Università degli studi di Udine

Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell’improvvisazione

Original

Availability:
This version is available http://hdl.handle.net/11390/986546 since

Publisher:
LIM

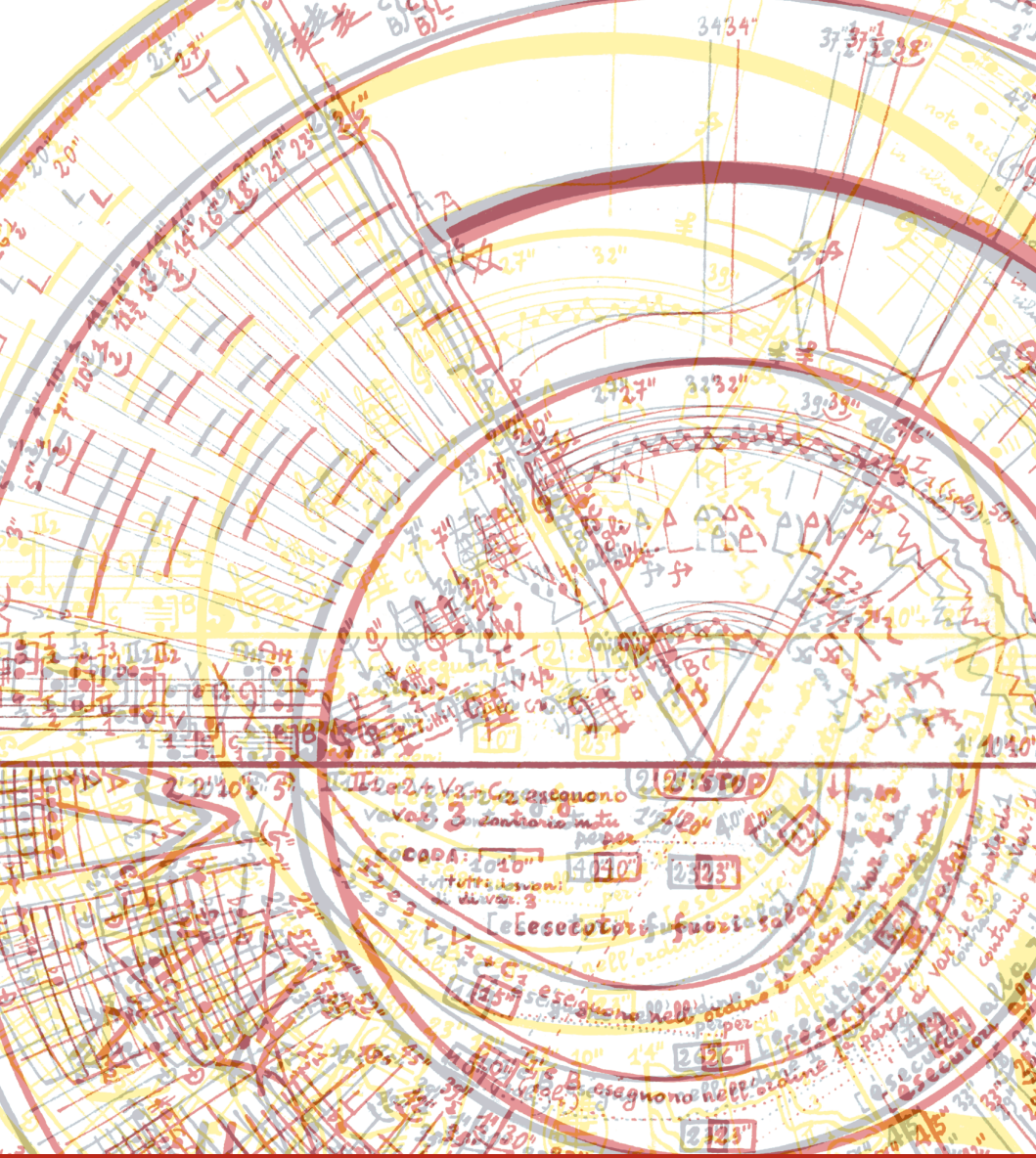
Published
DOI:

Terms of use:
The institutional repository of the University of Udine (http://air.uniud.it) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

12 October 2024



improvvisazione oggi

a cura di Alessandro Sbordoni

libreria musicale italiana

Pubblicazione progettata e realizzata da

nuovaconsonanza

con il contributo del
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali
e del Turismo

MiBACT DGBID
DIREZIONE GENERALE PER LE BIBLIOTECHE,
GLI ISTITUTI CULTURALI E IL DIRITTO D'AUTORE

In copertina: particolare da *Variazioni 2* di Domenico Guaccero

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2014 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it
Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-783-8

Improvvisazione oggi

a cura di Alessandro Sbordoni

Libreria Musicale Italiana

Sommario

Prefazione (Alessandro Sbordoni)
Improvvisare nel terzo millennio IX

Prima sezione
Saggi

Michel Imberty
Sguardi dello psicologo sull'improvvisazione ed i suoi contesti nella musica del XX secolo 3

Alessandro Bertinetto
Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione 15

Vincenzo Caporaletti
Il principio audiotattile come formatività 29

Bernardino Fantini
Ripensare l'improvvisazione 43

Jörn Peter Hiekel
Composition and/or Improvisation: Some Experiences in German-speaking Countries 57

Gerardo Manarolo
L'improvvisazione sonoro/musicale come opportunità espressiva, comunicativa e relazionale 71

Paolo Damiani
Tra il noto e l'ignoto, improvvisando 77

Alessandro Sbordoni
Comporre interattivo. Una valida prospettiva 89

Guelfo Carbone
L'improvvisazione messa al lavoro.
Forme e paradigmi della produzione culturale contemporanea 97

Seconda sezione
Testimonianze storiche

Roberto Fabbriciani
Con Luigi Nono 109

Giancarlo Schiaffini
Nights at the Turntable 113

Giovanni Guaccero
Segno gesto suono. Domenico Guaccero e le prassi improvvisative 121

Alessandro Mastropietro
Tra improvvisazione e alea: il macro-fenomeno nel teatro musicale delle neo-avanguardie romane 129

Terza Sezione
Pratiche

Tommaso Rossi
Un improvviso ri-conoscersi. Appunti sull'esperienza improvvisativa dell'Ensemble Dissonanzen di Napoli 151

Fabrizio De Rossi Re
Improvvisazione e didattica: la turris eburnea e il mercato del pesce 157

Giovanni Piazza
L'improvvisazione nella prima didattica musicale: un approccio rovesciato 165

Daniele Del Monaco
L'improvvisazione libera e il Tempo. Appunti ed esercizi. 169

Gianni Trovalusci
Scrittura, Alea, Improvvisazione, ovvero il paradigma dell'interprete oggi 179

Walter Prati
All'improvviso, una pietra in mezzo al cammino 183

Leonardo Zaccone
Il Fontana Mix *di John Cage come tool esecutivo* 189

Indice dei nomi 197

Prefazione

Improvvisare nel terzo millennio

Parlare di "Improvvisazione oggi" comporta un'attenta considerazione di ciò che dello "ieri" resti ancora valido, ma anche un serio interrogarsi sulle prospettive del "domani". Lo stesso termine "improvvisazione" appare infatti ormai obsoleto e troppo generico, sicuramente inadatto a connotare i nuovi confini e le numerose sfaccettature oggi assunte dall'estemporaneità formativa col suono.

Dopo il ribollente fermento degli anni Cinquanta – Settanta, un nuovo fenomeno improvvisativo si sta delineando dalle ceneri del post-moderno e dell'oltre-moderno, per la cui comprensione si rende necessaria una prospettiva multidisciplinare, una convergenza di più campi di ricerca quali l'estetica, la psicologia, la musicoterapia, la prassi musicale.

Con la presente pubblicazione si tenta di fornire alcune riflessioni di base che consentano l'avvìo di una nuova interpretazione dell'atto improvvisativo che, coniugando il piano teoretico con quello pratico, metta in evidenza i contorni di un'improvvisazione che voglia essere allo stesso tempo formante e immaginativa. Le riflessioni in essa contenute sono sicuramente sbilanciate sul piano della prassi improvvisativa diretta. A parte alcuni interventi tendenti ad inquadrare le questioni teoretico-estetiche che l'improvvisazione inevitabilmente pone, l'intenzione sarebbe di dare la parola ai soggetti direttamente operanti, ai musicisti che a vario titolo – come compositori, come interpreti, come musicoterapeuti o psicologi – si servono appunto dell'improvvisazione come prassi operativa e creativa proprio per mostrare come l'esigenza di una nuova riflessione sull'improvvisazione si ponga ormai 'dal basso', cioè dal concreto operare musicale della contemporaneità. Si vuole al contempo far presente alla musicologia l'importanza e anche l'urgenza di mettere a punto nuovi criteri di indagine, fornendo alcune indicazioni per individuare nuovi strumenti e nuovi metodi, che permettano di pensare l'attualità musicale in corso, dando modo di coglierne gli aspetti di grande novità.

Già nel ricco panorama dell'attività e della riflessione sull'improvvisazione degli anni Settanta alcuni autori si erano distinti per la messa a punto di nuove dimensioni di un pensiero musicale improvvisativo, creando alcune importanti premesse della situazione attuale. In particolare Franco Evangelisti aveva messo in risalto le relazioni intersoggettive tra i partecipanti ad un gruppo di improvvisazione, mentre Giacinto Scelsi aveva privilegiato da un lato l'emergere di *immagini* psichiche di varia natura, dall'altro aveva coinvolto nel suo stesso discorso creativo i musicisti con i quali collaborava. Ma anche Luigi Nono aveva inaugurato relazioni del tutto particolari con i suoi interpreti, di vera e propria elaborazione comune, mentre John Cage, Bruno Maderna e Domenico Guaccero avevano ragionato piuttosto sul lato formale, sul rapporto tra scrittura e apertura aleatoria delle partiture, anche per grandi organici.

A partire dalle riflessioni di questi autori sembra dunque possibile individuare le radici di una metodologia in grado di condurre ad una nuova prassi improvvisativa, allo stesso tempo consapevolmente immaginativa, intersoggettiva e formalmente strutturata.

Del resto anche il filosofo Luigi Pareyson negli anni Cinquanta aveva definito l'arte nel suo complesso come "formatività", cioè come quel particolare modo di produrre "oggetti" e "azioni" consistente non solo nel predisporre di volta in volta gli scopi del proprio fare, ma anche articolando estemporaneamente da sé, nel corso stesso del fare, le norme dell'agire. A partire da qui Alessandro Bertinetto appunta la sua attenzione sull'importantissima questione della *normatività* dell'improvvisazione, mettendo in luce come l'aspetto più significativo dell'improvvisare consista in una vera e propria costruzione *in fieri*, sfatando al contempo il mito secondo cui l'aspetto principale di questa importante prassi compositiva consisterebbe in una mera trasgressività. Vincenzo Caporaletti qui per la prima volta inserisce le sue riflessioni in un contesto formativo di tipo pareysoniano, creando interessanti collegamenti tra teoria estetica e prassi musicale estemporanea. Appare assai significativo che due dei più importanti teorici dell'improvvisazione si ispirino, anche se a titolo molto diverso, alle centrali considerazioni di Luigi Pareyson.

Sul piano psicologico si devono invece registrare come significative, ai fini di una esplicitazione dei meccanismi improvvisativi, quelle abilità che si determinano fin dall'infanzia e che 'colorano' in direzione estetica le scelte e le relazioni del bambino: ad esempio quando quest'ultimo 'crea' una situazione di attesa partecipativa, finalizzando così la propria attività nel tempo, "anticipando" nel gioco e riproducendo in maniera variata determinati comporta-

menti della madre. Osserva infatti Michel Imberty nel suo saggio, che porta alla luce un importante 'archetipo' improvvisativo:

> Si può così considerare che l'interazione madre-bambino è una specie di improvvisazione a due, specie di proto-forma delle improvvisazioni a due o a parecchi che si ritrovano in numerose culture musicali nel mondo – e particolarmente nel jazz. E nella musica improvvisata a due o a parecchi, come nel gioco a due o a parecchi, l'anticipo dello svolgimento della forma o della sequenza è meno preciso da come era scritto, testo e regole, ed è precisamente in questa indeterminazione che si annoda la tensione e l'emozione. È probabilmente anche là la sorgente del piacere musicale: (...) è la consapevolezza «di essere-nel-tempo», e questo tempo è quello dell'improvvisazione. Al punto che «improvvisare» è la condizione primaria della comunicazione intersoggettiva e della musicalità.

Quello dell'improvvisazione si configura insomma come un argomento trasversale, che non si limita esclusivamente agli ambiti tradizionali di composizione/ esecuzione. I quali anzi si allargano a macchia d'olio, andando a toccare ogni parte della vita musicale e non, dalla sfera didattica alla musicoterapia e oltre, giungendo ad investire sfere significative dell'esistenzialità, fino al lavoro. La pratica dell'improvvisazione ha difatti un ruolo di primaria importanza non solo nell'ambito della formazione dei musicisti, ma anche della crescita delle relazioni interpersonali, la *qualità* delle quali può contribuire a migliorare notevolmente. Per qualunque musicista, imparare a improvvisare dovrebbe rappresentare una tappa fondamentale e imprescindibile in vista di una profonda presa di coscienza del proprio "essere musicista" e insieme anche del proprio "stare nel mondo", mentre la creatività interattiva nel gruppo favorisce l'allontanamento da comportamenti autocentrati e 'autistici'. Ecco perché il discorso assume anche una forte valenza musico-terapeutica e educativa.

Quanto avvenuto nel corso del Novecento, ovvero il progressivo venir meno di definiti confini tra la figura dell'interprete e quella del compositore, ha portato inoltre l'interprete che si dedica al repertorio contemporaneo ad inaugurare sia una ricerca sulle tecniche esecutive e strumentali non convenzionali, sia un approccio articolato all'esecuzione stessa, il cui carattere saliente, oltre all'"apertura" in senso aleatorio e formale, è spesso costituito da una elaborazione condotta in stretto rapporto col compositore, a volte in modo talmente simultaneo, che si potrebbe definirla una "co-elaborazione".

Forse è proprio per questo rilevante allargamento delle competenze e degli orizzonti dell'interprete, dalla partitura scritta fino alla *performance*, che molti degli interpreti "specialisti" hanno anche assunto nella loro condotta artistica la pratica dell'improvvisazione, operando in territori di confine, in zone di permeazione di diversi linguaggi e discipline. Non può dunque mancare il punto di vista di alcuni interpreti che sono stati protagonisti storici di questa nuova esperienza esecutiva. Tra i tanti interpreti che hanno operato in questo senso sono qui presenti Roberto Fabbriciani e Giancarlo Schiaffini, con una testimonianza assai significativa della loro lunga attività ed esperienza.

Nella terza parte della pubblicazione vengono presentate alcune testimonianze legate a pratiche concrete, pertinenti all'interpretazione concertistica all'analisi musicologica e alla didattica, dalle quali emerge la grande rilevanza e la multiformità del fattore improvvisativo appunto in ambito didattico e formativo, musicologico, concertistico. Ovviamente la scelta è stata limitata dallo spazio a disposizione, tante altre iniziative importanti sarebbe stato opportuno inserire, ma ci auguriamo che questa pubblicazione costituisca solo l'inizio di uno scambio e l'avvìo di un dialogo a più voci quale si addice all'improvvisazione, settore quanto mai vivace e dotato di mille sfaccettature della prassi musicale contemporanea.

Il "nuovo fenomeno improvvisativo" infatti, che per quanto riguarda l'aspetto strettamente compositivo ho deciso di definire "comporre interattivo" per sottolinearne proprio l'aspetto di formatività estemporanea intersoggettiva, si colloca in definitiva all'interno di un più vasto fenomeno sociale di estemporaneità comunicativa, il quale abbraccia ormai il pianeta nella sua globalità. L'arte di oggi deve saper interpretare e in qualche modo gestire questa nuova *domanda*, questa richiesta profonda che emerge dal sociale, introducendo una *qualità* alta dell'atto comunicativo e quindi rispondendo a suo modo alla *sfida*, che oggi la *sua* società le pone.

Alessandro Sbordoni

Improvvisazione oggi

Alessandro Bertinetto

Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione

1. Introduzione

Scopo di questo saggio è presentare uno dei tratti fondamentali dell'estetica generale dell'improvvisazione, e cioè la connessione tra il carattere formativo dell'improvvisazione e la costruzione *in fieri* della normatività di un evento improvvisativo.

Per tratti fondamentali, intendo le fondamenta teoriche generalissime su cui basare la riflessione estetico-filosofica sull'improvvisazione.[1] Con *estetica generale dell'improvvisazione* mi riferisco invece a un'estetica dei fenomeni improvvisativi non necessariamente rivolta alla sola musica e neppure – nonostante questa tesi richiederebbe un'argomentazione articolata[2] – alle sole arti performative; si tratta inoltre di un'estetica che vuole integrare tanto la prospettiva della produzione quanto quella della ricezione artistica.

---

1. Per motivi di spazio devo tralasciare di approfondire diversi aspetti dell'estetica dell'improvvisazione, su cui mi sono comunque soffermato in Alessandro Bertinetto, *Performing Imagination. The Aesthetics of Improvisation*, «Klesis – Revue philosophique», XXVIII (*Imagination et performativité*), éd. par Alessandro Bertinetto et Augustin Dumont 2013, pp. 62-96 (http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-imagination-et-performativite-06-Alessandro-Bertinetto-Performing-Imagination-The-Aesthetics-of-Improvisation.pdf). Qui ho argomentato che l'estetica dell'improvvisazione artistica può fondarsi teoricamente sulla connessione tra la nozione di improvvisazione e quella di immaginazione, che va individuata nella logica dell'*abduzione*. La formatività, su cui mi soffermo in questa sede, è strutturalmente legata all'immaginazione, in quanto sua 'messa in atto'.
2. L'ho fatto in Alessandro Bertinetto, *Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity*, «Daimon», LVII 2012, pp. 61-79 (http://revistas.um.es/daimon/article/viewFile/153621/142681) in cui discuto l'improvvisazione come aspetto fondamentale della creatività artistica.

L'articolo è organizzato in quattro parti. Il § 2 è dedicato alla definizione dell'improvvisazione a partire dal concetto di *formatività*. Nel § 3 mi concentro sull'improvvisazione come processo-sistema ricorsivo, mentre nel § 4 metto brevemente in luce alcuni aspetti della cruciale questione della *normatività*. La mia riflessione su questo tema, cui dedico gran parte dello spazio a mia disposizione, si sofferma sul rapporto costitutivo tra normatività e agire nell'improvvisazione, mostrando la relazione 'dialettica' tra il formarsi *in fieri* della normatività e la specifica situazione cui essa si applica. Su questa base si può meglio determinare il significato dell''emergenza' e dell''errore' nel processo improvvisativo. Infine, nel § 5 propongo alcune considerazioni conclusive circa la prospettiva da assumere per comprendere le dinamiche dell'improvvisazione: la prospettiva interna del partecipante.

2. Definizione dell'improvvisazione

Comincerò chiarendo il titolo un po' oscuro del mio contributo: 'formatività ricorsiva'. È noto che Luigi Pareyson (1918-1991), nella sua *Estetica. Teoria della formatività* (1954), che presenta una teoria della creatività artistica, definì l'arte come «un tal fare che, mentre fa, *inventa il modo di fare*».[3] L'arte è un «formare» poietico, perché «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».[4] Quello dell'arte è un fare che non si limita a seguire ed eseguire regole: del suo prodotto si può dire che è ben fatto, solo in quanto «è una 'riuscita', cioè quando ha scoperto la propria regola invece di applicarne una prefissata».[5] Il *formare* è allora un «fare inventando insieme il modo in cui nel caso particolare il da farsi si lascia fare».[6]

Questa definizione dell'arte non è se non una definizione dell'improvvisazione (che quindi Pareyson sembra considerare come la specifica modalità di produzione artistica[7]). Davide Sparti ha infatti giustamente definito l'improvvisazione come un «agire che mentre si svolge inventa il proprio modo di

3. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano 2010 (Tascabili Bompiani), p. 59.
4. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, p. 59.
5. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, p. 59.
6. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, p. 59.
7. Sul rapporto tra improvvisazione e formatività, cfr. Alessandro Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», XXV 2009, pp. 145-174.

procedere».[8] Tale definizione può essere a sua volta integrata con altre proposte. Ne scelgo tre – tra le molte possibili – che sottolineano aspetti centrali del fare improvvisativo alla base dell'idea dell'improvvisazione come *formatività ricorsiva* che discuterò nei prossimi paragrafi:

- Edgar Landgraf concepisce l'improvvisazione come «an *unforeseen, unforeseeable, and unplanned activity that is inventive,* as any creative 'doing' that, voluntarily o unvoluntarily, unfolds without following a predetermined plan»;[9]
- Chistopher Dell concepisce l'improvvisazione come «confronto costruttivo con il disordine» in *real-time*;[10]
- Bruce Ellis Benson, sviluppando questo punto, sottolinea che l'improvvisazione «presents us with something that only comes into being in the moment of its presentation».[11]

Insomma, pur non essendo una *creatio ex nihilo* (non insisterò qui su questo punto ampiamente chiarito in molti studi sul tema),[12] l'improvvisazione è caratterizzata da quella coincidenza tra ideazione ed esecuzione, tra invenzione e azione, che Pareyson chiama *formatività*: quel tipo di produrre che secondo il filosofo torinese caratterizza l'arte nel suo complesso e che, in base a un'idea di impronta kantiana,[13] non segue fini estrinseci, ma di volta in volta pone da sé gli scopi e, nel senso che spiegherò tra breve, articola da sé, 'in the spur of the moment', le norme del proprio agire. Anzi, non è altro che proposizione di scopi attraverso la loro realizzazione.

8. Davide Sparti, *Il corpo sonoro*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 123.
9. Edgar Landgraf, *Improvisation as Art*, Continuum, London 2011, p. 16.
10. Christopher Dell, *Möglicherweise Improvisation*, in Wolfram Knauer (Hrsg), *Improvisieren, wolke, Hofheim* 2004, pp. 119-121: 119; cfr. anche Christopher Dell, *Das Prinzip Improvisation*, Walther Koenig, Köln 2002.
11. Bruce Ellis Benson (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 25.
12. Cfr. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, p. 152; Bertinetto, *Performing the Unexpected*, p. 132.
13. Cfr. Immanuel Kant, *Critica del Giudizio* (1790), trad. it. a cura di Alfredo Gargiulo riveduta da Valerio Verra, Laterza, Roma-Bari 2008, § 46.

3. L'improvvisazione come processo-sistema ricorsivo

Senza approfondire altre particolarità ontologiche del fare improvvisativo,[14] mi soffermerò qui unicamente sul carattere riflessivo-ricorsivo dell'improvvisazione come formatività. Formativo è un fare in cui produrre e prodotto (produzione/opera; ideazione/esecuzione; processo e suoi risultati) costituiscono, in modo interessante, una *relazione autoreferenziale e riflessiva*.

In generale, l'agire formativo è *riflessivo*,[15] perché i prodotti, le figure in cui esso si dispiega o i suoni che vengono eseguiti non rimangono esterni al processo, ma retroagiscono sull'intero processo formativo. Gli *outputs* sono reintegrati come *inputs* e il processo formativo – che è in realtà un sistema processo-prodotto – vive retroalimentandosi. L'autoriferimento che caratterizza la coincidenza tra ideazione, produzione e sua esibizione non porta alla stasi e neppure al completo disordine, ma a un equilibrio dinamico complesso caratterizzato da un continuo ripresentarsi dei risultati dell'azione nei suoi principi generativi, nelle sue norme regolatrici.

In tal senso si parla di *ricorsività*,[16] perché il ritorno riflessivo su di sé da parte del processo che si alimenta dei propri prodotti non comporta il ripre-

14. Data la coincidenza di processo e prodotto e di ideazione ed esecuzione, dal punto di vista ontologico, *irreversibilità*, *situazionalità* e *singolarità* sono le tre proprietà essenziali dell'improvvisazione come processo-prodotto costitutivamente *effimero* (cfr. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*: 149s.; Bertinetto, *Performing the Unexpected*, p. 131; Sparti, *Il corpo sonoro*, p. 133; Gabriele Tomasi, *On the Spontaneity of Jazz Improvisation*, in Marina Santi (a cura di), *Improvisation. Between Technique and Spontaneity*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2010, pp. 77-102: 85. Ho indagato le particolarità ontologiche dell'improvvisazione musicale in: Alessandro Bertinetto, *Paganini Does Not Repeat. Improvisation And The Type/Token Ontology*, «Teorema», XXXI/3 2012, pp. 105-126; Alessandro Bertinetto, *Musical Ontology. A View through Improvisation*, «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», II 2013, pp. 81-101 (http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/316). A Bertinetto, *Performing the Unexpected* (e alla letteratura qui citata) rinvio per l'analisi della *spontaneità*, un'altra qualità che all'improvvisazione è solitamente accostata – a volte in modo fuorviante. Qui non dirò nulla neppure sul *tempo dell'improvvisazione*, tema ampiamente studiato sotto le più diverse angolazioni (in rapporto alla prospettiva qui adottata cfr. però Alessandro Bertinetto, *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*, «Proceedings of the VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik» (Experimentelle Ästhetik) 2011, pp. 1-12 (http://www.dgae.de/kongress-akten-band-2.html), pp. 1-13:6.
15. Sul carattere riflessivo della creatività improvvisativa cfr. Landgraf, *Improvisation as Art*.
16. Ho lavorato su tale nozione, nel contesto di un'indagine sulla filosofia dell'immagine di J. G. Fichte, in Alessandro Bertinetto, *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nel pensiero di J. G. Fichte*, Mimesis, Milano 2010. Cfr. Christopher Dell, *Die improvisierende Organisation. Management nach dem Ende der*

sentarsi circolare (per così dire bidimensionale) del punto di partenza, ma, per utilizzare l'efficace immagine di Gregory Bateson,[17] un movimento raffigurabile come una spirale, ma tridimensionale (dunque a forma elicoidale), che integra la dinamica progressiva del processo e l'articolazione, mediante *feedback* ('retroalimentazione'), di una struttura regolare, nel senso che chiarirò presto.

Meglio spiegare subito perché riflessività e ricorsività hanno a che fare con l'improvvisazione. Ciò che distingue categorialmente l'agire improvvisativo dall'agire come esecuzione di un piano prestabilito – cioè per es. ciò che distingue l'improvvisazione dall'esecuzione di una composizione[18] – è il fatto che in questo secondo caso abbiamo un processo a due fasi in linea di principio indipendenti. Invece nel caso dell'improvvisazione si ha a che fare con una fase unica, per cui il piano prende forma mentre viene eseguito e ciò che si produce nel fare interviene come nuova condizione del processo di produzione.

Con ciò non si intende affatto negare che qualsiasi processo improvvisativo abbia presupposti di varia natura: culturali, artistici, estetici, tecnici, convenzionali, operativi ecc. L'improvvisazione artistica è preparata sotto il profilo tecnico, strutturale, stilistico, ecc. (mi ripeto: l'improvvisazione non richiede una *creatio ex nihilo* qui). Tuttavia tutti i presupposti dell'improvvisazione sono appunto messi in gioco nel suo effettivo svolgimento. Ciò si può esprimere dicendo che il processo improvvisativo è caratterizzato da una causazione reciproca continua tra i presupposti del processo e i suoi prodotti, ovvero da una dialettica interattiva tra piano e azione.[19]

Planbarkeit, Transcript, Bielefeld 2012, p. 223; Simone Mahrenholz, Kreativität. *Eine philosophische Analyse*, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 215, 223, 230.

17. A Bateson si deve un importante contributo per l'introduzione della nozione di ricorsività negli studi biologici, ecologici e comportamentali. Cfr. Gregory Bateson, *Mente e natura*, Adelphi, Milano 1984, pp. 91-125; cfr. Mahrenholz, *Kreativität,* pp. 230-245; Dell, *Die improvisierende Organisation*, pp. 289 s., 345.
18. Il rapporto e la distinzione tra improvvisazione e composizione sono studiate da molti autori. Cfr., tra gli altri, Ellis Benson, *The Improvisation* e Ronald Kurt, *Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie*, in Ronald Kurt, Klaus Näumann (Hrsg.), *Menschliches Handeln als Improvisation*, Transcript, Bielefeld 2008, pp. 17-46. Mi sono soffermato sulla questione in Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*: 148 ss. e Alessandro Bertinetto, *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*, pp. 2-3. Si veda ora anche Daniele Goldoni, *Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?*, in Alessandro Arbo e Alessandro Bertinetto (a cura di), *Ontologie musicali*, «Aisthesis», 6 2013, pp. 133-153.
19. Jean-François De Raymond, *L'improvisation. Contribution a la philosophie de l'action*, Vrin, Paris 1980, pp. 106 ss.

I riferimenti concettuali di questa idea vanno ricercati nella teoria dei sistemi,[20] nel pensiero ecologico,[21] nella teoria della complessità,[22] e nelle recenti teorie sulla *extended mind*,[23] ma anche nella logica trascendentale (J. G. Fichte)[24] e nella filosofia del linguaggio, per es. nella nozione griceana di implicatura conversazionale,[25] e nelle scienze cognitive (che stanno mostrando come i processi cognitivi di apprendimento e uso del linguaggio siano analoghi a quelli di apprendimento ed esecuzione della musica improvvisata).[26] A queste teorie ci si può riferire per comprendere la tesi secondo cui l'evento improvvisativo costituisce un sistema 'aperto', i cui elementi, così come accade in una conversazione,[27] non sono soltanto introdotti in un contesto chiuso, dai confini ben delineati, precostituiti. Piuttosto gli elementi (per es. i suoni prodotti da un musicista) ridefiniscono, o meglio: possono potenzialmente, in linea di principio, ridefinire il *frame* in cui si presentano e assumono significato. In tal modo non soltanto inducono il contesto a variare il proprio significato, ma diventano essi stessi contesto e norma.[28]

20. Niklas Luhmann, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale* (1984), il Mulino, Bologna, 1990; Heinz von Foerster, *Disorder/Order: Discovery or invention?*, in Paisley Livingston (ed.), *Disorder and order*: Proceedings of the Stanford international symposium (14-16 September 1981), Anma Libri, Saratoga CA 1984, pp. 177-189.
21. Gregory Bateson: *Verso un'ecologia della mente* (1972), Adelphi, Milano 1976; Gregory Bateson, *Mente e natura* (1979), Adelphi, Milano 1984.
22. Edgar Morin, *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano 1993. Su improvvisazione e complessità cfr. Cesare Natoli, *Improvvisazione musicale e complessità*, in *Re-thinking Creativity* I, special issue of «Trópos: Journal of Hermeneutics and Philosophical Criticism», 4/2, a cura di Alessandro Bertinetto e Alberto Martinengo 2011, pp. 87-102.
23. Andy Clark, David J. Chalmers, *The extended mind,* «Analysis», LVIII 1998, pp. 7-19.
24. Cfr. Bertinetto, *La forza dell'immagine*.
25. Paul Grice, *Logica e conversazione* (1975), il Mulino, Bologna 1993.
26. Berkowitz, *The Improvisational Mind*.
27. Cfr. R. Keith Sawyer, *Creating Conversation. Improvisation in Everyday Discourse*, Hampton Press, Cresskill, New Jersey 2003.
28. Sulla nozione di *frame*, cfr. Bateson, *Mente e natura*. Sulle dinamiche della costruzione ricorsiva della performance improvvisata – espressione di una creatività che si dipana costitutivamente 'in risposta' all'ambiente, alla situazione, all'altro performer, al pubblico, insomma: all'imprevisto – cfr. Davide Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel Jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino Bologna 2005; Georg Bertram, *Improvisation und Normativität*, in Gabriele Brandstetter *et alii* (a cura di), *Improvisieren*, Transcript, Bielefeld 2010, pp. 21-40; Bertinetto, *Performing Imagination*.

4. Normatività e improvvisazione

Poiché, come hanno mostrato, sulla scia del 'secondo' Wittgenstein, orientamenti della filosofia del linguaggio come quelli di Robert Brandom e John McDowell,[29] il rapporto reciproco tra significato e contesto d'uso è una delle espressioni principali del carattere normativo delle pratiche umane, l'esame della questione della *normatività* nell'improvvisazione è un momento prioritario del chiarimento dei dispositivi della sua 'formatività ricorsiva'.

La normatività ha a che fare anzitutto con le norme che, rendendola possibile e vincolandola, regolano – dal punto di vista tecnico, pratico e stilistico – la creazione improvvisata. All'interno di tali norme l'improvvisatore è libero di agire e interagire (con altri performer, con il pubblico, con l'ambiente). Mi sia consentita la costruzione di un banalissimo esempio. Se la norma è quella di suonare in una certa tonalità, poniamo di *do* maggiore, l'indicazione della tonalità rende possibile un certo modo di suonare (in *do* maggiore) e l'improvvisatore è libero di suonare quelle note. Allo stesso tempo quella norma lo vincola, perché non può suonare le note che esulano da quella scala. Questo è un caso di quella che Isaiah Berlin ha chiamato «libertà negativa»:[30] l'essere *libero da* costrizioni all'interno di un ambito normativo definito. Nell'ambito stabilito dalla regola, tuttavia, l'improvvisatore è anche *libero di*, cioè può muoversi a piacere all'interno dei vincoli. Questo è un caso di libertà positiva.[31]

Tuttavia, ammettendo – come ritengo si possa e si debba fare – che la libertà è «il cuore dell'improvvisazione»,[32] questo non può esaurire le possibilità formative della libertà dell'improvvisazione. Infatti, la formatività non si produce soltanto all'interno di una normatività istituita, ma incide sull'articolazione stessa della normatività 'in the course of performance'. Infatti, una norma può essere integrata da altre norme, che, per continuare con il semplice esempio musicale proposto, possono per es. consentire di fuoriuscire dalla tonalità prevista. Il punto principale è tuttavia ancora un altro: l'improvvisatore non è soltanto soggetto passivo della norma. Se elude, distorce o viola la norma non è necessariamente fuori dall'ambito della normatività. La violazione,

29. Cfr. Georg Bertram, *Sprachphilosophie zur Einführung*, Junius, Hamburg 2011, pp. 154-189.
30. Isaiah Berlin, *Quattro saggi sulla libertà* (1958), Feltrinelli, Milano 1989; cfr. Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago University Press, Chicago 2009, pp. 22-23.
31. Su creatività e vincoli cfr. ovviamente Jon Elster, *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli* (2000), il Mulino, Bologna 2004.
32. De Raymond, *L'improvisation*, p. 123.

l'abbandono o la distorsione della norma possono produrre nuove norme attraverso la modificazione o la sostituzione della regola precedente, qualora la modificazione o la sostituzione venga seguita e dunque riconosciuta come tale dai partecipanti alla pratica che la governa. In ciò consiste il carattere formativo della normatività all'opera nell'improvvisazione.

L'improvvisazione non è soltanto un agire in base a norme; l'improvvisazione è un agire che, nel suo dispiegarsi, può *istituire* norme. La posizione di un fatto (per es. la produzione di un certo suono) nell'improvvisazione può essere istitutiva di norme.[33] Il che è da intendersi nei seguenti termini: la stessa applicazione della norma, nel momento in cui la seguo, comporta potenzialmente, in modo retroattivo e ricorsivo, la sua alterazione. Questo perché la norma deve *adattarsi*[34] in *realtime* a una situazione specifica e non può anticipare la specificità della situazione, che rimane costitutivamente imprevista, inaudita e improvvisa.[35] In questo senso, per quanto questo possa suonare paradossale, l'imprevisto e l'inaudito non sono soltanto ciò che esula dalla norma, ma anche ciò che "normalmente" la norma richiede per la sua stessa realizzazione.

Con Wittgenstein si può dunque dire che ogni singolo evento improvvisato non è una norma, ma è comprensibile solo in base a una rete di presupposti normativi. Questo non comporta che ciò che va al di là della norma o contro la norma sia necessariamente un errore (su ciò tornerò tra poco). L'applicazione della norma è sempre relativa alla specifica situazione e ciò significa quanto segue: si riconosce una norma, ovvero si prende posizione rispetto alla norma, sempre in una specifica situazione e per questo la norma può essere trasformata dalla sua applicazione. Tale trasformazione comporta a sua volta la possibilità dell'istituzione di una norma. In questo senso, come dice Wittgenstein, «We make up the rules as we go along».[36] Nelle pratiche umane, esemplificate nell'improvvisazione, la norma, per essere tale, ovvero per essere

33. Cfr. De Raymond, *L'improvisation*, p. 173.
34. La connessione teorica tra adattamento e improvvisazione – in riferimento anche al campo dell'evoluzione biologica – è articolata da: De Raymond, *L'improvisation*, p. 106 ss.; Wolfgang Raible, *Adaptation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive – ist Improvisation ein in diesem Zusammenhang brauchbarer Begriff?*, in Maximilian Gröne *et al.* (Hrsg.), *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Ronbach, Freiburg i. B., Berlin, Wien 2009, pp. 19-24.
35. Su questo aspetto è ancora fondamentale Gilbert Ryle (1976), *Improvisation*, «Mind», New Series, LXXXV 1976, pp. 69-83.
36. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), Einaudi, Torino 1967, § 83.

valida, dev'essere confermata riflessivamente a ogni sua applicazione e questo comporta la costitutiva possibilità del suo trasformarsi.[37]

Abbiamo allora a che fare con una dialettica tra la norma in vigore e l'applicazione della norma nel corso dell'esecuzione. In proposito si può far riferimento a un pensiero che si ispira a Jacques Derrida.[38] La norma è sospesa in ogni situazione particolare, perché in ogni situazione particolare per poter funzionare dev'essere riconfermata attraverso la presa di posizione riflessiva dei partecipanti. Il fallimento è allora una «possibilità strutturale» normativa, che può essere creativa. La normatività sorge anzi mediante la ripetizione del differente (l'imprevisto, l'inaudito): può quindi modificarsi in linea di principio in modo imprevedibile in ogni singola situazione.

La normatività contestuale presupposta (concretamente: la tradizione o il genere musicale, lo stile, una regola armonica, un'articolazione formale...), grazie a cui gli eventi assumono senso, è reale ed efficace soltanto in virtù del riconoscimento, che però in ogni momento può venire meno, dei partecipanti alla situazione. In ogni momento quindi la normatività può essere trasformata, o meglio: la normatività è precisamente questo continuo processo di autotrasformazione a partire dalle specifiche e imprevedibili situazioni in cui si applica. Per questo, nell'ambito dell'improvvisazione, la possibilità della deviazione dalla norma è condizione costitutiva necessaria, per quanto non sufficiente, di possibilità della riuscita della performance improvvisata. Infatti la riuscita dipende dal modo in cui la normatività è posta in gioco in una specifica situazione e viene (ri)prodotta dai partecipanti al gioco. Se l'evento riesce, la normatività, come repertorio di vincoli ma anche di possibilità, viene confermata dalla sua stessa potenziale negazione.

La normatività che regola il gioco performativo è quindi una normatività anch'essa in gioco, una *normatività formativa*. Si può allora dire, con Georg Bertram,[39] che si tratti di una «normatività senza norme», ovvero di una normatività-*live*, *in fieri*, una normatività che è essa stessa un *work in progress* e che vive attraverso le forme che essa stessa regola.[40]

37. Ho elaborato questo aspetto della normatività dell'improvvisazione in Alessandro Bertinetto, *Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 59/1 2014.
38. Jacques Derrida, *Firma evento contesto*, in *Margini della filosofia* (1972), Einaudi, Torino 1997, pp. 393-424.
39. Georg Bertram, *Improvisation und Normativität*, in Gabriele Brandstetter *et alii* (Hrsg.), *Improvisieren*, Transcript, Bielefeld 2010, pp. 21-40.
40. Bertinetto, *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*

Se però la norma si trasforma, successivamente alla trasformazione non è lecito comprendere come errore o deviazione l'evento imprevisto, eccedente la norma ed emergente da essa, che ne ha occasionato la trasformazione. Per comprendere e valutare correttamente l'evento, imprevisto per l'ordine normativo precedentemente in vigore, occorre cambiare metro di giudizio. In altri termini: una certa normatività è sempre in gioco. Ma non soltanto nel senso che la performance presupponga i criteri della riuscita e del fallimento. Piuttosto, la normatività è anch'essa soggetta al gioco che essa regola. È anch'essa, ricorsivamente, un suo prodotto. Questo carattere ricorsivo e dinamico della normatività è valido in generale, ovvero in ogni ambito dell'esperienza umana strutturato in termini normativi; ma nella performance improvvisativa diventa un carattere esibito del processo performativo.

Riprendiamo l'esempio della tonalità sopra proposto e riferiamoci a un contesto jazzistico. In linea di massima, nel jazz in qualunque tonalità può essere suonata qualunque nota. In una scala di *do* maggiore il *do* è la tonica, in una scala di *fa* la quinta, in una scala di *do*♯ la settima, in una scala di *si* la seconda minore, e via dicendo. Trascurando pure che l'essere 'fuori' non è necessariamente un fatto esteticamente negativo, dal momento che l'andar 'fuori' o 'contro' la norma può essere anzi un ingrediente decisivo della *riuscita* estetica della performance, se la nota fuori dai parametri standard (la cosiddetta *wrong note*) sia effettivamente 'fuori' (ovvero effettivamente *wrong*) dipende da come viene usata – prima ancora che capita – dai partecipanti all'interazione performativa, che in linea di principio ed entro certi limiti stabiliti dal genere, dallo stile, e via dicendo, non solo sussumono una data nota sotto una certa regola armonica stabilita, ma possono cambiare la regola *in fieri*, a partire dagli *input* sonori del processo performativo: il musicista può usare il *do* non come quarta di *sol*, ma come quarta + di *fa*♯ e negoziare, mediante pratiche di riconoscimento, il riferimento normativo in modo performativo, cioè *in fieri*, con gli altri performers, che a questa decisione devono reagire (ovvero, se fosse da solo, comunque reagendo alle mosse appena compiute: alle note appena suonate e al modo in cui sono state suonate).[41]

Quello appena descritto non è che un esempio assai banale. La questione cruciale è che prima della fine di una performance improvvisata non sappiamo se le norme valide all'inizio rimarranno tali nel corso della performance. Infatti gli elementi di un'improvvisazione non sono definiti una volta per tutte

41. Per la questione rinvio a Bertinetto, *Jazz als gelungene Performance.*

prima della loro comparsa, ma vengono articolati retrospettivamente in base alla situazione in cui si collocano e che, ricorsivamente, vengono essi stessi a definire. Analogamente, anche il giudizio circa il valore e la riuscita di un'esecuzione improvvisata non è garantito dal riferimento a criteri (estetici, artistici, ma anche etici) pre-stabiliti. I criteri del giudizio dell'improvvisazione sono anch'essi messi in gioco, per così dire, nell'improvvisazione, sia per il pubblico che per i performers. L'azione è già riflessione:[42] è *self-monitoring*, *self-regulating*, *self-judging*.[43] Il giudizio contribuisce così a costruire l'azione e ha perciò una portata performativa:[44] «In improvisation judgment and free play occur as one».[45] Il fatto che la normatività del processo sia parte integrante del processo stesso significa dunque che «l'improvvisazione implica una concezione assiologica del divenire»:[46] la valutazione (consapevole o meno) di quanto si sta facendo, mentre lo si fa – a livello sia intra- che inter-soggettivo –[47] è parte integrante di ciò che si fa; ha cioè una forza performativa.

In ciò si fonda il carattere *autonomo* di un fare che determina, autovalutandosi, la propria regolamentazione in modo ricorsivo, e cioè retro-alimentando la norma a partire dai *fatti* che sono sempre recepiti, riconosciuti e giudicati come incorporanti *valori*. Come scrive Bateson,[48] «l'autonomia – letteralmente il 'controllo di sé', dal greco 'autos' (sé) e 'nomos' (legge) – risulta dalla struttura ricorsiva del sistema», un sistema che è quindi aperto e ha carattere processuale.

Da quanto argomentato sinora risulta che l'improvvisazione è un processo formativo di auto-organizzazione normativa esposto a una situazione di costante *emergenza* (nell'interessante duplice senso che questo termine assume in italiano):[49] è una normatività in emergenza, la cui validità non può essere

42. Dell, *Das Prinzip Improvisation*, pp. 184 s.
43. Stephen Nachmanovitch, *Free play. Improvisation in Life and Art*, Penguin Putnam, New York 1990, p. 134.
44. Dell, *Das Prinzip Improvisation*, p. 189.
45. Nachmanovitch, *Free play*, p. 160; cfr. Bertinetto, *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*, p. 5; Dell, *Das Prinzip Improvisation*, pp. 187, 365.
46. De Raymond, *L'improvisation*, p. 106.
47. In questo secondo caso la valutazione è costitutiva del riconoscimento intersoggettivo tra performers: cfr. Antoine Pétard, *L'improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale*, L'Harmattan, Paris 2010, p. 98.
48. Bateson, *Mente e natura*, p. 78.
49. Sul concetto di *emergenza* in rapporto all'improvvisazione artistica, cfr.: David Borgo, *Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance*, «Pacific Review of Ethnomusicology», VIII/1 1996, pp. 23-40; R. Keith Sawyer, *The emergence of creativity*,

garantita prima della sua applicazione, ma dev'essere riflessivamente confermata da ogni sua applicazione che comporta come tale una sua (potenziale, ma sempre imprevista) sospensione. I vincoli (le regole, le norme) che guidano il processo creativo vengono ricorsivamente esibiti nel momento in cui l'imprevisto o l'inaudito emergono come ciò che li sospende.

Ogni esecuzione improvvisata, e ogni elemento che emerge nell'improvvisazione solistica o, ancor più chiaramente, di gruppo, presuppone inizialmente un ordine normativo di riferimento. Ma secondo il dispositivo logico (hegeliano) della «posizione del presupposto», è ciò che emerge nel processo a definire riflessivamente come tale il presupposto (confermandolo, negandolo, o anche ignorandolo). È per questo che ciò che – in astratto, da una prospettiva esterna e obiettivante – potrebbe essere inteso come errore, può invece essere spunto per la generazione di risultati pregevoli e significativi attraverso la rinegoziazione (per)formativa del *frame* di riferimento. Si può capire solo *ex-post* se sia stato commesso un errore, e precisamente qualora non si sia articolato nella performance un contesto in grado di generare una normatività capace di giustificare quell'elemento.[50]

Considerare una certa nota come un errore significa fare di questa nota un errore; prendere invece un imprevisto non più come errore, ma come risorsa, come *affordance*, come stimolo alla creatività, trasforma effettivamente quell'evento in una risorsa, ristrutturando l'impianto normativo che si sta costruendo nel processo. Buon improvvisatore è allora colui che, adattandosi

«Philosophical Psychology», XII/4 1999, pp. 447-469; R. Keith Sawyer, *Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation*, «Mind, Culture, and Activity», VII/3 2000, pp. 180-185; Gabriele Brandstetter, *Improvisation im Tanz*, in Maximilian Gröne *et al.* (Hrsg.), *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Ronbach, Freiburg i. B., Berlin, Wien 2009, pp. 133-157; Clément Canonne et Nicolas Garnier, *A Model for Collective Free Improvisation*, in C. Agon *et al.* (eds.), *Mathematics and Computation in Music – Third International Conference*, MCM 2011, Paris, France, June 15-17, 2011, Springer, Berlin- New York 2011, pp. 29-41; Clément Canonne, *Focal Points in Collective Free Improvisation*, «Perspectives of New Music», LI/1 2013, pp. 40-55, e la letteratura qui citata. In generale sul concetto di *emergenza* nei processi auto-formativi cfr. Alberto Felice De Toni, Luca Comello, Lorenzo Ioan, *Auto-organizzazioni. Il mistero dell'emergenza nei fenomeni fisici, biologici e sociali*, Marsilio, Venezia 2011.

50. Circa la questione dell'errore nell'improvvisazione (sulla quale esiste una discreta letteratura) mi sono espresso in Bertinetto, *Jazz als gelungene Performanz* e in un intervento, ancora non pubblicato, dal titolo «*Do not fear mistakes – there are none*» *(Miles Davis). The 'mistake' as a surprising experience of creativity in jazz*, tenuto nell'ambito del convegno *Education as Jazz* (Padova, 30 aprile 2013), organizzato da Marina Santi.

d'urgenza alla specificità emergente della situazione,[51] sa trasformare l'ostacolo in vantaggio, l'«*eventum* (l'avvenimento che arriva senza essere cercato)» in «*eventus* (l'avvenimento che si cerca di ottenere)», riuscendo così ad evitare di «contrarsi sull'*eventus* restando incapace di discernere le occasioni dell'*eventum*».[52] L'imprevisto – cioè ogni fatto che, in quanto indeducibile nella sua effettiva determinazione qualitativa, non può essere anticipato, ma emerge dal contesto, sollecitandone la trasformazione – richiede una risposta la cui adeguatezza, che non può essere pianificata in anticipo, può essere valutata unicamente in base all'effettiva situazione in cui esso accade e che, col suo accadere, esso contribuisce a configurare.

5. La prospettiva del partecipante

Si tratta di un elemento proprio di qualsiasi giudizio estetico (non soltanto delle improvvisazioni): l'assunzione di una prospettiva normativa generale diversa (per es. di presupposti stilistici alternativi a quelli precedenti) consente una diversa valutazione di un certo evento e, viceversa, la diversa valutazione di un certo evento inaudito e imprevisto consente di ricalibrare il *frame* normativo. In questo senso, il carattere situazionale dell'improvvisazione coinvolge riflessivamente anche la tematizzazione dell'improvvisazione.

Un *topos* degli studi sull'improvvisazione è la presunta difficoltà di teorizzare su ciò che per definizione è irripetibile, sfuggente, effimero e quindi non afferrabile concettualmente.[53] Questo, tuttavia, è vero soltanto in parte. Sarebbe vero, se pretendessimo di descrivere in modo oggettuale-fattuale l'improvvisazione dall'esterno. In tal modo, infatti, ciò che la teoria viene a rappresentare è un oggetto separato dal processo generativo ricorsivo che lo produce. In questo modo alla teoria sfuggono però proprio il nucleo formativo-ricorsivo dell'improvvisazione *come* improvvisazione e le dinamiche formative della sua normatività processuale. Un simile sguardo oggettivante può cogliere la forma come schema fisso, ma non il processo del formare *in quanto* processo. Invece se tematizziamo riflessivamente la nostra riflessione sull'improvvisazione come uno sguardo teorico che trasforma l'oggetto della propria riflessione mentre vi si posa; in altri termini, se applichiamo alla

51. De Raymond, *L'improvisation*, p. 152.
52. De Raymond, *L'improvisation*, p. 100.
53. Si veda per es. Mathias Rousseolot, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, L'Harmattan, Paris 2012, p. 17.

teoria sull'improvvisazione la stessa struttura ricorsivo-riflessiva che caratterizza l'improvvisazione come oggetto della teoria,[54] possiamo comprendere il fenomeno dall'unica prospettiva che evita di distorcerlo: quella situazionale, interna al fenomeno stesso, ovvero la *prospettiva dei partecipanti*.[55] Per comprendere la logica processuale della normatività alla base della formatività in gioco nell'improvvisazione dobbiamo cioè osservare dall'interno, prendendovi parte, il processo della costituzione della norma mediante il suo trasformarsi. Altrimenti l'inconciliabilità tra l'ordine normativo e la specifica situazione della sua applicazione verrebbe semplicemente oggettivata. Perciò tale inconciliabilità apparirebbe solo come errore, come ostacolo, e non come vantaggiosa *affordance* creativa. Ci sfuggirebbe così il modo in cui l'emergenza imprevista della specifica situazione può essere – come nelle pratiche umane di fatto è – costitutiva della norma: ciò che apparirebbe altrimenti come errore può trasformare e istituire la norma e questa possibilità costituisce, nella sua articolazione ricorsiva, la specifica formatività della normatività processuale delle pratiche umane, che l'improvvisazione esemplarmente manifesta.[56]

54. È questa la prospettiva trascendentale-riflessiva della teoria dell'immagine di J.G. Fichte che ho studiato in Bertinetto, *La forza dell'immagine.*
55. Sono riconoscente a Georg Bertram per avermi suggerito di riflettere sulla specifica prospettiva da assumere per 'osservare' la costruzione della normatività propria dei fenomeni improvvisativi.
56. Oltre per avermi invitato al convegno *The Cage After* (Roma, novembre 2012) – questo saggio prende le mosse dalla relazione presentata in quell'occasione – ringrazio di cuore Alessandro Sbordoni per avermi sollecitato ad approfondire il nesso tra l'articolazione ricorsiva del processo di pensiero della filosofia trascendentale fichtiana e le dinamiche autoformative dell'improvvisazione: in questo modo, per così dire 'in the course of performance', sono sorprendentemente divenuto consapevole della coerenza tra i miei studi fichtiani e le mie ricerche sull'estetica dell'improvvisazione.