

For a Logic of Musical Improvisation.
Reflections on the Relationship Between Original and Copy in Pareyson's
Aesthetics.

Roberto Zanetti

roberto.zanetti@edu.unito.it

This essay aims at clarifying the relation between the notions of formativity and improvisation, with particular attention to musical practices. Firstly, I will focus on originality and exemplarity, then I will briefly deepen three themes of particular interest faced by Pareyson's philosophy of art: 1) the *unforeseen*; 2) the *interpretation*; 3) the *cue* or *sketch*. My purpose is to suggest some adjustments to the notion of formativity, in order to outline the essential features of a logic of musical improvisation.

**Per una logica dell'improvvisazione musicale.
Riflessioni sul rapporto tra originale ed esemplare
nell'estetica di Pareyson.**

di Roberto Zanetti
roberto.zanetti@edu.unito.it

This essay aims at clarifying the relation between the notions of formativity and improvisation, with particular attention to musical practices. Firstly, I will focus on originality and exemplarity, then I will briefly deepen three themes of particular interest faced by Pareyson's philosophy of art: 1) the *unforeseen*; 2) the *interpretation*; 3) the *cue* or *sketch*. My purpose is to suggest some adjustments to the notion of formativity, in order to outline the essential features of a logic of musical improvisation.

In questo saggio intendo chiarire e precisare meglio i punti di riferimento concettuali che rendono possibile la ricorrente affinità delle nozioni di formatività e improvvisazione, con particolare attenzione alle pratiche musicali, senza limitarmi a enunciarla semplicemente.

Mi soffermerò dapprima sui concetti di originale ed esemplare, per poi concentrarmi brevemente su tre dei tanti poli tematici che affronta la filosofia dell'arte di Pareyson: 1) *l'imprevisto*, 2) *l'interpretazione* e 3) *lo spunto* o *schizzo*.

Lo scopo che mi prefiggo è quello di apportare qualche correttivo, o, meglio, riassetto al concetto di formatività al fine di delineare, sulla sua base, i tratti essenziali di un'estetica dell'improvvisazione e individuare gli elementi minimi di una sua logica¹.

¹ Desidero ringraziare tutti i partecipanti al convegno *Sistema e libertà. Razionalità e improvvisazione tra filosofia, arte e pratiche umane* (Torino, 28-31 gennaio 2015), nell'ambito del quale ho presentato una relazione tratta dal presente articolo. Un particolare ringraziamento va ad Alessandro Bertinetto, Cristina Coriasso, Luca Illetterati, Marina Santi, Alessandro Sbordoni e Davide Sparti, i cui consigli hanno contribuito non poco a migliorare il mio testo.

1. Perché la formatività? Originale ed esemplare tra Kant e Pareyson.

Negli ultimi anni in Italia sono stati dati alle stampe diversi studi che indagano la teoria e le pratiche dell'improvvisazione ricorrendo, come base filosofica, al concetto di formatività elaborato da Luigi Pareyson nella sua *Estetica*². È facile infatti rendersi conto di come l'indagine sulla natura di tale nozione aiuti a chiarire molti aspetti dell'attività che si è soliti chiamare improvvisazione: intendere la pratica che sta alla base di un'opera improvvisata come «fare che mentre fa inventa il modo di fare»³ mette in luce il suo essere un *work in progress*, una realtà allo stesso tempo aperta e compiuta secondo che la si guardi dal lato della forma formante o da quello della forma formata. È noto che queste ultime sono intese da Pareyson non come due momenti di costruzione dell'opera d'arte distinti e cronologicamente susseguenti. Si tratta, piuttosto, di due diverse prospettive sul fare artistico: la forma formante insiste sull'idea secondo cui l'opera è un *processo* formativo, ciò che, concretamente, plasma il materiale secondo una *legge*, una *regola* d'azione. La forma formata, invece, considera l'opera come *risultato* di tale *processo*. Quando Pareyson allude al carattere aperto dell'opera d'arte non vuole affatto dire che essa sia costitutivamente incompleta, imperfetta. Tutt'altro: l'opera è aperta, in quanto forma formante, nel senso che è un'attività il cui frutto non è prevedibile fin dall'inizio come un oggetto da contemplare passivamente, ma è soggetto a cambiamenti in corsa, aggiustamenti, rimodulazioni. L'opera d'arte si configura quindi non tanto come un'entità astratta, indipendente dal suo artefice e dal contesto in cui egli vive e agisce, quanto piuttosto come processo e risultato di un'attività che si misura costantemente con la materialità, approfondendola, studiandone ogni via di sviluppo possibile, plasmandola in vista dell'emergere di una

² Si vedano per esempio A. Bertinetto, "Improvvisazione e formatività", *Annuario filosofico*, xxv, Mursia, Milano 2010, pp. 145-174; V. Caporaletti, "Il principio audiotattile come formatività", in A. Sbordonì (a cura di), *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca 2014, pp. 29-42; D. Sparti, *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 123; A. Sbordonì, "Comporre interattivo. Una valida prospettiva", in A. Sbordonì (a cura di), *Improvvisazione oggi*, cit., pp. 89-95.

³ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, p. 59.

forma⁴. L'opera d'arte è dunque, essenzialmente, non un *fatto*, ma un *fare*, i cui singoli elementi costituiscono gli snodi fondamentali nei quali l'oggetto artistico esibisce il suo essere a un tempo un *tutto* coeso e un *unicum* irripetibile, frutto dello stile personale e individuale dell'artista.

Tali aspetti dell'operare artistico, tuttavia, sembrano escludersi a vicenda: da un lato, infatti, fare arte significa agire in modo originale, creativo, non convenzionale, addentrarsi costantemente nel nuovo e nell'inesplorato, al di là di ogni canone codificato. Dall'altro, non esiste arte senza una qualche forma di relazione alle opere prodotte in precedenza e a uno specifico contesto storico-culturale⁵. È a questo punto che Pareyson fa entrare in gioco le nozioni di *originale* ed *esemplare*, mutuandole in buona parte dall'analisi che ne offre Kant nei §§ 46 e 49 della *Critica del Giudizio*, relativi alla figura del genio.

Come noto, nel § 46 Kant individua quattro proprietà attribuibili al genio, la prima delle quali, non a caso, è l'originalità. Essa, scrive Kant, è «il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata»⁶. Ciò non significa che tale regola non esista in assoluto, ma semplicemente che il genio non la può enunciare in forma discorsivo-razionale, e quindi concettuale. In altre parole, Kant si allontana da una definizione di genio che faccia leva soltanto sulla sregolatezza: semplicemente, esso si limita a «dare la regola in quanto natura»⁷, ovvero agisce in base a principi impliciti alla produzione artistica, di natura non scientifica e, quindi, non esplicabili attraverso la ragione discorsiva. Questo getta nuova luce sul motivo per cui Kant affianca all'originalità la nozione di esemplarità, la seconda proprietà del genio. In virtù della sua dirompenza creativa, il genio serve per gli altri come «modello»⁸, «misura e regola del giudizio»⁹. In altri termini il genio, in quanto originale, non è imitabile limitatamente ai contenuti, ma richiede l'imitazione non pedissequa delle *modalità* attraverso cui questi contenuti sono organizzati ed esibiti in una *forma*.

⁴ Ivi, pp. 50-53.

⁵ Cfr. *infra*, par. 3.

⁶ I. Kant, *Critica del Giudizio* (1790), tr. it. di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 293.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 293.

⁹ *Ibidem*.

Che originalità ed esemplarità abbiano molto a che fare con le pratiche musicali che fanno uso dell'improvvisazione è piuttosto evidente, per due ragioni fondamentali; la prima è che esse fanno emergere, nel contesto della performance improvvisata, la coincidenza di invenzione ed esecuzione¹⁰. La seconda è che lo stesso Pareyson definisce l'improvvisazione come la capacità di «trasformare la circostanza in occasione, l'accidente in possibilità»¹¹. Ciò significa che originale è da intendersi non soltanto come frutto estemporaneo di una creatività particolarmente vivace, ma anche e soprattutto come *originante*, capace cioè di dare luogo a nuove configurazioni a partire da quello che è già presente nel processo di formazione estetica: in una parola, esemplare¹². Se in Kant ancora si affermava che il gusto, in quanto disciplina del genio, è ad esso preferibile, poiché «gli ritaglia le ali e lo rende costumato e polito» (p. 317), e che pertanto «se qualcosa dovesse sacrificarsi nell'opposizione tra le due qualità in una opera, ciò dovrebbe avvenire [...] dal lato del genio»¹³, in Pareyson originale ed esemplare, innovazione e tradizione si coappartengono. Essere originale senza voler allo stesso tempo istituire una relazione con una tradizione ed essere un esempio per le generazioni future significa per Pareyson condannarsi all'isolamento e all'incomunicabilità totale, laddove il genio è tale solo in quanto reinterpreta una tradizione, talvolta rifiutandola con violenza, ma mai ignorandola deliberatamente. Similmente, essere un modello significa possedere una forma universale, che sia cioè di esempio per tutti, e, allo stesso tempo, singolare, degna cioè di essere seguita, ripresa, citata, ma anche rinnegata, proprio perché unica nel suo genere e, quindi, in qualche modo significativa. Qui Pareyson intende dire che riprendere o citare polemicamente un certo passaggio, un certo autore,

¹⁰ Questo è un altro *Leitmotiv* degli studi che si occupano di improvvisazione: in particolare, si vedano P. Alperson, "On Musical Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLIII/1, 1984, pp. 17-29; P. Berliner, *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*, Chicago University Press, Chicago 1994, p. 192; M. Hood, "Improvisation in the Stratified Ensembles of Southeast Asia", *Selected Reports in Ethnomusicology*, II/2, 1975, pp. 25-33

¹¹ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 86.

¹² In questo senso va il riconoscimento di Pareyson al ruolo della memoria all'interno del processo improvvisativo (*ibidem*). Un ruolo ribadito anche da Jankélévitch: «L'improvvisatore cammina a tentoni in un mondo di convenzioni, di cliché, di formule convenzionali e di reminiscenze che propongono mille agevolazioni alla sua libera fantasia» [V. Jankélévitch, *Dell'improvvisazione* (1953), tr. it. di A. Arbo, Solfanelli, Chieti 2014, p. 29].

¹³ I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., p. 317.

significa per un artista voler ri-attivare, per così dire, le circostanze storiche, estetiche e compositive che hanno reso quell'autore e quel passaggio così importanti. E la loro rilevanza aumenta proporzionalmente a quanto l'artista è stato capace di assimilarli e “digerirli”, a tal punto da dare l'impressione, nei casi più riusciti, che sia stato lui stesso a inventarli per primo¹⁴:

ogni contraddizione scompare non appena si pensi che l'esemplarità, più che l'immobile compiutezza della perfezione, è il vigore generativo della riuscita: la fecondità della forma consiste nell'essere non tanto l'archetipo d'una serie di imitazioni quanto piuttosto il capostipite d'una dinastia di opere d'arte.¹⁵

Queste affermazioni possono essere sviluppate in una direzione particolarmente proficua per l'estetica dell'improvvisazione musicale, una strada cui però la teoria della formatività accenna soltanto: Pareyson, per così dire, relega l'improvvisazione a una fase preliminare della produzione dell'opera, un momento transitorio che, se c'è, è utile unicamente a prospettare vie di sviluppo possibili, a creare spunti interessanti, il cui destino è quello di essere superati dall'idea-guida della forma, vera stella polare dell'estetica pareysoniana. Ciò risulta evidente nel momento in cui il filosofo di Piasco mette in relazione l'improvvisazione con il momento dell'*esercitazione*, definito esplicitamente come uno «stadio di preparazione, in cui si lavora senza la pretesa o l'intento di produrre l'opera, ma soltanto per compiere uno “studio” che ne favorisca l'avvento»¹⁶. In altri termini, l'improvvisazione non è considerabile come forma in sé, ma ne può costituire solo una fase di sviluppo temporaneo, uno snodo plausibile ma non fondamentale. È possibile, invece, pensare all'improvvisazione come a una forma estetica a sé stante, dotata di una qualche autonomia, di un suo proprio linguaggio, con una sintassi, una logica? A partire dagli spunti offerti dal concetto di formatività, a questa domanda si può rispondere affermativamente.

¹⁴ A questo proposito, grande rilevanza assume il concetto di *congenialità*, che sarà approfondito successivamente (cfr. *infra*, par. 3).

¹⁵ L. Pareyson, “Tradizione e innovazione”, in L. Pareyson, *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano 1966, pp. 25-32.

¹⁶ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 84.

In prima battuta, è possibile individuare una profonda affinità tra la forma artistica per come la intende Pareyson e l'attività improvvisativa, se si tiene in debita considerazione il fatto che la formatività include in se stessa il concetto di *tentativo*¹⁷. All'interno del processo che mette capo all'emergere dell'opera, l'artista passa attraverso diverse fasi, che vanno dallo studio ed esplorazione della materia all'isolamento di elementi ben individuabili e caratterizzanti, che andranno poi a far parte dell'opera nel suo stadio finale (forma formata). Essa però è anche forma formante e, dunque, processo, e in quanto tale non può possedere fin da subito tutte quelle proprietà che le apparterranno pienamente soltanto alla fine del percorso produttivo. Per arrivare alla scelta definitiva delle caratteristiche del proprio prodotto, l'artista deve passare attraverso un percorso accidentato, pieno di ostacoli e niente affatto lineare, dove non è possibile dare nulla per scontato. Produrre artisticamente significa dunque, in primo luogo, *tentare*, mettere alla prova diverse soluzioni, correggendo, adattando, aggiustando, scartando, per poi giungere finalmente alla via più appropriata, che soltanto ad opera conclusa, e quindi in corrispondenza dell'emergere della forma formata, apparirà agli occhi dell'artista come l'unica possibile. È solo in questo senso, nella considerazione dell'opera d'arte come insieme di forma formante e forma formata, che si riesce a comprendere l'intreccio di libertà e necessità che essa implica: da un lato, l'opera è il risultato di un procedere libero da regole imposte dall'esterno, unilateralmente. L'attività formativa giustifica la norma che guida il suo procedere esclusivamente a partire da se stessa. In altri termini, è *autotelica*, o, detto in termini pareysoniani, caratterizzata da *unitotalità*¹⁸. Dall'altro, una volta conclusa, l'opera viene intesa come *riuscita* degli innumerevoli tentativi che hanno costellato il processo della sua formazione. In quanto riuscita, formata, l'opera è completa e acquista un che di ineluttabile, perentorio e necessario.

La tentatività, però, è soltanto uno degli aspetti che i concetti di improvvisazione e di formatività condividono. Nei paragrafi successivi intendo affrontare tre temi connessi alla formatività utili a chiarire alcune

¹⁷ Cfr. in particolare *ivi*, pp. 60-62.

¹⁸ *Ivi*, pp. 106-107.

sfaccettature della nozione di improvvisazione: l'imprevisto, l'interpretazione e lo spunto o schizzo. Con questo, non voglio dire che l'improvvisazione coincida con l'applicazione pratica di ciò che la formatività rappresenta a un livello teorico¹⁹. È bene tenere distinti i concetti di improvvisazione e formatività, se non altro perché Pareyson elaborò tale nozione per rendere conto di tutte le opere d'arte, non solo quelle risultato di un'attività improvvisativa²⁰.

2. L'imprevisto

Il primo concetto che prenderò in considerazione è quello di *imprevisto*. L'improvvisazione è infatti per Pareyson la capacità di accettare l'imprevisto senza subirlo, «per non lasciarsene sorprendere»²¹. Abbiamo dunque a che fare con un'attività caratterizzata dalla massima attenzione e ricettività nei confronti del contesto in cui essa ha luogo, «un misto» scrive Pareyson «di decisione e duttilità, di elasticità e prontezza, di adattamento e vigilanza»²². È fondamentale in questa sede evidenziare un possibile rischio che proprio il concetto di imprevisto ci aiuta a localizzare²³: se si intende l'improvvisazione come un processo di continua gestione degli inconvenienti che possono presentarsi durante la performance, la diretta conseguenza di ciò è che l'improvvisazione altro non è che essere preparati all'imprevisto. Se però ci si prepara in maniera eccessiva, se si attende un evento insolito in modo troppo spasmodico, l'imprevisto finisce per non essere più tale, e perde, se non tutto, gran parte del suo potenziale creativo. La gestione dell'imprevisto rivela così una doppia faccia: una più flessibile, connessa a una componente di prontezza

¹⁹ L'esito di una simile affermazione implicherebbe che ogni attività artistica coincide in tutto e per tutto con l'improvvisazione, e questo impedirebbe ogni seria indagine filosofica sul tema.

²⁰ Devo queste osservazioni a una domanda postami durante il convegno da Cristina Coriasso, che ringrazio.

²¹ Ivi, p. 86.

²² *Ibidem*. Tale espressione è stata esplicitamente ripresa da Davide Sparti, secondo cui nell'improvvisazione «abbiamo a che fare con un equilibrio tra modi consapevoli e modi taciti di creare, ossia con l'abbinamento della capacità di "lasciarsi andare" con una coscienza sempre vigile, pronta a risolvere in modo rapido le opportunità e le difficoltà musicali che di volta in volta si porranno» [D. Sparti, "Il potere di sorprendere. Sui presupposti dell'agire generativo nel jazz e nel surrealismo", in G. Ferreccio, D. Racca (a cura di), *L'improvvisazione in musica e letteratura*, L'Harmattan Italia, Torino 2007, pp. 77-91].

²³ Ringrazio Alessandro Bertinetto per avermi invitato a riflettere su questo punto.

allo scatto, un'altra più rigida, che rimanda all'attesa fremente e impaziente del momento giusto in cui far esplodere tutta la propria *verve* creativa. Inutile dire che improvvisare significa affrontare continuamente il rischio dell'irrigidimento, ed è per questo che sia Pareyson che Sparti ricorrono a nozioni quali quelle di «equilibrio» e «misto» tra attesa dell'imprevisto e prontezza nell'affrontarlo²⁴.

Tuttavia le osservazioni di Pareyson su questo punto, per quanto perspicue, non riescono a cogliere un punto fondamentale: se il fare artistico è sostanzialmente un procedere per tentativi sotto la guida della forma, occorre anche precisare che la riuscita dei tentativi, nell'improvvisazione in generale, e nella musica in particolare, è quasi sempre condizionata dalle reazioni del pubblico, assai più che dal solo aspetto creativo-formativo. Ora, è vero che in alcune tradizioni musicali che fanno uso di elementi improvvisativi, come ad esempio il jazz, il pubblico influisce in maniera più rilevante sulla performance, mentre in altre riveste un ruolo assai meno importante²⁵. Ed è vero anche che è piuttosto plausibile che esista una differenza non solo di grado, ma anche di qualità tra un'improvvisazione individuale e una collettiva²⁶, senza che ci sia necessariamente bisogno di fare appello alla presenza attuale di un pubblico per riflettere sulle implicazioni filosofiche dell'improvvisazione. È però innegabile che in un simile contesto l'imprevisto si manifesta non solo all'interno del discorso sonoro, ma investe anche e soprattutto il contesto performativo in cui si colloca l'opera d'arte, e qui il pubblico acquista una funzione fondamentale anche se lo si considera come presenza soltanto virtuale.

Per spiegare meglio ciò che intendo dire a questo proposito ricorrerò al concetto di *Altro generalizzato*, una nozione elaborata all'interno della corrente psicologica dell'interazionismo simbolico, in particolare da George H.

²⁴ Per Pareyson, l'improvvisazione «congiunge saldamente il carattere produttivo dell'attesa e il carattere tentativo della produzione» (L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 87).

²⁵ Su questo, e per uno sguardo più ampio sul tema dell'performatività anche in ambito teatrale, cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Carocci, Roma 2014.

²⁶ Sono grato ad Alessandro Sbordoni per aver attirato la mia attenzione su questo aspetto.

Mead²⁷. Egli afferma che gli atti individuali possono essere fatti risalire a due diversi ordini di emergenza: il primo polo fa capo alla categoria del Soggettivo, cui fanno riferimento tutti gli atti strettamente privati, spiegabili in termini di mera accessibilità dell'organismo a certi tipi di oggetti. Nel nostro caso specifico, quello dell'improvvisazione musicale, si possono far rientrare sotto tale categoria le conoscenze in campo di teoria musicale e tutta la gamma di competenze tecnico-pratiche connesse all'uso della voce o di uno strumento. L'altro polo gravita attorno al concetto di Sé, nel quale si condensano tutti gli atti che entrano a far parte dell'individualità nella misura in cui vengono appresi e rinegoziati all'interno di un contesto collettivo (ad esempio, la comunità dei musicisti jazz). In questa categoria si possono annoverare tutte le conoscenze strettamente connesse a quelle soggettive ma maturate pienamente nell'esercizio e nell'attitudine a esibirsi davanti a un pubblico o insieme ad altre persone. In generale, fa riferimento a questa seconda categoria tutto ciò che la pedagogia musicale chiama *musicalità* o *orecchio*. Gli atti connessi al Sé vengono assimilati dapprima per imitazione, e tramite la ripetizione entrano a far parte del plesso psico-somatico dell'individuo. In tal modo, egli finisce per sentirli come suoi, nella misura in cui tali gesti costituirebbero la risposta standard che adotterebbe un altro individuo appartenente al medesimo contesto sociale in una situazione simile.

L'Altro generalizzato, in sostanza, dà unità all'individuo in quanto gli fornisce un ampio repertorio di gesti e attitudini che egli eredita dal contesto socio-culturale in cui sviluppa il proprio Sé. Per fare un semplice esempio: un musicista è fornito di tutta una serie di conoscenze teoriche e tecniche (il Soggettivo) che gli consentono di definirsi individualmente come "soggetto dotato di cultura musicale". Conosce, cioè, le note musicali, i metri, sa leggere uno spartito, conosce o perlomeno sa usare i giri armonici e le scale. Ma è solo nel rapporto con il proprio contesto socio-culturale che le sue conoscenze soggettive vengono rimesse in gioco nel Sé, e si inscrivono in lui anche quando tale contesto è del tutto assente.

²⁷ Ringrazio Marina Santi per avermi consigliato di approfondire tali aspetti. Cfr. G.H. Mead, *Mind, Self and Society* (1934), Chicago University Press, Chicago 1972, pp. 152-173.

Alla luce di queste considerazioni, si può affermare che l'uditorio, anche quando non attualmente presente, costituisce il destinatario principale della concentrazione e dell'attenzione che i musicisti mettono nel suonare; più che a *cosa* eseguire, gli improvvisatori sono interessati a *come* il pubblico reagirà a ciò che viene eseguito, per assecondarlo, provocarlo, e talvolta spiazzarlo. È questo che spinge Gary Peters a scrivere nel suo libro *The Philosophy of Improvisation* che l'improvvisazione è un evento artistico caratterizzato sempre dalla presenza, anche solo ideale, di un pubblico²⁸. Tutto ciò che viene improvvisato accade in vista di una eventuale esecuzione pubblica, e richiede a chi ascolta la stessa tensione e reattività all'imponderato cui debbono disporsi i musicisti²⁹.

3. L'interpretazione

Pareyson condensa il momento in cui l'opera d'arte esce da sé stessa, collocandosi nel contesto storico-culturale chiamato ad accoglierla e valutarla, nel concetto di *interpretazione*. Nell'ambito delle arti performative, essa acquista un'importanza peculiare, legata soprattutto al fatto che l'opera d'arte non viene più solo interpretata da un fruitore (sia esso costituito da critici, esperti, o un pubblico), come accade nel caso di un romanzo letto ad alta voce o mentalmente, ma dallo stesso esecutore. Nella pratica improvvisativa, in più, invenzione ed esecuzione coincidono non solo al livello teorico della forma, come afferma Pareyson, ma anche al livello pratico della *performance*. Il filosofo nato a Piasco, in altri termini, definisce l'interpretazione come la contemplazione di una *forma* da parte di una *persona*. La persistenza di quest'atto contemplativo è giustificata da Pareyson in termini esistenziali: è la persona, vale a dire il patrimonio interiore dell'artista, la sua storia e sensibilità spirituale, a legare l'esemplarità alla *congenialità*. Quest'ultima è definibile come una sorta di affinità elettiva che

²⁸ Cfr. G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago University Press, Chicago 2009, pp. 40-44.

²⁹ Sull'importanza del pubblico e sulla concretezza del contesto performativo, cfr. B. Baugh, "Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LI/1, 1993, pp. 23-29; D. Davies, "The Primacy of Practice in the Ontology of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LX/2, 2009, pp. 159-171; D. Davies, *Philosophy of the Performing Arts*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2011.

alimenta la forza produttiva dell'artista, ispirandolo e fungendo da guida del percorso creativo che lo porterà a creare l'opera. Scrive Pareyson, sottolineando ancora una volta il nesso che unisce originalità ed esemplarità: la fertilità della riuscita fruttifica solo grazie a un ambiente nutritivo, e spetta alla congenialità il compito di fornirglielo. L'esemplarità è efficace solo se è accolta all'interno d'un atto di adesione personale, che in quanto personale è a sua volta originale e innovatore.³⁰

Ora, non va trascurato che "contemplazione", per Pareyson, non è sinonimo di passività, ma è un termine che va inteso come conclusione di un processo di attenzione e concentrazione, e quindi di attività, sia dell'interprete-artista che si immerge nell'atto creativo, sia dell'interprete-fruitori che si sforza di comprendere l'opera³¹. Tuttavia, per quanto si è detto precedentemente, nella prassi improvvisativa gli interpreti (cioè sia il musicista che il fruitore), non hanno tutto il tempo che vogliono per valutare la fecondità di un passaggio e di tutto ciò che, in generale, coincide con l'aspetto prettamente compositivo del brano da suonare o ascoltare. A questo proposito, il breve aneddoto che segue dice più di mille parole:

Si dice che nel 1968 il pianista e compositore Frederic Rzewski incontrò per strada il sassofonista Steve Lacy. Rzewski estrasse il suo registratore portatile e chiese a Lacy di esprimere in quindici secondi la differenza tra composizione e improvvisazione. La risposta fu: "In quindici secondi, la differenza tra composizione e improvvisazione è che nella composizione hai tutto il tempo che vuoi per decidere cosa dire in quindici secondi, mentre nell'improvvisazione hai solo quindici secondi per dire quello che vuoi dire". La risposta durò esattamente quindici secondi.³²

Invenzione ed esecuzione non solo convergono idealmente nell'attività formativa del fare artistico, ma si condensano concretamente nel momento in cui la forma sviluppa se stessa, si espone, si esibisce in pubblico. Ciò significa che l'interpretazione, nella sua rilevanza (per)formativa, piomba all'interno di un contesto dialogico sviluppato sul momento, situazionale, i cui termini di

³⁰ L. Pareyson, "Tradizione e innovazione", in L. Pareyson, *Conversazioni di estetica*, cit., p. 27.

³¹ Cfr. su questo L. Pareyson, "La contemplazione della forma", in L. Pareyson, *Conversazioni di estetica*, cit., pp. 15-24.

³² L'aneddoto è contenuto in D. Goldoni, "Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?", *Aisthesis*, VI/Special Issue, 2013, pp. 133-153.

riferimento sono sia le epoche storiche, i grandi del passato, la temperie culturale, sia ciò che viene suonato *hic et nunc*, e quindi l'intesa tra i musicisti, le reazioni dell'uditorio e la loro relazione.

4. Spunto, schizzo. Per una logica dell'improvvisazione.

Quanto si è detto finora si comprende ancora meglio alla luce del concetto di *spunto* o *schizzo*. Pareyson lo definisce come il momento in cui «l'artista sente che non è più solo con se stesso» ed «è in compagnia dell'opera»³³, prospettando così un semplice rapporto uno a uno tra l'artista e la sua "creatura". Sull'insufficienza di questo quadro si è già detto abbastanza. Ciò che ora è importante notare è che, con l'aggiunta del contesto dell'esecuzione improvvisata, lo spunto diviene la pietra angolare di una fitta rete di relazioni, che unisce i musicisti tra loro e al pubblico, in un complesso di vibrazioni e aspettative che possono determinare la riuscita o il fallimento della performance. Lo spunto non è solo l'opera considerata in una fase embrionale o germinale, ma è, a pieno titolo, l'opera stessa, nella misura in cui viene accolto o respinto all'interno della situazione performativa. Perché lo schizzo diventi rilevante al livello di un'estetica dell'improvvisazione deve essere sì aperto a essere completato, implementato, persino stravolto da parte dei musicisti e del pubblico che partecipa, ma anche estremamente preciso. Ciò non significa che debba essere eseguito in maniera tecnicamente impeccabile, ma solo che sia suonato in modo tale da farne emergere la caratteristicità (una particolare coloritura timbrica, un'inflessione ritmica, un certo modo di "portare la nota"). Solo così, infatti, lo schizzo può rendersi interessante, provocando, seducendo e, perché no, complicando l'azione dei musicisti.

Essendo così elementare e allo stesso tempo estremamente sfuggente, non è possibile considerare lo spunto come un concetto monolitico e indifferenziato al suo interno. Non tutti gli spunti sono uguali, specie in una performance improvvisata, dove essi non sono soltanto momenti accessori dello sviluppo della forma artistica, ma ne costituiscono il nucleo fondamentale. Si possono

³³ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 80.

individuare due tipi di spunti³⁴: 1) *spunto strutturale*, ovvero una cellula melodica o ritmica che viene decisa prima che la performance abbia inizio e proposta allo scopo di farla partire. Un esempio di spunto strutturale è la croma col punto seguita da una semicroma marcata su cui è costruita la parte iniziale di *So What*, la prima traccia del disco di Miles Davis *Kind of Blue*³⁵; 2) *spunto performativo o emergenziale*, cioè un micro-spunto sganciato da ogni decisione presa in anticipo rispetto allo svolgersi della performance, che nasce nel momento in cui ci si esibisce. Tali spunti, pur agendo su livelli diversi, hanno un unico scopo, cioè quello di contribuire alla creazione di una performance riuscita.

Quella proposta sopra, naturalmente, è solo una delle tante classificazioni possibili per distinguere i diversi tipi di spunti, e non intende affatto essere definitiva o esauriente³⁶. In ogni caso, questo ci permette di rilevare come lo spunto sia una realtà multiforme e, proprio per tale motivo, passibile di relazioni pressoché sconfinite con il contesto performativo. È proprio questo carattere multi-relazionale dello spunto a farne una possibile unità minima per una logica dell'improvvisazione; una logica chiaramente non inferenziale ma sequenziale, e che potremmo definire, in una certa misura, *magnetica*. Lo schizzo non deve cioè essere considerato alla stregua di un elemento da far rientrare in una classe, ma deve mostrarsi come il più possibile *attraente*. Si noti quanto scrive Pareyson in questo passaggio, dedicato al concetto di esercitazione:

che nell'esercitazione la disciplina possa diventare creatrice, e l'assiduità giunga a farsi invenzione, e lo sforzo possa tradursi in scoperta, e la materia riesca ad

³⁴ Devo quanto segue ai preziosi suggerimenti di Davide Sparti, che ringrazio.

³⁵ Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia 1959.

³⁶ Tra l'altro tale classificazione acquista un senso solo nel caso in cui conosciamo la storia di produzione della performance in questione, o siamo in grado di risalirvi. Sull'importanza della conoscenza del contesto storico ai fini dell'individuazione dell'opera d'arte, cfr. J. Levinson, "What a Musical Work Is" (1980), in J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 63-88; P.D. Magnus, "Historical Individuals Like *Anas platyrhynchos* and 'Classical Gas'", in C. Mag Uthir (ed. by), *Art & Abstract Objects*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 108-124; G. Rohrbaugh, "Artworks as Historical Individuals", *European Journal of Philosophy*, 9, 2003, pp. 177-205.

esser suggestiva, è chiaro non appena si pensi al concetto di un'«attesa» ch'è di per sé attrattiva e suscitatrice, fertile ed evocativa.³⁷

Viene qui nuovamente sottolineato il carattere produttivo dell'attesa, la quale, lungi dall'essere un tempo vuoto, che acquista la sua validità solo nel momento in cui viene riempito da qualcos'altro, costituisce invece un tempo dotato di una dignità autonoma. Esso è infatti pieno della forza attrattiva che deve possedere uno spunto per essere considerato rilevante all'interno della performance: sufficientemente orecchiabile da ricordare spunti già eseguiti, scarno abbastanza da attirarne di nuovi. Secondo questa lettura, il cuore di una possibile logica dell'improvvisazione potrebbe risiedere proprio nella infinita modificabilità dei suoi elementi costitutivi, propiziata dal loro essere collocati in un contesto performativo, che saggia e mette alla prova, nel momento dell'esecuzione, il grado di originalità dello spunto a partire dal suo potenziale livello di esemplarità.

³⁷ L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 85.