

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1649103> since 2017-12-17T19:14:47Z

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)

VALORE E AUTONOMIA DELL'IMPROVVISAZIONE. TRA ARTI E PRATICHE*

di Alessandro Bertinetto

Abstract

In this paper I will accept Georg Bertram's criticism against what he calls the "autonomist paradigm" in philosophy of art and I will follow his theoretical suggestion: a coherent, informed, and accomplished philosophy of art should consider not only the specific nature of art, but also its value for the human practices and as one of the human practices. However, I will show the connection between human practices and art in a different, although related, way. Instead of beginning from a reflection focused on art, I will rather move from the human practices, showing that "art" may be a particular way to look at and to develop human practices. I shall argue that the theoretical link between human practices and art can be provided by the notion of improvisation.

Improvisation is not only a particular artistic technique. Rather, improvisation can be more generally understood as the paradigm of art, in the interesting sense, defended by Bertram, of incorporating and showing in a genetic way, on the one hand, the autonomous art specificity and, on the other hand, the value of art, that is, the link between human practices and art as a specific human practice. In this sense, art (as specific human practice) both derives from and is a particular way to improvise (upon) the human practices, i.e. to develop them in ways that can be valuable (both in general and artistically or aesthetically). Accordingly, improvisation as a specific artistic procedure will be understood as that kind of artistic production in which the human practice underlying art comes, as it were, to the fore.

INTRODUZIONE

Punto d'avvio del tema che intendo discutere in questo contributo è la critica che, con dovizia di argomenti, Georg Bertram rivolge nel suo ultimo libro, *Arte come prassi umana. Un'estetica*, contro quello che egli chiama il «paradigma dell'autonomia» in filosofia dell'arte¹: quell'orientamento di filosofia dell'arte, seguito da filosofi collocati in diverse tradizioni di pensiero (kantismo, teoria critica, fenomenologia, filosofia analitica...), secondo cui le specifiche qualità dell'arte ne comportano il collocamento in una sfera separata dell'esperienza umana. Seguirò quindi il suggerimento teorico ampiamente e dettagliatamente elaborato nel testo di Bertram: una filosofia dell'arte che si voglia al contempo solida, coerente e informata deve considerare non soltanto la natura specifica dell'arte, ma anche il contributo che essa offre *per* le pratiche umane e *come* pratica umana essa stessa. Tuttavia, l'argomentazione che intendo svolgere per chiarire la connessione tra le pratiche umane e l'arte, pur restando connessa e molto debitrice nello spirito, in merito agli obiettivi e ad alcune importanti articolazioni al raffinatissimo e complesso ragionamento di Bertram, che condivido *in toto*, se ne discosta nell'approccio. Invece di prendere le mosse da una riflessione focalizzata sull'arte e sulla filosofia dell'arte, muoverò dalle pratiche umane – largamente considerate –, per sostenere che "arte", prima di essere una pratica specifica (o addirittura separata e istituzionalizzata) sia anzitutto un modo particolare di considerare e di sviluppare le pratiche umane. Sosterrò che, in tal senso, il nesso tra le pratiche umane e l'arte è offerto dalla nozione d'*improvvisazione*.

* Una prima versione di questo articolo (in lingua inglese) è stata presentata al convegno *Autonomía y valor del arte* (Granada, marzo 2017).

¹ Cfr. G. BERTRAM, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin 2014; tr. it. di A. Bertinetto, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Cortina, Milano 2017, in particolare cap. 1.

L'improvvisazione, infatti, non è soltanto una particolare tecnica artistica. Piuttosto, l'improvvisazione può essere intesa in generale come il paradigma dell'arte, nell'interessante senso, difeso da Bertram, di incorporare e mostrare geneticamente, per un verso, il carattere specifico e autonomo dell'arte e, per altro verso, il suo valore, intendendo questo non esclusivamente nei termini delle sue qualità estetiche, bensì, al contrario, in quelli della connessione tra le pratiche umane e l'arte in quanto *specifica* pratica umana. In questo senso, *l'arte* – in quanto specifica pratica umana – *deriva da e al contempo è una particolare maniera di improvvisare (sul)le pratiche umane* (ma anche sull'arte del passato ovvero su altre forme di operare artistico), cioè di svilupparle in modi che possono essere pregevoli, sia in generale sia in senso artistico ed estetico. Perciò, *l'improvvisazione*, come specifico procedimento artistico, sarà da intendersi come quel *tipo di produzione artistica in cui le pratiche umane che costituiscono la base (il background) dell'arte escono per così dire allo scoperto*.

LA PARADIGMATICA NORMATIVITÀ DELL'IMPROVVISAZIONE RISPETTO ALL'ARTE

Nel suo libro *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Georg Bertram ricorre all'improvvisazione al fine di esemplificare il fatto che le relazioni autoreferenziali che sono coinvolte nelle opere d'arte e le costituiscono come tali non sono il risultato di una presunta chiusura della forma dell'opera, ma sono piuttosto negoziate localmente, caso per caso, in relazione a ogni singola specifica opera d'arte. L'esempio addotto da Bertram è l'*interplay* tra musicisti che improvvisano insieme – nonché la loro interazione con il pubblico di ascoltatori². *Interplay* tra musicisti e interazione con il pubblico hanno, infatti, gran parte della responsabilità della normatività estetica della performance (e, quindi, della sua riuscita o del suo fallimento). Sebbene prima della performance siano presupposti criteri circa il valore estetico della stessa, tali criteri possono anche cambiare in virtù delle (tras)formazioni normative che accadono nel corso della stessa performance. Il modo in cui i musicisti reagiscono a quanto suonano gli altri e, in generale, il modo in cui i performer affrontano situazioni performative imprevedibili produce il *senso della performance*, cioè, in altri termini, la sua stessa *normatività*³. Ciò significa che la normatività della performance non è tale da regolare soltanto ciò che sta accadendo, ma – precisamente come accade in una *conversazione*⁴ – emerge da ciò che accade. È dunque, aperta, e non fissa, dal momento che, in linea di principio, “si muove” insieme alla performance stessa.

Ora, allo stesso modo in cui la normatività di un'improvvisazione collettiva è stabilita mediante la performance stessa e nella performance stessa – in rapporto allo sviluppo dell'*interplay* tra i musicisti, in relazione con la specifica situazione del suo accadere e in virtù della risposta dei musicisti al *feedback* del pubblico –, la normatività di un'opera d'arte non dipende unicamente dai criteri e dalle norme di una data pratica artistica o di un dato genere artistico, ma germina e cresce, per così dire, dall'interno dell'opera stessa. Ciò non significa, tuttavia, che l'opera sia chiusa. Al contrario, l'opera – non soltanto le opere “indeterminate”, “fluide”, in auge nei vari movimenti delle avanguardie artistiche, ma *ogni* opera d'arte, ovvero: ogni *opera dell'arte* – è costitutivamente aperta, perché, per un verso, dipende anche dalle attività interpretative dei fruitori e, per altro verso, influisce retroattivamente sul genere

² Cfr. *ivi*, p. 92.

³ Mi sono soffermato su questo tema in diverse occasioni. Per la costituzione *autopoietica* dei processi improvvisativi, cfr. A. BERTINETTO, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca 2014, pp. 15-28. Sulla dinamicità trasformativa della normatività improvvisativa, in particolare in relazione al tema dell'“errore”, cfr. A. BERTINETTO, “Do not fear mistakes – there are none” – *The mistake as surprising experience of creativity in jazz*, in M. Santi, E. Zorzi (eds.), *Education as Jazz*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge pp. 85-100. In merito alla questione della *riuscita* cfr. invece A. BERTINETTO, *Jazz als Gelingen Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 59/1 (2014), pp. 105-140. Nel capitolo conclusivo di A. BERTINETTO, *Eseguire l'imatteso. Ontologia della musica e improvvisazione* (il Glifo, Roma, 2016) affronto la questione in relazione alla costituzione autopoietica della performance d'improvvisazione musicale, ma anche in merito al rapporto storico tra un'opera musicale e le sue interpretazioni.

⁴ La tesi dell'analogia strutturale tra l'interazione nell'improvvisazione collettiva e l'interazione nel corso di una conversazione è argomentata in particolare da R. K. SAWYER, *Creating Conversations. Improvisation in Everyday Discourse*, Cresskill New Jersey, Hampton Press 2001 e *Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation*, Ablex, Westport 2003.

artistico o sulla pratica artistica cui si riferisce e/o cui appartiene (oltre ad avere effetti trasformativi sulla vita stessa degli esseri umani e sulle loro pratiche⁵). Perciò, si potrebbe dire che l'opera d'arte (incluse sia le sue relazioni interne formali e materiali, sia le interpretazioni ricevute e i significati ascrittivi) sia una sorta d'improvvisazione: un'improvvisazione che incide sulla vita degli esseri umani e sulle loro pratiche ed esperienze, a cominciare dal modo in cui essa *significa*⁶ su una data pratica e/o su un dato genere artistico, i quali si (tras)formano grazie alla nuova opera d'arte, di per sé inattesa ed emergente.

D'altronde, lo sviluppo stesso di generi e pratiche artistiche è improvvisazionale, poiché ogni opera d'arte è *ex improviso* in relazione a una data tradizione artistica⁷. Sebbene la conoscenza della tradizione, del genere o della pratica di riferimento di una data opera d'arte o di un dato evento artistico, delle sue caratteristiche e delle sue convenzioni, generi aspettative concernenti le strutture, i valori e i significati dell'opera in questione (in ciò consiste l'idea stessa di un "genere" artistico o culturale), la specifica normatività artistica dell'opera non può essere prevista in anticipo. L'opera non deriva deduttivamente, per così dire, dalla tradizione, dal genere o dalla pratica cui fa riferimento. Prima dell'esistenza reale dell'opera, le regole della sua produzione, così come i criteri per la sua valutazione, non sono dati, o almeno non lo sono completamente. Anzi, un genere, precisamente in quanto set di aspettative e prospettive normative circa forme, stili, caratteristiche, ecc. è costruito retroattivamente, a partire da quei prodotti (opere e performance) che riferendosi ad esso, allo stesso tempo, per quanto sottilmente, lo alterano, lo (tras)formano⁸.

È qui senz'altro opportuno riprendere una celebre tesi di Luigi Pareyson. Secondo il filosofo piemontese, com'è noto, l'arte è un modo di fare che inventa il modo di fare facendo⁹. Se così non fosse, l'impresa artistica non sarebbe creativa: non sarebbe una *riuscita*. Ma poiché l'arte richiede la creatività, la fedele aderenza a una data tradizione, a un dato genere o a una data pratica non è condizione né sufficiente né necessaria della riuscita artistica. Anzi, l'opera d'arte deve eccedere in un qualche senso qualitativo i vincoli e le regole poste da tradizioni, generi o pratiche. La produzione dell'opera d'arte, dunque, non segue regole vincolanti: non ci sono ricette per "cucinare" un'opera d'arte. E dato che non ci sono ricette per produrre risultati artistici creativi, la creatività artistica, come ho argomentato in altra sede¹⁰, è di tipo improvvisazionale. Il che ovviamente non significa che ogni

⁵ In merito cfr. il già citato libro di G. Bertram, *L'arte come prassi umana*, nonché l'interessante (per quanto, per certi aspetti – per es. la tesi che l'arte sia *tour court* filosofia e viceversa – non sempre del tutto convincente) recente volume di A. Noë, *Strange Tools. Art and Human Nature*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015, il quale non nasconde affatto il suo debito nei confronti della filosofia dell'arte elaborata da John DEWEY soprattutto in *Art as Experience* (Putnam, New York 1934; tr. it. a cura di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2010). Sulla filosofia dell'arte di Dewey (il cui orientamento generale è per molti aspetti del tutto consoni con la tesi che qui difendo) e le prospettive da essa aperte, cfr. L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007; R. DREON, *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, Marietti, Genova 2012; D. CECCHI, *Il continuo e il discreto. Estetica e filosofia dell'esperienza in John Dewey*, FrancoAngeli, Milano 2014).

⁶ Intendo l'espressione "significare su" nel senso della pratica, ampiamente diffusa soprattutto nella cultura jazz e nella letteratura afroamericana, del *signifyin'*: il ri-uso di un prodotto culturale ereditato, che viene appropriato, ricontestualizzato e risemantizzato, in un atteggiamento misto di complicità e presa di distanza, attraverso forme reverenziali di citazione o al contrario mediante l'ironia, la parodia, o il sarcasmo (l'esempio paradigmatico classico è la versione coltraniana di *My Favorite Things* (1960), un valzer tratto dal musical di Broadway del 1959. Cfr. H. L. GATES JR., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford-New York 1988; I. MONSON, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1996).

⁷ Ho articolato quest'idea in A. BERTINETTO, *Ex Improviso, Trans-Formation als Modell künstlerischer Praxis*, in F. Ruda (ed.), *Generische Formen*, Transcript, Bielefeld c.s.

⁸ Cfr. K. BARBER, *The Art of Making Things Stick*, in E. Hallam e T. Ingold (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Berg, Oxford-New York 2007, pp. 25-41. A p. 32 l'autrice suggerisce che questo è precisamente il modo in cui G.H. Mead concepisce il presente come costantemente emergente sul (e trasformante il) passato. Cfr. H.H. MEAD, *The Philosophy of the Present*, Open Court Publishing, Chicago 1932, tr. it. di G.A. Roggerone, *La filosofia del presente*, Guida, Napoli 1986.

⁹ Cfr. L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano 2010, p. 59: l'arte è «un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare»: «nel corso stesso dell'operazione inventa il *modus operandi*, e definisce la regola dell'opera mentre la fa, e concepisce eseguendo, e progetta nell'atto stesso che realizza».

¹⁰ Ho discusso la questione in A. BERTINETTO, *Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity*, in "Daimon", 57 (2012), pp. 61-79.

nuovo risultato artistico riuscito sia meramente una sorta di eccezione alla regolarità fornita da tradizioni, generi o pratiche, o, comunque, possa farne a meno. Al contrario, ogni nuova opera d'arte riuscita, proprio in quanto improvvisazione su pratiche, generi e tradizioni stabilite, contribuisce alla vita e allo sviluppo di tali pratiche, generi e tradizioni. In tal senso, continua la mia argomentazione, non soltanto *ogni opera d'arte è un'improvvisazione su una data tradizione, una data pratica, un dato genere*; ma *lo sviluppo stesso di una tradizione, di una pratica o di un genere* (che, in altre parole, è la tradizione, la pratica, il genere) *è una sorta d'improvvisazione sul lungo periodo e su scala macro*.

Una simile tesi, a ben vedere, non è che l'estensione a tutta la sfera delle pratiche artistiche, di alcune riflessioni svolte in modi non del tutto dissimili, ma comunque in entrambi i casi limitatamente alla sola musica, da Bruce Ellis Benson e da Daniel Martin Feige¹¹, i quali hanno sostenuto che il rapporto tra l'opera musicale e le sue interpretazioni (insomma, per usare il pregnante termine gadameriano, la *Wirkungsgeschichte*¹² dell'opera musicale) presenti, ancorché sul lungo periodo, la stessa normatività *in fieri* di tipo trasformativo e retroattivo che caratterizza i processi improvvisativi¹³.

Tuttavia, la tesi che intendo sostenere nel seguito di questo contributo è ancor più radicale. L'improvvisazione svolge un ruolo più profondo e di tipo genetico nella costituzione dell'arte come pratica umana. Sosterrò, insomma, che l'improvvisazione offre il nesso, il *trait d'union*, tra le pratiche umane e l'arte. In altri termini, l'improvvisazione è il modo in cui le pratiche umane divengono arti e, anche, "belle arti".

L'IMPROVVISAZIONE NELLE ARTI PERFORMATIVE

Una prima mossa che si può compiere per argomentare la tesi sopra enunciata è seguire l'esempio di Bertram, concentrandosi precisamente sull'improvvisazione nell'ambito delle arti performative (quindi: musica, danza, teatro e *performance art*).

Spesso, anche da parte di chi scrive, si è sostenuto che l'improvvisazione esibisce la creatività umana sulla scena. Ciò non vale senza riserve¹⁴, ma è (almeno in parte) vero per l'improvvisazione nelle arti performative, in cui il processo creativo è esibito direttamente al pubblico. Infatti, nell'improvvisazione musicale, teatrale e coreutica il processo coincide con il prodotto: processo e prodotto sono una sola cosa. Se è vero che l'esistenza di qualsiasi genere d'improvvisazione richiede, almeno fino a un certo grado, la coincidenza ontologica tra invenzione e realizzazione, l'improvvisazione nelle arti performative è speciale, dal momento che qui i risultati del processo creativo non sono separati dal processo stesso: al contrario, il processo vero e proprio della produzione artistica è il prodotto artistico percepito dal pubblico. Quindi, il modo di produrre un evento artistico diviene intenzionalmente oggetto di attenzione estetica.

Ma che cosa esattamente è esibito in un'improvvisazione di questo tipo? Non sempre un'improvvisazione è particolarmente inattesa o sorprendente. Anzi, la gran sorpresa, sebbene sempre possibile, è rara, se non eccezionale. La regola è piuttosto costituita dall'uso, da parte degli artisti, di tecniche e abitudini di comportamento appresi grazie alla pratica così come dal modo in cui essi adattano il loro "know how"¹⁵ alla particolare situazione della performance, che non possono conoscere anticipatamente in tutti i suoi dettagli, sfruttando le condizioni e lo sviluppo della performance non soltanto per mostrare le loro abilità e capacità (la loro *expertise*) e il loro maggiore o

¹¹ Cfr. B.E. BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; D. M. FEIGE, *Philosophie des Jazz*, Suhrkamp, Berlin 2014.

¹² H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1969, tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1990, pp. 350 e sg.

¹³ Cfr. anche A. BERTINETTO, *Esequire l'inatteso*, cit., pp. in particolare pp. 296-317.

¹⁴ Infatti, nelle arti non esplicitamente e intenzionalmente improvvisate (la specificazione avverbale è necessaria, perché, nel senso appena spiegato, l'opera dell'arte è come tale improvvisazionale), così come nell'improvvisazione artistica intenzionale ed esplicita, ma non performativa (ad esempio, un quadro improvvisato), solitamente il processo di produzione non è esibito e il prodotto può essere contemplato successivamente alla conclusione del processo e in indipendenza da esso. In merito mi sia consentito rinviare ad A. BERTINETTO, *Immagine artistica e improvvisazione*, in "Tropos", 7/1 (2014), pp. 225-255.

¹⁵ Il *locus classicus* per la nozione di "Know how" è naturalmente G. RYLE, *The Concept of Mind*, The University of Chicago Press, Chicago 1949; tr. it. di G. Pellegrino, *Il concetto di mente*, Laterza, Roma-Bari 2007.

minore virtuosismo artistico, ma anche per amministrare le loro abilità in riferimento alle forme, ai materiali e agli eventi che hanno a disposizione *hic et nunc*. La pratica di abilità e tecniche, che sono divenute abitudini d'azione, può produrre durante la performance risultati che *possono* essere inattesi (anche per chi li produce) e, ancorché moderatamente, sorprendenti e nuovi. Più generalmente, ogni evento della performance retroagisce sull'intero processo performativo, invitando continuamente performer e pubblico a rinegoziare significati e valori della performance. L'azione e il suo senso non dipendono interamente da un piano prefissato oppure da set di intenzioni e pattern di azioni diventati abitudini grazie all'esercizio: al contrario, il senso (cioè, a un tempo, il significato e la direzione) dell'azione si costruisce durante e con l'azione, allo stesso modo in cui specifiche abilità performative sono acquisite durante il loro stesso esercizio¹⁶.

L'improvvisazione nelle arti performative esibisce precisamente l'articolazione di un processo creativo, che non è una chimerica "*creatio ex nihilo*", ma lo sviluppo pratico-trasformativo di forme artistiche ereditate e incorporate che non può essere dedotto da quelle forme e da quei materiali, ma "superviene" o "emerge" su tali forme e materiali¹⁷. Nello stesso identico modo anche le abitudini e le abilità dei performer si sviluppano grazie all'esercizio ripetuto. L'apprendimento delle tecniche e delle abilità improvvisative è un «learning through doing», una «procedural knowledge»¹⁸. Ogni performance contribuisce così allo sviluppo delle capacità artistiche dei performer; retroagisce, cioè, sulle risorse artistiche dei performer. Il modo in cui questi si confrontano (con maggior o minor successo) con le situazioni (più o meno) inattese delle diverse performance contribuisce (in qualche grado e magari anche negativamente) all'evoluzione (o all'involuzione) delle loro capacità e anche alla (tras)formazione dei loro personali stili artistici. La conoscenza procedurale che nutre la pratica improvvisativa, viene in primo piano proprio nei momenti in cui qualcosa potrebbe andare storto. Qui le capacità acquisite – non soltanto in termini di abilità tecniche, ma anche e soprattutto di saggezza pratica (φρόνησις) – consentono di trovare/inventare/offrire un (diverso, inatteso, nuovo) senso per/a situazioni imprevedute (potenzialmente rischiose per gli esiti della performance)¹⁹.

In tal senso, l'improvvisazione nelle arti performative esibisce a livello micro quanto accade, a livello macro, nel mondo dell'arte in generale. Infatti, ogni conquista artistica è possibile in virtù delle competenze, delle abilità, delle tecniche, dei progetti, degli stili ecc. dell'artista e, allo stesso tempo, retroagisce sull'intero complesso di competenze, abilità, tecniche, progetti, stili ecc. Analogamente, ogni nuova esperienza che i fruitori fanno di/con una performance o di/con un'opera d'arte retroagisce sulla loro normatività artistica, sui loro criteri estetici, sui loro standard di valutazione. Questo modo retroattivo improvvisazionale di sviluppo auto-poietico²⁰ è, invero, il modo in cui si articola la

¹⁶ Cfr. A. BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., pp. 68 e sg.

¹⁷ La nozione di *soppravvenienza* è adoperata in estetica analitica in particolare per suggerire la relazione tra le proprietà estetiche e le proprietà strutturali, formali, materiali di un'opera d'arte (cfr. J. LEVINSON, *Soppravvenienza estetica*, in *Estetica e filosofia analitica*, a cura di P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti, il Mulino, Bologna 2007, pp. 235-256). Qui, seguendo proprio la versione emergentista della *soppravvenienza* sostenuta da Levinson, uso il termine come sinonimo di "emergenza". Per questa nozione cfr. ora M. FERRARIS, *Emergenza*, Einaudi, Torino 2016. Cfr. anche M. MASCHAT, *Performativität und zeitgenössische Improvisation*, "Auditive Perspektiven", 2 (2012) e A. BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., p. 273.

¹⁸ Cfr. A. BERKOWITZ, *The Improvising Mind*, Oxford University Press, New York 2010, pp. 43, 72, 83, 117. Questo apprendimento procedurale è particolarmente evidente nella pratica dell'improvvisazione musicale. Cfr. B. ALTERHAUG, *Improvisation as Phenomenon and Tool for Communication, Interactive Action and Learning*, in M. Santi (ed.), *Between Technique and Spontaneity*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 103-133, qui p. 130; K.R. SAWYER, *Improvisational Creativity as a Model for Effective Learning*, in M. Santi, *Improvisation*, cit., pp. 135-151.

¹⁹ Un esempio, a mio avviso particolarmente chiaro, che spesso adduco al riguardo (ma ci si può divertire a presentarne altri) riguarda un'esecuzione dello standard *Stella by Starlight* da parte del quintetto di Miles Davis nel 1964 a Philadelphia. Qui, a un certo punto dell'assolo di Miles, un ascoltatore scarica la propria tensione urlando "yeah!". Questo grido, che poteva restare un disturbo per la performance musicale, è invece integrato nella musica dalla tromba di Miles che da prende spunto esso per continuare creativamente il suo viaggio nel suono (si può ascoltare questa performance nell'LP del MILES DAVIS QUINTET *My funny Valentine*, Columbia 1965). Sul tema ho riflettuto soprattutto in A. BERTINETTO, "Do not fear mistakes", cit.

²⁰ Sulla nozione di autopoiesi cfr. H.R. MATURANA e F. VARELA, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Reidel, Dordrecht 1980; tr. it. di A. Stragapede, Marsilio, Venezia 2004; N. LUHMANN, *L'autopoiesi dei sistemi sociali*, Liguori, Napoli 1986. Com'è noto, Erika Fischer-Lichte ha applicato la nozione di autopoiesi alla teoria della performatività artistica: cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004; tr. it., *Estetica del performativo*, a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2014.

normatività delle tradizioni, dei generi e delle pratiche artistiche. Ma più generalmente, questo è precisamente il modo in cui la normatività si sviluppa nelle pratiche umane²¹. È un punto di grande importanza per comprendere il ruolo svolto dall'improvvisazione nell'esibire la connessione genetica tra le pratiche umane e l'arte.

IMPROVVISAZIONE QUOTIDIANA E IMPROVVISAZIONE ARTISTICA

Per capire in che consista questa connessione è utile discutere il nesso tra improvvisazione quotidiana e improvvisazione artistica. Va da sé che il termine "improvvisazione" ha significati specifici che eccedono quelli che esso assume in riferimento all'arte. Nella vita quotidiana l'improvvisazione consiste nella gestione di situazioni imprevedibili in cui il piano e l'esecuzione di un'azione coincidono, ma anche nell'abilità di reagire a eventi inaspettati in modo adattivo. Spesso si tratta, infatti, di adattarsi alla situazione inaspettata ovvero di adattare un qualche strumento o arnese a usi diversi da quelli per cui era stato progettato, oppure, ancora, di costruire un qualche dispositivo mediante componenti e materiali inconsueti²². La reazione all'emergenza ci forza, insomma, ad agire senza sapere esattamente che cosa e come fare. È un agire «con la mano sinistra», come Walter Benjamin lo definisce in *Strada a senso unico*²³: qualcosa che si fa senza preparazione, cioè senza sapere come applicare una regola di azione²⁴.

C'è però un altro importante aspetto dell'improvvisazione 'quotidiana'. Siamo soliti praticare molte attività quotidiane (camminare, leggere, scrivere, nuotare, guidare un'auto, andare in bicicletta ecc.), senza prestarvi esplicitamente un'attenzione consapevole: infatti, grazie all'imitazione e all'esercizio continuato abbiamo appreso e assimilato nei movimenti corporei le tecniche per eseguire tali attività senza dover più riflettere su che cosa e su come fare, mentre agiamo. Com'è nuovamente Benjamin a osservare, non possiamo tornare a imparare quelle abilità – divenute abitudini grazie al *learning through doing* – che attualizziamo in modo irriflesso (automatico, per quanto non meccanico)²⁵. In questo senso, nuotando, camminando, guidando ecc., improvvisiamo, nella misura in cui non pianifichiamo consapevolmente che cosa e come fare quando agiamo. Piuttosto, una volta appresa un'abilità, agiamo senza riflettere consapevolmente su come svolgere l'azione e su quali sequenze di movimenti compiere per portarla a termine²⁶: esattamente come fanno gli artisti dell'improvvisazione.

Inoltre, in generale, non soltanto l'esecuzione di ogni azione implica un grado d'improvvisazione, dato che ogni intenzione o piano d'azione deve affrontare 'qui e ora' la situazione concreta, imprevedibile e unica della sua attuazione²⁷ (e lo stesso può dirsi, secondo Gilbert Ryle, del pensiero e del ragionamento²⁸); ma, indipendentemente dai vincoli dovuti alle circostanze spazio-temporali 'qui e ora', anche la riorganizzazione o il riciclo di materiale pre-esistente in vista della produzione di qualcosa di nuovo possono essere intesi come processi d'improvvisazione. Dunque, l'improvvisazione

²¹ Per questa tesi generale si veda G. BERTRAM, *Improvisation und Normativität*, in G. Brandstetter, H.-F. Bormann, A. Matzke (Hrsg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Transcript, Bielefeld 2010, pp. 21-40.

²² Sulla questione cfr. J.E. ANDERSON, *Constraint-Directed Improvisation for Everyday Activities*, Doctoral Thesis, University of Manitoba 1995.

²³ W. BENJAMIN, *Einbahnstrasse* (1926), tr. it. a cura di E. Ganni, in W. BENJAMIN, *Opere complete*, vol. II, Einaudi, Torino 2001, pp. 409-463, qui p. 413: «In questi giorni nessuno deve troppo tener il fermo alle cose che "sa fare". La qualità che conta è l'improvvisazione. Tutti i colpi decisivi saranno assestati con la mano sinistra».

²⁴ Cfr. G. BRANDSTETTER, *Improvisation im Tanz. Lecture-performance mit Friedrike Lampert*, in M. Gröne et alii (Hrsg.), *Improvisation. Kultur- und lebens-wissenschaftliche Perspektiven*, Rombach, Freiburg i.B., Berlin, Wien 2009, pp. 133-157, qui p. 133.

²⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *Lesekasten*, tr. it. a cura di E. Ganni, *L'alfabetario*, in W. BENJAMIN, *Opere complete*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 812-813, qui 813: «Adesso so camminare; non posso più imparare a farlo».

²⁶ Sul rapporto tra intenzionalità e agire improvvisativo rinvio a A. BERTINETTO, "Mind the gap". *L'improvvisazione come agire intenzionale*, in "Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti", 10 (2015), pp. 175-188. Cfr. anche *Eseguiare l'inatteso*, cit., pp. 74-91.

²⁷ Cfr. S. L. FOSTER (cit. in G. PETERS, *The Philosophy of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2009 p. 115): «The performance of any action, regardless of how predetermined it is in the minds of those who perform it and those who witness it, contains an element of improvisation».

²⁸ Cfr. G. RYLE, *Improvisation*, in "Mind", *New Series*, 85/337 (1976), pp. 69-83.

non è soltanto l'azione del fare qualcosa sul momento, senza preparazione e/o senza seguire istruzioni pianificate, o in virtù di abilità incorporate, ma è anche il riutilizzo adattivo e appropriativo di qualcosa in modi più o meno utili, pregevoli e creativi.

Rivolgiamoci ora all'ambito artistico. Qui l'improvvisazione (s'intende: l'improvvisazione consapevole e intenzionale) è – lo abbiamo già visto – lo sviluppo intenzionale della creatività in tempo reale (improvvisazione *ex tempore*) ovvero, anche nelle forme artistiche non esplicitamente di tipo improvvisativo, il reagire (o l'abilità di reagire), possibilmente con successo, a problemi improvvisi (improvvisazione *impromptu*)²⁹ grazie alla capacità di ricorrere ad abilità incorporante apprese attraverso l'esercizio; ed è anche, e persino indipendentemente dai vincoli concernenti il "real time", il ri-assemblaggio e la ri-funzionalizzazione di materiali, inclusi quelli generalmente considerati di scarso valore come i rifiuti (come avviene nella *scrap yard art*³⁰), ma anche di forme (stili, convenzioni...), tecniche, abilità e abitudini.

In tal senso, si può sostenere che pratiche come la variazione, l'arrangiamento, la *cover*, il *mashup*, la citazione, il *remix* siano anch'esse tutte forme di improvvisazione³¹. Sono tutte espressioni e forme di quella «creatività distribuita» grazie cui un oggetto (materiale o culturale) 'vecchio' (magari in disuso, non più attuale, logoro o demodé) viene riappropriato, ri-significato e trasformato in modi inattesi³². Il modo in cui le canzoni di Broadway diventarono *jazz standard* è paradigmatico di questi processi che manifestano concretamente come il modo di fare sia inventato nel fare, ovvero come la creatività sia all'opera nelle arti: la novità creativa deriva dall'appropriazione e dal riaggiustamento di materiali vecchi, persino di 'ferrivecchi' culturali ereditati più o meno passivamente: in altri termini, l'invenzione del nuovo deriva dall'appropriazione del vecchio. Il che è manifesto nel modo in cui gli artisti creano, reagendo riflessivamente alle opere del passato, nelle maniere più diverse: adattamento, distorsione, ricombinazione, destrutturazione, citazione e persino rifiuto.

IL CARATTERE IMPROVVISATIVO DEI PROCESSI E DELLE PRATICHE CULTURALI

Ora, la mia tesi è che precisamente un processo improvvisativo di questo genere, una sorta di performance d'improvvisazione a lungo termine, sia responsabile non soltanto dello sviluppo continuo di tradizioni, generi e pratiche artistiche, ma anche dell'evolversi delle pratiche umane quotidiane come pratiche artistiche e in pratiche artistiche. La linea argomentativa del saggio di Michel De Certeau *L'invention du quotidien* è proprio questa³³. Le belle arti sarebbero specializzazioni delle arti intese in termini di pratiche, cioè: «arti del fare» (e «arti del dire»³⁴). Le pratiche, come «arti del fare» di diverso

²⁹ Per la distinzione tra improvvisazione *ex tempore* e improvvisazione *impromptu* si veda L. Goehr, *Improvising Impromptu, Or, What to Do with a Broken String*, in G. E. Lewis, Benjamin Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Vol. 1, Oxford University Press, Oxford-New York 2016, pp.458-480.

³⁰ Proprio questo tipo di arte, prodotta – anche in contesti competitivi – con il riciclaggio di rifiuti, è introdotta come modello di improvvisazione da G. PETERS in *The Philosophy of Improvisation*, cit., in particolare pp. 9-19.

³¹ Su questi temi, con particolare riferimento alla musica, cfr. G. Brown, D. Hesmondhalgh, *Western Music and Its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, University of California Press, Berkeley 2000; F. Döhl, *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*, Transcript, Bielefeld 2016; *Ladri di musica*, numero monografico a cura di A. Bertinetto, E. Gamba e D. Sisto di "Estetica. Studi e ricerche", 1(2014); L. Lessig, *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury, London 2008; J. O. Young, C.G. Brunk, *The Ethics of Cultural Appropriation*, Wiley-Blackwell, Malden MA 2009.

³² Sull'idea di creatività distribuita cfr. G. BORN, *On Musical Mediation: Ontholy, Technology, and Creativity*, in "Twentieth-Century Music, 2/1 (2005), pp. 7-36.

³³ M. DE CERTEAU, *L'invention di quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, Paris 190; tr. it. di M. Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001. Per una breve presentazione generale della figura di de Certeau cfr. P. DI CORI, *Arti del fare, discipline e pratiche quotidiane: Michel de Certeau, dopo Foucault e Bourdieu*, in P. Di Cori, C. Pontecorvo (a cura di), *Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, Carocci, Roma 2007, pp. 53-67.

³⁴ Su queste ultime, cfr. in particolare M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 125 e ss. Al riguardo De Certeau si riferisce spesso all'indagine freudiana sul *Witz* (il motto di spirito) e le sue astuzie creative. Cfr. S. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1986; tr. it. di S. Daniele ed E. Sagittario, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Sul *Witz* come modello

genere – e in particolare pratiche quotidiane come il cucinare o come il camminare (e tutte quelle abilità che, una volta acquisite praticandole, non possono essere apprese una seconda volta, perché diventano una sorta di *seconda natura*³⁵) – operano precisamente appropriando e adattando norme istituzionalizzate, abitudini e convenzioni a situazioni particolari in modi inediti, inventando, proprio nell'applicazione di regole o all'esercizio di abitudini, spazi di libertà («tattiche», come le chiama De Certeau) che (tras)formano quelle regole e quelle abitudini (le «strategie»), producendo creativamente qualcosa di nuovo³⁶.

Più specificamente, secondo De Certeau, la società si organizza mediante istituzioni di diverso genere che governano il comportamento umano. Procedure istituzionalizzate, strutturate, codificate e normalizzate regolano metodicamente le sfere della vita pratica. Tuttavia, lungi dall'eseguire automaticamente e passivamente le regole che costituiscono le istituzioni (strategie), gli esseri umani, nelle situazioni più diverse, scoprono, anzi aprono spazi di libertà e invenzione. In virtù di tali spazi di libertà, gli esseri umani usano e abusano tatticamente le istituzioni alle quali sono e dovrebbero essere sottomessi per scopi che si pongono liberamente da sé. In altri termini, ricorrendo a quell'intelligenza che gli antichi Greci chiamavano “*metis*”, applicano regole e convenzioni in modi tali da trasformarle inventivamente³⁷.

Questo comportamento inventivo è, per così dire, il carburante delle pratiche umane. Senza di esso non ci sarebbe agire umano, nel modo in cui lo intendiamo. Abitudine e invenzione non sono, quindi, agli antipodi del comportamento umano, ma si alimentano reciprocamente³⁸. La buona notizia è che questa tesi è confermata anche dai recenti studi di taglio antropologico. Come dichiarano Tim Ingold ed Elizabeth Hallam nell'introduzione al loro volume collettaneo *Creativity and cultural improvisation*, la vita sociale e culturale degli esseri umani è improvvisazionale: «people have to work it out as they go along»³⁹, [they] «construct culture as they go along and as they respond to life's contingencies»⁴⁰.

In this process they are compelled to improvise, not because they are operating *on the inside* of an established body of conventions, but because no system of codes, rules and norm can anticipate every possible circumstance. At best it can provide general guidelines or rules of thumb whose very power lies in their vagueness or non-specificity. The gap between these non-specific guidelines and the specific conditions of a world that is never the same from one moment to the next not only opens up a space for improvisation, but also demands it, if people are to respond to these conditions with judgement and precision. “Improvisation” [...] “is a cultural imperative”.⁴¹

paradigmatico di deviazione creativa e inattesa dalla regola, cfr. anche P. VIRNO, *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

³⁵ Su questa nozione, con particolare riferimento a Dewey, oltre che a Hegel, sta attualmente offrendo pregevoli studi Italo Testa. A essi rinvio per un approfondimento storico-concettuale.

³⁶ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 63-79.

³⁷ Sul concetto di “*metis*” cfr. M. DETIENNE, J.P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs* (1974), Flammarion, Paris 1993; tr. it. di A. Giardina, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari 2005.

³⁸ Ed è per questo che F. NIETZSCHE può fare – nello stesso libro (*Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in F. NIETZSCHE, *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. V.2, De Gruyter, Berlin-New York 1973; tr. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1995) due affermazioni apparentemente contraddittorie: «La giornata comincia e il ballo pure, e ne ignoriamo le giravolte! Così bisogna improvvisare – tutti improvvisano la loro giornata» (p. 76). «Senz'altro, la cosa più insopportabile, quel che è veramente da temersi, sarebbe per me una vita assolutamente priva di abitudini, una vita che continuamente esige l'improvvisazione: questa sarebbe il mio esilio e la mia Siberia!» (p. 213). La questione è che proprio la vita costruita sulle abitudini e sull'esercizio di abilità da un lato a esigere l'improvvisazione e dall'altro a renderne possibile la riuscita. Tant'è che più avanti (p. 219) riferendosi proprio alla questione della capacità degli improvvisatori di districarsi in situazioni difficili rispondendo con successo anche all'“errore”, Nietzsche osserva: «In verità quest'uomo [l'uomo felice] [...] s'intende d'improvvisazione della vita e fa stupire anche il più sottile osservatore – pare, cioè, che non una mossa gli vada a vuoto, benché pratici continuamente il giuoco più rischioso. Ci vengono in mente quei musicisti, maestri nell'improvvisazione, ai quali anche l'ascoltatore vorrebbe attribuire una divina *infallibilità* della mano, benché essi sbaglino di tanto in tanto, come sbaglia ogni mortale. Ma essi sono abili e pieni d'accortezze, sempre pronti in un attimo a inserire immediatamente nell'ordine della compagine tematica quel suono quanto mai casuale con cui li sospinge un tocco del dito, un capriccio, e a dare al caso l'afflato di un bel sentimento e di un'anima».

³⁹ E. HALLAM, T. INGOLD (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Berg, Oxford-New York 2007, p. 1.

⁴⁰ E. BRUNER, cit. in Ivi, p. 2.

⁴¹ Ivi, p. 2.

In conclusione, «Improvisation and creativity [...] are intrinsic to the very process of social and cultural life»⁴².

È assai interessante che questo comportamento inventivo che caratterizza l'agire umano e che usa le regole cui è sottomesso, adattandole a scopi di diverso tipo che non sono previsti dalla regola, è precisamente ciò che una tradizione importante chiama "arte". Con la nozione di "arte" s'intende in questo caso quel genere di conoscenza, quel genere di sapere che non consiste nel "sapere che", ma nel "sapere come", o meglio: l'eccellenza di un "sapere come". Questo eccellente "sapere come" – un sapere «non saputo», «una forma di conoscenza ignara di se stessa» che «assume i caratteri di un'intuizione di volta in volta artistica o riflessa»⁴³ – non dipende dall'applicazione necessaria di regole e modelli e ha piuttosto a che fare con una particolare sensibilità: per dirla con Freud (chiamato in causa in merito da De Certeau⁴⁴) è una «eine Sache des Takts»⁴⁵, una questione di tatto. Inoltre, in base alla venerabile tradizione culturale che va da Francis Bacon a Emile Durkheim⁴⁶ e oltre, passando, tra gli altri, da Denis Diderot⁴⁷, l'arte, intesa in questo senso, è un tipo di conoscenza che non è meramente contemplativa, ma comporta la produzione di oggetti – in conformità, per altro, allo spazio semantico del termine greco τέχνη⁴⁸; dunque, il pratico "sapere come fare" eccede la conoscenza scientifica non operativa di regole metodiche, allo stesso modo in cui ogni enunciazione, ogni atto linguistico, eccede i codici di grammatiche e dizionari, mentre li usa e per il semplice fatto di usarli per dire ciò che è appropriato in una situazione specifica.

Il che non significa, comunque, che questo "sapere come fare" che è l'arte non sia regolato; è senz'altro regolato, ma le regole in questione sono generate mediante la prassi. In tal senso, il "sapere come fare" (con svariati materiali e forme) è auto-regolato, alla stessa maniera in cui, come osserva anche De Certeau, il giudizio riflessivo kantiano è all'opera nell'ambito dell'esperienza estetica. Nel resto del presente contributo avvanzerò la tesi che il passaggio da questa idea dell'arte come pratica tattica concernente il "sapere come fare" alla concezione dell'arte difesa da Pareyson come fare formativo che inventa le proprie regole nel fare non è così lungo e astruso come potrebbe sembrare.

L'ARTE COME "SAPERE COME FARE": L'USO INVENTIVO DELLE NORME

L'arte, in quanto "sapere come fare" è l'uso inventivo delle regole normative. In altri termini, è un'improvvisazione sulle regole normative, che sfrutta tali regole – così come i criteri e le abitudini di comportamento –, trasformando la regola in conformità alla regola stessa. Questo strana maniera di esprimersi (l'idea che esista una trasformazione della regola di concerto con la regola) può essere spiegata andando oltre la concettualizzazione di De Certeau. Infatti, è certamente del tutto comprensibile lo scopo per cui De Certeau compie la distinzione tra il comportamento strategico che segue le istituzioni e la tattica inventiva che trasforma le istituzioni stesse – una distinzione che, peraltro, non sembra del tutto dissimile dalla dicotomia articolata da Noam Chomsky tra *rules-following* e *rules-changing creativity*⁴⁹. Tale distinzione è adatta per chiarire la specificità della prassi umana quotidiana che presuppone le regole istituzionalizzate e interviene sulle regole in modo inventivo. Cionondimeno, questo modello è troppo statico e non spiega il modo in cui le istituzioni sono generate e si sviluppano nella prassi.

⁴² Ivi, p. 19.

⁴³ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 117.

⁴⁴ Ivi, p. 120.

⁴⁵ S. FREUD, *Eine Teufelneurose im siebzehnten Jahrhundert* (1922), in S. FREUD, *Gesammelte Werke XIII*, pp. 315-354, qui p. 330. La traduzione italiana di R. Colorni e A. Marietti (*Una nevrosi demoniaca nel secolo decimosettimo*, in S. FREUD, *Opere*, Vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 525-562, p. 538) elimina purtroppo il riferimento alla pregnante espressione dell'originale tedesco.

⁴⁶ Sulla questione cfr. R. O'TOOLE, *Durkheim and the problem of art: some observations*, in "Durkheimian Studies / Études Durkheimiennes", New Series, 8 (2002), pp. 51-69.

⁴⁷ In merito cfr. J.-L. MARTINE, *L'article ART de Diderot: machine et pensée pratique*, in "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", 39 (2005), pp. 41-79.

⁴⁸ Si veda DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 109-123.

⁴⁹ Cfr. A. BERTINETTO, *Performing the Unexpected*, cit., p. 120; N. CHOMSKY, *Current issues in linguistic theory*, Mouton, The Hague 1964; E. GARRONI, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

Un modello genetico e dinamico potrebbe invece svolgere esattamente questo compito. Potrebbe spiegare che l'uso e l'abuso inventivo delle istituzioni, la cui eccellenza può essere concepita come "arte", è precisamente il modo in cui le istituzioni e le loro regole si formano e si trasformano. In merito, può essere appropriato ricorrere al celebre detto di Wittgenstein (da questi espresso in forma retoricamente interrogativa), secondo cui «Facciamo le regole via via che procediamo»⁵⁰. Le regole che governano le pratiche e il comportamento umani sono trasformate non dalla loro violazione, ma piuttosto dalle loro stesse applicazioni, cioè dai loro usi e abusi che inventivamente improvvisano sulle regole a seconda delle particolari circostanze che sono imprevedibili dalle regole e cui le regole sono trasformativamente adattate. Perciò, ogni uso della regola trasforma la regola, e il comportamento normato e controllato dalla regola, proprio con l'applicare la regola in una situazione e in un modo specifici⁵¹.

Un buon esempio di questo processo potrebbe essere il seguente. L'applicazione pragmatica di regole grammaticali nello stesso uso di un linguaggio (tras)forma inventivamente le regole stesse, almeno potenzialmente. Nei termini di Ferdinand De Saussure, la *langue* vive attraverso la *parole*, ma è anche modificata dalla *parole*⁵², il cui uso è costitutivamente indeducibile dalla *langue*. Così, l'autonomia organizzativa di un gesto creativo che diviene una nuova pratica non è staccata dal suo valore o comunque incompatibile con esso: mentre modifica autonomamente la vecchia pratica, la ri-significa, rendendola (nuovamente) pregevole.

LA CONNESSIONE GENETICA TRA LE PRATICHE E L'ARTE MEDIANTE L'IMPROVVISAZIONE

Per spiegare in che senso la nozione di improvvisazione, insieme al suo valore e alla sua specificità, sia utile per comprendere la connessione genetica tra le pratiche umane e l'arte, non soltanto nel senso del "sapere come fare", ma anche nel senso estetico che ordinariamente ha oggi questo termine dobbiamo comunque fare qualche passo in avanti. Scusandomi con il lettore, farò questi passi teorici infilandomi, per così dire, gli stivali delle sette leghe.

a. Il termine "arte" ha acquisito col tempo un senso valutativo. L'arte, come "sapere come fare", non è soltanto un'improvvisazione pratica sulle pratiche umane istituzionalizzate e tradizionali, ma piuttosto un'improvvisazione *riuscita* sulle pratiche umane o, ancor meglio, un'improvvisazione che, come tale, può riuscire o fallire. Nella conclusione di questo contributo, tornerò su questo tema; ma al momento è importante considerare che precisamente in tal modo intendiamo questo termine in locuzioni che cominciano con la formula "*l'arte di*". Esempi di questo tipo sono potenzialmente infiniti. Eccone alcuni (in lingue diverse): "The art of having fun", "The art of design", "The art of the brick" (è il titolo di una mostra di Lego), "The art of leadership", "Die Kunst, Recht zu behalten"⁵³, "El arte de volar"⁵⁴, e persino "L'arte dell'ultimo saluto" (così si presenta l'annuncio pubblicitario di una

⁵⁰ L. WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford 1953; tr. it. di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2006, p. 56.

⁵¹ A questo proposito, circa il rapporto tra abitudine routinaria e creatività, si aprirebbe qui la complessa e interessante questione dell'estetica del quotidiano. Per un inquadramento del tema si vedano i saggi raccolti nel già citato volume a cura di P. DI CORI e C. PONTECORVO, *Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana* e in particolare i saggi di E. LEBAS, *La vita quotidiana nell'opera di Henri Levevre: un esperimento*, pp. 44-52 e di B. HIGHMORE, *Compiti a casa. Routine, estetica sociale e ambiguità della vita quotidiana*, pp. 68-86. Per una panoramica critica aggiornata sul dibattito sulla *everyday aesthetics* cfr. G.L. IANNILLI, *Everyday Aesthetics: Institutionalization and "Normative Turn"*, in "Proceedings of the European Society for Aesthetics", 8 (2016), pp. 269-287.

⁵² F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1916; tr. it. a cura di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 2009. Tra gli altri, è stato Manfred Frank a elaborare, attraverso la sua lettura dell'ermeneutica schleiermacheriana, l'idea dell'emergenza dell'individuo (e del senso) dalle strutture generali delle grammatiche e delle pratiche linguistiche. Cfr. per es. M. FRANK, *Das individuelle Allgemeine*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977; *Das Sagbare und das Unsagbare*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980; *Die Unhintergebarkeit der Individualität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986 (tr. it. a cura di F. Vercellone, *Individualità. Difesa della soggettività dai suoi detrattori*, Campanotto, Udine 1998).

⁵³ Mi riferisco ovviamente al celebre saggio di A. SCHOPENHAUER, *Eristische Dialektik oder Die Kunst, Recht zu behalten* (1830?), Haffmans Verlag, Frankfurt am Main 2007; tr. it. di N. Curcio e F. Volpi, *L'arte di ottenere ragione*, Adelphi, Milano 1991.

⁵⁴ Questo il titolo del racconto a fumetti di A. ALTARRIBA (Ediciones de Ponent, Alicante 2009) che in Spagna ha vinto il Premio Nacional de Cómic 2010.

compagnia torinese di pompe funebri). Un discorso a parte meriterebbe poi, ovviamente, l'idea stessa di un'"arte di vivere", un'idea che, pur restando nell'ambito circoscritto del pensiero occidentale, ha dalla sua una nobile tradizione filosofica (da Socrate a Foucault, passando per Montaigne, Nietzsche, ecc.) e su cui anche recentemente hanno riflettuto, tra gli altri, un filosofo come Alexander Nehamas e il sociologo recentemente scomparso Zygmunt Bauman⁵⁵.

b. Questo senso valutativo, in virtù del quale sono connesse le pratiche umane e l'arte, non è ancora sufficiente per comprendere la nozione estetica di arte implicata nell'espressione "belle arti" (*fine arts, beaux arts, schöne Künste, bellas artes*). La mia tesi è che la generazione della nostra nozione di "arti belle" abbia richiesto non soltanto l'eccellenza delle pratiche di uso e abuso oltre le regole nell'applicazione di regole, ma anche una sorta di re-istituzionalizzazione. Un esempio banale, ma spero efficace: sciando o andando in bici con arte, inventando anche tecniche inedite per svolgere queste pratiche, non produciamo ancora opere d'arte. La possibilità della nozione di "belle arti" è dovuta al fatto che l'improvvisazione sulle regole è divenuta, a sua volta, una speciale istituzione, con le sue abitudini, le sue regole e le sue articolazioni codificate⁵⁶. Il che ha poi nascosto il nesso tra le pratiche umane quotidiane e l'arte, originando quel *paradigma autonomistico* criticato da Georg Bertram nel saggio menzionato all'inizio di questo contributo. Questo nesso, tuttavia, rimase sullo sfondo.

Un possibile (e semplice) esempio per spiegare questo processo è offerto dalla poesia. La poesia è l'uso creativo del linguaggio. Come ho già suggerito, ogni enunciazione pragmatica (la *parole* di De Saussure) è quell'uso improvvisativo della *langue*, che può trasformare la *langue* ricombinando forme e materiali linguistici in modi più o meno creativi. Paradigmatica è qui la *metafora* che può essere intesa come un abuso adattivo e trasformativo che può dare vita a risultati creativi⁵⁷. La poesia è l'uso eccellente, intenzionale e regolato socialmente di questo abuso, che consente di trovare nuove possibilità di fare esperienza dei linguaggi, di usarli e svilupparli inventando nuovi costumi e nuove abitudini linguistiche, che possono poi essere istituzionalizzate. Il valore e la specificità di questa prassi sono le due facce della stessa medaglia.

c. L'arte, però, non è soltanto l'uso sociale eccellente dell'(ab)uso improvvisativo di regole, bensì una performance improvvisativa riflessiva sull'arte in quanto istituzione. Con questa precisazione, recupero l'idea, argomentata da Bertram, per cui l'arte comporta un'auto-riflessione, dal momento che essa è (anche) una riflessione critica sull'arte passata o, comunque su altre opere dell'arte⁵⁸. Per dirla con Alva Noë, l'arte è sempre, «an engagement with other art, with artists, and audiences, and teachers and students. Art is, really, *itself*, a critical practice»⁵⁹. Come tale, l'arte si evolve confrontandosi criticamente con altra arte: è una riflessione (pratica) sull'arte a partire dal confronto con l'arte del passato o con altre opere dell'arte del presente. Ciò significa che l'arte è una riflessione sull'arte già istituzionalizzata, ovvero sull'istituzione dell'arte. Questa riflessione sull'istituzione o sulle istituzioni dell'arte – che è una riflessione pratica attuata dall'arte e, allo stesso tempo, una riflessione che configura l'arte come arte (come "arte bella", anche quando questa, per rispolverare la pregnante

⁵⁵ A. NEHAMAS, *The Art of Living*, University of California Press, Berkeley 2000; Z. BAUMAN, *The Art of Life*, Polity Press, Cambridge (UK)-Malden (MA) 2008, tr. it. di M. Cupellaro, *L'arte della vita*, Laterza, Roma-Bari 2010. A p. 103 Bauman osserva che l'arte della vita «comporta la fatica dell'autocreazione», della creazione continua di se stessi: un incessante processo di autodeterminazione e autoaffermazione. Si tratta, quindi, di un processo autopoietico. Infatti, «[...] l'arte di "essere se stessi" – probabilmente la più difficile di tutte le arti – consiste nel rifiutare e respingere con decisione le definizioni e "identità" imposte o insinuate da altri; nell'andare contro corrente, nel sottrarsi alla morsa invalidante dell'impersonale – *das Man* di Heidegger (che nasce e trae forza dalla folla) o *l'on* di Sartre; in sintesi, consiste nell'"essere qualcun altro" e non ciò che le pressioni esterne costringono a essere». Ma «l'identità è perennemente in *statu nascendi*»: essendo in uno stato di incessante incertezza, andiamo continuamente a tentoni (p. 157). Insomma, poiché non possiamo che rivedere continuamente i nostri progetti alla luce delle situazioni imprevedute che ci si presentano, siamo artisti-improvvisatori di noi stessi, e lo siamo precisamente nel senso della concezione della formatività di Pareyson: il nostro farci è un fare che inventa il proprio modo di fare facendo, che procede a tentoni e la cui riuscita non è garantita, anche per la semplice ragione che gli stessi criteri di giudizio della riuscita si trasformano "as we go along".

⁵⁶ Sulla nascita dell'arte come istituzione cfr. L. SHINER, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001; tr. it. di N. Prinetti, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2010.

⁵⁷ Sulla portata filosofica della metafora si veda ora A. MARTINENGO, *Filosofie della metafora*, Guerini, Milano 2016.

⁵⁸ Cfr. G. BERTRAM, *Arte come prassi umana*, cit., in particolare pp. 110-116 e 175-182.

⁵⁹ Cfr. A. NOË, *Strange Tools*, cit., p. 109.

espressione di Hans-Robert Jauss, è “arte non più bella”⁶⁰) – è esibita nell’arte contemporanea almeno a partire dai *readymade* di Duchamp, il cui gesto non è che un giocare, insieme riflessivo e performativo, sull’arte e come arte in quanto istituzione⁶¹. In altri termini, è un’improvvisazione esibita sulla codificazione sociale di un (ab)uso eccellente, di un “sapere come fare”. Nel *readymade*, attraverso quella *sprezzatura* radicale in virtù della quale non soltanto l’arte veniva celata, ma si faceva a meno della dimensione propriamente produttiva della creatività artistica⁶², l’istituzione dell’arte era così creativamente usata (e abusata) come ingrediente per generare una nuova arte (oggi ormai già appartenente al passato) che esibiva se stessa come *collage* improvvisatorio, usando, abusando e trasfigurando materiali non-artistici ordinari e banali.

d. Ma il gioco (spiegato con acume da Arthur C. Danto⁶³) non è affatto finito qui: il gesto dell’Avanguardia, il gesto della rivolta (vuoi scherzosa o ironica, vuoi seria o addirittura esaltata o violenta) contro l’arte istituzionale, verrà poi, a sua volta, istituzionalizzato⁶⁴. Quindi – contro e su questa ulteriore codificazione – l’artista improvviserà ancora, per esempio ri-affermando il potere pratico e performativo dell’arte in quanto immaginazione (si pensi a Marcuse⁶⁵) o in quanto conoscenza, e promuovendo perciò – anche dentro le istituzioni accademiche – l’idea della *artistic research*⁶⁶, o inventando sperimentalmente nuove forme espressive, destrutturando e re-mixando i generi e i media artistici nel senso della intermedialità (e della «*Verfransung der Künste*», lo sfrangiamento dell’arte di adorniana memoria⁶⁷)⁶⁸.

e. Infine, tornando a quanto ho suggerito all’inizio di questo articolo, ritengo che l’improvvisazione artistica esemplifichi, nello spazio e nel tempo di una performance, questo processo performativo e riflessivo, che è il modo stesso in cui nelle pratiche umane così come nell’arte – precisamente, in quanto pratica umana – forme, procedure e materiali codificati (inclusi quei materiali, quelle forme e quelle procedure che costituiscono l’arte come istituzione sociale) sono usati e abusati inventivamente e questi (ab)usi sono a loro volta normalizzati e quindi ri-usati come ingredienti di nuove improvvisazioni.

⁶⁰ Cfr. H.R. JAUSS (Hrsg.), *Die nicht mehr schöne Künste*, Fink, München 1968.

⁶¹ Per una concettualizzazione teorica di questo gesto resta fondamentale il libro di T. DE DUVE, *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambridge Mass, London 1996.

⁶² Sul tema, cfr. P. D’ANGELO, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata 2005.

⁶³ A.C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge Mass, London 1981; tr. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari 2008.

⁶⁴ Come notava già Peter BÜRGER nella sua *Theorie der Avantgarde* (Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974; tr. it. di R. Ruschi, *Teoria dell’avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1989) in fondo qui risiede già la differenza tra Duchamp e Warhol. Il primo gioca uno scherzo all’arte istituzionalizzata; il secondo sfrutta l’istituzionalizzazione dello scherzo in quanto arte.

⁶⁵ Cfr. per es. H. MARCUSE, *Die Permanenz der Kunst – Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, München Hanser Verlag, München 1977; tr. it. a cura di P. Peticari, in H. MARCUSE, *La dimensione estetica e altri scritti*, Guerini, Milano 2002. Cfr. A. BERTINETTO, *Arte, experiencia estética y liberación*, in A. Rivera Garcia (ed.), *Schiller, Arte y política*, edit.um, Murcia 2010, pp. 109-124.

⁶⁶ Su questo tema, si vedano ora i lavori di Gerard Vilar: per es. G. VILAR, *Aesthetic Precariousness*, in “Cosmo”, 6 (2015), *Art and Aesthetic Experience*, a cura di A. Bertinetto, pp. 27-38.

⁶⁷ Cfr. T.W. ADORNO, *Die Kunst und die Künste*, in T.W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Band 10/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 432-454; tr. it. di E. Franchetti, *L’arte e le arti*, in T.W. ADORNO, *Parva aethetica. Saggi (1958-1967)*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 190; cfr. anche T.W. ADORNO *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in T.W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Band 16, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, pp. 628-642; tr. it. *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in “il Verri” 3 (1969), pp. 6-18.

⁶⁸ Per integrare la prospettiva qui accennata si può ricorrere alla tesi di Giovanni Matteucci, secondo cui la grande arte è da intendersi come un caso particolare dell’ampia, pervasiva e fluida dimensione delle pratiche estetiche e come manifestazione, insieme all’estetica quotidiana, della forma di vita estetica, tipicamente umana, in cui «il senso della realtà è mediato dalle pratiche del gusto». Cfr. G. MATTEUCCI, *The Aesthetics as a Matter of Practices. Form of Life in Everydayness and Art*, in “Comprendre”, 18/2 (2016), pp. 9-28, qui in particolare pp. 15 e 26-27.

IL NESSO TRA PRATICHE E ARTE: IL RUOLO DELL'IMPROVVISAZIONE

La pratica dell'improvvisazione esemplifica l'esercizio stesso della creatività artistica, il confronto tra l'artista e la sorpresa delle forme e dei materiali con cui lavora⁶⁹, così come il nesso con la capacità *ingegnosa* e sperimentale di riformulare problemi, progetti e criteri in modi inediti, reinventandoli nel corso della prassi, per cercare di offrire soluzioni efficaci in termini di rapporto tra costi e benefici e tra rischi e risultati⁷⁰. In essa emergono in primo piano quelle condizioni della creatività che costituiscono il *background*⁷¹ di pratiche, tradizioni, capacità, tecniche, abitudini ecc. che alimenta l'opera dell'arte e rispetto a cui, comunque, l'opera dell'arte (come la metafora e il motto di spirito) emerge *ex improvviso* e a *alla sprovvista*.

Questo quadro teorico, che propone quello che si potrebbe chiamare il *modello improvvisativo della dimensione e dell'esperienza artistica*, fornisce la spiegazione corretta per la comprensione a) sia del nesso tra pratiche umane e arte b) sia del ruolo svolto dall'improvvisazione.

a) Tale modello favorisce una conciliazione tra concezioni dell'arte comunemente considerati opposti: le teorie dell'arte di stampo kantiano – che privilegiano la specificità dell'esperienza estetica del bello (naturale e artistico) – e quelle che si rifanno invece a Dewey – che enfatizzò il valore dell'arte come contributo all'esperienza umana. Inoltre, questo modello offre una spiegazione genetica dell'arte che può integrare tanto la concezione hegeliana dello sviluppo storico delle pratiche artistiche quanto gli approcci più recenti sviluppati nelle scienze umane (in particolare: antropologia, sociologia e psicologia), interessate a mostrare il radicamento dell'arte nelle facoltà percettive dell'essere umano, nelle sue abitudini culturali e nei suoi ambienti sociali.

b) Il *valore* dell'improvvisazione risiede nel suo fondamentale contributo alle pratiche umane, alla loro connessione genetica con l'arte come “sapere come fare” e alla costituzione estetico-valutativa dell'arte come quel particolare fare creativo che inventa le sue norme nel fare, come argomentava Luigi Pareyson. La sua *specificità* consiste, invece, nel modo in cui mostra lo sviluppo autopoietico della normatività in tempo reale mediante l'*interplay* tra performer così come il rapporto tra performer e pubblico, ma anche attraverso l'interazione adattiva ed exattiva sia tra gli artisti e le forme e i materiali artistici che adoperano sia tra gli artisti e la situazione sociale e culturale della performance.

In conclusione di questo contributo, sono comunque opportune alcune ulteriori chiarificazioni al fine di parare possibili obiezioni. La più importante concerne il ruolo svolto dall'improvvisazione (e dall'arte) nell'ambito della relazione concettuale che connette insieme tradizione e innovazione. Tale relazione è intesa spesso nei termini di una contrapposizione e l'improvvisazione è identificata a volte con la tradizione, la continuità e la ripetizione, altre volte, invece, con la novità, l'invenzione⁷² e l'interruzione. Tuttavia, l'improvvisazione (in quanto paradigmatica dell'arte in generale) non dev'essere intesa né soltanto come ripetizione di una tradizione o più tradizioni, né come assoluta innovazione⁷³. Piuttosto, la tematizzazione dell'improvvisazione giova a far comprendere la tradizione in termini di continua (tras)formazione e l'invenzione in termini di uno specifico (ab)uso di abitudini, regole, stili e tecniche tradite⁷⁴.

Pertanto, Vladimir Jankélévitch aveva ragione quando affermava che l'improvvisazione è sempre un *inizio*, un *cominciamento* (di una normatività potenzialmente diversa, di una temporalità potenzialmente nuova)⁷⁵, e in tal modo non faceva che attribuire all'improvvisazione i caratteri precipui che per

⁶⁹ E. HUOVINEN, *On Attributing Artistic Creativity*, in A. Bertinetto, A. Martinengo (eds.), *Re-thinking Creativity. Creativity between Art and Philosophy*, special issue of “Tropos”, 4/2 (2011), pp. 65-86.

⁷⁰ Sulla creatività ingegnosa, cfr. C. DOWLING, *The Value of Ingenuity*, in A. Bertinetto, A. Martinengo (eds.), *Re-thinking Creativity*, cit., pp. 47-64.

⁷¹ Per questo concetto cfr. A. BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., cap. 2, § 6.

⁷² Esempio in proposito il titolo del volume a cura di A. Zanetti, *Improvisation und Invention*, Zürich-Berlin, Diaphanes 2014.

⁷³ La critica all'idea dell'improvvisazione come innovazione è il nucleo del libro già citato di G. PETERS, *The Philosophy of Improvisation*, cit.

⁷⁴ Uno dei pregi del già citato volume collettaneo a cura di E. HALLAM e T. INGOLD, *Creativity and Cultural Improvisation*, cit. è proprio quello di tematizzare questa oscillazione dell'improvvisazione tra tradizione e innovazione, articolando la costitutiva reciproca connessione tra i due concetti.

⁷⁵ Cfr. V. JANKÉLÉVITCH, *De l'improvisation*, in *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Flammarion, Paris 1955; tr. it. di A. Arbo, *Dell'improvvisazione*, Solfanelli, Chieti 2014, pp. 27, 41. Cfr. A. BERTINETTO, *Eseguire l'inatteso*, cit., p. 280 e ss.

Hannah Arendt caratterizzano l'azione⁷⁶. Secondo Arendt, l'azione umana è nascita, ovvero iniziativa, nuovo inizio⁷⁷, generazione dell'inatteso. Essa comporta la creazione del nuovo e l'imprevisto; in tal senso, l'azione è libera anche in quanto libera dalle intenzioni e dai progetti che, tipici della produzione di tipo tecnologico e industriale, impediscono l'esercizio vero e proprio della creatività (che Arendt concettualizza in base all'idea romantica di genialità). L'improvvisazione – che è dunque il modello paradigmatico dell'azione umana, se accogliamo le tesi di Arendt, oltre che il paradigma esemplare dell'operare creativo dell'arte, che esorbita dagli esiti prevedibili di una progettualità pianificante – è sempre un *inizio*, poiché nell'improvvisazione le regole sono sospese in ogni particolare situazione dalle loro stesse applicazioni.

L'improvvisazione inventa la regola mentre la segue, mentre la itera, mentre la applica. E, come ho già in precedenza affermato, questo è precisamente il modo in cui la normatività opera nelle pratiche umane⁷⁸. La normatività che regola un'improvvisazione può cambiare durante l'improvvisazione. Ogni evento occorrente nel processo improvvisativo può comportare una (tras)formazione dei criteri stessi dell'improvvisazione, un nuovo inizio appunto, così come ogni opera d'arte – in quanto *opera dell'arte* – può contribuire a trasformare i criteri per la valutazione dell'arte stessa⁷⁹. Allo stesso modo in cui le norme per il giudizio estetico cambiano proprio grazie alle opere che vengono giudicate esteticamente, ciò che accade nell'improvvisazione può rideterminare i criteri della sua riuscita, senza che ciò ne comporti necessariamente il fallimento (sebbene, ci tornerò tra breve, il rischio del fallimento le sia costitutivo).

Il che non significa, ovviamente, che in concreto l'improvvisazione artistica (così come ogni singola opera d'arte, od *opera dell'arte*) sia una "*creatio ex nihilo*". Al contrario, ogni improvvisazione richiede, piuttosto che evitare o negare, un *background* di modelli, abitudini, abilità, regole, *standards*, stili: un *background* che, come in generale accade nella pratica artistica, e in ogni pratica umana, è ricevuto, appropriato, (tras)formato, (ab)usato in virtù della sua ripetizione: le ripetizioni dei modelli, delle abitudini, delle abilità, delle regole, degli *standards*, degli stili. Rifacendosi a un'idea che s'ispira a Derrida, si tratta non di ripetizioni dell'identico, ma, appunto, di ripetizioni del differente, ripetizioni di un *background*, di uno sfondo, che emergendo in primo piano è continuamente (tras)formato. Infatti, l'iterazione deve far fronte alla specifica situazione della sua applicazione che comporta retroattivamente la trasformazione del *background*. Quindi, Derrida aveva certamente ragione quando osservava che l'improvvisazione, come assoluta novità improvvisa, è impossibile⁸⁰. Così intesa,

Sull'improvvisazione come inizio cfr. anche J.-L. Nancy, *Improvvisazione sull'improvvisazione*, in "Kaiak. A Philosophical Journey", 3 (2016). Il carattere iniziale dell'improvvisazione può essere inteso anche nel senso del pentimento, cioè della capacità (e non solo della possibilità) di riconoscere l'incompiutezza (e il fallimento) del proprio agire, per ri-fare ciò che si è fatto in modo insoddisfacente. Sul tema, in rapporto a una declinazione ecologica dell'agire improvvisativo, cfr. G. CUOZZO, *La debole forza messianica dell'improvvisazione. Per un nuovo paradigma dell'agire*, in "Itinera", 10 (2015), pp. 436-452.

⁷⁶ Cfr. H. ARENDT, *The Human Condition*, University Press, Chicago, 1958; tr. it. di S. Finzi, *Vita activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 2008, pp. 128-130, 171 e ss. Cfr. anche H. ARENDT, *Understanding and Politics*, in "Partisan Review", 20/4 (1953), pp. 377-392, tr. it. di T. Serra, *Comprensione e politica*, in H. ARENDT, *La disobbedienza civile e altri saggi*, Giuffrè, Milano 1985, pp. 89-111, qui pp. 106-111. Per una prospettiva arendtiana sull'improvvisazione (musicale), cfr. P.A. KANELLOPOULOS, *Musical Improvisation as Action: An Arendtian Perspective*, in "Action, Criticism, and Theory for Music Education", 6/3 (2007), pp. 107-110.

⁷⁷ Lo stesso essere umano è da intendersi secondo Arendt come *inizio*. Cfr. H. ARENDT, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, The Viking Press, New York 1961; tr. it. di T. Gargiulo, *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milan 2001, p. 222: «L'uomo è libero perché è un inizio [...]. Con la nascita di ogni uomo si riafferma quell'originario inizio, in quanto con ogni nascita si introduce qualcosa di nuovo in un mondo preesistente e che continuerà a esistere dopo la morte di ciascun individuo. E proprio in quanto è un inizio, l'uomo può dare inizio a cose nuove: umanità e libertà coincidono».

⁷⁸ Mi sono soffermato più volte sulla questione: cfr. *Eseguire l'inatteso*, cit., cap. 7; *Formatività ricorsiva*, cit. e "Do not fear mistakes", cit.

⁷⁹ Secondo Alva NOË (*Strange Tools*, cit., p. 229), certe opere d'arte contribuiscono a trasformare i criteri con cui valutiamo criticamente l'opera stessa. Seguendo Georg Bertram (*Arte come prassi umana*, cit.), ritengo che questa tesi debba essere radicalizzata: *tutte* le opere dell'arte contribuiscono, come tali, a (tras)formare i criteri dell'arte (e quindi, anche, i generi artistici) e precisamente questa è la ragione per cui non è possibile dare una definizione classificatoria dell'essenza dell'arte in termini di condizioni necessarie e sufficienti.

⁸⁰ Cfr. J. DERRIDA, *Unpublished Interview*, <http://www.derridathemovie.com/readings.html>, 1982. Cfr. S. RAMSHAW, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, in "Critical Studies on Improvisation", 2/1 (2006). Se le cose stanno così, l'argomento usato in modi più o meno simili (per es.) da Adorno, Boulez e Cage per criticare la prassi

l'improvvisazione è impossibile e indimostrabile come la *libertà* «che scaturisce dalla spontaneità di dare inizio a qualcosa di nuovo»⁸¹. Come la libertà, l'improvvisazione esiste soltanto in quanto conquistata, in quanto praticata. Infatti, la condizione per l'azione libera è avere a disposizione risorse in termini di abitudini, intenzioni, regole, abilità, tecniche e ovviamente mezzi (non da ultimo: denaro) ecc., anche nel caso in cui l'azione libera si svolga negando i propri stessi presupposti (al limite, rinunciando francescanamente alle proprie ricchezze); allo stesso modo, ogni artista deve disporre di risorse per alimentare la propria creatività: per questo non può che basare il proprio agire anche su una tradizione di pratiche, anche per negarla o (tras)formarla. Il riferimento a contesti di risorse materiali, tecniche e culturali comporta che, in concreto, le azioni o i gesti improvvisati non possano essere *del tutto* imprevedibili; allo stesso modo, ogni creazione artistica deve essere riconoscibile per poter essere possibile come arte in una data situazione. L'assolutamente imprevedibile non è possibile così come impossibile è l'assolutamente originario (in altri termini: imprevedibilità originalità sono concetti relativi). Tuttavia, ciò non toglie che le condizioni fattuali di possibilità dell'improvvisazione siano messe in gioco nell'improvvisazione, così come le condizioni della creatività artistica sono rinegoziate (cioè: appropriate, ri-usate e abusate) in ogni nuova opera, in ogni nuovo operare artistico: l'improvvisazione esemplifica paradigma-ticamente come le condizioni di possibilità dell'arte non siano soltanto trasformate, ma ulteriormente rinegoziate, (tras)formate e sviluppate in ogni nuova realizzazione artistica⁸², che contribuisce al loro sviluppo retroagendo su di esse. Quindi, l'innovativa creatività dell'improvvisazione, e dell'arte, è richiesta precisamente per costruire, per formare (e trasformare) quella tradizione di regole, abitudini, stili, tecniche ecc., che costituisce la base stessa dell'improvvisazione e dell'arte. Anzi, è questa stessa tradizione come continuo processo. La base dell'improvvisazione (e dell'arte) è parte di quel processo creativo che, per svolgersi e riuscire come tale, deve rimettere in gioco i propri presupposti (secondo quella logica hegeliana della *posizione del presupposto*, che ha ben spiegato Luca Illetterati in un recente articolo⁸³).

Insomma: il processo in corso in ogni singola performance improvvisata e la creazione di ogni nuova opera d'arte (di ogni nuova opera dell'arte) riproducono l'articolazione ricorsiva e retroattiva della normatività che costituisce la connessione dinamica e retroattiva tra la tradizione di una pratica e l'esercizio (l'ab/uso) della pratica stessa, connessione che dobbiamo spiegare in termini di incessante improvvisazione.

In sintesi, *l'improvvisazione è impossibile*, se la si intende in termini di atto *ex nihilo* assolutamente autonomo, come libertà del tutto incondizionata⁸⁴. *L'improvvisazione è*, tuttavia, non soltanto *possibile*,

dell'improvvisazione può funzionare soltanto contro un approccio ideologico ingenuamente convinto della reale possibilità di una improvvisazione "pura". L'argomento sostiene, infatti, che nell'improvvisazione nulla è davvero non visto, ovvero non saputo in precedenza, e dunque non predeterminato dal passato, dall'esperienza, dalla memoria, dalle abitudini, dagli schemi mentali e corporei; l'azione che si pretende improvvisa comporta la ripetizione inconsapevole di elementi predeterminati e, perciò, non può essere espressione di creatività. Quindi, l'improvvisazione è (meglio: sarebbe) esteticamente fallace. Risuona qui, in negativo, il diffuso pregiudizio teorico secondo cui l'estetica dell'improvvisazione sarebbe un'estetica dell'imperfezione: in più occasioni ho argomentato contro quest'idea (a mio avviso decisamente infelice). Cfr. per es. A. BERTINETTO, *Jazz als Gelungene Performance*, cit.; A. BERTINETTO, *Performing Imagination. The Aesthetics of Improvisation*, in "Klesis – Revue philosophique", 28 (2013), *Imagination et performativité*, pp. 62-96.

⁸¹ H. ARENDT, *The Life of the Mind*, Harcourt, New York-London 1978; tr. it. a cura di A. De Lago, *La vita della mente*, il Mulino, Bologna 1987, p. 531.

⁸² Su questo ha molto da dire il libro di Georg Bertram da cui hanno preso spunto queste riflessioni, *L'arte come prassi umana*, cit.

⁸³ L. ILLETTERATI, *Il sistema come forma della libertà nella filosofia di Hegel (razionalità e improvvisazione)*, in "Itinera", 10 (2015), pp. 41-63.

⁸⁴ Sarebbe (come mi pare lo intenda proprio anche Arendt) un'improvvisazione divina, quell'atto assolutamente creativo e spontaneo capace di porre liberamente la libertà mentre genera se stesso. Piuttosto, il modello teorico che si potrebbe adottare per intendere la spontaneità dell'improvvisazione è quell'autogenerazione che Fichte attribuisce al puro e *selbsttätig* (cioè, come comunemente si traduce: *spontaneo*) porre se stesso dell'io o della vita assoluta. Il filosofo tedesco la intende come creazione reale, ma come presupposto trascendentale di possibilità del pensiero e dell'esperienza, che dev'essere appunto posto attraverso lo svolgimento argomentativo delle sue condizioni, ovvero come condizione logica di possibilità del pensare, e cioè in termini analoghi al modo in cui, giustamente, Jankélévitch considera l'improvvisazione come *inizio*, anzi come *inizio dell'inizio*, per poi sottolineare come essa non sia *ex nihilo*, ma concretamente dipenda dai presupposti e dalle condizioni storico-fattuali-esperienziali di cui si è detto.

ma reale, se è intesa nei termini di uso trasformativo e adattivo di pratiche in tempo reale, la cui riuscita creativa – cioè generatrice dell’inatteso e del nuovo – è dovuta al particolare “know how” della *metis* tattica e cairologica applicata a una situazione concreta ed emergente.

CONCLUSIONE

In questo contributo ho suggerito che la connessione genetica che media tra le pratiche umane e l’arte sia dovuta all’improvvisazione. Le pratiche umane si sviluppano in modo tattico-trasformazionale-improvvisativo; l’arte – sia come “sapere come fare” sia come arte bella di tipo estetico – è l’uso (intenzionale o meno) della creatività improvvisativa, in base a cui abitudini, abilità, stili, criteri, norme, generi, e simili sono formati e trasformati in situazioni concrete; l’improvvisazione nelle arti performative è l’esercizio abituale-adattivo e spontaneo-creativo della *metis* cairologica in tempo reale, che paradigmaticamente mostra qui e ora la connessione genetica fra le pratiche umane e la creatività artistica. Sia le pratiche umane (in altri termini: la cultura⁸⁵) sia l’arte (precisamente in quanto pratica umana) hanno un carattere sperimentale e sono tipi di improvvisazione: improvvisazioni su altre pratiche e sui loro risultati, per es. su precedenti opere d’arte.

In questo senso, concluderò queste riflessioni richiamando un importantissimo tema della storia dell’estetica: un tema chiave dell’*estetica della riuscita* di Luigi Pareyson, oggi riportato in auge da costruzioni teoriche come quelle di Georg Bertram e di Alva Noë⁸⁶. L’arte può riuscire o fallire in conformità a criteri che sono essi stessi formati e trasformati nella pratica: nell’opera degli artisti e nella loro interazione con altri artisti, con i fruitori, e con i critici, che comportano una continua (ri)negoiazione non soltanto del valore dell’arte, ma della sua stessa essenza. L’arte, pertanto – in senso generale – è una sperimentazione che può riuscire o fallire e questa incertezza, questa costante possibilità di fallire, questo suo carattere di pratica non garantita e insicura, è una proprietà costitutiva dell’arte precisamente in quanto l’arte è una pratica *umana*. Il che è un altro modo per mostrare, in un sol colpo, sia l’autonomia e la specificità dell’arte, sia la sua eteronomia e il valore che essa acquisisce nel contesto della vita e della cultura umana. Questa è, insomma, è un’altra maniera per mostrare un modo proficuo per far incontrare – nonostante i loro apparenti contrasti – le concezioni dell’arte di filosofi come Kant, Dewey e Hegel⁸⁷.

La *fine dell’arte* – intesa da Bertram come la costante possibilità del fallimento della sua opera – è intrinseca sia alle arti belle sia all’arte come “sapere come fare”, è cioè intrinseca sia all’arte, sia alle altre pratiche umane. Tuttavia, come ho avuto modo di mostrare altrove⁸⁸, il fallimento, la violazione o la deviazione dai vincoli normativi non sono negativi di per sé. Il fallimento, rispetto a certi standard di successo, può portare a esiti sorprendentemente creativi. Nuovamente, poiché l’incertezza e la costante possibilità del fallimento, così come i loro possibili risvolti creativi, sono proprietà tipiche dell’improvvisazione – persino quando, rispecchiando quanto normalmente accade nello svolgimento di pratiche quotidiane, essa si svolge come (e attraverso la) ripetizione abituale di schemi comportamentali routinari –, questo richiamo all’incertezza costitutiva, propria sia dell’arte e delle

⁸⁵ In merito, l’idea, che attingo dall’applicazione alla sfera estetica, da parte Giovanni Matteucci, di una recente tesi di Michael Tomasello, è insomma che la *forma di vita* umana sia caratterizzata dal trasformarsi delle pratiche esercitate grazie alla e sulla «dotazione biologica dell’essere umano» in cultura, cioè in quel «complesso universo simbolico, convenzionale e storico», che configura pragmaticamente la possibilità concreta della normatività (Cfr. G. MATTEUCCI, *Estetica e natura umana: considerazioni programmatiche*, in “Studi di estetica”, 1-2 (2014), pp. 213-240). Ritengo che la cultura, in questo senso, sia anzi da intendersi precisamente come continuo processo trasformativo di tipo improvvisativo e che l’arte – in quanto eccellente “knowing how” e in quanto “arte bella” di tipo istituzionale – ne costituisca la declinazione creativa.

⁸⁶ G. BERTRAM (*Arte come prassi umana*, cit., pp. 121-182) argomenta che l’arte è esposta al fallimento, alla sua propria fine, perché non è sostenuta da irremovibili criteri, ma è piuttosto una pratica agonica di continua ri-negoiazione dei propri criteri. Analogamente, A. NOË (*Strange Tools*, cit., cfr. per es. pp. 26, 113) osserva come l’arte differisca dalla tecnologia, proprio perché è una pratica non garantita, non sorretta da regole ferree, cioè costitutivamente aperta alla (tras)formazione normativa ed esposta al proprio fallimento. Trovo interessanti analogie tra questa concezione dell’arte e le tesi arendtiane sull’azione umana.

⁸⁷ E, seguendo Bertram e Noë, si potrebbe aggiungere anche Heidegger.

⁸⁸ A. BERTINETTO, “Do not fear mistakes”, cit.

pratiche umane sia dell'improvvisazione, offre un'altra importante prospettiva per mostrare in un sol colpo sia la specificità sia il valore paradigmatico dell'improvvisazione tanto per le pratiche umane quanto per l'arte. Il che, a sua volta, contribuisce sicuramente a gettar ulteriore luce sul nesso genetico, offerto dall'improvvisazione, tra le pratiche umane e l'arte.