

**Improvise the truth.**

**Jazz music and philosophical discourse**

*Neri Pollastri*

neri.pollastri@gmail.com

Improvisation is specific of some arts, like jazz music, but, as a practice, it is part of almost all complex human practices, included the professional ones, because of the role it plays in transforming and developing them. Improvisation plays an important role even in philosophical discourse, whose process is comparable with the jazz music process. However, in both fields a circularity arises, which creates a problem concerning the validity and the normativity of their whole processes. A reflection on the two fields suggests some possible solution paths.

## Improvvisare la verità. Musica jazz e discorso filosofico

di Neri Pollastri  
[neri.pollastri@gmail.com](mailto:neri.pollastri@gmail.com)

---

Improvisation is specific of some arts, like jazz music, but, as a practice, it is part of almost all complex human practices, included the professional ones, because of the role it plays in transforming and developing them. Improvisation plays an important role even in philosophical discourse, whose process is comparable with the jazz music process. However, in both fields a circularity arises, which creates a problem concerning the validity and the normativity of their whole processes. A reflection on the two fields suggests some possible solution paths.

---

Quello che state per leggere è un intervento “aperto” e “precario”, un po’ per coerenza al tema che vi si dibatte, il ruolo dell’improvvisazione nel discorso filosofico, un po’ perché le considerazioni che vi vengono sviluppate sono giocoforza in evoluzione, al pari di quanto si va costruendo nel lavoro *in fieri* che filosofi, musicologi e musicisti stanno cooperativamente svolgendo, come si è potuto (anche entusiasticamente) evincere dal convegno stesso per il quale l’intervento era stato inizialmente pensato.

L’apertura e precarietà delle note e il rispetto dell’agire improvvisativo faranno anche sì che in queste pagine siano volutamente scarsi i riferimenti bibliografici, che saranno limitati alla menzione di chi, prima dello scrivente, ha toccato i temi e proposto le tesi a cui si farà riferimento. Si voglia pertanto comprendere con benevolenza tanto lo stile, quanto l’incompletezza, cercando di apprezzare negli esiti dello scritto ciò che di “riuscito” possa auspicabilmente esservi, per riutilizzarlo creativamente in futuri interventi.

Fatte queste doverose e umili premesse, inizierei con l’espore alcune delle tesi che guidano la mia ricerca *in progress*:

– che l’improvvisazione sia una forma di agire connaturata all’essere umano, anzi forse a ogni forma di essere vivente popperianamente reagente agli stimoli del mondo “per prove ed errori”;

- che essa sia la prassi creativa più esercitata dall'uomo e per questo anche quella più essenziale per la sua vita;
- che abbia un ruolo tanto ineludibile, quanto finora (colpevolmente) trascurato, anche nelle forme più strutturate e progettuali dell'agire umano;
- che fra queste ultime si annoveri anche (e anzi spicchi) il discorso filosofico, nella misura in cui in esso si ha interazione dialogica sincronica<sup>1</sup> tra gli attori della ricerca filosofica.

Nelle pagine seguenti proverò a sostanziare in particolare l'ultima tesi, sulla base di alcune considerazioni sia teoretiche, sia pratiche, in riferimento alle analogie riscontrabili tra la pratica del dialogo filosofico e quella dell'improvvisazione musicale, avvalendomi delle mie competenze nel primo ambito (in quanto filosofo – ricercatore e consulente – esercito il dialogo filosofico da anni) e nel secondo (in quanto critico musicale frequento concerti, analizzo opere jazzistiche e dialogo frequentemente con artisti improvvisatori).

## **1. L'improvvisazione nelle prassi complesse**

Prima di concentrare l'attenzione sull'improvvisazione nel discorso filosofico sarà opportuno dire due parole sui suoi presupposti, senza in questa sede sviluppare un'argomentazione approfondita.

Rigorosamente parlando, nessuna prassi umana è scevra da aspetti improvvisativi, perché neppure seguire ricette o istruzioni passo per passo esclude microadattamenti alla situazione, decisi in modo estemporaneo dall'agente sulla base dell'applicazione creativa delle proprie disparate conoscenze in risposta alle informazioni ricevute nel corso dell'azione. E proprio perché interviene a correggere e/o completare anche le prassi più rigorosamente progettuali, quella improvvisativa – a dispetto della sua pessima fama dovuta alla semplicistica equiparazione con l'agire privo di qualsiasi competenza<sup>2</sup> – è probabilmente la prassi maggiormente esercitata

---

<sup>1</sup> Come dirò più avanti, ritengo che l'improvvisazione abbia un ruolo nel discorso filosofico anche quando in esso si abbia interazione diacronica; tuttavia in queste pagine ci limiteremo al campo della creazione istantanea e perciò all'interazione sincronica.

<sup>2</sup> Com'è noto, nel linguaggio parlato "improvvisare" è anche sinonimo di fare cose senza preparazione, millantando una competenza che non si ha; la tensione che si crea tra il significato

dagli esseri umani e, di conseguenza, quella più essenziale per la loro vita: se essi infatti non imparassero a muoversi con libertà creativa e fossero sempre vincolati al rispetto integrale e pedissequo delle procedure predefinite probabilmente non riuscirebbero a portare a termine neppure una delle loro imprese. Senza contare che non sarebbero neppure mai stati in grado di mettere a punto le procedure stesse, dato che per fare la prima volta cose ignote è indispensabile una forte creatività e che questa non può non avvalersi dell'improvvisazione.

Stando così le cose, l'improvvisazione svolge ruoli importanti in tutte le pratiche, anche se ovviamente con un peso e una rilevanza di volta in volta diversi. La più diffusa è la prassi conversazionale, a tutti i suoi livelli di complessità: dalla conversazione occasionali tra conoscenti – non a caso prese spesso ad esempio da chi improvvisa scientemente nelle proprie specifiche attività tecniche, artistiche o professionali<sup>3</sup> – fino a quelle tra esperti e mirate a obiettivi ben determinati quali i confronti dialogici tra gli scienziati, i filosofi o i cosiddetti “professionisti riflessivi” studiati dal filosofo Donald Schön<sup>4</sup>.

Nonostante tutto ciò, il modo in cui l'agire improvvisato trova spazio e importanza all'interno delle conversazioni a elevato livello di complessità argomentativa e rigore veritativo è stato fino a oggi poco indagato. Tra coloro che gli hanno dedicato una certa attenzione, pur senza porlo al centro delle proprie ricerche, c'è proprio Schön. Egli studia le pratiche professionali fondamentalmente di tipo tecnico e tuttavia caratterizzate da “riflessione nel corso dell'azione”, osservando che tale carattere viene loro imposto dal fatto che «spesso, una situazione problematica si presenta come un caso unico»<sup>5</sup> e che questo «cade al di fuori delle categorie, delle teorie e delle pratiche

---

positivo e quello negativo dei termini origina ironiche, emblematiche e solo apparenti contraddizioni, come quella espressa dal musicista Giancarlo Schiaffini con il motto “l'improvvisazione non si improvvisa” (cfr. G. Schiaffini, *E non chiamatelo Jazz*, Auditorium, Milano 2011).

<sup>3</sup> In un'intervista che mi rilasciò alcuni anni fa per il *magazine All About Jazz Italia* (<http://italia.allaboutjazz.com>), per esempio, il pianista Stefano Bollani usava il confronto tra spezzoni di conversazioni quotidiane per spiegare la differente riuscita di improvvisazioni musicali al mutare dei temi di partenza e/o delle modalità esecutive.

<sup>4</sup> Cfr. i suoi *Il professionista riflessivo* (1983), tr. it. A. di Barbanente, Dedalo, Bari 1993 e *Formare il professionista riflessivo* (1987), tr. it. di D. Capperucci, Franco Angeli, Milano 2006.

<sup>5</sup> D. A. Schön, *Formare il professionista riflessivo*, cit., p. 34.

esistenti, il professionista non può trattarlo come un problema strumentale da risolvere attraverso l'applicazione di una delle regole immagazzinate nella sua conoscenza professionale»<sup>6</sup>, cosicché «se egli vuol agire in maniera competente deve farlo mediante una sorta di improvvisazione, inventando e verificando nella situazione strategie appartenenti al proprio patrimonio esperienziale»<sup>7</sup>. Pertanto Schön assume che nell'attività professionale sia «riscontrabile una competenza non usuale quale l'“abilità artistica”»<sup>8</sup>, vale a dire «un esercizio di intelligenza, una sorta di processo conoscitivo, sebbene diverso dal nostro modello standard di conoscenza professionale»<sup>9</sup>, grazie al quale «i professionisti di fatto interagiscono con le zone indeterminate della pratica»<sup>10</sup>. Che quest'aspetto delle pratiche professionali sia di fatto quantomeno negletto dipende secondo Schön dal fatto che dall'inizio del Novecento «le professioni hanno iniziato ad appropriarsi del prestigio delle università collocando all'interno di esse le loro scuole»<sup>11</sup>, con la spiacevole conseguenza che «la “professionalizzazione” ha puntato a sostituire l'“abilità artistica” con la conoscenza sistematica, preferibilmente scientifica»<sup>12</sup>.

L'accostamento del processo riflessivo-conoscitivo “nel corso dell'azione” con l'ambito artistico apre a Schön interessanti scenari di analisi, il primo dei quali è quello musicale: «quando abili musicisti jazz improvvisano assieme, allo stesso modo essi mettono in evidenza una riflessione nel corso dell'azione perfettamente integrata con l'esecuzione che stanno realizzando. Ascoltandosi l'un l'altro, ascoltando se stessi, essi “sentono” dove sta andando la musica e adattano il loro modo di suonare in accordo tra loro»<sup>13</sup>. Schön prosegue poi con una succinta analisi del processo performativo jazzistico; un'analisi, però, da un lato piuttosto parziale e riduttiva, dall'altro un po' contraddittoria. A suo parere, infatti,

il processo collettivo di invenzione musicale è organizzato intorno a una struttura sottostante. C'è un comune schema di battute, di melodia, di sviluppo

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 63.

armonico che conferisce al pezzo un ordine prevedibile, [per cui] l'improvvisazione consiste nel variare, combinare e ricombinare un *set* di motivi entro uno schema che dà coerenza all'intero pezzo.

Non è difficile notare che tutto questo vale solo per alcuni tipi d'improvvisazione, quelli meno radicali e innovativi, quelli cioè nei quali viene comunque presupposto un criterio piuttosto determinato di “*performance* riuscita” e, perciò, un altrettanto definita rosa di valori estetici. Contemporaneamente, inoltre, Schön sostiene anche che «i musicisti percepiscono le direzioni verso le quali la musica si sta indirizzando, essi creano nuove attribuzioni di senso della stessa. Essi riflettono nel corso dell'azione sulla musica che stanno creando collettivamente – anche se, ovviamente, non attraverso il mezzo delle parole»<sup>14</sup>: cose, queste ultime, che aprono anche a un processo di riflessione critica sugli stessi criteri di valutazione della riuscita della *performance*, ossia sui criteri estetici da adottare, in almeno parziale contrasto con le sue parole precedenti.

Nonostante i loro limiti, anzi anche grazie ad essi, le osservazioni di Schön suggeriscono alcune interessanti ipotesi di ricerca:

– gli aspetti riflessivi delle ordinarie pratiche professionali<sup>15</sup> sono riconducibili alla prassi improvvisativa e perciò analizzabili e interpretabili analogicamente a quelle pratiche artistiche nelle quali l'improvvisazione ha esplicitamente un ruolo;

– proprio per questo il grado di riflessività non è sempre uguale e può variare, a un dipresso, tra la rielaborazione e ridefinizione di modalità processuali (la variazione delle regole del processo) e la radicale revisione delle finalità del processo stesso (la riscrittura dei valori che lo ispirano, gli danno senso e validità);

– il processo è comunque legato a un'esigenza di trasformazione e innovatività tale che, almeno in alcuni casi, i suoi criteri di validazione (di riuscita) sono dinamicamente ridefiniti intersoggettivamente al suo stesso

---

<sup>14</sup> *Ibidem*. Si noti che anche Schön continua osservando l'affinità del processo performativo degli improvvisatori musicali con quello della conversazione quotidiana.

<sup>15</sup> Schön si riferisce in generale a molte di esse, anche se in dettaglio ne analizza solo alcune: l'architettura, la psicoterapia, la psicoanalisi, il *counseling*, la consulenza, le pratiche a base scientifica, la musica.

interno: sono infatti gli attori del processo riflessivo-improvvisativo a stabilire assieme la correttezza del risultato ottenuto.

## 2. L'improvvisazione nel discorso filosofico: un esempio di studio

Chi invece si richiama esplicitamente all'improvvisazione trattando di dialogo filosofico è l'israeliano Ran Lahav, uno dei protagonisti di quella "svolta pratica" che ha attraversato la filosofia a partire dagli anni Settanta del Novecento<sup>16</sup>, il quale chiama in causa l'improvvisazione in un articolo del 1994 solo recentemente tradotto in italiano<sup>17</sup> ove affronta alcuni nodi della consulenza filosofica, una delle più dibattute "pratiche filosofiche"<sup>18</sup>.

In risposta ai molti che, esercitando quella forma di discorso filosofico dialogico che è la consulenza filosofica, sostengono che essa non abbia un metodo perché la filosofia stessa «non lavora *con* i metodi, ma *sui* metodi»<sup>19</sup>, Lahav osserva che la parola "metodo" può assumere molti significati diversi e ne indica tre possibili:

a) *ricetta*, «sequenza di istruzioni che specifica precisamente come qualcosa debba essere fatta, per cui c'è un modo solo di eseguirla»;

b) *struttura sottodeterminata*, «procedura che specifica alcuni aspetti di un compito mentre ne lascia altri non specificati. Chi utilizza il metodo è tenuto solo ad attenersi a criteri generali, ma deve completare da sé molti dettagli non specificati. Sotto questo aspetto c'è molto spazio per la creatività»;

c) *base per variazioni*, «procedura che si deve tener presente in maniera approssimativa, ma non necessariamente si è tenuti a seguirla con precisione.

---

<sup>16</sup> Per maggiori informazioni su questo anche controverso fenomeno cfr. A. Cavadi, *Filosofia di strada*, Di Girolamo, Trapani 2010; D. Miccione, *Ascetica da tavolo*, IPOC, Milano 2012, e N. Pollastri, *Il pensiero e la vita*, Apogeo, Milano 2004.

<sup>17</sup> R. Lahav, "La Pratica Filosofica è così differente dalla Psicoterapia?" (1994), tr. it. di R. Rosso, *Phronesis*, XXIII-XXIV, aprile 2015.

<sup>18</sup> Non è questo il luogo per chiarire alcune delle molte diffuse confusioni su questa "pratica"; riguardo a ciò rimandiamo alla letteratura precedentemente citata. Basti dire che essa è nata in Germania con il nome di *Philosophische Praxis* e si è diffusa anche come *philosophical counseling*, anche se nel corso degli anni e al variare delle zone geografiche di diffusione ha spesso cambiato pelle, trasformandosi talvolta in pratiche assai diverse dall'originale, oltre che dalla dubbia sostanza.

<sup>19</sup> G. Achenbach, *La consulenza filosofica* (1994), tr. it. di R. Soldani, Apogeo, Milano 2004, p. 13. Achenbach è il fondatore della *Philosophische Praxis* e rimane la voce più autorevole sulla materia. Va detto peraltro che perfino Hegel sosteneva che la filosofia fosse irriducibile a una semplice "metodologia".

È come un motivo musicale che serva da base per infinite variazioni. In questo caso non ci sono regole rigide, ma solo leggere e flessibili direttive che sono soggette a modifiche e improvvisazioni»<sup>20</sup>.

In relazione alla terza accezione Lahav cita come esempi artisti, scrittori, filosofi, ma anche tennisti e scienziati, e scrive: «molti filosofi tradizionali usano certi metodi di analisi ma si prendono la libertà di modificare e improvvisare qua e là, o di adattarli alle specifiche dell'argomento in questione (in analogia a quanto viene praticato dai musicisti)»<sup>21</sup>. Qui, dunque, egli mette in gioco l'improvvisazione, ma – come avveniva per Schön – utilizza il concetto in modo piuttosto semplicistico e parziale. L'improvvisazione è infatti molto di più che la mera “variazione” – per quanto “infinita” – di un “motivo”: può essere anche il processo che crea il motivo stesso, oppure quello in base al quale si stabilisce che non ci interessano più “motivi” ma solo “suoni”, o silenzi, o gesti. Lahav appare invece ancorato a un'idea standard d'improvvisazione musicale e artistica che gli impedisce di comprendere che il processo improvvisativo non si limita a intervenire sul piano performativo, ma opera anche su quello della validazione della *performance* – una cosa, questa, che ha un peso già in ambito artistico ed estetico<sup>22</sup>, ma che ne ha uno ancor più rilevante – direi anzi decisivo – in quello filosofico.

Il deficit analitico di Lahav emerge ancor più quando trae le proprie conclusioni relativamente alla pratica filosofico-consulenziale che ha in esame. Qui egli osserva che se essa non usa metodi nel senso a), non c'è ragione per cui non possa usarli nei sensi b) o c), perché, a suo giudizio i «molti metodi [...] sviluppati nel corso della storia della filosofia [...] possono essere utilizzati come procedure di massima con molto spazio per la creatività, l'apertura mentale e l'improvvisazione»<sup>23</sup>, mentre al contrario «rigettare

---

<sup>20</sup> R. Lahav, “La Pratica Filosofica è così differente dalla Psicoterapia?”, cit. (si omettono i numeri di pagina perché l'articolo è in corso di stampa).

<sup>21</sup> Ivi.

<sup>22</sup> Le “avanguardie”, facciano o meno uso dell'improvvisazione, sono infatti movimenti di artisti le cui innovazioni tecniche sono accompagnate da cambiamenti nei criteri di validazione delle proprie creazioni ed è per quello che, in genere, in una prima fase non vengono riconosciute dai fruitori.

<sup>23</sup> Ivi. Tra i metodi sviluppati dai filosofi Lahav menziona «le analisi fenomenologiche dell'esperienza di Husserl o Merleau-Ponty, le analisi dei concetti di genere fatti dalla filosofia anglo-americana contemporanea, le indagini ermeneutiche e così via».

completamente ogni metodo rende ciechi alle idee già esistenti. È come se rifiutassimo di imparare qualcosa dai 2000 anni di filosofia che abbiamo alle spalle e pretendere che nel XX secolo uno possa iniziare a filosofare da zero»<sup>24</sup>. Per spiegare poi perché «i consulenti filosofici stigmatizzano così spesso l'idea di usare un metodo», egli ipotizza che ciò sia dovuto (oltre che all'ingiustificato timore «di assumere anche un atteggiamento distaccato, scientifico, freddo, meccanico») al desiderio di non «dare alcun metodo per scontato», sulla base dell'idea che «il ruolo della pratica filosofica sia quello di interrogare e mettere in dubbio ogni presupposto»<sup>25</sup>. Lahav ritiene però problematica questa linea di pensiero, perché confonderebbe «due sensi in cui si può dire che un professionista “usi” un metodo»: «come un presupposto di base» o «come uno strumento di cui si possa fare meno»<sup>26</sup>. Usare un metodo nel primo senso può comportare che, anche senza una riflessione critica, lo si accetti «come una regola che si deve seguire sempre, [...] un assunto di base, un punto di partenza, un presupposto fondamentale»; viceversa, usare un metodo nel secondo senso «significa sceglierlo come uno strumento utile a uno scopo specifico», così che esso «può essere usato o scartato al bisogno secondo quanto i dialoganti ritengano appropriato», e «non richiede di accettare ciecamente nessun presupposto»<sup>27</sup>.

Il problema di quest'argomentazione è che presuppone esplicitamente che i metodi in questione vengano usati *in funzione di uno scopo*; essa cioè pone il *fine* del processo – e i valori che ne giudicano la riuscita – *fuori dal processo stesso*. Si tratta di un assunto di tipo strategico-strumentale del tutto fuori luogo nel contesto discorsivo filosofico, ove proprio la ridefinizione dei criteri veritativi è sempre parte integrante del processo. Certo, come giustamente dice Lahav, «rigettare a priori tutti i metodi [...] è impossibile», così come lo è «esprimere un punto di vista libero da qualunque condizionamento di metodo o da qualunque presupposto», essendo ogni pensiero umano «inevitabilmente strutturato e già incarnato in un intero *background* di supposizioni e metodi»; solo che la mera esistenza di quel *background* non è sufficiente a convalidarlo

---

<sup>24</sup> Ivi.

<sup>25</sup> Ivi.

<sup>26</sup> Ivi.

<sup>27</sup> Ivi.

una volta per tutte, né a convalidare i fini per cui i metodi vengono usati. Quel che invece serve è una cornice, identificabile e tuttavia non metodologica, che permetta di muoversi in modo non casuale o arbitrario, ma che al tempo stesso renda possibile ridefinire in corso d'opera scopi e criteri dell'operare stesso.

Una tale cornice è appunto l'*improvvisazione*, intesa però in modo più completo e complesso.

### **3. L'improvvisazione nel discorso filosofico: prospettive e problematiche**

Le considerazioni delle pagine precedenti ci permettono di avanzare alcune osservazioni generali sulla relazione tra improvvisazione e discorso filosofico. Prima delle quali sarà tuttavia necessario fare una precisazione, atta ad anticipare un'ovvia obiezione: quando si parla di discorso filosofico ci si può riferire tanto a quello orale, condotto da più soggetti parlanti presenti in persona, quanto a quello scritto, di norma prodotto da un solo soggetto in solitudine – così come sto facendo in questo preciso momento io stesso. I due diversi contesti sono in certa misura assimilabili l'uno alla creazione istantanea, l'altro alla composizione, ed è certo il primo quello più interessante per un'analisi comparata con l'improvvisazione quale viene sviluppata in ambito artistico – e musicale in particolare. Tuttavia, ci sono buone ragioni per ritenere che un atto creativo di tipo compositivo – almeno nel caso del discorso filosofico – abbia sempre la sua prima origine nel discorso orale<sup>28</sup>. Qui lasceremo però da parte il discorso filosofico scritto, perché in esso è comunque meno evidente la *sincronicità tra progetto e realizzazione* che costituisce un elemento caratterizzante dell'improvvisazione<sup>29</sup>, e faremo riferimento esclusivamente a quello orale.

---

<sup>28</sup> Spesso nella scrittura filosofica trovano spazio temi e argomenti elaborati cooperativamente nel corso di conversazioni con altri (io stesso qui sto riprendendo discorsi elaborati assieme a colleghi prima e nel corso del convegno torinese sull'improvvisazione); inoltre, parte del processo creativo avviene spesso come dialogo critico/agonistico con se stessi, nel corso del quale l'autore svolge più ruoli, tra i quali quello di "avvocato del diavolo", immaginando possibili obiezioni che potrebbero avanzare altri attori se fossero presenti, estrapolando anche in tali casi esperienze dialogiche avute in precedenza.

<sup>29</sup> Il tema mette anche in gioco il più generale rapporto tra l'improvvisazione e la creatività, altro aspetto che meriterebbe di essere indagato e meglio definito: sebbene infatti i due ambiti

Il discorso filosofico muove dalla messa in dubbio di ogni certezza, struttura e discorso precedente, dei quali viene sospesa la validità in vista della creazione di qualcosa di diverso, di nuovo – foss’anche in misura ridottissima – e meglio corrispondente alle esigenze del momento, della situazione, dell’occasione. Ci sono molte pezze d’appoggio per sostenere la priorità del momento critico nella prassi del filosofare<sup>30</sup>, ma la prima e decisiva è il fatto che la filosofia tutta muove storicamente dalla figura di Socrate e dalla sua caratteristica modalità di pensiero: il disconoscimento della conoscenza, il “non sapere”, che altro non è, appunto, che il principio metodologico della critica.

Proprio per la sua presupposizione di un discorso precedente (sebbene da sottoporre a critica) e, pertanto, già prodotto da altri, il discorso filosofico è intrinsecamente dialogico: il filosofo “parla per secondo”, “muove il nero”, per dirla con due protagonisti della cosiddetta “svolta pratica” della filosofia contemporanea<sup>31</sup>; pertanto egli presuppone un interlocutore del quale ascoltare le parole e al quale dare dialogicamente una risposta critica. La criticità della risposta non è ovviamente, una necessità: si può ben essere in accordo con l’interlocutore. Ma, in tal caso, il discorso che verrà sviluppato non sarà innovativamente creativo, o almeno non lo sarà a quello stadio del suo sviluppo: in caso di accordo colui cui spetta il “turno” della conversazione si limiterà a ripetere quanto già detto dall’altro, ritenendo che ciò sia già il “meglio” che possa esser detto, che sia cioè già il “vero”.

Il punto è che il criterio per definire se quel che viene detto nel discorso filosofico sia o non sia il “vero” non è già dato una volta per tutte, bensì è (almeno in parte?<sup>32</sup>) soggetto a ridefinizione nel corso del processo discorsivo stesso: come già accennato, nel discorso filosofico non possono essere anteposti parametri di tipo strategico, basati cioè su valori presupposti e sottratti al

---

siano sovente avvicinati l’un l’altro, è difficile sostenere che essi coincidano, ma non è chiaro quali siano le loro effettive relazioni.

<sup>30</sup> Si pensi ad esempio allo spesso ricorrente artificio metodologico dell’abbandono di ogni sapere per ricostruire da zero una mappa della realtà, che prende la forma di annichilimento in Hobbes, di “Io penso” in Cartesio, di “cominciamento assoluto” in Hegel, ecc.

<sup>31</sup> Le due espressioni sono tratte rispettivamente da M. Sautet, *Socrate al caffè* (1995), tr. it. di M. Lia, Ponte alle Grazie, Milano 1997, e G. Achenbach, *La consulenza filosofica*, cit.

<sup>32</sup> Ho trattato approfonditamente la questione in N. Pollastri, *L’assoluto eternamente in sé cangiante. Interpretazione olistica del sistema hegeliano*, La Città del Sole, Napoli 2001.

dubbio, bensì è il processo discorsivo a produrre i criteri di validazione di se stesso.

In altre parole, siamo di fronte a una circolarità, inaccettabile per il tradizionale pensiero lineare, logico-deduttivo; ma siamo anche di fronte alla medesima situazione che si ha un ambito artistico improvvisativo, laddove la “riuscita della *performance*” – analoga alla “*verità* dell’argomentazione” – viene stabilita dagli attori stessi ben prima dei – e con priorità normativa rispetto ai – fruitori della medesima: anche nel discorso filosofico sono infatti gli attori che ridefiniscono i criteri veritativi, intersoggettivamente e cooperativamente, sebbene (ma questo vale anche nell’arte) non interamente *ad libitum*.

La domanda che si pone a questo punto è come tutto ciò sia possibile senza che, semplicemente, il concetto stesso di verità perda il proprio senso, lasciandosi sostituire affatto da quello di opinione, di *doxa*, cioè proprio da ciò per superare il quale la filosofia è nata oltre due millenni e mezzo orsono.

È ben noto che la filosofia nasce dal *thauma*, dallo sconcerto, dall’inquietudine<sup>33</sup>. Un *thauma* originato dal fatto che il discorso precedente, che era o voleva essere una lettura del reale capace di permettere agli uomini di vivere nel modo migliore possibile, non è capace di assolvere il proprio compito. La critica, primo passo del filosofare, è quindi la ricerca delle debolezze, per non dire degli errori, del discorso dato e istituito, della tradizione. Il “vero” che si va cercando è un discorso che permetta agli uomini di “vivere meglio” – in un senso, tuttavia, che ancora una volta non è dato una volta per tutte ma viene ridefinito nel processo riflessivo, filosofico. E, dato che la tradizione sembra non avere la risposta, l’unica possibilità che abbiamo è cercarla, a tentoni, senza né “metodi”, né ricette, né principi veritativi, ma solo attraverso l’uso della tradizione stessa e degli strumenti formali che abbiamo a disposizione, smontandoli e sperimentando. *Improvvisando*.

Nel discorso filosofico orale ciò avviene in tempo reale, istantaneamente. I dialoghi platonici, pur essendo finzioni – sono infatti sceneggiature di dialoghi

---

<sup>33</sup> È un incomprensibile fraintendimento che nella nostra lingua *thauma* sia stato tradotto con “meraviglia”, ammantando la filosofia di un’aura sognante e beata, laddove invece essa è la risposta non strategica a problemi in prima approssimazione irresolubili e pertanto di elevata drammaticità.

fatte da chi aveva già le risposte (pur provvisorie) – ce ne danno un'idea: il Socrate platonico ascolta e risponde, perlopiù criticamente, mettendo gli interlocutori (e spesso anche se stesso) in imbarazzo, obbligandoli a improvvisare a loro volta alla ricerca della risposta “migliore”. E ciò è quanto accade anche in qualsiasi autentico discorso filosofico orale, privato o pubblico, tra compagni di ricerca che collaborano per sviluppare un argomento, tra colleghi che si confrontano in un seminario o a un convegno (com'è di fatto accaduto al convegno torinese a seguito del quale scrivo queste pagine): ciascuno condivide le proprie idee, il discorso che ha personalmente sviluppato a partire da precedenti dialoghi; gli altri ascoltano e, avvalendosi del proprio personale bagaglio sul tema, rispondono. Si crea così un discorso collettivo che si sviluppa in molteplici direzioni, talvolta arrivando a una (provvisoria) conclusione, talaltra non giungendo ad alcuna linearità, ma lasciando egualmente tracce, ipotesi, criticità esplicitate e utili per ulteriori sviluppi. Il tutto attraverso una creazione istantanea basata sull'improvvisazione cooperativa.

In entrambi gli ambiti, artistico e filosofico, il problema centrale tuttavia è e rimane quello della validazione, ovvero della normatività che attraversa il processo: se i criteri che rendono nel primo un'opera “riuscita”<sup>34</sup>, nel secondo un discorso “vero”, non possono essere stabiliti né prima, né all'esterno del processo, cosa conferisce loro oggettività e (almeno parziale, temporanea) stabilità? Se gli attori sono al tempo stesso i giudici della qualità delle loro rappresentazioni, cosa salvaguarda il processo dal loro arbitrio, o dal loro delirio?

#### **4. Normatività e validazione nella creazione sincronica**

Dunque, il tema della validazione, ossia della *normatività*, è l'aspetto problematico che accomuna l'improvvisazione artistica – e specificamente

---

<sup>34</sup> Preferisco non usare il termine “bello”, tradizionalmente impiegato in estetica, perché esso è stato oggetto a partire dal Novecento di una serrata critica che, almeno in certa misura, è difficile non condividere, o quantomeno riconoscere dotata di senso. Inoltre, la “riuscita” è oggi il concetto con cui si fa di preferenza riferimento quando si analizza il processo improvvisativo e, alla fin fine, risulta compatibile anche con il concetto di verità dell'ambito argomentativo.

musicale – e il dialogo filosofico. Non a caso proprio la normatività è al centro di recenti ricerche negli studi filosofici attualmente in corso sull'improvvisazione in campo musicale. Il tema ritorna spesso fin dai pionieristici studi di Davide Sparti<sup>35</sup>, ma emerge in modo centrale nei più recenti contributi di Alessandro Bertinetto<sup>36</sup>, il quale sottolinea come nelle *performances* jazzistiche da un lato sia necessario un criterio per stabilire che cosa sia corretto e che cosa scorretto<sup>37</sup>, dall'altro si mostri inadeguato il ricorso a un criterio presupposto, poiché «una *nota sbagliata* è l'origine e contemporaneamente il segno di una trasformazione e di un rimodellamento delle norme estetiche»<sup>38</sup>. Sarebbe pertanto necessario parlare da un lato di «errore creativo»<sup>39</sup> quando un errore apparente produce «*un imprevisto cambiamento della normatività estetica nel corso della Performance*»<sup>40</sup>, dall'altro di *normatività dialettica*, data la contraddizione dei criteri validativi che cambiano nel corso dell'azione<sup>41</sup>. Una contraddizione che si scioglie solo uscendo dal paradigma della *perfezione* quale criterio della riuscita di una *performance* e riconoscendo l'imprescindibilità del coinvolgimento degli attori nella definizione della normatività stessa<sup>42</sup>.

Queste considerazioni, per quanto condivisibili, non implicano solo che «non c'è perciò nessuna garanzia assoluta del successo di una *performance*»<sup>43</sup> – cosa, questa, che è ben nota sia in ambito artistico che in campo filosofico, e

---

<sup>35</sup> D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2005; D. Sparti, *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; D. Sparti, *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna 2007; D. Sparti, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Il Mulino, Bologna 2010.

<sup>36</sup> Cfr. in particolare A. Bertinetto, "Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione", in A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione oggi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014, e A. Bertinetto, "Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, LIX/1, 2014.

<sup>37</sup> A. Bertinetto, "Jazz als gelungene Performance", cit., p. 119.

<sup>38</sup> Ivi, p. 123.

<sup>39</sup> Ivi, p. 128.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Come si vede bene, si tratta della stessa circolarità cui facevamo riferimento poco sopra parlando del discorso filosofico.

<sup>42</sup> «Nur aus der internen Teilnehmerperspektive kann man diesen "performativen Widerspruch" aufheben und auflösen», A. Bertinetto, "Jazz als gelungene Performance", cit., p. 131.

<sup>43</sup> Ivi, p. 135.

del tutto accettabile una volta abbandonato l'idealistico (e perciò *irreale*) presupposto della perfezione<sup>44</sup> – ma anche che rimane ancora insoluto il problema posto al termine del precedente paragrafo: che cosa ci salvaguarda dall'arbitrio e dal delirio degli attori? Che cosa fa sì che il criterio di riuscita, di correttezza (estetica e/o validativa), di verità *abbia senso*? Che cosa, in breve, ci salvaguarda dall'*anything goes*?

Sarebbe semplicistico risolvere la questione usando il problema come prova dell'irriducibilità dell'ambito artistico a quello filosofico, vale a dire dell'incompatibilità del “gusto” e del “vero”. E questo perché ciò da un lato non ci sembra possa oscurare le evidenziate analogie strutturali tra i due campi, dall'altro significherebbe ricondurre i criteri del “vero” che regolano il discorso filosofico, diversamente da quelli del “gusto”, a qualcosa di assolutizzabile – cosa estremamente pericolosa, a maggior ragione oggi che i totalitarismi paiono riprendere fiato. E tuttavia una risposta alla domanda non sembra ancora chiaramente identificabile. Concludendo queste note, l'unica cosa che possiamo fare è indicare alcune tracce euristiche per il prosieguo della ricerca sul tema.

## 5. Conclusioni euristiche

Una prima suggestione nasce dalla riflessione sulla portata che la “prospettiva dell'attore” (*Teilnehmerperspektive*) può avere non solo in ambito artistico, ma anche in quello filosofico.

Nel primo ambito, infatti, può apparire accettabile che il coinvolgimento *integrale* della *persona*, con la sua affettività e le proprie necessità di «felicità pratica»<sup>45</sup>, possa contribuire alla trasformazione di criteri di “riuscita” di una *performance*: una volta liberatici dell'assolutistico concetto di perfezione (e di “bello”), non c'è ragione per cui l'appagamento dell'attore e il suo “provare

---

<sup>44</sup> Basti qui richiamare alla mente la ridda di paradossi sollevati in ambito musicale dalla ricerca di perfezione esecutiva delle *astrattamente* perfette composizioni scritte e in campo filosofico dalla pretesa di costruire a tavolino mondi ideali del tutto non corrispondenti alla realtà qual è.

<sup>45</sup> Uso una formula suggeritami da Davide Sparti in una conversazione privata. L'espressione non mi soddisfa, perché rimanda a un termine generico, ambiguo e abusato qual è “felicità”, ma per gli scopi euristici di queste pagine essa non solo è sufficiente, ma forse perfino utile, proprio perché lascia aperte alla ricerca anche le questioni problematiche che si annidano in quel termine.

piacere” nel vivere un’esperienza creativa non possano essere in qualche modo condivisi da chi non ne sia direttamente parte, una volta che questi sia messo nelle condizioni di comprenderne anche *le ragioni*. La cosa apre ovviamente numerose questioni, anche spinose: se le ragioni dell’attore, i suoi criteri, sono individualistici, per non dire autistici, insomma – per usare un termine “da tavola” – *umani*, quali per esempio il piacere di esibirsi, o quello di farlo in un certo luogo (il Village Vanguard) o con determinati partner (i propri Maestri o Miti), esse possono essere davvero *condivisibili* dallo spettatore? E se sì, quale *valore* hanno? E ancora, sono riconducibili a un cambiamento *innovativo*? Lasceremo qui tali questioni del tutto inesplorate.

Nel secondo, viceversa, la cosa può apparire già in prima approssimazione assai meno accettabile: può il “vero” essere influenzato dai bisogni e dagli affetti di colui che lo ricerca e argomenta? La mia risposta, data qui in forma quasi del tutto tetica e da dimostrare, è: sì, la “felicità pratica” del “cercatore di verità” può influenzare il “vero”, anzi forse persino *non può non influenzarlo* – ricordiamo infatti che la filosofia nasce dal *thauma*, che per l’appunto è di base un *sentire* dell’individuo che lo spinge a occuparsi delle regioni che lo producono. Il problema, quindi, non si risolve “sterilizzando” il vero dalle influenze affettive, ma costruendo un discorso complesso che le tenga unite al vero stesso. Si tratta, in altre parole, di un percorso sostanzialmente speculare a quello dell’ambito artistico: se là l’“umano” non sembra poter prescindere del tutto dal “vero”, pena la caduta nell’arbitrio, qui il “vero” sembra dover tener conto dell’“umano”, pena la caduta nell’irreale.

Tutto questo ci conduce a una seconda suggestione: il ruolo della *sintassi* del processo. È banale osservare che un musicista che né conosca la musica, né abbia mai preso in mano uno strumento ma che, nonostante ciò, produca strani suoni pretendendo di essere considerato un innovatore, difficilmente sarà preso sul serio; analogamente, un parlante che violi sistematicamente e fin dall’inizio regole logico-linguistiche pretendendo che le sue affermazioni siano considerate “verità”, probabilmente sarà considerato un povero folle. Sottolinerei i due avverbi “difficilmente” e “probabilmente”, perché è successo con qualche frequenza che le cose siano andate diversamente e perfino che, a posteriori, siano state date le ragioni di tale anomalo fenomeno. Tralasciando

il fatto che varrebbe senz'altro la pena interrogarsi sul peso che nelle ragioni a posteriori possano aver avuto gli aspetti che sopra definivo "umani", resta che innovazioni riconosciute come tali – per esempio quelle del *free jazz* di Ornette Coleman, dell'ultimo Coltrane, o dell'improvvisazione radicale ancor oggi largamente praticata – possono suonare in prima approssimazione non molto diversamente dai suoni di un neofita che "improvvisa" senza competenze e, in taluni casi, anche i pensieri di alcuni filosofi riconosciuti e apprezzati possono apparire totalmente incomprensibili e scollati dalla realtà. Che cosa fa sì che tra le due coppie di esempi vi siano diversità? Più specificamente: quali sono i *criteri* che la coppia dei "riconosciuti" comunque condivide con almeno una parte dei "non attori", così che i loro "errori" vengano considerati "creativi" anche dall'esterno? La mia ipotesi di risposta è che si tratti di criteri *semantici*, i quali permettono in qualche modo agli attori da un lato di *essere riflessivamente consapevoli* del proprio sviluppare un cambiamento di criteri, dall'altro di *giustificare* la loro rivoluzione attraverso un (temporalmente) parziale rispetto delle "vecchie" regole<sup>46</sup>. In altre parole, è il (parziale) rispetto dei criteri della teoria musicale e/o la loro esplicita, direi quasi ostentata violazione che permette di riconoscere anche dall'esterno che siamo di fronte a una trasformazione dei criteri invece che a un grossolano arbitrio; analogamente, è il rispetto delle regole logico-linguistiche che rende possibile comprendere e seguire il discorso del filosofo che innova e distinguerlo da quello di chi solamente straparla.

Questa seconda considerazione ci porta così a una terza e ultima suggestione, relativa all'importanza dell'intersoggettività e della comunità di riferimento. Come ha ben messo in luce Davide Sparti nei suoi lavori<sup>47</sup>, il jazz – arte specificamente caratterizzata dall'improvvisazione – nasce non casualmente all'interno di un popolo, gli afroamericani, che proprio mentre lo origina è privo di un'identità culturale chiara, di una patria, di un ruolo

---

<sup>46</sup> Questa tesi – che concorda con quanto sostenuto da Schön quanto alla consapevolezza degli attori di pratiche riflessive, cfr. *supra* – potrebbe essere dimostrata senza troppa difficoltà con esempi tratti tanto dalla musica, quanto dalla filosofia – dalla logica in particolare – e corrisponde alla ben nota immagine wittgensteiniana del "gettare via la sedia dopo esservi saliti sopra".

<sup>47</sup> In particolare cfr. D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, cit., pp. 128 sgg.

sociale ed è obbligato dalle circostanze storiche al nomadismo. Un popolo, in altre parole, costretto *esistenzialmente* a improvvisare e che, per anni, costituisce la comunità protagonista principale dello sviluppo di questa forma d'arte<sup>48</sup>. Quella comunità condivide non tanto un patrimonio culturale, che più che altro prende a prestito dai bianchi dominanti<sup>49</sup>, quanto di un atteggiamento – quello improvvisativo, criticamente e positivamente trasformativo. Ed è in primo luogo quella comunità che *riconosce* il valore della musica da essa stessa prodotta, ovvero i suoi criteri normativi: dall'esterno ci sono a lungo soprattutto svalutazione e scherno. Anche quando la comunità si allarga e include in modo crescente bianchi o, comunque, musicisti provenienti da culture diverse, rimane egemone un *comune sentire*, ben più che un comune patrimonio di contenuti. Che pure ci sono, ma non ne costituiscono il nucleo: si pensi all'allargamento verso patrimoni musicali diversi, come quello asiatico prima, latinoamericano e nordeuropeo poi, inglobati nel jazz sotto l'insegna di un principio che è “umano” – l'urgenza esistenziale<sup>50</sup> – e *sintattico* – la trasformatività attraverso un processo improvvisativo che si fa progressivamente tradizione, ma che ha il suo stigma nel *tradire la tradizione* stessa. Ebbene, è proprio questa comunità che coltiva i propri nuovi membri – i musicisti jazz a lungo, e in modo decisivo ancor oggi, si formano “facendo”, lavorando con chi è già formato, in un magnifico esempio, unico nella sua portata, di *learning by doing* – e li riconosce come

---

<sup>48</sup> Principale, sebbene non unico, visto che un contributo importante fu dato al jazz delle origini anche da immigrati ebrei e italiani, i quali peraltro condividevano almeno in certa misura le condizioni esistenziali degli afroamericani, sebbene in forma meno estrema e drammatica.

<sup>49</sup> Il tema è complesso e non è il caso di semplificarlo banalmente, per cui rimandiamo a Stefano Zenni, *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Stampa Alternativa, Viterbo 2010. Certo le influenze della cultura ancestrale hanno avuto parte importante nella creazione del *blues* e nel processo di trasformazione delle musiche “prese a prestito”; tuttavia resta vero che gran parte degli strumenti e dei temi sui quali operano i primi jazzisti neri provengono dalla musica dei bianchi, che viene però radicalmente trasformata, al punto che ci vorranno anni perché essa cessi di essere oggetto di discredito e, talvolta, persino di scherno – ovvero perché la trasformazione dei *criteri* venga riconosciuta da chi non era parte attiva di quella musica.

<sup>50</sup> Senza calcare la mano sul mito del “genio sregolato”, in realtà più un'eccezione che una regola, un'osservazione ad ampio raggio degli interpreti della musica jazz ci restituisce l'impressione che gran parte dei suoi protagonisti portasse con sé una qualche inquietudine identitaria, un'impossibilità di acquietarsi, accasarsi, diventare parte di un sistema istituzionalizzato, e questo non solo dal punto di vista artistico, ma anche e soprattutto personale.

degni di farne parte, anche quando, anzi *proprio quando* cambiano forme e criteri della musica comune ampliandone i confini e trasformandone l'identità.

Quanto detto prova che, in una prassi volutamente priva di una normatività assoluta e in costante via di trasformazione, il ruolo della comunità degli attori risulta semplicemente decisivo: sono gli improvvisatori a riconoscere e *convalidare* le trasformazioni e i loro autori, ben prima e con ben maggior peso dei fruitori. Ma, si osservi, la medesima cosa avviene nel campo del discorso filosofico: anche qui sono infatti i filosofi stessi i primi – e talvolta a lungo persino i soli – a riconoscere e convalidare i pensatori che danno origine a svolte e innovazioni, ben prima e con ben maggiore autorevolezza degli altri anche colti cittadini<sup>51</sup>. E ciò perché in entrambi i campi la comune padronanza di strumenti sintattici e la condivisa esigenza “umana” di trasformazione è il presupposto per una più pronta comprensione delle rivoluzioni normative, nonché (forse) l'unica garanzia della effettiva qualità di queste ultime.

Con queste tre suggestioni – inevitabilmente semplificate e assertorie, speriamo non semplicistiche e pretenziose – concludo queste note, auspicando che possano essere utili al prosieguo della ricerca su un tema la cui portata appare sempre più ampia via via che gli studi su di esso si intensificano.

---

<sup>51</sup> Ho trattato questo tema, in relazione a quello della formazione al discorso filosofico, in N. Pollastri, “I saperi e la formazione alla consulenza filosofica”, in V. Gessa Kurotschka, G. Cacciatore (a cura di), *Saperi umani e consulenza filosofica*, Meltemi, Roma 2007, in particolare alle pp. 62 sgg.