alto che finisce per trasformare l'ascensione/dalla base in una caduta all'insù/verso una nuova base,/l'allontanamento dallo stato di riposo si rivela l'immagine speculare del/ ritorno allo stato di riposo). [...] [arte= equilibrio tra riposo e movimento]».

²⁴ «L'idea è alla lingua ciò che l'idea musicale è ai suoni»: M. Merleau-Ponty, *Manuscrits, Livre en projet 1958-1960*, VII, f. 202[v].

non dice il mondo rappresentandolo, ma lo manifesta iconizzando l'esperienza unica e singolare dell'artista.

Si assiste, dunque, a una nuova ontologia della composizione musicale, e seguendo questo percorso teoretico, l'obiettivo della riflessione è spostato sulla percezione dell'ascolto, che attua non solo il pubblico, ma anche l'interprete nel momento dell'esecuzione: la difficoltà è nell'individuare, nell'ascolto, quella *petite phrase*.

E più precisamente nelle analisi delle variazioni musicali performative, nella continua apertura dialogante, è visibilmente riscontrabile nell'arte dell'improvvisazione, in un gioco di stare *in ascolto* ed essere *all'ascolto*, si rinviene la linfa per un *pensiero fondamentale* nel quale rinnovare le questioni filosofiche: in quanto le filosofie sono *questioni*, e il pensiero interrogativo che le fa parlare non è "superato da quello che verrà successivamente"²⁵, ma è quell'*inafferrabile nell'immanenza*.

Ricostruendo i pezzi di questo mosaico ermeneutico, nell'impostazione teorica di Merleau-Ponty, scopo dell'arte, non è quello di procedere a nuove sperimentazioni, ma di far divenire reali *nuovi orizzonti di senso*. L'arte inonda gli oggetti e parla *dei germi delle cose, delle cifre del sentimento*, e la musica improvvisativa ne costituisce un'immagine esemplare.

²⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; tr. it., *Il visibile e l'invisibile*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1969, p. 232.