

Alessandro Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna 2021, pp. 200, € 18.00, ISBN 9788815292704

Elisa Gremmo
Università degli Studi di Padova

Il libro *Estetica dell'improvvisazione* di Alessandro Bertinetto sviscera il concetto di “improvvisazione”, definendolo in rapporto all'arte. Il volume è suddiviso in quattro parti: nel primo capitolo viene delineata che cos'è l'improvvisazione, quali sono le differenze tra quella artistica e quella quotidiana e come emerge l'arte dallo spirito dell'improvvisazione; nel secondo capitolo viene presentata una “grammatica della contingenza” per rispondere alle modalità e alle cause dell'improvvisazione; nel terzo capitolo sono analizzati gli aspetti specifici ed esteticamente rilevanti dell'improvvisazione nelle diverse arti; nel quarto capitolo, infine, l'improvvisazione viene considerata come un caso paradigmatico di un'estetica della riuscita.

Il primo capitolo inizia con la distinzione tra azione e improvvisazione. Con la prima si intende un'azione collaborativa o competitiva tra gli individui che è responsiva verso una situazione concreta in cui si realizza un'interazione con l'ambiente (progettazione, adattamento reciproco, ecc.). La flessibilità improvvisativa subentra nel momento in cui è necessario far fronte a delle contingenze problematiche oppure emerge la possibilità di sfruttare delle occasioni imprevedute. L'improvvisazione può essere di due tipi: reattiva (subita), ossia quella che interviene per gestire avvenimenti insoliti e inaspettati; e deliberativa (cercata), che consiste nella generazione creativa dell'inatteso. Il filosofo Vladimir Jankélévitch descriveva l'improvvisazione come un cominciamento che sorprende le attese basate su convenzioni e regole e produce l'imprevisto. Non si tratta quindi di una creazione *ex nihilo* come sostiene l'ideologia romantica, ma di una pratica che necessita di risorse materiali, tecniche e culturali. L'improvvisazione è un esercizio vincolato mediante le attività esplorative esercitate dall'organismo in interazione con l'ambiente: viene messo in campo un *sapere come* che,

incorporato nell'abitudine, rende possibile l'agire fluido sia nelle pratiche quotidiane sia in quelle artistiche. Il *sapere come* può essere inteso sia come pragmatico sia come operativo: pragmatico perché è responsabile di un apprendimento pratico, operativo perché è ciò che configura un ambiente estetico. L'opera d'arte stessa è riconducibile al *sapere come*, inteso come il comportamento inventivo che caratterizza l'agire umano in quanto capace di adattare le norme cui è sottomesso e i progetti che lo guidano a situazioni concrete conseguendo esiti imprevisti. In questo senso, l'opera d'arte riuscita, anche se dipende da regole e vincoli, li eccede qualitativamente sviluppando tali pratiche, generi e tradizioni.

Nel secondo capitolo viene delineata la *grammatica della contingenza* (intesa nel senso di Wittgenstein), ossia la rete di norme capaci di dare senso alle pratiche umane all'interno delle pratiche stesse. La grammatica della contingenza è ciò che porta a espressione il "risuonare" che caratterizza l'interazione tra organismo e ambiente e, per questo motivo, il fruitore ne è un elemento costitutivo e partecipa attivamente alla costituzione dinamica dell'opera. Inoltre, la grammatica della contingenza presuppone un *expertise* di tecniche. La norma viene quindi adattata alla situazione concretamente specifica e non prevista, mentre la libertà viene conquistata attraverso il vincolo, che è parte della realtà concreta a cui l'agire improvvisativo deve corrispondere. L'improvvisazione mette in dubbio che l'artista sia la sola origine del significato dell'opera: questo avviene perché l'opera è il luogo in cui diversi sistemi e fonti di significato si intersecano. La stessa creatività artistica può essere considerata come un'attività passiva in cui l'artista interagisce con forme e materiali, ma su cui non può esercitare un controllo totale. Per questo motivo è necessario pensare all'arte come situata ed esposta all'imprevisto. Ma quali sono le categorie che descrivono il carattere estetico dell'improvvisazione artistica? Bertinetto ne individua quattro: emergenza, presenza, curiosità e autenticità. L'emergenza perché il senso estetico dell'imprevisto emerge, appunto, dalla performance e non è anticipabile intenzionalmente. La presenza è intesa sia in senso debole, ossia la presenza effettiva dell'artista davanti al pubblico, sia in senso eminente, come affermazione di presenza, di esperienza intensiva e radicale che prevede la compresenza di fruitore, artista e opera. La curiosità viene intesa come un atteggiamento di decostruzione creativa

dei presupposti della grammatica della contingenza, come la capacità di immaginare alternative possibili allo status quo. Infine, l'autenticità come invenzione del nuovo che deriva dall'abuso del vecchio, inteso come rielaborazione originale delle versioni precedenti. La tradizione stessa viene continuamente trasformata tramite l'abuso di abitudini, regole, stili e tecniche tradite.

Nel terzo capitolo vengono esaminati gli aspetti esteticamente rilevanti dell'improvvisazione delle diverse pratiche artistiche. Per fare ciò, viene da subito operata una distinzione tra arti performative (eventi) e opere come prodotti (oggetti). In entrambi i casi viene smentito il falso mito della spontaneità artistica: sono sempre necessarie preparazione e abitudine. L'autore dell'improvvisazione non è né semplice compositore né mero interprete e il controllo dell'azione emerge dall'incontro con l'imprevisto. In seguito, la riuscita o meno dell'improvvisazione artistica verrà validata dal successo o negata dal fallimento di fronte al fruitore. Per esempio, nel caso di un'improvvisazione musicale, il musicista non predispone la composizione del brano che suonerà in pubblico e al tempo stesso non esegue semplicemente un pezzo scritto da un'altra persona: l'improvvisazione di un brano musicale è una situazione a metà a quelle appena descritte e l'effettiva riuscita della musica suonata verrà decretata dall'approvazione o dal dissenso degli spettatori.

Per quanto riguarda le arti performative, Bertinetto propone due categorie di riflessione: nella prima inserisce danza, teatro e poesia, mentre nella seconda le installazioni, l'intermedialità e la rivoluzione digitale. Due specifiche che riguardano la prima categoria è che in questi casi la grammatica della contingenza tende a risolversi e dissolversi in un abbandono della contingenza messa in scena e che queste pratiche hanno sempre un carattere di *embodied*. Con la seconda categoria Bertinetto si focalizza sull'impiego della tecnologia, nello specifico sull'interazione tra i *performer* umani e quelli non umani (come le intelligenze artificiali), introducendo il concetto di "creatività distribuita". Con questo termine si concepisce la macchina come un partner di improvvisazione collettiva.

Per quanto riguarda l'opera come prodotto la prima categoria esaminata è quella che comprende pittura, scultura e letteratura. In questo caso il processo e il prodotto non coincidono, l'improvvisazione non è solo una tecnica di produzione, ma

anche un tema estetico dell'opera. Questo avviene quando, per esempio, lo schizzo di un disegno smette di essere un oggetto provvisorio o un modello e diventa l'opera finita, oppure quando il dipinto esemplifica il gesto da cui si vede il produttore, dichiarando il fare improvvisativo che l'ha originato. La seconda categoria delle opere come prodotto è quella del cinema, della fotografia e dei ready-made, che hanno in comune con l'improvvisazione la situazionalità e la responsabilità. L'ultima categoria presa in questione è quella dell'architettura, del design e della *land art*. Se solitamente siamo abituati a pensare all'architettura come un processo a due fasi, la progettazione e la realizzazione, l'improvvisazione concerne l'interazione tra le due. Si fa riferimento, per esempio, alla rifunzionalizzazione di vecchi edifici, di sviluppi non pianificati delle periferie moderne (come le favelas brasiliane), ecc. Analogamente, nel design l'improvvisazione ha a che fare con l'atto di reinterpretazione dell'esistente.

Il quarto capitolo si apre con una presa di posizione di Bertinetto contro la concezione dell'improvvisazione come estetica dell'imperfezione, come arte del non-finito. Concepire l'improvvisazione come una deviazione dalla norma estetica ha come presupposto che per giudicare un'opera sia necessario inserirla nella giusta categoria. L'improvvisazione, essendo un processo in corso, risulta imperfetta e non catalogabile rispetto alle altre opere. Al contrario, la specificità estetica dell'improvvisazione è proprio l'esibizione performativa delle dinamiche stesse dell'esperienza estetica e la loro intrinseca possibilità di fallimento. Bertinetto, quindi, propone come propria tesi che l'improvvisazione possa essere considerata il modello della dinamica trasformativa dell'arte. Riprendendo la nota teoria del filosofo Hans-Georg Gadamer, Bertinetto sostiene che la riuscita e il significato dell'opera non dipendano solo dalle intenzioni dell'autore, ma siano solo alcuni degli elementi in gioco. Infatti, la storia delle interpretazioni e degli effetti dell'opera è l'opera stessa e la sua costruzione culturale ha un'identità che emerge trasformandosi attraverso i modi in cui viene vissuta, intesa e abusata. Proprio per questo motivo il ricorso a categorie predeterminate non è una garanzia della validità di giudizio delle opere come costrutti culturali: esse hanno condizioni fattuali e materiali e le interpretazioni a cui sono soggette ne costituiscono l'identità. Le opere sono quindi trasformabili e transformative: si trasformano esse stesse e

trasformano anche le categorie d'arte, c'è un'interazione reciproca di determinazione. Per questo motivo l'improvvisazione può essere impiegata come un modello dello sviluppo delle pratiche artistiche. A partire da questo Bertinetto sostiene la tesi che la grammatica della contingenza dischiuda l'orizzonte concettuale di un'*estetica della riuscita*, secondo cui sia l'esercizio della creatività, sia il funzionamento della normatività artistica, sia le dinamiche della fruizione estetica sono di tipo improvvisativo.

Viene quindi analizzato il concetto di "creatività" a partire dalla definizione che ne dà il filosofo Berys Gaut: la creatività è la capacità di produrre con talento oggetti originali di valore e richiede un "vuoto" causale tra gli antecedenti della mossa creativa e il momento della creazione. Quindi la creatività è inattesa e imprevedibile: è sia legata a sia liberata dall'improvvisazione ed eccede il controllo e le intenzioni dell'artista. Questa si connette con la definizione di Giovanni Matteucci, secondo cui la creatività è la relazione reciproca tra l'agente e ciò con cui l'agente è all'opera e l'interazione con i contenuti e i materiali dell'esperienza. Quindi non è il risultato dell'intenzione di agire in modo inventivo, ma del corrispondere a vincoli: è la ricerca e l'appello a vincoli piuttosto che la loro applicazione. L'improvvisazione esibisce la creatività che caratterizza la normatività artistica, costruisce le regole nel suo procedere, e questo continuo eccedere la regola è la regola stessa della trasformazione della normatività dell'arte, non un'alternativa alle regole.

A questo si riconnette la teoria del filosofo Luigi Pareyson, secondo cui l'arte è un fare performativo, che mentre fa inverte il modo di fare. Ne consegue che il giudizio estetico non dipende passivamente dal rispetto di categorie statiche e pronte all'uso, ma ne plasma la forma normativa in base all'esperienza concreta. Quando un oggetto si offre alla percezione, il giudizio estetico si mette in moto e non viceversa applicando la regola. L'apprezzamento estetico, quindi, è un fare valutativo radicato nelle forme di vita: chi giudica non è un fruitore passivo, ma esercita giochi linguistici di natura esperienziale, apprezzativa e valutativa. L'apprezzamento estetico forma parte dell'esperienza di un'opera ed è il risultato della negoziazione concreta dei criteri estetici e dell'esperienza del fruitore. L'improvvisazione incarna quindi il legame costitutivo tra giudizio estetico e realizzazione artistica, è l'attuazione (la

performance) del giudizio estetico ed espone sulla scena la creatività artistica e l'attività produttiva del giudizio estetico.

A sua volta, il giudizio estetico, attraverso cui si forma e trasforma il gusto, è la radice dell'intersoggettività, perché il gusto della comunità si genera attraverso lo sviluppo di una normatività comune. L'improvvisazione incarna l'apprezzamento estetico che promuove la trasformazione del senso comune, mentre il senso comune consiste nella produzione e nella riproduzione di sociabilità che praticano le interazioni improvvisative.

Il volume *Estetica dell'improvvisazione* è estremamente chiaro, ricco di preziosi riferimenti bibliografici e delinea la questione dell'improvvisazione nell'arte affrontandola da punti di vista complementari e necessari l'uno all'altro. Particolarmente approfonditi sono il concetto di improvvisazione in sé, la distinzione tra quella quotidiana e quella artistica e il concetto di creatività.