

Sudden action. How can sudden action be rational?

Davide Sparti
Sparti@unisi.it

To improvise means to be prepared for the unexpected, but since the unexpected is unforeseeable, we cannot be (fully) prepared. What is that status of this kind of knowledge? In answering the following question it is tempting to place improvisation within a range of unexplainable actions: something we may admire but cannot rationality clarify. In this article I will argue against such a view and, by analyzing cases of improvisation in jazz and in Argentinian tango, will underline two aspects of the rationality of the improvised conduct 1 the discipline required to acquire the improvisational habitus 2. The ability to exploit contextual affordances to generate coherent lines of improvisation. I will conclude that improvisation displays a form of rationality, albeit a form different from the instrumental rationality discussed in rational choice theory.

Improvvisa azione. Come può un agire improvviso essere razionale?

di Davide Sparti
Sparti@unisi.it

To improvise means to be prepared for the unexpected, but since the unexpected is unforeseeable, we cannot be (fully) prepared. What is that status of this kind of knowledge? In answering the following question it is tempting to place improvisation within a range of unexplainable actions: something we may admire but cannot rationality clarify. In this article I will argue against such a view and, by analyzing cases of improvisation in jazz and in Argentinian tango, will underline two aspects of the rationality of the improvised conduct 1 the discipline required to acquire the improvisational habitus 2. The ability to exploit contextual affordances to generate coherent lines of improvisation. I will conclude that improvisation displays a form of rationality, albeit a form different from the instrumental rationality discussed in rational choice theory.

1. Premessa

Non è implausibile sostenere che ogni azione umana, in quanto evento unico, implica una certa dose di improvvisazione. Ma l'idea che l'agire, per realizzarsi, presupponga una *agency* mi pare un truismo. Si tratta di quello che Derrida¹ chiamava principio dell'iterazione, la circostanza secondo cui nessuna ripetizione è davvero possibile, poiché l'evento ripetuto avrà luogo in un contesto spazio-temporale differente (dato lo slittamento contestuale, non è mai possibile ripetere un'azione una seconda volta, e poiché la riproduzione è impossibile, allora tutto è improvvisazione). Ebbene, se tale forma di creatività passiva fosse sempre operante, non escludendo nulla, diventerebbe appunto un'ovvietà.

È vero che l'improvvisazione è un costrutto graduato. Già la semplice possibilità di variare, interrompere o sospendere una melodia o un movimento apre un orizzonte di improvvisazione. Variazioni d'intensità, di velocità, di ritmo, possono alterare suoni e movimenti fino a renderli quasi irriconoscibili. L'esecuzione di una sonata di Beethoven, tuttavia, pure con variazioni nella

¹ J. Derrida, "Firma Evento Contesto", in Id., *Limited Inc*, Cortina, Milano 1997.

dinamica, non è improvvisata, poiché si limita a intervenire sulle proprietà espressive o secondarie dell'opera, senza alterare deliberatamente le sue proprietà strutturali (melodia, armonica e ritmo). Mentre si può sostenere che ogni esecuzione implica interpretazione (o iterabilità, per reimpiegare la categoria di Derrida), concludere che ogni performance è un'improvvisazione non è cogente. Piuttosto che decretarla ingrediente potenziale di tutto l'agire umano, mi sembra più interessante esplorare l'improvvisazione in una classe specifica di pratiche estetiche, in particolare nel contesto di arti performative quali il jazz o il tango argentino².

Che cosa s'intende con improvvisazione? Improvvisazione è anzitutto una categoria descrittiva; permette di rendere conto di un certo tipo di agire, un agire distinto dall'esecuzione basata su partiture o coreografie. Nel ballare un tango, ad esempio, non si passa attraverso un ciclo storico di decisioni sottoposte al vaglio della prova (revisione/alterazione/perfezionamento), un vaglio che permetta di stabilire come creare una configurazione di movimenti ritenuti "giusti" perché analizzati in dettaglio. Circostanza che conferisce una certa calma ai ballerini, potendo questi contare sull'autorevolezza di un quadro prospettico da eseguire. Una coreografia può essere definita come la capacità di arrangiare specifici movimenti in consecuzioni obbedienti a un disegno prestabilito. Essa prescrive movimenti, legati a una precisa direzione spaziale e spesso connessi a riferimenti musicali determinati, che i ballerini non possono decidere deliberatamente di non fare o di cambiare. In questo senso, la coreografia assicura ripetibilità (si iscrive nell'ordine della riproduzione) nonché la possibilità di comunicare qualcosa di ben preciso, di ridurre il ventaglio di possibilità (laddove l'improvvisazione corrisponde a una strategia per dischiudere possibilità inesplorate).

Chi balla un tango argentino non segue una coreografia (nemmeno una coreografia interiorizzata e compressa nella mente) che detti quando e come iniziare a ballare, cosa fare durante i quattro minuti del tango, e come finire. Poiché i ruoli di compositore ed esecutore collassano l'uno nell'altro, chi improvvisa esibisce non solo un risultato, ma pure un'attività produttiva, permettendoci di avere accesso privilegiato alla creatività nel suo farsi.

² D. Sparti, *Sul tango. L'improvvisazione intima*, Il Mulino, Bologna 2015.

L'attività creatrice del coreografo è invisibile agli occhi del pubblico, è dilatata nel tempo, è frammentaria, ed è contrassegnata da ripensamenti e riscritture. Benché vi sia anche qui improvvisazione, è come se essa riguardasse solo l'ambito della sperimentazione privata, utile per generare materiale destinato a essere codificato in una coreografia che avrà vagliato quel materiale dandogli forma e assegnandoli riferimenti spaziali. *Solo se* così prodotto, quale lavoro coreografato, sarà degno di essere presentato in pubblico.

Chi improvvisa, invece, crea in condizioni "spettacolari", nel doppio senso che crea in presenza di spettatori, e che crea *mentre* suona o balla: il tempo concesso per concepire un movimento corrisponde esattamente alla durata di quel movimento. Concezione ed esecuzione avvengono nello stesso asse temporale (disegnando così una coreografia in tempo reale). Di qui l'inderogabilità ed emergenza (nel duplice significato di stato di emergenza e del delinarsi di una configurazione) che contrassegna l'improvvisazione.

2. La questione della razionalità

In una cultura figlia del processo di razionalizzazione, che privilegia il controllo, il calcolo e la prevedibilità, per dirla con Max Weber, una cultura basata sull'assioma "prima pensa, poi agisci", un agire che non sia frutto di piani e progetti appare sospetto. Per questo l'improvvisazione si porta dentro connotazioni peggiorative (come quando si stigmatizza una soluzione come "del tutto improvvisata"), quasi fosse sinonimo di leggerezza e diletterismo. Chi prendesse in considerazione le rappresentazioni sociali dell'improvvisazione s'imbatterebbe in questa sua svalutazione quale forma di agire approssimativo come *anche* al tempo stesso nella concezione rousseauiana che considera l'improvvisazione qualcosa di prodigioso.

Bisogna però fare attenzione a non abbracciare la polarizzazione assoluta fra composizione/razionalità, da una parte, e improvvisazione, dall'altra, allineando ideologicamente tutto ciò che è spontaneo, libero e partecipativo a quest'ultima, e riconducendo la composizione al principio dell'autorità. Se l'improvvisazione è una pratica specifica e distinta, essa non rimanda affatto a qualcosa di misterioso, come fosse qualcosa di ineffabile, elusivo di ogni

razionalità (con l'ulteriore conseguenza epistemologica di investire l'improvvisazione di immunità esplicativa: qualcosa da ammirare ma impossibile da spiegare).

Non vi è alcuna ragione di considerare la capacità di improvvisare più elusiva delle doti necessarie per condurre una conversazione priva di copione, in cui non sappiamo esattamente che cosa verrà fuori, né che tipo di asserzioni saremo indotti a enunciare. Pensiamo alla risposta generata per far fronte a una domanda imprevista. La risposta richiede sí reattività, ma soprattutto conoscenza dell'argomento, e un ricco vocabolario di base. Benché quello che diremo non possa essere integralmente anticipato, e benché sia richiesta prontezza mentale, il linguaggio che useremo per comunicare ci è assai familiare (siamo *già* utenti competenti del linguaggio quando ci accingiamo a raccontare una storia inedita). E il motivo per cui assumiamo atteggiamenti così diversi nei confronti delle due pratiche, è che mentre ciascuno di noi è un competente conversatore e sa anche parlare a braccio (ma – si badi – abbiamo impiegato *anni* per impararlo; essendo il conversare una vera e propria necessità, viene profuso un impegno enorme per mettere i bambini in condizioni di farlo con fluidità e freschezza), l'improvvisazione non è un obbligo culturale. La maggior parte di noi è semplicemente uno spettatore di musicisti e ballerini che hanno sviluppato tale abilità (invisibile ai non iniziati), ed è per questo che ci stupiamo e che l'improvvisazione ci *appare* misteriosa. Perché nei confronti di performance spettacolari e non quotidiane tendiamo surrettiziamente ad adottare la concezione rousseauiana che considera l'improvvisazione qualcosa di prodigioso.

Tale concezione ha il suo correlato nell'esortazione a spogliarsi di tutti i presupposti culturali e cognitivi. In questa maniera (si presume) durante l'improvvisazione «on est nécessairement vrai, on se montre tel qu'on est effectivement»³. Stando a tale concezione, gli individui sarebbero spontaneamente creativi, ma purtroppo i percorsi di apprendimento (socio-culturalmente disponibili) livellano e neutralizzano tale vitalità. Contro l'esaltazione demiurgica della spontaneità, l'esistenza di molte scuole di jazz e di tango testimonia quanto meno la possibilità di una pedagogia

³ F. de Raymond, *L'improvisation*, Vrin, Paris 1980, p. 140.

dell'improvvisazione. Senza negare il ruolo svolto da forme di apprendimento per osmosi o impregnamento, non bisogna confondere (e mistificare) la dimensione improvvisata del tango o del jazz con un sapere non appreso e non apprendibile, come se si fondasse su una pedagogia del non insegnabile, una pedagogia della non pedagogia.

Anche se appare autogenerata, l'improvvisazione non è un gesto raro e solitario che nasce nel vuoto. Nel jazz, come nel tango, l'improvvisazione, è oggetto di lavoro, di analisi, d'investimento. Esiste un sapere trasmissibile su come improvvisare, una traiettoria di apprendistato che permette l'assimilazione della disposizione a improvvisare. Ed esistono regole che consentono di distinguere fra chi improvvisa e chi fa finta di improvvisare riciclando in segreto qualcosa di pre-esistente. Tutte circostanze in contrasto con l'immagine ingenua dell'improvvisazione quale dono creativo. Come se un'improvvisazione non potesse – pena la sua diminuzione – essere frutto di lavoro e apprendimento. Solo se supposta spontanea essa rifletterebbe un vero dono creativo.

3. Una svolta epistemologica: l'ignoto presuppone il noto

Abbagliati dall'immagine teologica della *creatio ex nihilo*, tendiamo a sorvolare sul lato meno spettacolare e strutturato dell'improvvisazione, la lunga routine di apprendimento, necessaria per acquisire l'*habitus* del jazz (o del tango), le tecniche del corpo indispensabili per somatizzare un sapere. La spontaneità, in definitiva, è frutto di un lungo tirocinio.

Epistemologicamente, ciò che va messa in questione è la mitologia dell'evento assolutamente inaugurale, senza precedenti, che non rimanda a null'altro che a se stesso. Una posizione che potremmo denominare la fondazione mistica dell'improvvisazione come atto di istituzione assoluta. Si consideri l'improvvisazione nel tango argentino. Come ogni pratica d'improvvisazione, il tango crea una coreografia inedita e situazionale, che tuttavia richiede un'accurata conoscenza della struttura e delle regole che informano il campo di riferimento, regole relative al corpo, alle maniere di muoversi, all'uso dello spazio e del tempo, all'interazione con gli altri; chi balla dispone inevitabilmente di una trama di massima sugli spazi che è

opportuno/possibile occupare (temporaneamente) per assecondare il flusso della ronda... Tali regole creano una sorta di ambito artificiale al cui interno, o sui confini del quale, si pratica l'improvvisazione. In questo senso quella del tango è un'improvvisazione strutturata, poiché si avvale e anzi sfrutta i vincoli (la pulsione ritmica, la forma del brano, lo spazio a disposizione, l'affollamento della pista, una parete o una colonna, il tipo di partner) per introdurre dei piccoli spostamenti e scarti. Sotto questo profilo improvvisare significa applicare conoscenze acquisite a situazioni nuove, e può essere pensata come una forma di esplorazione dell'interfaccia fra noto e ignoto, o come la capacità di ricalibrare (razionalmente) il noto e l'ignoto nel corso della danza.

Il noto può essere pensato come una mappa (non solo mentale) di possibili azioni, una mappa la quale, come tutte le mappe, garantisce molti riferimenti comuni e una memoria che rende il dialogo più scorrevole, ma non copre l'intero territorio. Tale mappa è condivisa da una comunità di attori ed è sullo sfondo di tale mappa che gesti e movimenti, interazioni e trasformazioni hanno senso. Ne segue che l'improvvisazione non è mai del tutto spontanea, corrispondendo piuttosto a un insieme di scelte effettuate nel corso della performance, ma sempre in rapporto alla citata mappa.

Per questo chi suona/balla dispone di alcune strategie per far fronte a un intoppo (ritornando ad esempio a elementi di provata efficacia). Grazie a essi, l'improvvisazione si comprime entro un ambito più ristretto rispetto a quello della performance nella sua interezza, e l'effettiva competenza (razionale) di chi balla diventa quella di saper aprire e chiudere questi tempi di improvvisazione.

La dimensione dell'ignoto può essere ricondotta a ciò che denominerò il principio della contingenza, riassumibile nell'espressione: "è così *ma anche* altrimenti", nel senso che ogni interazione avrebbe potuto svilupparsi altrimenti, o diversamente dall'atteso (laddove il principio della necessità rimanda a ciò che non-può-non-essere). La sfida consiste nel sapere come passare da quello che si sa alla generazione di qualcosa che non-si-sa. In questo modo la contingenza viene non vinta o negata ma al contrario valorizzata e trasformata in principio organizzativo.

In quanto ballo di coppia fondato sulla rotazione del partner, il tango ci sollecita ad avvertire e accettare lo scarto – l'intervallo inassimilabile – fra me e l'altro (anche nella sua forza di opposizione, e nella sua scomodità) per scoprire le potenzialità di questo essere “fra”, inesauribile ambito di confronto e intreccio (ma anche di fraintendimento e di scacco). Perturbando l'assetto consolidato, l'incontro/scontro con l'altro ci costringe a fuoriuscire dal solco delle nostre consuetudini, votandoci a una perpetua non coincidenza con noi stessi, ma permettendoci pure di risalire alle condizioni del nostro ballare. Precisamente nella sfasatura fra me e l'altro il tango mi offre l'occasione per operare una presa obliqua sui miei presupposti, rimettendoli in questione.

4. Razionalità e *affordance*

Pur improvvisato, un tango deve soddisfare alcune condizioni, fra queste la condizione della riconoscibilità. Occorre creare nuove sequenze che siano “appropriate” alle circostanze – al momento e contesto dato –, in maniera tale che le configurazioni imprevedute, dopo essere emerse, appaiano plausibili. Proprio perché il campo del tango è indeterminato e destrutturato (piuttosto che la meccanica riproduzione di una serie di mosse che entrambi i ballerini conoscono già), si improvvisa anche per costruire una certa coerenza. E' vero che accadono cose imprevedute, cose che non abbiamo neppure intenzionalmente generato, ma subito dopo le strutturiamo, agiamo su di esse e a partire da esse, dando forma e sviluppo alla danza. Assecondare il caso e mantenere un atteggiamento aperto è essenziale per permettere a noi stessi di improvvisare creativamente, ma se si lascia che tutto accada in una sorta di lassismo coreografico, non accadrà proprio nulla di interessante.

Nel tango, l'improvvisazione non coincide in alcun modo con il capriccio dell'arbitrarietà o con il caos anarchico del tutto-è-accettabile. Il fatto che un tango sia improvvisato non vuole dire che sia accidentale. Ballare un tango non è operazione stocastica (un insieme di sequenze generate arbitrariamente), poiché in ciascun momento, come ballerini, conserviamo un margine di reattività che ci permette di dire: “sì, a questo posso rapportarmi”, o “questo lo posso elaborare”, “bene, qui lascio correre”.

Come ballerini, invece di subirla, siamo consapevoli della forma e dell'articolazione della danza. Il tango è improvvisato ma pure organizzato. C'è una forma (mobile e fluida) che si sta configurando, e noi siamo coinvolti come soggetti attivi in questo processo in formazione, in ciascun momento del quale stiamo rispondendo a quello che sta succedendo, a quello che stiamo cercando di far accadere e a quello che fa l'altro. Anche se non sappiamo (esattamente) l'esito della nostra (inter)azione, come attori restiamo istanza attiva, chiedendoci continuamente come segmentare e ordinare (sequenzializzare) i movimenti. Questa risposta estetica a quanto emerso, differenzia l'improvvisazione dall'happening o accadimento anarchico, senza inizio, sviluppo e fine, privo insomma dell'elemento progettuale e compositivo.

Se ascoltiamo la performance di "Now's the time" da parte dei *Jazz messengers* di Art Blakey (inciso al Club Saint Germain di Parigi il 21 dicembre 1958) notiamo che Lee Morgan inizia e costruisce il proprio assolo riprendendo e rielaborando la figura finale (una tripletta di note: Si, Sib, Re) prodotta da Benny Golson nel suo assolo. Circostanza che suggerisce fino a che punto quanto suonato delimita e condiziona quanto succederà, suggerendo dei possibili/plausibili modi di continuare ciò che si è configurato fino a quel momento. Abbiamo qui a che fare con una forma di *affordance*, un elemento che fa da spunto e invita a produrre un gesto ulteriore. Improvvisare, in fondo, significa estrarre qualcosa da ciò che è a portata di mano. Quella di chi improvvisa è una creatività di secondo livello; che risponde riflessivamente a qualcosa di pre-esistente. Chi apre un tango può iniziare con un'azione qualsiasi. Nel farlo, però, comincerà inevitabilmente a creare un certo quadro estetico, che fungerà (provvisoriamente) da contesto. In altre parole, benché non sia possibile prevedere quale sarà la prossima mossa di chi balla, una volta che il gesto sia stato compiuto, è possibile rapportarlo a quanto è venuto prima ed è altresì possibile cogliere in esso o a partire da esso un nuovo - per quanto provvisorio - quadro di riferimento. Nelle parole di George Herbert Mead⁴: «l'emergente, quando appare, è sempre ritenuto prodotto del passato, ma prima che appaia, esso – per definizione – non consegue dal passato». Retrospettivamente, in altre parole, notiamo o

⁴ G.H. Mead, *Philosophy of the present*, Open Court, Chicago 1932, p. 2.

meglio imputiamo una coerenza, riconducendo quanto emerso al flusso di gesti precedente.

Si rivela così la dimensione razionale e autopoietica dell'improvvisazione (nel jazz e nel tango), la quale si alimenta – autocostruisce – dall'interno, rigenerando continuamente il contesto di riferimento. Il flusso musicale suggerisce costantemente una gamma di possibilità sotto forma di motivi, idee, emozioni e atmosfere. Le note sono segni, e un segno è tale proprio perché non contiene fisicamente il suo significato o il suo modo d'impiego: è ambiguo e carico di possibilità semantiche, soprattutto in un contesto caratterizzato dalla natura bidirezionale del flusso comunicativo e dalla molteplicità di indizi simbolici a cui fare affidamento. Sfruttando quanto emerso nel corso della sua esecuzione, il tango è una pratica che rientra riflessivamente su se stessa, che riarticola se stessa mentre si porta a compimento, che inventa il proprio presente ricordandosi (ri-accordandosi) al passato, a dimostrazione che la dimensione inventiva dell'improvvisazione è sempre *supplementare o parassitaria* rispetto a qualcosa che funge da sfondo o vettore. Abbiamo così un processo circolare che possiamo chiamare di emergenza collaborativa, poiché scaturisce dall'interazione fra chi balla (e la musica), e conduce a un esito complessivo che non è del tutto prevedibile partendo dalle intenzioni di chi balla.

Proviamo a ridescrivere la dinamica circolare e contingente ma razionale dell'improvvisazione. All'interno di una struttura musicale che delimita tempi e suggerisce una serie di possibilità ritmiche e melodiche, Ego introduce o forse meglio inizia una proposta (*ausgangsaktion, affordance*) e Alter risponde, agendo di concerto o in contrappunto. Vincolato da quanto emerso musicalmente fino a quel momento, Ego produce un gesto A che ha delle possibili implicazioni A1, A2...An; Alter ne trae una delle possibili implicazioni, determinando così un nuovo emergente coreografico. Se Ego ha espresso un certo movimento, Alter può ripeterlo a una maggiore velocità, o estenderlo e completarlo (o meglio: completa ed estende la sua interpretazione di quel movimento). Chi risponde al primo gesto, non lo fa perché quel gesto imponga per forza una determinata risposta. Quanto emerso produce una risonanza, prefigura o fa da volano a quanto emergerà successivamente. Nel

tango vi è un monitoraggio reciproco fra i ballerini: ognuno è testimone della musica così come avvertita dall'altro poiché ognuno offre continuamente suggerimenti su cosa fare come prossima mossa. Anche nel caso di un tango più libero e apparentemente anarchico i ballerini non si muovono a caso. I movimenti sono riconducibili a delle seppur sottili e complesse interazioni. Piccole indicazioni di sviluppo di un percorso ma anche di riorientamento (*shifting focus*) che si sono rivelate interessanti da esplorare.

5. Cecità e sovranità

Chiarito lo statuto organizzato e strutturato (razionale) dell'improvvisazione, bisogna sottolineare come ciò non implichi *prevedibilità*. Quella dell'improvvisazione è una razionalità cieca o miope. L'etimologia della parola "improvvisazione" è qui rivelativa: il verbo improvvisare, che si diffonde (in italiano e poi in francese) a partire dal 1547, si oppone a *providere*, prevedere. Per estensione improvvisare significa "fare/realizzare l'imprevedibile". *Im-pro-vido* (non pre visto), la combinazione delle tre parole allude a un futuro rispetto al quale vige incertezza, un non sapere l'esito dell'azione. Che naturalmente è a sua volta un sapere (so di non sapere come si configurerà l'azione in cui sono impegnato). Sotto questo profilo vi sono delle analogie fra la posizione di chi improvvisa nei confronti dell'esito dell'improvvisazione e quella del morente di fronte alla morte. Evento che sovviene, evento connesso a sorte, la morte non può mai essere assunta anticipatamente. Come osserva Jankélévitch⁵: «giacchè morire è al contempo cominciare a terminare, cominciare terminando, finire cominciando, morire è per definizione stessa improvvisare». Chi improvvisa mira a generare qualcosa di inatteso. A rigore, però, all'imprevedibile non si può essere preparati. Ci si prepara per l'imprevisto, ma dato che l'imprevisto è imprevedibile, siamo al tempo stesso preparati e impreparati.

Si consideri. Quando ci troviamo in una situazione in cui non sappiamo bene cosa fare, dove ci troviamo? Più che sull'orlo del baratro, ci troviamo in un luogo potenzialmente interessante, perché si possono manifestare

⁵ V. Jankelevitch, *Liszt, rhapsodie et improvisation*, Flammarion, Paris 1955, p. 253.

conseguenze inattese. Ci troviamo in un interstizio, un momento di sospensione dei punti di riferimento abituali, un po' come lo stato del cadere prima di raggiungere terra; siamo sospesi nel tempo e nello spazio e non sappiamo esattamente quanto ci vorrà a "ristabilirci" (nella normalità). Dove ci troviamo quando siamo sospesi? Dove siamo finiti? Ebbene è in questo intervallo che emerge la possibilità della scoperta. La capacità di non reagire in modo immediato e routinario, tenendo aperto e anzi dilatando questo momento interstiziale, è una parte costituiva dell'improvvisazione.

Lasciarsi sorprendere dal proprio agire, far emergere qualcosa di inatteso, assecondare l'evento che irrompe malgrado la nostra preparazione. Da questo punto di vista l'improvvisazione presuppone la capacità – e la volontà – di indebolire il controllo; faccio spazio all'avvento o sopravvento del nuovo, assecondo l'avventura dell'aver luogo dell'evento inatteso, permetto alla situazione o alle reazioni dell'altro di provocarmi. Che tipo di agire è questo? Non è piuttosto una forma di passività? Un lasciarsi agire o un cedere spazio al non agire, che è anche un recedere del soggetto sovrano, una neutralizzazione dell'istanza di governo. Ciò porta a demistificare l'immagine di un sovrano della creatività. Non sovrastiamo l'azione e interazione come soggetti anteriori ed esterni a essa, separati e collocati in una posizione costituente. Al contrario, quando improvvisiamo, non deteniamo le condizioni dell'esercizio della pratica in cui siamo impegnati. E tuttavia sappiamo intervenire in essa, sappiamo trarre le implicazioni da quanto emerge nel corso della performance.

In quanto fare che, in qualche misura, inventa il proprio modo di procedere, l'improvvisazione va pensata «nei termini di un rapporto interattivo tra i presupposti [...] del processo e i prodotti del processo [...], cioè nei termini di una dialettica tra piano e azione»⁶. Poiché chi improvvisa sembra privo delle intenzioni relative al futuro, ossia privo di progetti e programmi che prefigurano il futuro, si potrebbe pensare che l'improvvisazione sia «un terzo tipo intermedio di azione tra riflesso,

⁶ A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo, Roma, in corso di pubblicazione (2016) e A. Bertinetto, "Mind the Gap'. L'improvvisazione come azione intenzionale", manoscritto inedito.

abitudine e automatismi, da una parte, e azione volontaria e intenzionale dall'altra (...)»⁷. In effetti, come argomenta in proposito Alessandro Bertinetto⁸, si tratta di distinguere fra *avere l'intenzione di* e il *fare intenzionalmente*. Nel caso di chi improvvisa, infatti, l'intenzione non si forma *prima* dell'azione, sotto forma di piano deliberato che mi permette di rappresentare uno stato a venire (il raggiungimento del quale rappresenta a sua volta la condizione di soddisfazione dell'intenzione), ma emerge e si articola *nel corso* dell'azione, essendone contemporanea. Possiedo ovviamente l'intenzione generale di ballare e di improvvisare, ma quando improvviso la mia è spesso un'intenzione che si forma “in azione”, per riprendere la categoria introdotta da Elizabeth Anscombe⁹. Ciò non significa considerare il tango qualcosa di dettato automaticamente dal corpo. Semplicemente, l'intenzione non *precede necessariamente* l'azione come suo antecedente (quale rappresentazione anticipata dell'azione e/o dei suoi fini), ma può risultare *concomitante* all'azione. La costruzione dell'intenzione e la sua strutturazione progettuale avvengono cioè contemporaneamente, nel corso di una specifica azione. Mentre è vero che l'intenzione si struttura in progetti, è falso che i progetti debbano precedere l'azione. Nel caso del tango l'azione intenzionale è una «(tras)formazione progettuale continua»¹⁰, un'azione che tiene conto delle (e si riadatta alle) specifiche condizioni del suo svolgimento.

Si consideri. Se inizialmente nel tango si apprendono copioni (piani di azioni mentalmente anticipate), nel corso del tempo s'impara non solo a combinare tali copioni ma a riscriverli dinamicamente (in atto) sfruttando quelli che chiamerei i *punti nodali*, ossia punti in cui gli elementi del tango, tipicamente, si connettono fra di loro¹¹. Non si tratta tanto di pause in cui l'energia si scioglie e l'interazione viene resettata, e nemmeno dei punti di riferimento che facilitano l'orientamento nello spazio. Si tratta di giunture che agevolano la transizione fra gli elementi che costituiscono le singole

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ E. Anscombe, *Intention*, Basil Blackwell, Oxford 1957.

¹⁰ A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso*, cit., e A. Bertinetto, “Mind the Gap”.

¹¹ M. Kimmel, “Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation”, *Journal of Cognitive Semiotics*, IV/1, 2012, pp. 76-124.

improvvisazioni. Anche se vi sono snodi preferenziali, ciascuna delle posizioni nelle quali i ballerini si vengono a trovarsi permette a chi è esperto di cogliere un ventaglio di possibili modi di continuare. In questo senso gli snodi consentono di *ridirezionare* la danza verso nuove traiettorie, funzionando come una sorta di scambio ferroviario o punto di smistamento, aprendo una *serie* di potenziali ramificazioni. La conoscenza degli snodi permette di riassemblare, troncare e anche di riscrivere il copione nel corso della danza. Chi conduce, proiettato verso il futuro prossimo, pensa in avanti, attivando un mini-copione che compendia una piccola serie di unità motorie. Al tempo stesso, tuttavia, è sensibile alle reazioni del partner, alle contingenze della ronda, alla sollecitazione della musica, e sa riconoscere *in situ* gli snodi che permettono di riorientare l'azione. Sotto questo profilo il disegno coreografico del tango – la costruzione del percorso della danza – ricorda l'attività di chi naviga su una matrice di possibilità, non tanto generando sequenze *ex novo* quanto improvvisando *fra* le sequenze.

6. Razionalità senza progettualità

Nel caso del ballo da coreografia, il tempo è quello ragionato e fissato nella traccia coreografica, che nessuno mette in dubbio. I gesti sono ricondotti a un passato che riproduco e anche rivitalizzo nell'esecuzione (non sono dunque gesti morti; semplicemente, non hanno l'urgenza dell'attualità). Nel caso del tango, invece, il tempo si realizza e configura adesso, in un presente di cui, come ballerino, faccio parte a pieno titolo. Se sto eseguendo una coreografia prestabilita e mi sbaglio o, ad esempio, perdo l'equilibrio, mi rialzo e continuo come se nulla fosse accaduto. Ma se sto improvvisando posso fare qualcosa di inatteso a partire dalla caduta; rimanere a terra ad esempio, o cadere una seconda volta, posso permettere all'inatteso di articolarsi, reagendo all'impulso di riprodurre ciò che è familiare e che ho sotto controllo. Ciò non avvicina l'improvvisazione al navigare a vista, senza alcun piano. Significa piuttosto essere disposti a subordinare il piano – che pure abbiamo – a quanto emergerà nel corso della situazione in cui ci troviamo. E questo cambia interamente la prospettiva, poiché ciascuno diventa intimamente coinvolto nel processo dello scoprire cosa-succederà-adesso.

Che tipo di sapere è quello mobilitato dall'improvvisazione? Lo definirei un sapere *situazionale*, un saper convivere con circostanze mobili che richiama la *metis* greco-antica. Il nome proprio Metis rimanda a una divinità femminile, mentre il nome comune designa una forma particolare di «intelligenza applicata», che nella traduzione latina si chiamerà solerzia. L'individuo dotato di metis (uomo o dio) si contraddistingue per l'attenzione vigile, il senso dell'opportunità – ossia la capacità di cogliere le occasioni propizie quando queste si presentano –, nonché per la capacità di trarsi d'impaccio, tutte caratteristiche che rinviano ad una realtà ambigua, una realtà che sfugge al calcolo esatto e alla presa (richiamando la destrezza di chi improvvisa nel contesto del tango). Metis presuppone non solo una lunga esperienza per essere acquisita; appare l'unico tipo d'intelligenza in grado di affrontare sia le insidie dell'imprevisto sia anche, più in generale, le regioni sconosciute, dove i sentieri non sono tracciati e prestabiliti (il deserto, il mare aperto, i luoghi ignoti). L'immagine cui metis è più frequentemente accoppiata è non a caso quella del pilota che conduce un cavallo o un carro durante una gara, lungo un percorso nel quale occorre sapersi aprire una via, rimediare situazioni difficili, rimettere se stessi e la gara continuamente in gioco. In quanto conoscenza versatile, legata alla contingenza delle circostanze, metis si oppone al sapere epistemico basato sul calcolo e sulla misura, e viene pertanto ignorata se non condannata dalla filosofia. Ingoiando Metis, Zeus la integra nella propria sovranità, tanto per mitigare i rischi dell'imprevedibilità degli eventi (e dunque di minaccia all'ordine stabilito), quanto per dotarsi del potere necessario per convivervi¹². In questo modo Zeus cerca di razionalizzare il *kairos* nel tentativo di elaborare un modo di padroneggiare l'occasione. Ma l'occasione è intrinsecamente contingente e aleatoria e resiste alla presa. E così la *techne* viene riassorbita dalla *tyche*, restando in ultima istanza nell'orizzonte del caso e della sorte.

Ritorniamo al tango argentino. La milonga, l'ambito dove il tango si riversa e diventa pratica sociale, presuppone la capacità di rapportarsi con

¹² Cfr. M. Detienne, J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma-Bari 2005; F. Jullien, *Pensare l'efficacia in Cina e in Occidente*, Laterza, Roma-Bari 2006.

profitto alle circostanze in presa diretta, mentre accadono, cercando di individuare i fattori portanti della situazione in corso, per definizione precaria e indeterminata, ossia non modellizzabile. Il milonguero non progetta, ma sfrutta una propensione, scoprendo, mentre il ballo procede, come andare avanti. Più che la proiezione di un modello volto a orientare l'azione (chi balla non è contraddistinto da un programma ben preciso a differenza di quello che assume Berthoz¹³), il tango invita a saggiare il potenziale di una situazione. Proprio perché il terreno non è piano, il tango non è telecomandabile, e occorre muoversi di sbieco. Non cerco di imporre all'altro il mio copione, andando inevitabilmente incontro a una resistenza, o quanto meno, a un inutile dispendio. Faccio invece evolvere la situazione in funzione del potenziale che vi scorgo. Nel contesto di una milonga, questa attenzione diffusa, questa abilità di pensare in termini di risorse – di possibilità – piuttosto che in termini di sistema, ricorda la capacità di venire a capo della situazione in corso, quasi un galleggiare attivamente, mantenendosi duttili, in stato di agile virtualità. Che non significa essere titubanti o andare alla deriva (la capacità di flutturare non va confusa con un eccesso di precauzione o con un brancolamento approssimativo), e neppure significa fissarsi sul tragitto verso una destinazione prefissata, lasciandosi dirigere da un copione riprodotto ostinatamente. Così facendo finisco per bloccarmi in una posizione irrigidita o quanto meno per fissarmi in un solco. Ho perso la disponibilità, l'apertura a possibilità inattese, la natura costituente del tango. Fluttuare nella situazione in corso significa mantenere la condotta in stato evolutivo.

Non è forse un caso che la nozione di metis scompaia dal pensiero greco classico, cadendo in disuso insieme al termine, schiacciata dalla razionalità pianificatoria, dal pensare per modelli e dall'azione concertata. Metis mina l'impalcatura in funzione della quale ci rappresentiamo: un soggetto che presume e progetta, caratterizzato dalla padronanza e dal controllo. Nel tango chi balla, pur essendo un soggetto esercitante competenze, deve rinunciare alle sue prerogative, smettere di comandare, di forzare, di fare pressione, di annettere e manipolare (può al più influenzare, l'influenza, più indiretta, è dell'ordine del flusso, del corso, dell'attraversamento). Più che la capacità di

¹³ A. Berthoz, *Il senso del movimento*, McGraw-Hill, Milano 1998.

imporre se stessi, conta una sorta di contrazione che fa spazio all'altro, creando spazio libero per permettere all'altro – e al tango – di circolare.

In conclusione, ribadiamo la particolare temporalità dell'improvvisazione. Chi improvvisa guarda al passato, al passato prossimo, grazie alla *ritenzione* di quanto appena avvenuto, ma anche al passato storico, al ricordo di quanto avvenuto tempo fa. Sia per individuare vettori della creatività, sia per evitare degli inizi abortiti. In fondo ci si allena per questo, non solo per generare qualcosa di nuovo ma per evitare di incorrere in fallimenti passati. Chi improvvisa si rivolge al passato. Non però fino al punto che il passato (pre)determina quanto avviene adesso, chiudendo l'apertura introdotta dall'improvvisazione e trasformando il sapere sedimentato in un bagaglio di sequenze da riprodurre il maniera formulaica. Il sapere sedimentato mi serve come sfondo, come un archivio nei confronti dei quali ho una tale confidenza che posso attivarlo in costellazioni spaziali, ritmiche e interpersonali differenti. Proprio perché è a portata di mano, posso riattivarlo in maniera inedita. Oltre che rivolto al passato, chi improvvisa si proietta in avanti, verso il futuro. Solo che la *protensione* (del futuro) non implica rappresentazione o aspettativa circa quello che deve accadere, quanto piuttosto anticipazione o apertura nei confronti del non ancora accaduto. Si tratta di una protensione aspecifica, mi aspetto (con un certo grado di eccitazione) che accada qualcosa, ma cosa esattamente resta incerto (attendo l'inatteso, l'avvento di un futuro imprevedibile, elusivo).