

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Improvvisazione ed emergenza
Risonanza espressiva e making sense dell'imprevisto**

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1876079> since 2022-10-09T12:15:28Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Alessandro Bertinetto

Improvvisazione ed emergenza Risonanza espressiva e *making sense* dell'imprevisto

Abstract

The concepts of "improvisation" and "emergency" share interesting semantic traits. Both have a neutral meaning, according to which "improvisation" means an action developed as it is done, and "emergency" means the "surfacing" of something. However, in a negative sense, "improvised" means "poorly done or executed" and "emergency" is an "accident," a "problem" to be solved. In this contribution, I offer some ideas for elaborating this connection between improvisation and emergency in relation to the aesthetic realm of art.

Keywords

Improvisation, Emergence/Emergency, Art

Received: 30/04/2022

Approved: 17/07/2022

Edited by: Federica Frattaroli

© 2022 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

alessandro.bertinetto@unito.it

1. Introduzione

Il significato e il valore dell'arte emergono sulle intenzioni dell'artista, così come il senso di una conversazione non dipende dalle intenzioni dei parlanti, ma emerge attraverso le loro diverse interazioni: la tesi dell'emergentismo conversazionale, proposta da Richard Sawyer (Sawyer 1001) in relazione al tipo di creatività distribuita esercitata nell'interazione all'opera nell'improvvisazione teatrale può essere estesa all'arte in generale. Almeno, questa è la tesi che ho recentemente sostenuto in alcuni contributi (Bertinetto 2019, Bertinetto 2020, Andrzejewski, Bertinetto 2021). A sua difesa si possono addurre almeno due ragioni:

1. L'artista non controlla in modo assoluto forme, strumenti, metodi e materiali del suo operare, ma è coinvolto, in modo attivo-passivo in un'interazione alla quale partecipa senza poter prestabilirne in anticipo l'esito.

2. L'opera non smette di (tras)formarsi una volta che l'artista ha smesso di lavorarci. Infatti, è esposta a interazioni storico-culturali che influiscono sui suoi significati. Come l'identità delle persone, l'identità delle opere d'arte varia nel tempo in funzione delle mutazioni dei suoi significati: e così anche il successo o il fallimento di un'opera è funzione delle sue (tras)formazioni storiche, a loro volta dovute dalle esperienze concrete e situate (a carattere emotivo/affettivo e non soltanto cognitivo) in cui vengono incontrate, valorizzate, valutate e interpretate.

Dunque, l'opera, e con essa i suoi significati e valori, emerge sulle intenzioni, ma anche sulle azioni, dell'artista, in quanto è consegnata all'imprevedibile esperienza partecipativa dei fruitori. L'ontologia dell'arte, nel suo complesso, può insomma essere intesa come emergente, in quanto l'identità dell'opera emerge dalle condizioni situazionali in cui è prodotta e fruita. Ciò rende la normatività delle pratiche artistiche un processo continuamente esposto all'imprevisto delle situazioni concrete in cui l'arte viene realizzata dagli artisti e apprezzata dal pubblico, situazioni che incidono retroattivamente sulle condizioni normative che regolano la prassi e l'esperienza artistica.

Seguendo la tesi di Sawyer, ma anche la prospettiva proposta in In-gold, Hallam 2007, si potrebbe sostenere che questa tesi sia l'applicazione all'arte di una tesi più generale circa lo sviluppo creativo, di tipo emergenziale, del significato dei fenomeni culturali – non soltanto linguistici – al di là delle condizioni intenzionali e contestuali di partenza. Tuttavia, in questa sede mi interessa piuttosto focalizzare

l'attenzione sulla questione più specifica del rapporto tra l'emergenza e l'improvvisazione come prassi artistica specifica – per quanto, almeno per come la intendo io, sicuramente paradigmatica per l'arte e l'esperienza estetica *tout court*. In *Estetica dell'improvvisazione* (Bertinetto 2021a) ho proposto di considerare l'emergenza come la prima delle quattro categorie ad hoc della “grammatica artistica” in cui l'improvvisazione articola il suo senso estetico attraverso il confronto con la contingenza. In questo breve contributo propongo qualche spunto per elaborare questo nesso tra improvvisazione ed emergenza. E in particolare suggerirò che l'improvvisazione è favorevole all'emergere di una risonanza espressiva e affettiva tra agenti (performers e fruitori) e ambiente.

2. Intrecci semantici

Le famiglie terminologiche dei concetti “improvvisazione” ed “emergenza” condividono una interessante condizione semantica. Per un verso, hanno entrambe un significato neutro. “Improvvisazione” significa una modalità di azione in cui si inventa il piano di azione mentre si procede: si agisce senza predeterminare il programma dell'azione. “Improvvisare” significa allestire o organizzare qualcosa in fretta e senza seguire un programma o prepararsi appositamente. “Emergenza” significa, in tal senso, “affioramento”, “sporgenza”: “emergere” indica dunque il “venire a galla”, lo “sporgere”, l’“affiorare in superficie” e quindi anche il “venire alla luce” di qualcosa (oggetto, proprietà, evento, idea, *sensò*, ecc.). “Emergente” è pertanto riferito anche a ciò che è “evidente”, ovvero che si segnala per qualche ragione (ad es., un artista *emergente*). Per altro verso, le due famiglie di termini hanno un significato negativo, dispregiativo. “Improvvisato” significa “fatto o eseguito male”, “rabberciato”, “scadente” appunto perché senza preparazione o meditazione ed eseguito in fretta. Analogamente, l’“emergenza” è l’“accidente”, la “difficoltà (imprevista)”, il “problema”: ciò che esorbita dalla normalità desiderabile e presenta una difficoltà con cui si deve fare, urgentemente, i conti.

In entrambe le accezioni, i concetti di “improvvisazione” e di “emergenza” sono tra loro strettamente intrecciati. E questo stretto intreccio reciproco è ciò che intendo discutere in questo breve contributo. L'emergenza, in quanto circostanza anormale che presenta un problema con cui fare urgentemente i conti, è, spesso, imprevista: accade al di là delle previsioni e delle attese – sebbene alcuni tipi di emergenza possa-

no poi diventare routinari: la fame nel mondo, la guerra, la pandemia, la mafia restano emergenze, problemi o anomalie molto rilevanti che ci si deve impegnare a risolvere e superare, anche nel caso che diventino patologie endemiche.

Analogamente, l'improvvisazione è un agire senza preparazione proprio perché scatta in quanto reazione a un'emergenza, ovvero a un accidente o a un imprevisto inatteso. S'improvvisa, appunto, per superare l'emergenza, recuperando un ordine perduto. Per altro verso, tuttavia, l'improvvisazione può essere la modalità routinaria e abituale con cui si compiono azioni quotidiane individuali (condurre un veicolo, andare in bicicletta...) o collettive (partecipare a una cena al ristorante, svolgere una lezione a scuola, ecc.) che possono includere abilità altamente specializzate e professionalizzate (per esempio in campo sportivo, ma anche in ambito artistico o artigianale). L'improvvisazione può allora essere la modalità scelta deliberatamente per realizzare qualcosa, per esempio un viaggio o una performance artistica, e magari, come può accadere in questo secondo caso, non è solo un mezzo per un fine, ma fine a sé – come quando un gruppo musicale improvvisa per offrire la sua improvvisazione a un pubblico di ascoltatori. L'emergenza, in tal caso, non è la "molla" che fa scattare un agire improvvisativo reattivo e di ripiego: un "making do" (su questa nozione cfr. Hamilton 2021). Piuttosto nell'improvvisazione deliberata e consapevole ci si confronta con quanto accade nella situazione concreta. Così, l'emergenza è quella del *sensu* che viene potenzialmente configurato attraverso il confronto responsivo con la contingenza: un senso che, se "emerge", emerge in quanto imprevisto, in quanto non programmato né programmabile. Dunque, l'improvvisazione ha senso – meglio: *makes sense* – come pratica di *sense making*.

Insomma, l'emergenza è imprevedibile e imprevista e l'improvvisazione si confronta con l'emergenza, sia perché risponde all'imprevisto, sia perché il suo "senso", la sua "normatività", è "emergente". Nella vita quotidiana, l'emergenza ci chiama a una reazione *ex improviso*. Quando nell'inverno 2020 è "emerso" il covid-19, l'umanità intera ha dovuto improvvisare reazioni – dagli esiti più o meno efficaci – all'emergenza. Si è dovuto cambiare, senza poterlo prevedere, dunque improvvisamente, consuetudini e regole di vita quotidiana, per rispondere all'emergenza. In conseguenza di questi cambiamenti forzati, sono emerse diverse modalità di organizzazione della vita pratica. L'emergenza ha spinto a una riorganizzazione prima di allora imprevedibile e imprevista della vita pratica, ha spinto a improvvisare: alcune delle innovazioni – ad esempio, la didattica online e più in generale lo *smartworking* – avranno con

tutta probabilità esiti duraturi. L'improvvisazione, come modalità di azione (e interazione) nella vita quotidiana, fa così emergere nuove forme di organizzazione nei diversi campi dell'esistenza: la scuola, il lavoro, il tempo libero, ecc. Fa emergere, per ricorrere a un termine adottato, forse in modo un po' superficiale in Italia nel periodo più duro del periodo pandemico, ma non senza un suo giustificato senso, una "nuova normalità": una normalità differente dalla normalità precedente l'emergenza, eppure caratterizzata appunto da una – inedita – configurazione normativa.

3. Intenzionalità, normatività attenzionale, responsività: improvvisazione come agire specifico e come aspetto dell'azione

Perciò, il senso specifico dell'agire improvvisativo non è legato a intenzioni – o a reti di intenzioni: piani di azione – precedenti il suo svolgimento, ma è configurato nel corso del suo svolgersi e attraverso le risposte prodotte nei confronti della situazione imprevista, ovvero dell'emergenza. Il senso dell'improvvisazione – anche l'improvvisazione artistica – emerge in risposta all'emergenza – la ripetizione lessicale è qui consapevole e voluta –, la quale è quindi valorizzata come *affordance* (Gibson 2014) per l'agire¹. Le affordances non sono semplicemente opportunità ambientali, ma piuttosto i prodotti emergenti – né esclusivamente oggettivi né esclusivamente soggettivi – dalle interazioni mutevoli e dinamiche tra organismi, oggetti, eventi e ambiente. In altre parole, per dirla con Chemero (2003: 181), si tratta delle "relazioni tra le capacità degli organismi e le caratteristiche dell'ambiente". Ciò significa che le abilità, le disposizioni e le abitudini di un organismo sono funzioni delle relazioni specifiche che si instaurano tra quell'organismo e gli oggetti/eventi con cui interagisce e cui risponde nell'ambiente attraverso esperienze di tipo espressivo ed apprezzativo che integrano agire e patire.

È chiaro quale sia il punto in questione per l'improvvisazione: agire non soltanto (e non tanto) in base a piani di azione strutturati prima del coinvolgimento con ciò che accadrà, ma piuttosto accogliendo responsabilmente l'imprevisto come una sorpresa che, proprio in quanto emerge inattesa, è spunto per un'interazione creativa. Ovviamente, a prescindere dalla teoria dell'intenzionalità adottata, ciò non significa che l'improvvisazione non possa derivare da intenzioni precedenti l'agire: il

¹ La letteratura filosofica sulla nozione di "affordance" è in rapida sviluppo e, per motivi di spazio, non mi soffermerò su di essa in questo articolo.

jazzista che sale sul palco per suonare ha, infatti, l'intenzione di improvvisare la musica che offre agli ascoltatori (Beisbart 2021). Inoltre, sebbene non predetermini mediante intenzioni specifiche ogni passo della sua performance – altrimenti non si tratterebbe di improvvisazione – il suo agire non è un semplice “accadere”: chi improvvisa, “fa ciò che accade” (Anscombe 1957: 52-3). Qualunque sia la teoria dell'intenzionalità adottata, all'improvvisatore è imputabile un'azione (in questo caso, la performance musicale) che produce certi effetti (la musica che il pubblico ascolta). Ma se l'azione è improvvisata, a configurarne lo specifico senso (la direzione e la normatività) non è *solo* l'intenzione che la guida – che può precederne l'inizio o seguirne il corso, come nel caso delle “intenzioni in azione” teorizzate da Searle (2003: 42). Piuttosto a configurare il senso dell'improvvisazione è l'*attenzione* (Ingold 2021), l'attenzione coinvolta percettivamente ed affettivamente con la /nella situazione performativa. Infatti, piuttosto che tendere a uno scopo predeterminato – che, comunque, non manca: anche lo scopo autoreferenziale di improvvisare, come si è osservato, è uno scopo – a caratterizzare l'improvvisazione è la dedizione fiduciosa alla concreta situazione del suo svolgersi, a ciò che accade nel e attraverso il suo svolgersi: “attenzione” le *affordances* situazionali (o ambientali) – un intervallo sonoro, un pattern ritmico o una frase musicale, o un gesto, un movimento o una parola; ma in generale qualunque evento (l'esclamazione di uno spettatore; una particolare acustica o una illuminazione insolitamente efficace; un'atmosfera affettiva ambientale percepita dal performer) che possa essere valorizzato come *making sense*, ovvero che possa essere (ac)colto come invito all'espressione creativa –, l'improvvisazione configura il proprio senso, la propria normatività, nel corso della sua performance. L'improvvisazione è performance di normatività che emerge *attraverso* e *sui* contributi all'interazione improvvisativa tra performers e la situazione. La normatività dell'improvvisazione è pertanto esempio paradigmatico di una normatività *situata* (van der Herik, Rietveld 2021), nonostante si svolga nell'ambito di un contesto normativo di partenza al quale *risponde* e che così *realizza* concretamente.

L'improvvisazione, in questo senso, è sia un *agire specifico*, sia un *aspetto* dell'azione umana in generale (McGuirk 2021). Intendendo l'improvvisazione come un tipo specifico di azione, ci concentriamo su ciò che caratterizza un agire che esalta, in modo deliberato o reattivo, il confronto con l'emergenza contingente che caratterizza la circostanza del suo svolgimento: un agire che deve fare i conti con l'emergenza, creativamente, in quanto, rispondendovi, deve inventare un senso, deve

configurare una forma rispondendo a ciò che destabilizza l'ordine precedente, o che comunque avrebbe il potenziale di farlo. Dal confronto con l'emergenza che sporge sull'ordine normativo di partenza, l'improvvisazione è invitata a prendere *spunto* (Pareyson 2010: 80ss.) per configurare nuove forme, per riorganizzare un senso, un ordine, una normatività. Questa normatività emerge nel corso della performance.

Intendendo l'improvvisazione come *aspetto dell'agire tout court*, si sottolinea che l'agire umano, per quanto pianificato e organizzato in reti di intenzioni, obiettivi e mezzi per raggiungerli, è *situato*: per essere efficace, la realizzazione del progetto non può essere indifferente alla circostanza concreta dell'azione; in una realtà soggetta a continui – per quanto spesso magari piccoli e sottili – cambiamenti, norme e abitudini che regolano l'agire, e lo rendono possibile, devono adattarsi plasticamente alla concretezza della situazione. La stessa configurazione di un piano di azione avviene tenendo conto della situazione in cui la pianificazione avviene. L'improvvisazione, insomma, non è il contrario della pianificazione: spesso è il modo concreto per pianificare azioni (cfr. Preston 2013), ovvero una modalità di (inter)azione da cui può emergere un piano. Le misure per fronteggiare l'emergenza del covid-19 sono state pianificate in modo forzatamente improvvisato (e con esiti dall'efficacia variabile). Analogamente, la composizione di un brano musicale o di una coreografia – operazione senz'altro favorevole a modalità di pianificazione – può essere improvvisata in diversi modi: può essere dovuta a un'occasione particolare e può richiedere variamente il ricorso all'improvvisazione, a un confronto non programmato in anticipo con la contingenza.

Insomma, la programmazione può richiedere uno svolgimento non-programmato, che risponde a situazioni ed eventi che emergono durante l'elaborazione. Viceversa una performance improvvisata può essere la configurazione performativa di un piano d'azione, che emerge attraverso la performance. Quindi, quando si definisce l'improvvisazione come un agire in cui creatività e performance, ovvero invenzione e realizzazione, coincidono, ci si riferisce all'improvvisazione come un agire specifico, caratterizzato da particolari qualità ontologiche: *situatività, incorreggibilità, irripetibilità* (cfr. Bertinetto 2016: 64-8). Tuttavia, a rigore, in quanto processo che si svolge in circostanze specifiche che ne configurano l'organizzazione concreta (in particolare nei termini delle relazioni tra mezzi e obiettivi), ogni azione è caratterizzata da situatività, incorreggibilità, irripetibilità. Dunque, anche l'interpretazione performativa (ad esempio di una composizione musicale) in quanto azione – o meglio: serie di azione ed interazioni che si realizzano in un tempo specifico – è un

processo caratterizzato dalle qualità ontologiche considerate ontologicamente specifiche dell'improvvisazione. Secondo alcuni (Ruta 2017; Gould, Keaton 2000), di conseguenza la differenza tra interpretazione e improvvisazione tenderebbe a svanire: benché dipendente da un testo, da una partitura, da un progetto di azione predeterminato che ha valore prescrittivo, anche l'interpretazione di una composizione è un evento irripetibile, incorreggibile e ontologicamente dipendente dalla sua situazione spazio-temporale. Perciò, quando si sostiene che l'improvvisazione è situata, incorreggibile, irripetibile si vuole in realtà sostenere che l'improvvisazione è un agire specifico, e non soltanto un aspetto dell'azione, in quanto configura il proprio senso *grazie* a queste condizioni ontologiche. Non soltanto si svolge qui e ora; piuttosto, sebbene spesso non esplicitamente, l'improvvisazione – come agire specifico – *tematizza*, riferendosi, le proprie condizioni ontologiche e in tal modo configura il proprio senso, le proprie forme, la propria direzione. Il fatto di (dover) rispondere in modo attento e responsivo alla concretezza della situazione in quanto emergenza sull'attesa, sulla pianificazione, sulla previsione, e in quanto *affordance* per l'emergenza di un senso, non è una mera condizione estrinseca dall'agire improvvisativo: è invece la condizione costitutiva del suo essere eletta deliberatamente come *modus operandi*.

La differenza tra l'improvvisazione come tipo e come aspetto dell'azione può però essere chiarita soprattutto in base a una diversa organizzazione delle loro rispettive temporalità. L'azione come processo intenzionale pianificato diretto a uno scopo mediante mezzi predetermina la struttura temporale del proprio svolgimento. L'improvvisazione – come tipo specifico di agire – può avere qui un ruolo per realizzare alcune fasi dell'azione; ma ciò non incide sulla scansione temporale del processo: si struttura un'intenzione, si articola il piano di azione, si procede a realizzarne le varie fasi per arrivare all'obiettivo. Il senso dell'obiettivo è, in gran parte, prestabilito prima della sua realizzazione. In tal senso, un'azione quotidiana come l'andare a fare la spesa richiede la fissazione di un obiettivo, per la realizzazione del quale intervengono spesso diverse azioni e processi improvvisati. Il che vale anche per azioni più complesse – e gli esempi non scarseggiano: la coltivazione delle piante, la produzione di un articolo scientifico, ecc. – che richiedono un tasso maggiore di creatività nelle interazioni che portano a compimento la prassi.

Quando l'azione è invece di *tipo improvvisativo*, la temporalità è, in gran parte, retroattiva. Si risponde a ciò che accade (alla situazione,

all'imprevisto) e questa risposta per un verso configura un vincolo per i passi successivi e per altro verso ri-organizza il senso dei passi precedenti. Gli stessi obiettivi dell'azione possono quindi essere configurati (o riconfigurati) nell'agire e attraverso l'agire in base ai vincoli che si producono nel corso dell'azione. Ciò che accade nel processo – e che emerge attraverso il processo – risignifica, magari in modo destabilizzante, il senso di quanto accaduto precedentemente e presenta *affordances* per l'agire successivo, che vi risponderà contribuendo a sua volta a risignificare quanto già accaduto. Si agisce – “qui e ora” – in base a un senso che ad-verrà (e che quindi non è a disposizione), rispondendo sia a quanto accaduto precedentemente sia all'incertezza di ciò che accadrà dopo: così il senso delle mosse compiute non ha stabilità, fino a che l'agire non termina.

Non è difficile scorgere in ciò l'accezione esistenziale/esistenzialista di questo agire improvvisativo: l'esistenza umana è un'improvvisazione di questo tipo, che richiede responsabilità rispetto alla situazione fattuale dell'agire (cfr. Sartre 2014; Jankélévitch 2018). Ma in questa sede interessa maggiormente sottolineare come proprio l'emergere di un imprevisto – in inglese si potrebbe dire: *the emergence of the emergency* – sembra essere ciò che può trasformare un'azione di cui l'improvvisazione può essere un aspetto in un'improvvisazione come modalità specifica (tematica) di azione. Questo vale per l'improvvisazione *reattiva*: un'emergenza ci costringe a interrompere il decorso normale di una pratica e a riconfigurare i termini dell'azione nel corso del suo svolgimento. Nelle arti è ciò che Lydia Goehr (2016) ha chiamato “improvvisazione impromptu”. Un incidente – la rottura di una corda del violino – chiama l'interprete di un brano a improvvisare, per poter continuare la performance, pur cambiandone i connotati previsti. L'imprevisto che emerge chiama il performer a trovare soluzioni impreviste: l'*emergency* invita il performer a rispondere eseguendo l'inatteso, diventando così improvvisatore. Eppure l'emergere dell'imprevisto caratterizza anche l'improvvisazione deliberata. I musicisti che consapevolmente improvvisano la loro performance *vanno in cerca* dell'emergere (dell')imprevisto. Nell'ambito delle convenzioni prestabilite che deliniano il contesto artistico specifico della loro prassi (per esempio le convenzioni del *mainstream jazz*, in cui i performers usano tema e struttura armonica di un brano come riferimento per le loro improvvisazioni), essi configurano situazioni di emergenza rispondendo alle quali eseguono l'inatteso: producono l'emergenza del senso – in questo caso, estetico – del loro fare.

Certamente, non è detto che ciò avvenga. Tanto nell'improvvisazione reattiva, quanto in quella deliberata², non si hanno garanzie che la risposta all'emergenza fattuale e la produzione di un senso emergente sia efficace o semplicemente avvenga. L'emergenza può essere tale da comportare la fine dell'azione (in arte, la fine della performance) oppure la performance deliberatamente improvvisata può non essere in grado di far emergere un senso imprevisto: può essere routinaria e noiosa, non configurando creativamente forme – sonore, visive, gestuali, espressive ... – artisticamente riuscite. Analogamente, al di fuori delle pratiche artistiche, le misure prese *ex improvviso* per fronteggiare una situazione emergenziale possono essere inefficaci (o peggiori del problema cui si voleva rispondere). Come specifico tipo di azione, quindi, l'improvvisazione è pratica insicura, non garantita, dall'esito incerto. Ma se riesce – non soltanto in ambito artistico –, allora essa espone le condizioni stesse dell'agire umano come agire situato, al contempo creativo, strutturato da abitudini, limitato da vincoli e diretto a scopi (cfr. Glaveanu 2012). In ambito artistico, in particolare, espone le condizioni dell'esercizio stesso dell'esperienza estetica, sia dal punto di vista dell'artista, sia dal punto di vista del fruitore, come realizzazione di una esperienza, ovvero di una esperienza capace, se riesce, di organizzare in modo felice le proprie forme attraverso l'interazione tra organismo e ambiente (Dewey 2009).

Il senso, ovvero la *normatività* e anche la *direzione* dell'improvvisazione, emerge dunque in rapporto all'emergere della situazione fattualmente concreta, e per questa sua concretezza imprevedibile, del suo accadere. Perciò il significato del termine "improvvisazione" non è qui quello di un agire o di un fare impreciso, approssimato, caratterizzato dalla mancanza di risorse e di preparazione, ma piuttosto quello di un fare/agire caratterizzato dall'incertezza che attiene costitutivamente all'azione umana. Laddove un procedimento totalmente regolato e senza margini d'incertezza, e quindi di libertà, e che pertanto si svolge in modo del tutto meccanico – come lo svolgimento di un algoritmo o una pratica burocratica – è sentito come *disumano*, proprio perché non offre spunti per un agire capace di creativa auto-organizzazione attraverso una risposta risonante espressivamente con le sollecitazioni ambientali. L'imprevedibilità e l'incertezza, invece, poiché comportano la mancanza di un controllo assoluto sull'azione, rendono possibile la libertà creativa in quanto *distribuita* (Clarke, Doffmann 2017) tra i diversi fattori in gioco – l'incertezza è, insomma, ca-

² Per questa distinzione, cfr. Bertinetto 2021a.

pace di far emergere un senso imprevisto, e pertanto nuovo, sollecitando risposte immaginative (Bertram, Rüseberg 2021).

4. *L'emergere del senso estetico/espressivo nell'improvvisazione artistica*

Nell'ambito artistico, i fattori in gioco – in base alle regole delle diverse pratiche e nell'ambito dei loro vincoli normativi, così come dei vincoli fattuali dovuti alla situazione performativa – sono gli artisti, i materiali, le forme, gli stili, le convenzioni, il pubblico, la *location* ecc. L'opera, o la performance, prende forma, e quindi senso, attraverso il reciproco (cor)rispondersi di questi elementi. Come ha sostenuto Matteucci (2021), si tratta di risuonare con l'accadere del processo, in modo che le proprietà estetiche emergano *intervenendo* nell'esperienza stessa (Matteucci 2019).

L'improvvisazione artistica evidenzia così un aspetto generale dell'agentività umana, che richiede per la sua configurazione concreta un "material engagement" (Malafouris 2013): il senso dell'azione si costruisce non a partire da intenzioni mentali astratte dalla loro applicazione, ma in base alla concretezza del commercio materiale con le cose, che richiedono specifiche modalità attenzionali di azione, grazie alle quali tra soggetto e mondo può emergere una mutua responsabilità, una risonanza espressiva (e patica – per dirla con Griffero 2020), una *Stimmung* di corrispondenza tra organismo e ambiente, un sentimento di *attunement* reciproco capace di propagarsi nell'atmosfera della situazione³.

Le performance nelle diverse pratiche improvvisative – in quanto paradigmatiche per la creatività artistica *überhaupt* – configurano il loro senso attraverso il confronto con la situazione concreta del loro svolgersi anzitutto nei termini dei materiali attraverso cui l'espressione artistica si realizza. Questo senso emerge pertanto anche attraverso la specifica sollecitazione dei sensi coinvolti nella percezione estetica. Il che vale tanto da parte degli artisti, quanto da parte dei fruitori, impegnati come partecipanti all'oper/azione creativa. E proprio in quanto articolazione di un'oper/azione creativa a carattere estetico distribuito tra diversi fattori, l'improvvisazione esibisce il carattere di opera che ha l'arte non in quanto oggetto, ma in quanto (affordance per l'emergenza di una) prassi per-

³ Sul tema, in relazione alla relazione e alla differenza tra *Stimmung*, *mood* e atmosfera, cfr. anche Griffero (2017) e (2019).

formativa che ci coinvolge in un'esperienza estetica espressiva e (tras)formativa (cfr. Dewey 2009; Berleant 2021).

La legittimità e la normatività estetica dell'improvvisazione vanno perciò intese nel senso concretamente situato della "material agency" (Knapett, Malafouris 2008) e dell'interattività della creatività distribuita: distribuita anche attraverso le corrispondenze tra i sensi in gioco nella situazione performativa, esperienziale ed espressiva. Nell'improvvisazione musicale non solo il suono è *in gioco* (o *colluso*, per dirla con Matteucci 2019), ma anche l'ambiente in cui la performance si svolge, le mosse e i gesti dei musicisti che, colti dalla vista del pubblico, manifestano espressività affettiva suonando (Bertinetto 2011); e anche la tattilità del gesto performativo, del contatto tra corpo e strumento influisce sul suono e, più in generale, sulla qualità estesiologica-sensoriale, estetica-percettiva ed affettiva-espressiva-atmosferica della performance. D'altronde, l'improvvisazione – in particolare grazie al suo insistere sulla *presenza* dell'evento performativo come forza formante del suo senso estetico – evidenzia un tratto consueto e comune delle pratiche artistiche che, come ha sostenuto Jerrold Levinson (1990) in un importante saggio, sono, di fatto, tutte ibride, almeno in modo implicito (cfr. Bertinetto 2017). Perciò, per questo aspetto, il senso estetico che emerge dall'improvvisazione artistica si declina nella dimensione plurale della percezione distribuita attraverso i sensi e affettivamente connotata in quanto impegnata enattivamente a corrispondere con quanto emerge nella situazione concreta dell'evento performativo.

Nel complesso, è insomma l'atmosfera che emerge e fluisce attraverso la performance situata – avvolgendo e penetrando performers e pubblico – in modo da provocarne la risonanza responsiva e da strutturare il carattere affettivo della loro fruizione –, a marcare sensorialmente/affettivamente il senso estetico di quanto accade. Il senso estetico emergente attraverso i sensi sollecitati nelle performance d'improvvisazione è configurato grazie all'*improvvisazione*, più o meno intensa, di plessi emozionali, *di affettività* – come sostiene in un recente saggio Susanne Ravn (Ravn 2021) in relazione agli *happening site-specific* di Kitt Johnson (cfr. anche per il caso musicale Bertinetto 2021c). In generale, l'improvvisazione esplicita precisamente il carattere "improvvisato" dell'emozione in quanto "mode of embedded enaction of an embodied mind that unfolds as a dynamic and expressive correlation, and that shapes the densely integrated experiential field we are engaged with" (Matteucci 2020: 260). Dunque, a ben vedere, le emozioni sono di per sé "fully aesthetic insofar as they reveal immanent operative aspects, that is, pecu-

liar and intrinsic ways of experiencing-with. Ways that are indeed activated in contingent circumstances, but that are also always underlying and tacitly functioning as potential expressions (Matteucci 2020: 168).

L'improvvisazione artistica pratica questa configurazione espressiva in cui l'emozione consiste in quanto emergente attraverso l'interazione corresponsiva tra performers, opera/re, pubblico e *affordances* situazionali o ambientali di vario tipo. Già il rapporto tra performer e artefatti materiali ad-operati come partner nell'esercizio della creatività distribuita (per esempio uno strumento musicale; cfr. Bertinetto 2021b) è un'interazione a tenore affettivo, strutturata ("scaffolded") da una prassi estetica (a sua volta plasmata dall'assiduità di un *training* performativo) che produce "nicchie" e abitudini estetiche (Portera 2020): da questa interazione materiale (che, nel caso della musica improvvisata, è segnatamente di tipo *audiotattile*; cfr. Caporaletti 2014) emerge un'espressività estesa tra agente ed artefatto che "colora" e "intono" il *mood* performativo – nonché l'ambiente in cui la performance si svolge – offrendo *affordances* cui (cor)rispondere nello svolgimento operativo/espressivo della performance artistica stessa (cfr. Gallagher 2021).

La situatività dell'emergenza espressiva attraverso i sensi sollecitati affettivamente dalla manipolazione dei materiali – estesa ad artefatti coinvolti nell'interazione performativa – caratterizza così il senso estetico dell'improvvisazione come articolazione di una "grammatica artistica della contingenza" (cfr. Bertinetto 2021a: c. 2). Se per un verso l'improvvisazione risponde all'esigenza di cogliere le pratiche estetiche come integrate nelle attività quotidiane (Burnett, Gallagher 2020), per altro verso la specificità dell'improvvisazione consapevole in ambito artistico sembra essere quella di impegnare abilità operative acquisite e incorporate nella manipolazione di materiali e forme che provocano attività percettive-sensoriali ed espressive-emozionali-affettive configurate performativamente in risposta all'atmosfera che si viene istituendo situativamente. Adottando la tesi di stampo pragmatista e fenomenologico, per cui il fare artistico è una operativizzazione estetica dell'esperienza, una sua realizzazione nel coinvolgimento con forme e materiali in virtù dei quali proprio grazie all'attenzione risonante per l'emergenza situazionale emerge un senso estetico inatteso anzitutto per chi lo pratica e, anzitutto per chi lo pratica tale da colorare affettivamente l'*interplay* con il mondo, si può allora affermare che l'improvvisazione mette in scena questa operativizzazione e nella performance emergono *affordances* (anzi la stessa performance emerge come *affordance*) per l'improvvisazione percettiva ed affettiva degli stessi fruitori. Nella situa-

zione improvvisativa, l'opera stessa emerge come esito di una creatività distribuita atmosfericamente e che si estende dall'operare performativo dell'*interplay* degli artisti al coinvolgimento percettivo, affettivo, espressivo dei fruitori.

Generando effetti di risonanza proprio-corporea attraverso pratiche di attivazione di una percezione responsiva, intonata all'ambiente, a tenore affettivo ed espressivo, l'improvvisazione, quando riesce, favorisce l'emergere della corrispondenza tra organismo e ambiente la cui espressione è la riuscita estetica. Del resto, l'autotrasformazione che, in generale, comporta l'essere coinvolti in maniera attiva-passiva in un risuonare con l'ambiente – l'essere a tono con l'ambiente – è indotta, come scrive Tonino Griffero, "dall'incontro con qualcosa di inatteso" (Griffero 2020: 115): "The kind of experience to which the name "resonance" applies occurs especially when persons do not expect it, that is, when something unpredictable and unplanable happens to them" (Griffero 2020: 116), ovvero quando qualcosa di inatteso, *meravigliosamente*, emerge. Anche per questo (come ho sostenuto in Bertinetto 2021a) l'improvvisazione è paradigmatica dell'esperienza estetica e dell'opera/re estetica/o dell'arte, perché è proprio l'immersi nella incertezza dell'interazione nella e con la situazione (Bertinetto 2021d) a favorire l'emergere, al di là del controllo soggettivo, di una risonanza responsiva di tipo espressivo e il *making sense* dell'imprevisto (e dell'inaudito) estetico⁴.

Bibliografia

- Andrzejewsky, A., Bertinetto, A., *What Is Wrong With Failed Art?*, "Studi di Estetica", n. 49/1 (2021), pp. 1-23.
- Anscombe, G.E.M., *Intention* (1957), Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000.
- Beisbart, C., *Improvisation and Action Theory*, in A. Bertinetto, M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, London-New York, Routledge, 2021, pp. 100-15.
- Berleant, A., *Il campo estetico* (1971), Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- Bertinetto, A., *Vedere la musica*, "Estetica. Studi e ricerche", n. 1 (2011), pp. 83-123.

⁴ Ringrazio un revisore anonimo per preziosi commenti a una precedente versione di questo articolo.

- Bertinetto, A., *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il Glifo, 2016.
- Bertinetto, A., *Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis*, in K. Maar, F. Ruda, J. Völker (Hrsg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, München, Wilhelm Fink, 2017, pp. 143-58.
- Bertinetto, A., *L'emergentismo nell'arte*, "Philosophy Kitchen", n. 11 (2019), pp. 177-91.
- Bertinetto, A., *Improvisation and the Ontology of Art*, "Rivista di Estetica", n. 73/1 (2020), pp. 10-29.
- Bertinetto, A., *Estetica dell'improvvisazione*, Bologna, il Mulino, 2021a.
- Bertinetto, A., *Body and Soul...and the Artifact. The Aesthetically Extended Self*, "Journal of Somaesthetics", n. 7/2 (2021b), pp. 7-26.
- Bertinetto, A., *Improvvisare l'emozione nel suono. L'espressività musicale tra teoria della persona ed enattivismo*, "Rivista di Analisi e Teoria Musicale", n. 2 (2021c), pp. 41-66.
- Bertinetto, A., *When Diving Into Uncertainty Makes Sense. The Enactive Aesthetic Experience of Artistic Improvisation*, "Reti, saperi, linguaggi, Italian Journal of Cognitive Sciences", n. 1 (2021d), pp. 73-102.
- Bertram, G., Rösenberg, G., *Improvvisieren – Lob der Ungewissheit*, Leipzig, Reclam, 2021.
- Burnett, M., Gallagher, S., *4E Cognition and the Spectrum of Aesthetic Experience*, "Jolma", n. 1 (2020), pp. 157-76.
- Caporaletti, V., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- Chemero, A., *An Outline of a Theory of Affordances*, "Ecological Psychology", n. 15/2 (2003), pp. 181-95.
- Clarke, E.F., Doffman, M. (eds.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, 2017.
- Dewey, J., *Arte come esperienza* (1934), Palermo, Aesthetica, 2009.
- Gallagher, S., *Performance/art: The Venetian lectures*, Milano-Udine, Mimesis International, 2021.
- Gibson, J.J., *L'approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- Glaveanu, V.P., *Habitual Creativity: Revising Habit, Reconceptualizing Creativity*, "Review of General Psychology" n. 16/1 (2012) pp. 78-92.
- Goehr, L., *Improvvisare «Impromptu», Or, What to Do with a Broken String*, in G.E. Lewis, B. Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 458-80.
- Gould, C.S., Keaton, K., *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 58 (2000), pp. 143-8.
- Griffero, T., *Felt-bodily communication: a neophenomenological approach to embodied affects*, "Studi di estetica", n. 45/2 (2017), pp. 71-86.

- Griffero, T., *In a neo-phenomenological mood: Stimmungen or atmospheres?*, "Studi di estetica", n. 47/2 (2019), pp. 121-51.
- Griffero, T., *Better to Be in Tune. Between Resonance and Responsivity*, "Studi di estetica", n. 48/2 (2020), pp. 93-118.
- Hamilton, A., *Improvisation as Spontaneous Creation versus «Making Do»*, in A. Bertinetto, M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, London-New York, Routledge, 2021, pp. 171-86.
- Hallam, E., Ingold, T. (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford-New York, Berg, 2007.
- Ingold, T., *On Correspondence*, "Reti, Saperi, Linguaggi", n. 1 (2021), pp. 5-23.
- Jankélévitch, V., *L'avventura, la noia, la serietà* (1963), Torino, Einaudi, 2018.
- Knappett, C., Malafouris, L., *Material agency*, New York, Springer, 2008.
- Levinson, J., *Hybrid Art Forms*, in *Music, Art, Metaphysics*, Ithaca, Clarendon, 1990, pp. 26-36.
- Malafouris, L., *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge, MA-London, The MIT Press, 2013.
- Matteucci, G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Roma, Carocci, 2019.
- Matteucci, G., *Staging Emotions. The Aesthetic Root of the Ecological Niche*, "Reti, saperi, linguaggi", n. 2 (2020), pp. 259-76.
- Matteucci, G., *Improvisation as Resonance*, in A. Bertinetto, M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, London-New York, Routledge, 2021, pp. 33-46.
- McGuirk J., *Improvisation in the Classroom*, in S. Ravn, S. Høffding, J. McGuirk (eds.), *Philosophy of Improvisation. Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, New York-London, Routledge, 2021, pp. 182-98.
- Pareyson, L., *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani, 2010.
- Portera, M., *Babies Rule! Niches, Scaffoldings, and the Development of an Aesthetic Capacity in Humans*, "British Journal of Aesthetics", n. 60/3 (2020), pp. 299-314.
- Preston, B., *A Philosophy of Material Culture*, London-New York, Routledge, 2013.
- Ravn, S., *Improvising Affectivity – Kitt Johnson's site-specific Performances*, S. Ravn, S. Høffding, J. McGuirk (eds.), *Philosophy of Improvisation. Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, New York-London, Routledge, 2021, pp. 141-60.
- Ruta, M., *Horowitz Does Not Repeat Either! Some Considerations about Free Improvisation, Repeatability and Normativity*, "Proceedings of the European Society for Aesthetics", 8, 2017, pp. 510-32.
- Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), Milano, Il Saggiatore, 2014.
- Sawyer, R., *Creating conversations: Improvisation in everyday discourse*, Cresskill (NJ), Hampton Press, 2001.
- Searle, J., *La razionalità dell'azione* (2001), Milano, Cortina, 2003.

Van den Herik, J.C., Rietveld, E., *Reflective situated normativity*, "Philosophical Studies", n. 178 (2021), pp. 3371-89.