

(Caso) per caso.

La contingenza nell'improvvisazione artistica

Alessandro Bertinetto

Professore di Filosofia teoretica presso l'Università di Torino, dove coordina il seminario ART (www.art.unito.it) e insegna Philosophy of Music, Estetica moderna e contemporanea ed Estetica delle arti performative. È stato ricercatore in Estetica all'Università di Udine (2009-2017) e membro del comitato esecutivo della European Society for Aesthetics (2012-2018).

alessandro.bertinetto@unito.it

In this article I discuss different ways in which chance can intervene in artistic practices. The thesis I propose is twofold.

I. If the intervention of alea (or chance) in art is taken to its extreme consequences, it may be hard to understand whether and in what terms there is still an artistic practice at stake; and if there is actually an artistic practice at stake, then the contribution of alea (or chance) is organized, and therefore, in a sense, culturally tamed.

II. For the purposes of developing a philosophy of art, the improvisation approach to chance is the most sustainable, fruitful and convincing one in order to show the ability of art to shape disorder by interacting with contingency (the unexpected).

III. In improvisation this interaction with chance is articulated in an artistic “grammar of contingency” and can be understood in two different, complementary ways: in an emphatic sense (a), it is an interaction with an unexpected emergency; in a more minimal sense (b), it is the interaction with the specific situation in which the improvisation takes place.

15

In *Opera aperta* (1962), Umberto Eco scriveva che «l'arte contemporanea si trova a fare i conti con il Disordine» (Eco 2016, 17). Il suo celebre saggio si proponeva appunto di discutere «la reazione dell'arte e degli artisti [...] di fronte alla provocazione del Caso [...]». E la sua tesi era che il disordine in questione non fosse quello «cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice», bensì un «disordine fecondo» di cui la scienza e la cultura moderna hanno indicato la possibilità.

Partendo dall'osservazione di Eco, il modesto scopo che si prefigge questo articolo è la proposta di un confronto tra i modi in cui, in generale, il caso può essere programmaticamente parte dei processi di produzione artistica (in particolare, seguendo Eco, mi riferirò alla creatività aleatoria delle Avanguardie del Novecento) e il modo in cui, di nuovo, in generale, l'improvvisazione artistica può confrontarsi con il caso. La mia tesi, articolata nelle due sezioni principali di questo testo, può essere riassunta nei due punti seguenti:

I. Qualora l'intervento dell'alea nell'arte sia portato alle estreme conseguenze, può diventare difficile capire se e in che termini in gioco ci sia ancora una pratica *artistica*; e qualora si tratti effettivamente di una pratica artistica, allora il contributo dell'alea è organizzato, e quindi, per così dire, *domato* culturalmente.

II. Ai fini dell'elaborazione di una filosofia dell'arte, l'approccio dell'improvvisazione al caso è quello più sostenibile, fecondo e convincente per esibire la capacità dell'arte di formare il disordine interagendo con la contingenza (l'imprevisto) e mostrandone, nei *casi felici*, la riuscita.

I. Il caso dell'arte: alea e indeterminazione all'opera

Scusandomi con il lettore per il gioco di parole, qui non mi sembra il caso di discutere il concetto scientifico e filosofico di "caso". È un tema troppo arduo, delicato e complesso per poter essere trattato sensatamente in un articolo tutto sommato breve dedicato al ruolo del caso e della contingenza nelle pratiche artistiche. Quindi non mi addentrerò in disquisizioni sul dibattito sul caso nell'ambito delle scienze o della filosofia speculativa, ad esempio per discettare di determinismo e teoria della probabilità o soppesare la validità della tesi della necessità della contingenza di Quentin Meillassoux («tutto è necessario tranne la contingenza stessa»; Meillassoux 2012) magari confrontandola con la tesi hegeliana della «necessità assoluta» che, in quanto unione di necessità e contingenza, non ha il contingente fuori di sé, bensì dentro di sé [1]. Passerò quindi senza indugi a occuparmi della questione del caso e della contingenza in ambito artistico. Al riguardo mi sembra che possano essere delineati senza eccessive complicazioni quattro aspetti [2]:

1. Il caso come tema artistico.
2. L'esorbitare non voluto e non previsto dell'opera dal controllo (intenzionale e causale) dell'artista.
3. L'esorbitare intenzionalmente cercato dell'opera dal controllo (intenzionale e causale) dell'artista.
4. L'indeterminatezza, il disordine, il caos e la conseguente

[1] Ritengo peraltro che la soluzione speculativa hegeliana sia davvero più percorribile, anche in relazione al tema dell'improvvisazione e alla sua esemplarità per la filosofia dell'arte. Sul tema, cfr. De Cesaris (2015).

[2] Sulla questione generale del rapporto tra arte e caso cfr. Hilmes & Mathi (1994); Janecke (1995); Gendolla & Kamphusmann (1999).

incomprensibilità o insensatezza dell'opera (o della performance), potenzialmente derivante dall'assenza di un controllo da parte dell'artista e misurabile in base al contesto delle attese del fruitore.

Prima di discutere il principale problema filosofico che solleva l'intervento del caso nell'arte, soffermiamoci sui quattro aspetti appena menzionati.

1. Il caso può essere un tema artistico significativo. Ad esempio il romanzo *Il turno* di Pirandello (1895, pubblicato nel 1902) e il film *Destino Cieco* di Krzysztof Kieslowski (1981) (poi ripreso da *Sliding Doors* di Peter Howitt, 1998) portano a espressione l'influsso del caso nell'esistenza umana. La presentazione di questo contenuto artistico è conseguita mediante procedimenti finalizzati e controllati, cosicché il prodotto artistico manifesta ed esprime le intenzioni formative dell'autore. Anche il processo di fruizione non è particolarmente sorprendente nelle modalità in cui si realizza: il fruitore è chiamato a leggere il libro e a vedere il film, comprendendone il tema attraverso la sua interpretazione guidata dalle sue competenze di lettore e spettatore cinematografico. Il contenuto del tema dell'opera non è necessariamente esemplificato dal processo di produzione né dal modo in cui i fruitori sono invitati a fare esperienza dell'opera.

2. Il caso può però anche incidere sulla produzione artistica. Come capita in tutte le sfere dell'esistenza, anche gli artisti si trovano inevitabilmente a dover fare i conti con l'irrompere del caso nelle vicende umane, con esiti diversi. Ovvero, per dirla più prosaicamente, hanno a che fare con situazioni imprevedute che interferiscono sul loro operare modificandone le condizioni ordinarie.

Ne sanno qualcosa i musicisti, esposti a contrattempi di ogni sorta, cui devono far fronte come possono, se possono: dal violinista costretto a continuare la sua esibizione potendo contare soltanto su tre delle quattro corde del suo strumento [3], ai membri del gruppo rock che, a causa di un guasto al mixer, possono continuare l'esecuzione della loro cover solo con chitarra e batteria, lasciando tastierista e cantante alla necessità di improvvisare un balletto, per ottenere la complicità consolatoria del pubblico [4]. A volte il caso impreveduto è tale da bloccare del tutto l'attività dell'artista: come quando lo stesso gruppo rock dovette rinunciare al concerto in programma a causa del furto dell'impianto di amplificazione.

[3] Cfr. Goehr (2016).

[4] È un'esperienza vissuta in prima persona: mi riferisco al gruppo *Noise Reduction* (attivo a Torino tra anni '80 e primi anni '90), il cui tastierista era l'autore di questo contributo.

Altre volte, l'accadere di un infortunio impreveduto può rivelarsi un evento fortunato. La rottura di uno strumento musicale può inaspettatamente causare una modifica capace di sortire felici effetti sonori, come accadde alla tromba di Dizzy Gillespie piegata per una caduta accidentale. È un caso di *fortuna artistica*. Invece di impedire o danneggiare la riuscita dell'opera o della performance (come sembrerebbe lecito aspettarsi), un impreveduto (relativo alle tecniche, alle procedure, agli strumenti, ai materiali, ecc.) può diventare una risorsa ed essere (almeno in parte) responsabile della riuscita artistica. In tal senso questa può imporsi non *malgrado* la cattiva sorte, bensì *grazie* alla cattiva sorte. Paradigmatica è la vicenda di Protogene che gettando la spugna usata per pulire i colori contro il dipinto cui stava lavorando per la rabbia di non riuscire a rendere

la bava di un cane, proprio in questo modo, senza volerlo – e in tal senso casualmente – riuscì nell'intento per cui si era invano prodigato intenzionalmente [5].

[5] Plinio il Vecchio (1988, vol. V, §§ 102-103, 403-405). Cfr. Bertinetto (2013 e 2014).

Situazioni come quelle descritte sono esempi di cattiva o di buona sorte: eventualità favorevoli o sfavorevoli che, pur non dipendendo dal controllo di chi le vive, interferiscono con la sua vita. Possono ostacolare o impedire l'attività dell'artista o distruggere l'opera. Possono anche risultare favorevoli a un esercizio imprevisto di creatività: un esercizio di improvvisazione artistica (su cui tornerò nella sezione II di questo articolo).

3. Il caso può però essere intenzionalmente cercato come utile a incrementare il tasso di creatività attraverso il rilassamento del controllo intenzionale e causale dell'artista sul processo di produzione e i suoi esiti.

Ad esempio lo sfruttamento di processi chimici e fisici, casuali in quanto indipendenti dal controllo umano, per la produzione, questa sì controllata, di artefatti artistici è alla base del notissimo suggerimento che Leonardo dà all'apprendista pittore: prestare attenzione alle macchie che possono comparire nella cenere e nelle nuvole, perché nelle loro forme casuali si possono trovare «invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni» (Leonardo 1997, § LXIII). Nell'Ottocento la stessa idea sarà sfruttata dal metodo del *blotting* di Alexander Cozens [6]: la realizzazione incontrollata e “naturale” (e in tal senso casuale) di macchie di colore invita l'immaginazione del pittore a dipingere paesaggi. Anche tecniche compositive, che anticipano l'arte aleatoria, come il *Musikalisches Würfelspiel* praticato da Mozart a scopo di intrattenimento, integrano nel procedimento creativo il caso, in quanto selezione randomizzata e combinazione permutatoria di elementi predeterminati in base a rigorose procedure armonico-sintattiche [7]. Nuovamente, simili strategie di allentamento del controllo sui processi produttivi possono essere adottate nell'improvvisazione artistica.

[6] Bertinetto & Ruta (in stampa).

[7] Cfr. Zbikowski (2002, 140-154).

4. Negli esempi considerati, pur influenzando sui processi di produzione artistica, l'evento casuale e imprevisto – sia in quanto sfuggente al controllo causale e intenzionale dell'artista [8], sia in quanto reso possibile dal volontario rilassamento del controllo dell'artista su procedure e materiali – viene integrato in un artefatto in cui disordine e indeterminatezza sono riportati a un ordine formativo; inoltre il caso non è sempre il *tema* dell'opera d'arte o della pratica artistica.

[8] Rientrano in questa definizione anche eventi che, pur non essendo previsti dall'artista, sono azioni intenzionali compiute da un altro agente: se la tromba di Gillespie fosse stata intenzionalmente piegata da un trombettista rivale per fargli un dispetto, sarebbe comunque per Gillespie un imprevisto, rivelatosi poi un caso fortunato per la sua pratica musicale.

Eppure, per un verso disordine e caos intenzionalmente cercati possono prevalere sull'organizzazione formale e, per altro verso, l'adozione intenzionale del caso come strategia (come vedremo, potenzialmente paradossale) di alimentazione della creatività può esemplificare il tema estetico dell'opera. Con le avanguardie novecentesche il caso è spesso insieme metodo deliberatamente scelto per realizzare arte in modo creativo – secondo l'idea che per produrre arte nuova, e dunque inattesa, occorra mettere fuori gioco il controllo intenzionale dell'artista – e tema dell'opera, con esiti che spesso esibiscono il disordine caotico come cifra estetica di opere e performance. Esempi di

queste tendenze sono stati la musica aleatoria, il Surrealismo, il Dadaismo, Cage, Fluxus, e la tarda Avanguardia (cfr. Schulze 2000; Saurisse 2007; Lejeune 2012). Per comodità di articolazione è possibile distinguere due orientamenti principali (compresenti anche negli stessi movimenti artistici e negli stessi artisti).

a. Le avanguardie classiche (il Surrealismo, il Dadaismo, l'arte e specialmente la musica aleatoria) adottano il caso soprattutto nei termini di un gioco aleatorio come ricetta per la genesi creativa di opere.

b. Nelle "tarde avanguardie" (segnatamente Cage, Fluxus, il movimento beat) l'alea tendenzialmente si sostituisce all'artista, ostacolandone l'*agency*.

a. Nel Surrealismo la creatività è intesa come scaturente dall'automatismo di procedimenti meccanici di tipo combinatorio in grado di mettere fuori gioco l'intenzione individuale del soggetto. Tecniche come la *scrittura automatica* di André Breton e il *brainstorming* mirano a manifestare l'inconscio in quanto sottratto al controllo intenzionale dell'artista. Come sosteneva Hans Arp, abbandonandosi all'inconscio è possibile conoscere «la legge del caso», intesa come fonte di creatività vitale [9].

Il caso è il *mezzo* che l'arte surrealista adotta per rivelare la verità, il senso della vita e della realtà espresso dall'inconscio. In questo quadro, l'improvvisazione è una strategia per liberare il caso creativo. Essa è tuttavia intesa come automatismo, come processo motorio automatico, spontaneo, immediato; come un flusso espressivo continuo di tipo associativo che manifesta l'inconscio: responsabile del processo improvvisativo non è l'artista consapevole, ma appunto l'inconscio e la distruzione dell'ordine a livello semantico e sintattico è mezzo per un'affermazione "nietzscheana" di vitalità. Così il topos classico dell'artista ispirato è radicalizzato sino a spogliare l'artista del controllo consapevole su ciò che fa. La regola del gioco creativo è l'*anti-intenzione* (Schulze 2000, 79), capace di rivelare l'inconscio come espressione del sé autentico e origine di vitalità creativa. Si tratta di un orientamento programmatico cui sono riconducibili anche l'*action painting* di Pollock, il *teatro della crudeltà* di Artaud e altre modalità di improvvisazione teatrale, come quella di Keith Johnstone.

Nel Dadaismo l'inconscio esprime l'illogico, la distruzione del significato e della bellezza: il gioco aleatorio produce una scintilla creativa che fa appello all'inconscio, ma non risiede in esso. Al contrario dello sfruttamento razionale dell'irrazionale proposto nel Surrealismo, il Dadaismo pratica un'idea anarchica e corrosiva di alea come gioco privo di scopo (cfr. Lejeune 2012, 98-106). In particolare, nel *ready made* di Duchamp l'improvvisazione non è un processo automatico che rivela l'inconscio, bensì il gioco della selezione di *oggetti trovati* abbinati a titoli privi di funzioni illustrative: l'unica intenzione è la mancanza di intenzionalità esibita mediante un'evidente decontestualizzazione di oggetti non dipendenti dal fare materiale dell'artista. Anche nella poesia dadaista di Tristan Tzara parole o pezzi di parole estratte per esempio da articoli di giornale vengono usate come materiale *ready made* e ricombinate in modo aleatorio. L'arte non mira qui a esporre il senso del caso, ma a praticare il caso come non-senso: unica intenzione è

[9] Arp (1974, 56): «La legge del caso, che racchiude in sé tutte le leggi e resta a noi incomprensibile come la causa prima onde origina la vita, può essere conosciuta soltanto in un completo abbandono all'inconscio. Io affermo che chi segue questa legge creerà la vita vera e propria».

[10] Cfr. Schulze (2000, 99-101). Cfr. Tzara (1992, 266).

la mancanza di intenzionalità, l'assenza di senso [10].

Dunque, in generale nelle pratiche aleatorie a essere tendenzialmente messa fuori gioco non è l'intenzione di produrre qualcosa, ma l'intenzione in quanto «realizzazione finalizzata di un progetto determinato» (Schulze 2000, 17). In musica, il compositore è autore di un'opera aperta, in cui alcuni parametri sono indeterminati. La loro determinazione è demandata all'improvvisazione dell'esecutore [11]. L'esecuzione è dunque un processo il cui «[...] sviluppo è stabilito nelle linee generali, ma dipende dal caso nei dettagli» (Meyer-Eppler 1955, 22). Con l'introduzione di un decisore altro rispetto al compositore aumenta la distanza tra questo e la forma del risultato musicale il cui tasso d'imprevedibilità è così incrementato. Se nelle opere aleatorie di compositori come Pierre Boulez solo alcuni parametri sono indeterminati e l'alea è così «controllata» dall'organizzazione compositiva [12], in altri casi il compositore diventa una sorta di primo motore non più responsabile dell'esito del processo [13]. Nell'esecuzione di un'opera di musica indeterminata da parte di performer improvvisatori, l'improvvisazione è così adottata come espediente per generare incontrollabilità aleatoria: è un dispositivo per attivare il disordine.

[11] Cfr. Feisst (1997).

[12] L'alea è così rigorosamente distinta dal caso per "inavvertenza", cioè dipendente da una mancanza di controllo. Cfr. Boulez (1964). Cfr. Trenkamp (1976).

[13] Cfr. Lejeune (2012, 181sgg). Cfr. Danuser (1990).

b. Affidare all'interprete la determinazione dell'opera non cancella la soggettività creativa: la delega all'improvvisazione dell'interprete. Com'è noto (Feisst 2009), Cage giungerà perciò a considerare l'improvvisazione, intesa a mo' dei Surrealisti in quanto automatismo che esprime il sé inconscio, come manifestazione di una personalità preconstituita e come *ostacolo* alla novità imprevedibile, incapace di autentica novità. Perciò, per un verso allestirà dispositivi per la composizione aleatoria non controllata—seguendo, ad esempio in *Music of Changes*, 1951, il sistema simbolico del libro cinese *I-Ching*—e, per altro verso, rinunciando alla composizione, assumerà i suoni ambientali incontrati (*ready made*) come elementi aleatori offerti alla percezione dell'ascoltatore, facendo virare la musica verso la *performance art* [14]. Anche attraverso il ricorso alla tecnologia (come l'uso aleatorio di trasmissioni radiofoniche), il coinvolgimento del caso mira proprio a evitare l'improvvisazione in quanto espressione della storia del soggetto (in termini di memoria, educazione ed emozioni). In *45' for a speaker* (1954) la partitura—un testo scritto—diventa un generatore di opere che sfrutta la realtà come ambiente *ready made* mediante selezione casuale: qualsiasi oggetto casualmente disponibile alla percezione può diventar parte di una performance aleatoria perché dipendente da quanto accade nella situazione performativa. Il caso diviene non più solo il mezzo dell'arte, ma il suo fine.

[14] Su *4'33"* (1952) cfr. Bertinetto (2012).

In generale, dunque, mentre nelle avanguardie classiche il gioco aleatorio è esperimento artistico isolato, in Cage e nelle neo-avanguardie (per esempio *Fluxus*, *Oulipo*, *Beat*) si struttura come un genere artistico: un genere artistico paradossale che mette a repentaglio la sua stessa dimensione di arte. Il metodo aleatorio diventa un'*ars inveniendi* non intenzionale: la casualità della realtà assurge a tema di pratiche in cui tendenzialmente da ricetta per generare opere il gioco aleatorio diventa *catalizzatore* di opere e performance che mettono fuori gioco

[15] Cfr. Schulze (2000, 339).

l'intenzione dell'artista anche grazie al coinvolgimento del pubblico [15]. L'artista non inventa né genera più opere: piuttosto *catalizza e/o registra* eventi che non dipendono da lui/lei, il cui significato artistico dovrà poi essere magari esplicitato e giustificato discorsivamente mediante "teorie".

Ciò che vale non soltanto in musica e nelle arti performative, ma anche in arti figurative come la pittura e la fotografia. Tra gli altri, François Morellet in pittura (Lejeune 2012, 129-172) e John Baldessari in fotografia (Kelsey 2015, 284-310) [16] lasciano intervenire il caso nelle loro opere in modo sistematico: l'artista è distanziato dalle sue opere e la creatività, intesa come espressione dell'interiorità dell'artista, è programmaticamente, e paradossalmente, negata. Il caso non opera più, come nel surrealismo, come risultato: ora è un processo che separa l'input dell'artista dall'esito di una pratica che non è più davvero "sua".

[16] Sulla distinzione tra estetica del caso ed estetica dell'improvvisazione in fotografia cfr. A. Bertinetto (in stampa).

L'improvvisazione viene tutt'al più riconsiderata non come pratica del soggetto, ma come azione del caso. Come avviene per es., per tornare a Cage, con *Child of Tree* (1975) e *Inlets* (1977): è la natura (alberi, conchiglie, funghi...) a improvvisare. La musica non ha più bisogno di composizioni: è qualcosa che semplicemente accade [17]. L'arte non ha più bisogno di artisti creatori: negli *Happenings* di Allan Kaprow sono i partecipanti a diventare (potenziali) performer e nei *Circuses* di Cage (dalla metà degli anni '60; cfr. Lejeune 2012, 207-216) il pubblico è coinvolto strumentalmente come fattore di indeterminatezza.

[17] Lejeune (2012, 202-204); Previšić (2014).

In generale – e passo così a una breve discussione della principale questione filosofica circa il rapporto tra arte e caso – non si tratta più soltanto di radicalizzare l'idea romantica del *genio* che, in quanto non "compos sui", è espressione di forze che lo sovrastano (Baumeister 1947); il punto è ora che queste forze non hanno più nulla di regolato (com'è sicuramente nella celebre formula kantiana del genio in quanto «natura che dà la regola all'arte»; Kant 2008, 1059) e in molti casi non sono più neppure forze o poteri, bensì semplicemente l'accadere di eventi su cui né artisti, né interpreti, né il pubblico ha più alcun controllo. Il significato artistico di ciò che il pubblico percepisce, magari partecipando all'evento, non va ricondotto a un'intenzione soggettiva di tipo autoriale. Infatti, l'intenzione autoriale (almeno in casi eclatanti) si esaurisce nell'allestimento del dispositivo che dovrà poi attivare l'evento aleatorio. E anche il dispositivo può essere allestito in modo aleatorio. Mettere fuori gioco l'intenzione in questa accezione significa mettere fuori gioco l'idea stessa che l'opera abbia un senso per tematizzare il ruolo ontologico del caso nella realtà – ovvero l'idea che alla fine dei conti è la stessa realtà a essere casuale – attraverso la decostruzione performativa dell'atto artistico che da pratica realizzata diventa evento che accade. Un evento che, programmaticamente, si sottrae all'interpretazione (cfr. Mersch 2016) e il cui esito ultimo sembra essere la dissoluzione dell'arte.

Infatti, come ho sostenuto altrove (Bertinetto 2014), il problema che queste pratiche presentano è ovviamente se e come possano essere intese come artistiche. Intuitivamente riteniamo che un'opera d'arte esprima il punto di vista dell'artista sul mondo e sul sé e che, pertanto, ci debba essere una qualche connessione intenzionale tra l'opera o l'evento che il fruitore esperisce e le idee dell'artista, dato che l'opera incorpora queste

“idee”. In particolare, responsabile di parte del valore dell’opera è quello che Richard Dworkin (Dworkin 2011, 197sgg e 241sgg) ha chiamato il *performance value*, cioè il valore che l’opera possiede per il fatto di essere il risultato di una prestazione finalizzata. Ma un evento casuale, indipendente dal controllo intenzionale e causale dell’artista, non può incorporare e manifestare idee o intenzioni dell’artista: l’oggetto o l’evento in questione è privo di *performance value*. Dunque sembra non poter essere inteso come il risultato, eventualmente coronato da successo, di un *achievement*, di una realizzazione *umana*. Perciò risulta problematico considerarlo un’espressione artistica.

Il problema non si pone con il contributo guidato dell’alea a parte dei processi di produzione artistica. La ragione per cui gli effetti del colpo di fortuna di Protogene sono degni di considerazione artistica è che il pittore li riconosce come significativi per l’opera e quindi li integra nella sua realizzazione. Più in generale, il colpo di fortuna, l’improvvisazione del caso, o della natura, o dell’inconscio risulta compatibile con il carattere artistico dell’opera, qualora l’artista risponda all’accaduto in quanto *occasione* per esercitare una formattività [18]. Lasciare al lancio di dadi la determinazione di alcuni elementi di una composizione, affidare all’apertura casuale di un dizionario il reperimento delle parole da usare nel testo di una canzone (come ha fatto anche chi scrive per un brano del repertorio del summenzionato gruppo rock), delegare all’improvvisazione dell’esecutore – non controllabile dal compositore – la determinazione di porzioni di opere aperte e indeterminate, presentare come arte un oggetto trovato cui viene assegnato un titolo, registrare e fissare su un supporto materiale mediante una tecnica artistica (pittorica, fotografica, cinematografica, musicale, ecc.) un evento aleatorio: sono tecniche per incrementare l’imprevedibilità dell’opera mediante l’alleggerimento del controllo dell’artista o del compositore sul processo di produzione il cui risultato è un artefatto finalizzato a un’esperienza di tenore estetico, che a buon diritto può essere considerato frutto di una performance di cui un’artista è responsabile e il cui senso può essere una tematizzazione artistica del caso come ingrediente o aspetto della vita.

Il problema sorge quando ciò che è messo fuori gioco, almeno programmaticamente, non sono le intenzioni intese come cause che, antecedenti l’opera, la maturano come loro effetto, bensì l’intenzionalità come possibilità di attribuire un evento a un agente e, più in generale, come espressione del *sensu* dell’evento. Sospetto che, almeno in alcuni casi, questa distinzione non sia chiara ai protagonisti dei movimenti artistici che hanno fatto dell’alea la loro bandiera. Agire *intenzionalmente* per «sorprendere l’intenzione» intesa come causa di un’azione e del suo prodotto è non solo possibile, ma in qualche modo inevitabile, se, come pare lecito sostenere, l’intenzione non è una causa che precede l’azione, bensì una ragione che, mediante una certa descrizione, viene data retrospettivamente di un’azione per renderne conto e per intendere un certo evento *come* un’azione [19]. «Sorprendere l’intenzione» vuol perciò dire operare in modo tale che avvenga qualcosa senza disporre in anticipo, eliminando ostacoli che abitudini, capacità, idee, credenze e desideri legati al passato pongono alla creatività. In tal senso, significa disporsi e

[18] Uso questo termine, nel senso di Luigi Pareyson come un fare che inventa le sue modalità di realizzazione (Pareyson 2010).

[19] Cfr. Anscombe (2000).

[20] Bertinetto (2016).

disporre le condizioni per agire in modo da «eseguire l'inatteso» [20] attraverso l'interazione con forme, materiali, stili, situazioni performative e altri agenti: è un caso paradigmatico di agire creativo.

Tuttavia, quando il «sorprendere l'intenzione» è inteso nel senso dell'eliminazione dell'intenzionalità come possibilità di assegnare un senso a ciò che avviene attribuendo a un agente (individuale o collettivo) la partecipazione responsiva a un processo, allora quanto accade non sembra possedere i requisiti per essere considerato una *pratica* e quindi una forma d'arte. Il contributo di un fare umano a quanto accade viene eliminato e il senso dell'evento non può essere di tipo artistico.

Almeno tendenzialmente ciò sembra accadere in casi estremi di "arte" aleatoria, dove l'artista intende non interferire con il caso. In che senso il fenomeno di cui si fa esperienza in questo ambito è un *opera d'arte*? Il punto è che la nozione stessa di «arte aleatoria» è ossimorica. Infatti, la sua pratica presenta performativamente l'impossibilità di un'arte totalmente affidata al caso. Benché i risultati concreti dei processi che l'artista mette in moto non siano poi controllabili da parte dell'artista, l'artefatto (un'opera o una performance) finisce per acquisire (possibilità di) senso (intenzionalità) grazie alla sua contestualizzazione in un campo di pratiche culturali. La messa in scena mediatica e la semantizzazione dell'evento, o dell'artefatto, operata da discorsi e teorie programmatiche (come gli scritti di Cage influenzati dallo Zen giapponese) riconduce l'evento nell'alveo delle pratiche artistiche. Il puro evento diventa così espressione di un gioco con il caso (e con il caos) [21]: una manifestazione di un gusto per il caso (e per il caos) [22]. Non è più un *puro* evento, tuttavia: ma un evento articolato da/in un contesto culturale [23].

[21] Lösel (2013).

[22] Fertel (2015).

[23] Il che è quanto per lo più accade con la *performance art*. Sul tema cfr. ovviamente Fischer-Lichte (2014).

II. Caso per caso: il confronto creativo con l'imprevisto

Nonostante la riconduzione dell'accadere casuale nell'ambito di *pratiche* artistico-culturali, resta il fatto che il gioco con il caso mobilitato da avanguardie e soprattutto dalle neo-avanguardie è mosso dall'ideale della limitazione o addirittura della cancellazione dell'intervento umano e della soggettività. L'arte non è più *espressione* dell'artista, ma è idealmente intesa come risultato e immagine e/o causa scatenante o elemento di processi oggettivi indipendenti dall'intervento di un o una artista. In questa prospettiva desoggettivante, le opere diventano dispositivi sistemici per la produzione del caso, oggettivamente indipendente dall'essere umano e programmaticamente svincolato da una normatività estetica.

Il caso dell'improvvisazione (meglio: il caso *nell'improvvisazione*) è diverso. Pur nella diversità tra le diverse pratiche improvvisative, anche all'interno di una stessa pratica artistica, mi sembra che il marchio specifico dell'improvvisazione—generalmente intesa come una produzione artistica caratterizzata da un'intenzionale coincidenza, in un grado rilevante, di invenzione ed esecuzione [24]—sia il *confronto con la contingenza*. Non si tratta semplicemente di introdurre nell'opera elementi prodotti in modo aleatorio e ancor meno di affidare al caso (a fattori non controllabili di ordine naturale o tecnologico o all'arbitrio dell'alea) la produzione dell'opera (a prezzo di negare il carattere artistico della pratica),

[24] Per una discussione più dettagliata di questa concezione dell'improvvisazione artistica cfr. Bertinetto (2016 e 2021a).

bensi di *confrontarsi* con il caso. L'improvvisazione non cancella intenzionalità e normatività: anzi esibisce performativamente la falsità di modelli statici di intenzionalità e normatività. La specificità estetica dell'improvvisazione nelle diverse pratiche artistiche è l'elaborazione di una *grammatica della contingenza* [25] in cui il caso, l'accidente imprevisto, diventa materiale artistico elaborato artisticamente. Il (confronto con il) caso, anche nel senso della specifica situazione performativa, è costitutivo della normatività situata, *in fieri* e autopoietica dell'improvvisazione (cfr. Bertinetto 2016, cap. 7; Bertinetto 2021a, capp. 2 e 4).

[25] Devo questa felice espressione a Bruno Besana e a una serata d'improvvisazione radicale, e radicata, al Loophole di Neukölln, a Berlino.

Nella sezione precedente si è menzionato che in un'opera aperta o indeterminata il compositore può lasciare all'esecuzione improvvisata la determinazione del contenuto musicale. Dalla sua prospettiva, l'improvvisazione è uno strumento dell'alea. Dalla prospettiva interna di chi improvvisa l'intervento del caso concerne invece, piuttosto che l'indeterminatezza dell'alea, l'accadere di imprevisti con cui gli artisti devono confrontarsi. A differenza dall'arte aleatoria, infatti, l'improvvisazione non affida i propri esiti al caso come *randomness*. Improvvisare non è un giocare a dadi. Piuttosto è partecipare a interazioni con media, materiali, soggetti e circostanze diverse a seconda della natura della pratica artistica in questione, senza imporre un controllo assoluto sul proprio agire, ma neppure rinunciandovi, abbandonando così la possibilità che da quanto accade emerga un senso articolabile. Improvvisare è semmai *interagire con il gioco dei dadi*, rispondere all'alea. Improvvisare significa elaborare una *grammatica artistica della contingenza*: articolare un senso per un fare consegnato a contingenze cui risponde (in modo adattativo/exattativo [26]) senza soccombervi.

[26] Secondo Gould & Vrba (2008), mentre l'adattamento di un organismo all'ambiente dipende dalla sua selezione in base alla funzione da compiere, l'*exaptation* costituisce l'effetto che un organismo ha sull'ambiente, in virtù di caratteristiche evolute per usi passati e poi cooptate per il loro uso attuale.

Come suggerito anche da alcuni esempi menzionati in precedenza, in ambito artistico l'accadere di contingenze e imprevisti esorbitanti dal controllo intenzionale e causale degli artisti può costituire sempre un evento cui rispondere nel modo più efficace possibile, vuoi per tenere in piedi una performance, vuoi per riuscire laddove la padronanza di tecniche e l'agire intenzionale risultano insufficienti, vuoi, ancora, per realizzare creativamente qualcosa di sorprendentemente inatteso, proprio perché non voluto. Si può sostenere che nell'improvvisazione il caso imprevisto è, entro certi limiti, previsto dalla "natura" stessa della pratica, che ha nella reazione responsiva e accogliente a quanto accade la sua specifica risorsa. L'improvvisatore sa che deve integrare l'imprevisto nel suo fare, e in tal senso lo prevede (negandolo come imprevisto); eppure l'imprevisto, nella sua irriducibile concretezza, rimane tale, anche per lui.

L'*accadere* casuale, che nella danza assume anche le vesti del *cadere* vero e proprio (Lampert 2007, 130sgg), è allora integrato nel processo improvvisativo. Nulla garantisce la riuscita della risposta all'invito a interagire con quanto accade imprevisto: anzi nulla garantisce che quanto accade sia inteso come un invito a un'interazione creativa – e gran parte dell'arte dell'improvvisare (che, come dice efficacemente il trombonista e improvvisatore Giancarlo Schiaffini (2006), «non s'improvvisa») consiste proprio nella capacità di vedere e sentire l'im-pre-visto come invito a una risposta creativa. E così Keith Jarrett in una sera del 1975 cominciò a improvvisare il

suo celebre *Köln Concert* rispondendo alla melodia imprevista delle campane che annunciavano l'inizio del concerto e Miles Davis, durante una performance di *So What* rispose creativamente a un accordo imprevisto e "sbagliato" di Herbie Hancock intendendolo (anche nel senso francese di "ascoltandolo") come qualcosa che era semplicemente accaduto.

Insomma, il senso dell'opera e della performance improvvisata emerge proprio grazie all'incontro con la situazione imprevista. Il che riguarda ovviamente le arti performative, in cui il senso della performance emerge attraverso le interazioni reciproche tra i performer nonché attraverso le interazioni tra i performer e la situazione in cui la performance si svolge. Ma riguarda anche arti tradizionalmente non classificate come performative: nella fotografia istantanea, ad esempio, il fotografo non controlla tutti i processi in cui è coinvolto e la foto emerge dall'interazione tra l'apparecchio fotografico (e i processi elettronici e/o meccanico/chimici che esso governa), il referente (l'evento/oggetto) fotografato e il fotografo che non vede in anticipo il risultato del proprio confronto con la situazione (Bertinetto in stampa). In casi di pratica pittorica come quello degli *urban sketches*, il disegnatore si trova a raffigurare una situazione imprevista e gran parte del valore artistico dello schizzo dipende dalla sua capacità di *stare nel momento*, ritraendo la situazione stessa in cui si trova a dipingere in modo responsivo (Bertinetto & Ruta in stampa). Il punto è sempre lo stesso: l'artista che improvvisa non può vedere in anticipo (pre-vedere) e quindi controllare il risultato del suo fare, perché il suo fare consiste nell'interagire con ciò che accade, ed è, imprevisto: interagisce con il caso, con avvenimenti che esorbitano dall'orizzonte del suo controllo e della sua previsione, con materiali la che sfuggono a una predeterminazione calcolante.

Questa interazione con il caso come contingenza può essere intesa in due accezioni diverse, tra loro complementari: in un senso *enfatico* (a), è interazione con un'emergenza imprevista; in un senso più *minimale* (b), è interazione con la situazione specifica in cui l'improvvisazione si svolge.

a. Esaminiamo prima l'accezione *enfatica* di interazione con la contingenza. Essa consiste nel fatto che nell'improvvisazione gli artisti rispondono alla contingenza per lo più non attraverso manovre di assoggettamento, bensì interagendo con essa come un'*affordance* (Gibson 2014) alla creatività: quanto accade per caso – cioè, senza essere previsto e predeterminato dal controllo preveggenente di artisti e pubblico – è dunque integrato in un'organizzazione artistica dinamica che l'evento imprevisto contribuisce a generare.

Questa interazione con la contingenza non è finalizzata programmaticamente ad annullare il carattere di azione, di fare, di pratica dell'impresa artistica. L'improvvisatore non nega di contribuire in modo formativo – intenzionalmente e causalmente – a quanto accade. Rispondendo a ciò che accade, entrando in risonanza con i processi cui da vita configurando i materiali artistici – suoni, gesti, parole, colori ... – se ne assume la co-responsabilità. Anche quando gli artisti escogitano tecniche per fare qualcosa di nuovo sorprendendo le proprie abitudini artistiche e le loro intenzioni estetiche legate all'esperienza passata – che possono fungere da ostacoli a un agire creativo capace di inventare la novità imprevista –, non rinunciano all'intenzionalità dell'agire, né al suo nesso causale con lo

svolgersi degli eventi. Competenze, abitudini, progetti non sono programmaticamente eliminati o esclusi: sono anzi presupposti come condizioni della pratica artistica. Eppure la loro assunzione come condizioni della pratica non impedisce, anzi garantisce, la possibilità di metterli in gioco nella pratica stessa.

Infatti, l'improvvisatore *sa come fare senza sapere che fare* [27]. Abilità di tipo tecnico e pragmatico, acquisite mediante esercizio e allenamento – quali la capacità di suonare uno strumento musicale, di configurare gesti, di usare pennelli e colori, ecc. – sono attivate operativamente in una prassi che potenzialmente nega l'efficacia delle competenze acquisite, rimettendole in gioco: il sapere dell'improvvisatore è quindi una sorta di (*non*) *sapere come fare* la cui efficacia non solo non è mai garantita ed è costitutivamente esposta al rischio del fallimento – cosa che caratterizza ogni pratica umana (artistica e non, inclusa l'esecuzione di composizioni e progetti predeterminati) –, ma piuttosto esibisce il *rischio del fallimento*, che l'artista si assume nel mettersi in gioco, *come condizione di possibilità della riuscita artistica*; invece, nelle pratiche aleatorie radicali l'idea stessa di un rischio di fallimento viene tendenzialmente e programmaticamente svuotata di senso, dato che qui non è l'artista, ma il caso, a “improvvisare”.

[27] In ciò consiste l'apparente *paradosso epistemico* dell'improvvisazione (Bertinetto 2016, cap. 2).

Così, mettere in gioco l'abitudine performativa non significa cancellarla, bensì (tras)formarla in modo da rendere possibile la riuscita del suo esercizio alla prova della contingenza. Non si tratta, come nella concezione dell'improvvisazione accolta dai Surrealisti e rifiutata da Cage, di affidare la realizzazione dell'arte agli automatismi spontanei dell'inconscio; ma non si tratta neppure di lasciare libero corso ad avvenimenti del tutto aleatori, senza prendervi posizione. Si tratta piuttosto di sfidare i meccanismi (della memoria, dell'identità soggettiva e culturale, delle competenze tecniche) per eseguire l'inatteso nel formare (*performare, riformare, trasformare*) le condizioni stesse della pratica nell'interazione con la contingenza imprevista.

Questo è precisamente il tratto che distingue l'improvvisazione come pratica umana dall'“improvvisazione” di un performer computazionale (Saint-Germer 2017; Bertinetto 2021b). Robot e computer “improvvisano” perché possono realizzare sequenze inedite di suoni, gesti, parole, colori, ecc. mediante l'applicazione di algoritmi, cioè di regole, e input aleatori. Però gli output dei loro processi sono il risultato dello svolgimento di procedure predeterminate e non retroagiscono sulle regole che guidano tali procedure: così la specifica circostanza dell'applicazione dell'algoritmo, anche tenendo conto delle variabili randomizzate, non è occasione per (tras)formare la regola. Invece, le abitudini e abilità dell'improvvisatore umano si modificano proprio grazie al modo in cui rispondono alle circostanze in cui sono applicate. In altri termini la pratica improvvisativa *risponde* alla contingenza, con maggiore o minore successo, assorbendola o scontrandosi con essa. Si risponde efficacemente quando una pratica si riorganizza grazie all'incontro con l'imprevisto; si fallisce quando la pratica non riesce a farvi fronte creando il nuovo.

In ciò l'improvvisazione artistica mostra il suo radicarsi nelle pratiche quotidiane. Anche le nostre pratiche più comuni (scrivere un testo, guidare un'auto o una bici, sciare, conversare, cenare in un ristorante...) funzionano “automaticamente” sulla base di abitudini individuali e sociali

apprese che, per essere efficaci, devono essere rimodellate in risposta alla specifica circostanza, e possono fallire. Un algoritmo invece non si riprogramma attraverso il suo uso: le variabili di utilizzo sono già preprogrammate. In tal senso un robot può “improvvisare” nello stile di Miles Davis o Mozart, ma non può forgiare uno *stile*. Infatti, uno stile è un’abitudine di produzione artistica che si (tras)forma in base al modo in cui un o una artista risponde alla specifica circostanza in cui la si mette in gioco. Invece, improvvisare consiste proprio nel poter configurare uno stile attraverso l’esercizio ripetuto di una prassi, che precisamente grazie alla ripetizione (e non suo malgrado) può produrre il nuovo. Analogamente, l’inconscio e la memoria non sono entità fisse cui si può attingere dando libero corso a routine automatizzate, ma sono riformate retroattivamente attraverso il confronto con la situazione in cui vengono attivate [28].

[28] Sul tema cfr. ora Cimatti (2020).

Così l’intento programmatico di sorprendere intenzioni che configurino previsioni tali da impedire l’inatteso (appunto intendendolo) non comporta mettere fuori gioco l’intenzionalità dell’agire come avviene quando si affida la produzione artistica a procedure algoritmiche. Tutt’altro. Proprio l’agire improvvisativo, correttamente inteso, può essere preso a modello dell’agire intenzionale (Bertinetto 2015). Per consentire la distinzione tra eventi e azioni, l’intenzione non può essere pensata come causa previa dell’azione. Piuttosto l’intenzionalità si articola attraverso lo sviluppo stesso dell’azione nelle specifiche circostanze del suo realizzarsi. Queste non sono semplicemente il teatro in cui l’azione si svolge, ma con-costituiscono l’azione, la quale si costruisce attraverso il modo in cui risponde alle circostanze, includendole così come propri elementi. Come ho anticipato alla fine della precedente sezione, l’intenzione dell’azione è quindi determinabile solo *ex post*, attraverso descrizioni di quanto accaduto. Una stessa sequenza di eventi può così essere intesa come realizzazione di azioni diverse, in base alle diverse intenzionalità che vengono loro attribuite. L’intenzionalità in questione costituisce il *sensu* dell’evento in quanto azione e concerne il carattere normativo che deve essere attribuito all’evento *in quanto azione*.

Poiché l’intenzionalità dell’azione, e quindi l’azione stessa, si configura attraverso il confronto imprevedibile, in quanto non controllabile preventivamente, con la contingenza delle circostanze concrete in cui l’azione si svolge (Preston 2013), l’improvvisazione non esibisce le condizioni costitutive dell’azione. Lungi dal negare l’intenzionalità, l’improvvisazione ne esibisce l’emergere attraverso l’(inter)azione dell’agente (l’artista) nella situazione del suo operare formativo. Dunque, l’alleggerimento del controllo su ciò che accade, che caratterizza l’improvvisazione, non è un mezzo per cancellare o ridurre l’intenzionalità: piuttosto è il modo per far emergere il senso dell’agire attraverso l’azione performativa, che è costitutivamente un’interazione tra diversi fattori (Sawyer 2003) [29] – la quale può peraltro coinvolgere anche performer computazionali [30]. Gli artisti rispondono alle circostanze in cui si trovano a operare. Si assumono la responsabilità di quanto accade proprio perché il senso dell’agire non è determinato da un’intenzione che causi l’azione, ma emerge attraverso il confronto con le circostanze. Per questo non tanto devono agire in modo e a

[29] Come ha recentemente sostenuto Shaun Gallagher (2020), questo vale per l’azione umana, in generale. Cfr. anche Bertinetto & Bertram (2020).

[30] Infatti, benché, come si è detto, un computer non improvvisi davvero, l’interazione tra performer umano e performer computazionale può essere improvvisativa e potenzialmente creativa. Ciò accade per esempio nelle improvvisazioni musicali del

tempo opportuno, nella situazione opportuna, ma devono fare in modo che il modo, il tempo e la situazione in cui agiscono diventino opportune attraverso il loro interagire. L'*interplay* in un'improvvisazione di gruppo esemplifica bene questo aspetto. La creatività della performance non è controllata da un soggetto agente, ma è distribuita tra gli elementi costitutivi del processo (Clarke & Doffman 2017), cosicché, come ho recentemente suggerito (Bertinetto 2021a, cap. 3.2.2.), l'autorialità stessa del singolo performer è non solo messa in scena, bensì anche messa in questione, dato che chi improvvisa si assume la responsabilità di un accadimento artistico che sfugge al suo pieno controllo.

Come osservava già Eco in *Opera aperta*, l'«avventura formativa» dell'improvvisatore consiste nel connettere caso e intreccio, nel«mantenere l'unità dell'intreccio mentre questo *fattualmente* si svolge, e si svolge frammisto ad altri intrecci»: l'improvvisatore «deve inventare l'evento nello stesso momento in cui avviene di fatto, e deve inventarlo identico a quello che avviene; fuori di paradosso, deve intuire e prevedere il luogo e l'istante della nuova fase del suo intreccio [..., in modo da] *crescere* con l'evento, *avvenire* con l'avvenimento» (Eco 2016, 197ssg). Insomma, «per fare di questa casualità un nodo di effettive possibilità è necessario introdurre un modulo organizzativo» (Eco 2016, 201). In altri termini, si tratta di affrontare costruttivamente l'incidente, il disordine, il caos (Dell 2004, 119)–relativamente a un sistema di attese –, lasciando emergere attraverso questo confronto felice un senso (in modo) impreveduto. L'artista non rinuncia a operare intenzionalmente; ma non controlla neppure completamente la sua azione regolandola in anticipo verso precisi obiettivi prefissati. Piuttosto, *risponde* a quanto accade. L'improvvisazione mette così in questione l'idea che l'artista sia la sola origine del significato della sua opera: piuttosto, è il luogo in cui diversi sistemi e fonti di significato si intersecano (Smith & Dean, 36).

È questo il senso in cui si può intendere l'improvvisazione come articolazione di una *grammatica artistica della contingenza*. Il termine *grammatica* è qui da intendersi nell'accezione di Wittgenstein (1999), ovvero come insieme delle norme che configurano il senso delle pratiche in cui siamo coinvolti dall'interno delle pratiche stesse. Il più complesso concetto di *contingenza* va inteso nei termini di ciò che accade senza necessità, vuoi perché frutto di scelta arbitraria, vuoi perché semplicemente così capita: indipendentemente da qualsiasi possibilità di scelta. La locuzione *grammatica artistica della contingenza* significa dunque l'intreccio di senso che prende forma attraverso ciò che si fa e accade artisticamente nel confronto situato e materiale con la contingenza, senza dipendere esclusivamente da piani e intenzioni prefissati e codici estetici predeterminati.

Questa grammatica–grazie alla quale si configura il senso estetico dell'impreveduto che caratterizza l'improvvisazione artistica, nel suo riuscire e nel suo fallire–può essere articolata in base ad alcune categorie-guida quali l'*emergenza* del senso, la *presenza*, la *curiosità* e l'*autenticità*, capaci di qualificare la specificità dell'esperienza dell'improvvisazione [31].

- il senso di un'improvvisazione *emerge*, inatteso e incontrollabile, dall'interazione con la contingenza della situazione attraverso i materiali e le forme artistiche in gioco;

trombonista George Lewis con il programma *Voyager*. Cfr. Bertinetto (2021b).

[31] Per una discussione più approfondita, cfr. Bertinetto (2021a, cap. 2 *Grammatica della contingenza*).

- la copresenza dei partecipanti alla pratica (artisti e pubblico) e il loro agire (cor)responsivo rispetto quanto accade nel *presente* non sono circostanze esteriori all'evento artistico, ma hanno valore formativo;
- l'attenzione partecipativa al presente che avviene (ovvero, al *presente a-venire*, come si potrebbe dire con un'espressione leggermente ossimorica) è *curiosa*, esperienziale e sperimentale, aperta all'inedito e disposta all'avventura;
- ed è autentica, non soltanto perché chi improvvisa è autenticamente l'autore o l'autrice di ciò che fa, ne è responsabile, bensì perché chi improvvisa è chiamato/a a rispettare il momento, rispondendovi in modo opportuno – ovvero rendendo opportuno quanto accade nel momento ed esprimendo se stesso/a attraverso la propria auto-costruzione in interazione con la situazione.

Credo che questi siano alcuni aspetti specifici dell'artisticità dell'improvvisazione, aspetti che vanno poi ovviamente declinati concretamente in rapporto ai mezzi e alle situazioni proprie di ogni fenomeno artistico. Se nell'agire quotidiano improvvisiamo per venire a capo delle situazioni impreviste in cui siamo coinvolti – si pensi a come tutti abbiamo dovuto improvvisare per rispondere al Covid-19... – e se nell'esperienza dell'arte, seguendo un'idea ancora del tutto attuale di Hegel [32], l'essere umano reduplica se stesso, potendo così comprendere se stesso attraverso la rappresentazione artistica, l'improvvisazione offre all'essere umano la possibilità di reduplicare il suo confronto esistenziale con la contingenza, elaborandone una grammatica, cioè articolandone un senso. Dunque, la specificità dell'improvvisazione artistica risiede nel mettere (per)formativamente in scena il gioco con l'esistenza in cui l'essere umano è coinvolto. Così come la riuscita del confronto esistenziale con la contingenza non è mai garantita, anche l'esito dell'improvvisazione artistica non è mai garantito, soprattutto, perché i criteri stessi del suo successo sono negoziati attraverso il suo concreto esercizio. Proprio per il fatto di non poter essere valutata soltanto in termini di criteri prestabiliti e di dover inventare un senso nel corso del gioco di immaginazione e intelletto in cui l'esperienza estetica stessa consiste [33], un senso che è *sensu comune* [34], sentire (in) comune – proposta e invito a condividere senso e sensi –, l'improvvisazione è paradigmatica dell'arte e dell'esperienza estetica *tout court*.

b. Dunque, il confronto con il caso e l'imprevisto che l'improvvisazione mette in scena nelle diverse pratiche artistiche non ha soltanto il senso enfatico di una risposta creativa alle *affordances* di accadimenti imprevisti. Piuttosto concerne anche, in un senso più *minimale* (e più pervasivo), la sensibilità del riferimento responsivo alla situazione concreta, al *caso specifico*. Imprevisto non è dunque, in tal senso, unicamente un evento contingente che comporta potenzialmente un impedimento fisico, una violazione normativa, un'emergenza da risolvere (il più efficacemente e creativamente possibile).

L'imprevedibilità riguarda piuttosto la contingenza irriducibile della

[32] Hegel (1997, 157): «Il bisogno universale dell'arte è [...] il bisogno razionale che l'uomo elevi alla coscienza spirituale il mondo esterno ed interno come un oggetto, in cui egli riconosce il proprio io. Egli soddisfa il bisogno di questa libertà spirituale in quanto da un lato fa per sé interiore ciò che è, ma parimenti realizza esteriormente questo essere per sé e così in questo sdoppiamento di se stesso porta ad intuizione e conoscenza per sé e per gli altri quel che è in lui».

[33] Cfr. Kant (2008, § 9, 964).

[34] Cfr. Kant (2008, § 20-22, 985-988).

concretezza del caso singolo che, per natura sua, non è dipendente da, né riconducibile a, regole o schemi. Anzi, come si è già suggerito nelle pagine precedenti, l'improvvisazione consiste in gran parte proprio nella capacità di inventare modalità di azione/produzione artistica in grado di applicare abitudini e norme comportamentali e culturali così come abilità e competenze tecniche a situazioni per loro costituzione inedite e imprevedibili, in modo che queste stesse abitudini, norme e abilità possano modificarsi, grazie a questa "applicazione", proprio per risultare (creativamente) efficaci. Il confronto con il caso, nell'improvvisazione, ha allora il senso della *sensibilità per il caso singolo*, che non può essere gestito applicando regole, ma dev'essere concretamente vissuto. La portata dell'improvvisazione va quindi ben oltre l'improvvisazione artistica deliberata (per intenderci, quella del jazzista, dell'attore della *commedia dell'arte* o dell'*improv theatre* o dei ballerini di *contact improvisation*) e coinvolge sia ogni pratica artistica creativa sia ogni realizzazione artigianale efficace [35]: in entrambi i casi il modo di fare dev'essere articolato caso per caso.

[35] Quindi suggerisco di intendere proprio l'improvvisazione come *trait d'union* tra arte e artigianato. Non posso sviluppare questa ipotesi qui; Sennett (2008) offre comunque ottimi spunti al riguardo.

Così, in senso più generale, il compito artistico dell'improvvisazione è quello di dare un senso – nell'accezione performativa propria dell'espressione inglese *to make sense* – alla specifica situazione (in termini di circostanza spazio-temporale, materiali a disposizione, performers e spettatori coinvolti, ecc.) della performance, adattando l'evento artistico alla sua concretezza imprevedibile.

Anche se la novità di un'improvvisazione non è eclatante, ed è la stragrande maggioranza dei casi, ciò che caratterizza specificamente l'improvvisazione, anche come marchio espressivo peculiare dell'umano, è il rimodularsi di volta in volta, *caso per caso*. L'improvvisazione viene allora a caratterizzare non soltanto l'arte deliberatamente prodotta mediante procedure in cui invenzione e performance programmaticamente tendono a coincidere (fino a un certo grado: l'improvvisazione non è mai *ex nihilo*); piuttosto essa caratterizza, sul piano artistico così come su quello dell'agire in generale, ogni performance, anche le performance interpretative (Gould & Keaton 2000) e anche le azioni in qualche modo routinarie e programmate. Come sostiene Ryle (1976), in questo senso non enfatico l'improvvisazione caratterizza l'agire come tale, perché ogni azione deve adattarsi alla specifica circostanza, al caso specifico. L'improvvisazione artistica deliberata esplicita questo tratto di creatività *localizzata* che caratterizza l'esercizio di un *sapere come* in risonanza con la specificità della situazione, con il caso specifico che, nella sua concretezza, non è programmabile. Esplicita quindi la dimensione artigianale e situata del fare umano consapevole del suo rapporto con la circostanza concreta, e imprevedibile, del suo esercizio.

A questa tesi si potrebbe obiettare che l'improvvisazione è pur sempre una pratica artistica, e che la sua riuscita concerne l'espressione di un *imprevisto estetico*. Esattamente questo è il punto. L'imprevisto estetico è realizzato non soltanto in modo enfatico, quando il nuovo emerge in modo eclatante a causa dell'interruzione di un ordine di attese provocata da una contingenza imprevedibile che genera un'emergenza cui si deve rispondere assorbendo l'imprevisto ed eseguendo l'inatteso. L'imprevisto estetico è realizzato, in senso minimale e generale, ogni qualvolta una prassi improvvisativa riesce a confrontarsi in modo felice con la sua situazione

specifica. Pertanto ogni riuscita artistica è, in tal senso, improvvisativa, perché ogni opera riesce quando produce una normatività estetica (un senso estetico) a partire dal suo singolo caso.

Come pensare allora le differenze specifiche tra *l'improvvisazione come reazione all'imprevisto*, *l'improvvisazione di una pratica routinaria* (artigianale), *l'improvvisazione come marchio della riuscita artistica* e *l'improvvisazione artistica deliberata*? Credo che in prima battuta il carattere specifico delle quattro tipologie di improvvisazione possa essere così delineato. La prima *arrangia* una risposta all'emergenza; la seconda *gestisce* il rapporto con il caso specifico e la contingenza dell'(inter)agire dell'essere umano; la terza *esprime* l'emergere imprevisto del senso dell'opera d'arte come caso felice; la quarta programmaticamente *provoca* possibilità di confronto con il caso specifico e la contingenza dell'agire come invito a realizzare l'inatteso estetico.

In nessuno di questi casi l'intervento della contingenza e del caso è *sostitutivo* del fare (com'è invece il caso di casi estremi di arte aleatoria); piuttosto è *costitutivo* del fare. In questo quadro, insisto, il senso specifico dell'improvvisazione artistica consiste nel mettere in scena, attraverso diversi media e procedure, l'avventura esistenziale dell'essere umano nel confronto con la contingenza che trova espressione creativa nell'arte. Tale avventura in casi eclatanti deve fare i conti con imprevisti che stravolgono l'esperienza ordinaria; ma ordinariamente si svolge applicando norme di azione a circostanze specifiche: norme, che per poter essere realizzate, devono *rispondere* alla specificità della circostanza, e sono così (tras)formate *caso per caso*. Attraverso questa risposta al mondo, e agli altri, nel caso concreto si realizza la libertà umana in quanto capacità (fallibile) di confrontarsi con la contingenza. L'improvvisazione artistica produce e mette in scena questa (incerta) realizzazione della libertà, esibendo così anche quella che, come ha sostenuto Hegel (1997, 157 *passim*), è la ragione dell'arte: la sua capacità di rappresentare la libertà come essenza dell'umano—in quanto concreta autorealizzazione nel suo agire nel mondo—at traverso una reale espressione di libertà che non è soltanto libertà *da* vincoli e *per* scopi autonomamente posti, ma anche libertà *con*: libertà come realizzazione del carattere interattivo e intersoggettivo dell'agire che a livello estetico—lo mostra paradigmaticamente l'improvvisazione—trova espressione nella normatività di un senso comune che si rimodella caso per caso [36].

[36] L'articolazione teorica di questa nozione intersoggettiva di *libertà estetica* dovrà essere tuttavia rinviata a un'altra occasione.

Conclusione

Per trarre qualche conclusione dall'indagine, qui tentata—ma che sarebbe sicuramente da approfondire e ampliare—, tra modi diversi di accogliere il caso nell'arte, riprendo l'idea di Eco da cui ero partito. Nella sua *Opera aperta* Eco sosteneva che il disordine generato dall'intervento del caso nella produzione artistica del Novecento non è un caso «cieco e insanabile», ma un «disordine fecondo» di nuove possibilità creative per l'arte. Mi sembra si possa affermare che questo valga soprattutto per l'improvvisazione (però, non limitatamente alle pratiche artistiche novecentesche), in cui il confronto con la contingenza, si articola nei termini di una normatività situata e *in fieri*, cioè di una *grammatica artistica* in cui, nei casi felici, un senso imprevisto emerge. Questa *grammatica* consente di

risolvere la potenziale impasse cui può portare il coinvolgimento dell'alea nei procedimenti produttivi nelle pratiche artistiche: o l'evento, proprio in quanto affidato al caso, sfugge al controllo causale e intenzionale di un "artista" tanto da non poter essere più inteso come frutto di un impegno creativo—ma allora, nei casi limite in cui il gesto di *sprezzatura* diventa rinuncia completa a una partecipazione formativa [37], non sembra più lecito intenderlo come artistico, almeno nel senso per cui l'arte è una *pratica umana* (Bertram 2017); oppure, qualora sia integrato nei discorsi dei mondi dell'arte, l'evento è, per dir così, articolato culturalmente e ricondotto nei contesti delle istituzioni artistiche, al prezzo di spogliarlo della sua forza vitale—l'alea assume, insomma, un'aria di arbitraria indifferenza, tale da rendere irrilevante l'idea stessa di una riuscita estetica. Come ho recentemente sostenuto in riferimento non soltanto alle arti performative, ma a tutte le arti (Bertinetto 2021, cap. 3), l'improvvisazione consente invece di praticare e pensare insieme il confronto con la contingenza e il corrispondente alleggerimento del controllo dell'artista sul processo creativo, da un lato, e l'articolazione di una normatività artistica capace di configurare un senso del caso e del caso specifico, dall'altro. L'imprevisto può accadere *per caso*; il suo senso artistico è configurato *caso per caso*.

[37] D'Angelo (2005).

Bibliografia

- Anscombe, G.E.M. (2000). *Intention* (1957). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Arp, H. (1964). *Das Gesetz des Zufalls*. In H. Richter (hrsg. von). *Kunst und Anti-Kunst*. Köln: Dumont Schauberg.
- Baumeister, W. (1947). *Das Unbekannt in der Kunst*. Stuttgart: Schwab.
- Bertinetto, A. (2012). 4 minuti e 33 secondi di arte. Non di musica (155-175). In G. Fronzi (a cura di). *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*. Milano: Mimesis.
- Id. (2013). On Artistic Luck. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5, 120-140.
- Id. (2014). Sorte estetica. Sulla (s)fortuna di un concetto. *Spazio Filosofico*, 12, 463-477.
- Id. (2015). "Mind the gap". L'improvvisazione come agire intenzionale. *Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti*, 10, 175-188.
- Id. (2016). *Eseguire l'inatteso*. Roma: il Glifo.
- Id. (2021a). *Estetica dell'improvvisazione*. Bologna: il Mulino.
- Id. (2021b). Improvising live (and) the web and the machine. *De Musica*, 25.
- Id. (in stampa). *Improvisation and Artistic Photography*. In A. Bertinetto & M. Ruta (ed.). *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. London and New York: Routledge.
- Bertinetto, A. & Bertram, G. (2020). "We Make up the Rules as We Go Along" – Improvisation as Essential Aspect of Human Practices?. *Open Philosophy*, 3 (1), 202-221.
- Bertinetto, A. & Ruta, M. (in stampa). *Improvisation in Painting*. In A. Bertinetto & M. Ruta (a cura di). *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. London and New York: Routledge.
- Bertram, G. (2017). *Arte come prassi umana* (2014). A cura di F. Vercellone. Milano: Cortina.
- Boulez, P. (1964). Alea. *Perspectives of New Music*, 3 (1), 42-5.
- Cimatti, F. (2020). *La fabbrica del ricordo*. Bologna: il Mulino.
- Clarke, E.F. & Doffman, M. (a cura di) (2017). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press.
- D'Angelo, P. (2005). *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*. Macerata: Quodlibet.
- Danuser, H. (1990). Inspiration, Rationalität, Zufall Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft*, 47 (2), 87-102,
- De Cesaris, A. (2015). Contingenza della necessità e necessità della contingenza. Ragione, sistema e libertà in Meillassoux e Hegel. *Itinera*, 10, 64-79.
- Dell, C. (2004). Möglicherweise Improvisation (119-121). In W. Knauer (hrsg. von). *Improvisieren*. Hofheim: Wolke.
- Dworkin, R. (2011). *Justice for Hedgehogs*. Cambridge, MA and London: The Harvard University Press.
- Eco, U. (2016). *Opera aperta* (1962). Milano: Bompiani.
- Feisst, S. (1997). *Der Begriff "Improvisation" in der neuen Musik*. Berlin:

- Schewe.
- Id. (1967). John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship (38-51). In B. Nettl & G. Solis (ed.). *Musical Improvisation. Art, Education, Society*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Fertel, R. (2015). *A Taste for Chaos*. New Orleans: Spring Journal.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo* (2004). Firenze: Carocci.
- Gallagher, S. (2020). *Action and Interaction*. Oxford: Oxford University Press.
- Gendolla, P. & Kamphusmann, T. (a cura di) (1999). *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gibson, J.J. (2014). *L'approccio ecologico alla percezione visiva* (1979). A cura di V. Santarcangelo. Milano e Udine: Mimesis.
- Goehr, L. (2016). Improvising Impromptu, Or, What to Do with a Broken String (458-480). In G.E. Lewis & B. Piekut (ed.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Gould, C.S. & Keaton, K. (2000). The Essential Role of Improvisation in Musical Performance. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 143-148.
- Gould, S.J. & Vrba, E.S. (2008). *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione* (1982). Torino: Bollati Boringhieri (1982).
- Hegel G.W.F. (1997). *Lezioni di estetica* (1835). Trad. it. P. D'Angelo. Einaudi: Torino.
- Hilmes, C. & Mathy, D. (hrsg. von) (1994). *Spielzüge des Zufalls*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Janecke, C. (1995). *Kunst und Zufall*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Lampert, F. (2007) *Tanzimprovisation*. Bielefeld: transcript.
- Leonardo (1997). *Trattato della pittura* (ca 1540). Firenze: Giunti Demetra.
- Lösel, G. (2013). *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheater*. Bielefeld: Transcript.
- Kant, I. (2008). *Critica del Giudizio* (1790). In Id. *Le tre Critiche*. Trad. it. A. Gargiulo. Milano: Mondadori.
- Kelsey, R. (2015). *Photography and the Art of Chance*. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press
- Lejeune, D. (2012). *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Meillassoux, Q. (2012). *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza* (2006). A cura di M. Sandri. Milano-Udine: Mimesis.
- Mersch, D. (2016). *Evento e aura* (105-121). In A. Bertinetto & G. Bertram (a cura di). *Il bello dell'esperienza. La nuova estetica tedesca*. Milano: Marinotti.
- Meyer-Eppler, M. (1955). Statistische und psychologische Klangprobleme (22-28). In H. Eimert (hrsg. von). *Die Reihe*, Heft 1. Wien: Universal Edition.
- Pareyson, L. (2010). *Estetica. Teoria della formatività* (1954). Milano: Bompiani.
- Plinio il Vecchio (1988). *Storia naturale*. A cura di F. Maspero. Torino: Einaudi.
- Preston, B. (2013). *A Philosophy of Material Culture*. London and New York: Routledge.
- Previšič, B. (2014). Der Zufall improvisiert. John Cages "Botanic Music"

- (161-168). In S. Zanetti (ed.). *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*. Zürich und Berlin: Diaphanes.
- Ryle, G. (1976). *Improvisation*. *Mind*, New Series, 85, 69-83.
- Saint-Germier, P. (2017). Turing ex tempore: un ordinateur peut-il improviser de la musique? (37-47). In C. Canonne (éd.). *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles*. Paris: Delatour.
- Saurisse, P. (2007). *La mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960*. Paris: L'Harmattan.
- Sawyer, R.K. (2003). *Group Creativity*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Schiaffini, G. (2006). Never Improvise Improvisation. *Contemporary Music Review*, 25 (5-6), 575-576.
- Schulze, H. (2000). *Das aleatorische Spiel Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München: Fink.
- Sennett, R. (2008). *L'uomo artigiano* (2008). Trad. it. A. Bottini. Milano: Feltrinelli.
- Smith, H. & Dean, R. (2016). *Improvisation Hypermedia and the Arts Since 1945*. London-New York: Routledge.
- Trenkamp, A. (1976). The concept of 'alea' in Boulez's "Constellation-miroir". *Music and Letters*, 57, 1-10.
- Tzara, T. (1992). Um ein dadaistisches Gedicht zu machen. In K. Riha (hrsg. von). *DaDa Total*. Stuttgart: Reclam.
- Wittgenstein, L. (1999). *Ricerche filosofiche*. Trad. it. R. Piovesan. Torino: Einaudi.
- Zbikowski, L.M. (2002). *Conceptualizing Music*. Oxford: Oxford University Press.

Alea.

Anno 8
Marzo 2021
ISSN: 2385-1945

Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com
www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Alberto Giustiniano — Caporedattore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Carlo Deregibus
Benoît Monginot
Giulio Piatti
Claudio Tarditi

Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa
Fabio Oddone — Webmaster
Sara Zagaria — Traduzioni

Comitato Scientifico

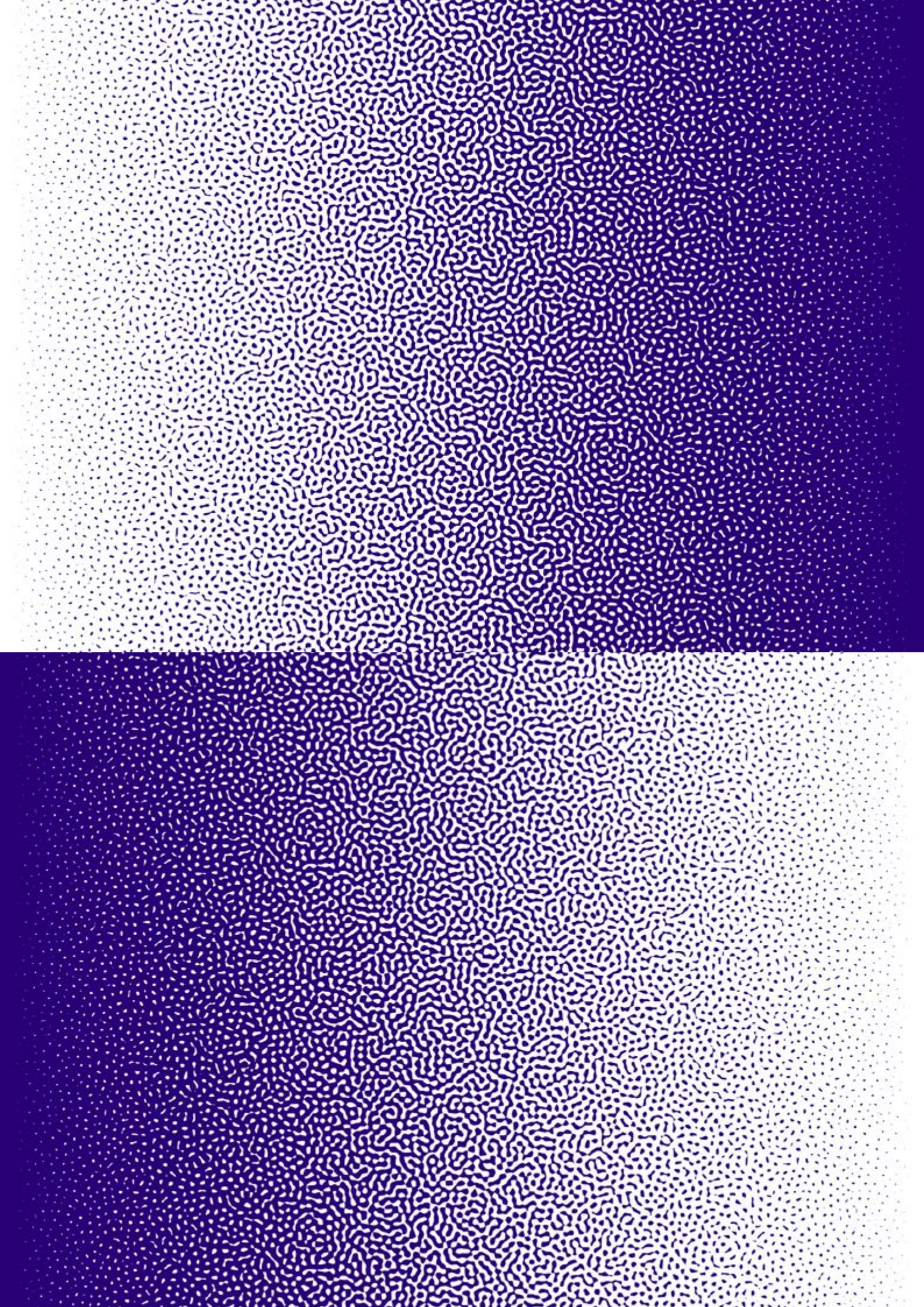
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études
en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)
Barry Smith (University at Buffalo)
Achille Varzi (Columbia University)
Cary Wolfe (Rice University)

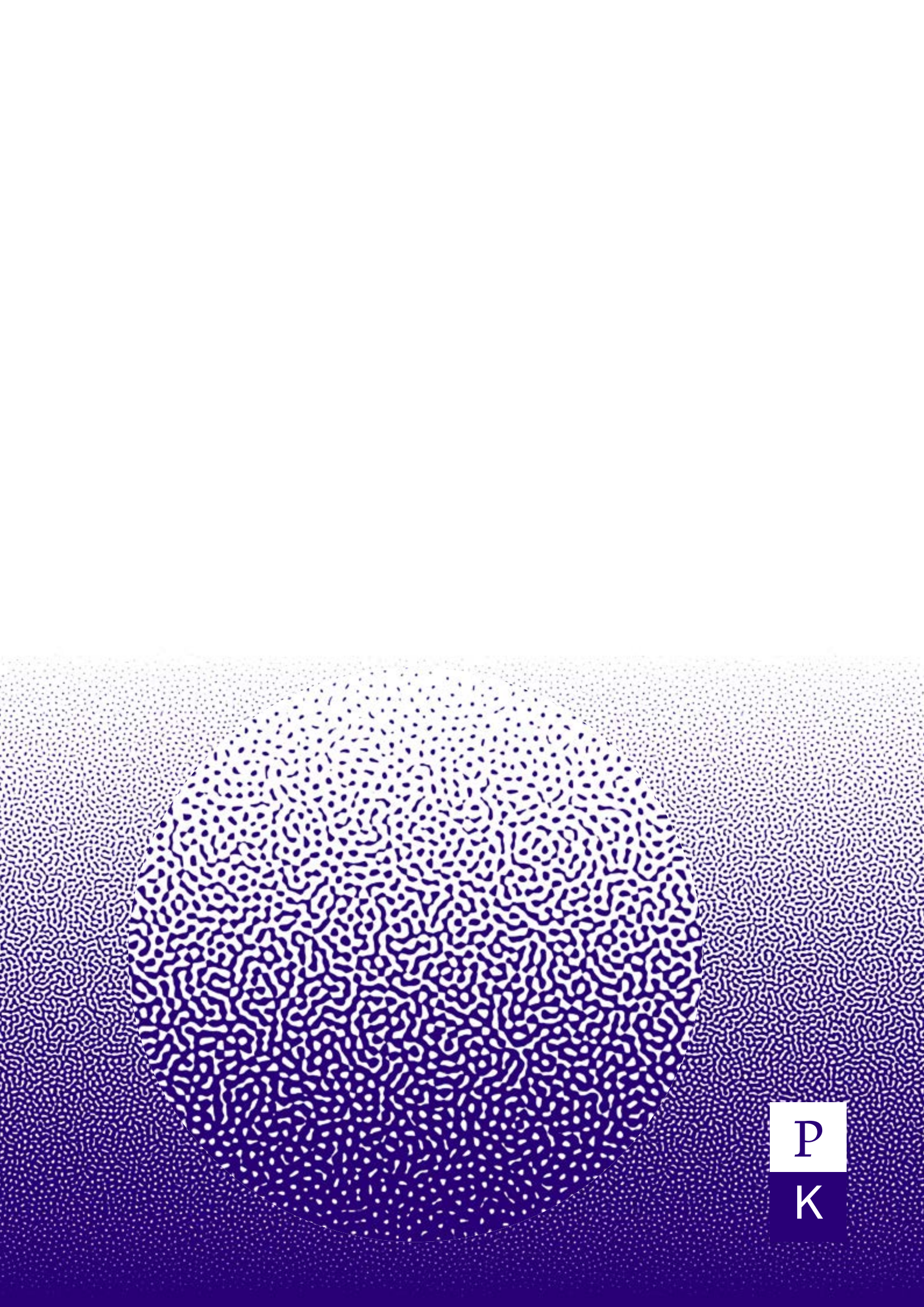
Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.







P
K