



Citation: D. Sparti (2017) *Improvideo*. Etica e estetica dell'improvvisazione coreutica. *Aisthesis* 10(2): 135-149. doi: 10.13128/Aisthesis-22415

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 D. Sparti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Improvideo. Etica e estetica dell'improvvisazione coreutica

DAVIDE SPARTI

(Università degli Studi di Siena)
davide.sparti@unisi.it

Abstract. While all human agency unfolds with a certain degree of improvisation, there are specific cultural practices in which improvisation plays an even more relevant role. Argentine tango is one of them. If tango is the chosen field of reference, I do not attempt to sing the praises of the form, but rather to establish a set of categories which enable to analytically frame improvisation (understood as the capacity to produce, under the special conditions of performance, something new). My contribution, as Wittgenstein would say, has a “grammatical” design to it, proposing signposts and concepts to clarify the significance of the term “improvisation”.

Key words. Improvisation, tango, choreography, affordance, negative capability, risk.

PREMESSA

Improvvisazione descrive la capacità di far leva sull'imprevisto. Ciascuno di noi è indotto ad improvvisare dalla contingenza delle circostanze (la macchina va in panne; mi imbatto in una persona che non mi sarei mai aspettato di incontrare...), e dal fatto che ruoli e regole non sono in grado di anticipare esattamente il corso degli eventi, o comunque, che siamo noi a non essere in grado di anticipare come risponderemo a tali congiunture. Ma analizzare cosa significhi improvvisazione è altra cosa. Non si tratta di cavarsela in circostanze mobili quanto di concettualizzare una pratica performativa, fornendo categorie per pensarla. Pur parlandone con una certa disinvoltura, non sempre sappiamo descrivere tale pratica con la dovuta precisione. Come è possibile l'improvvisazione? Da dove viene? Come la si costruisce? Sulla base di quali criteri si prendono “decisioni” mentre si improvvisa? Da quali fattori interni ed esterni si è condizionati? Ci si può riferire a un'etica dell'improvvisazione? Che forma assume? Sono domande che intendo qui esplorare (non risolvere), esplorare attraverso una gamma di categorie. Prese insieme, tali categorie costituiscono una cornice di intelligibilità per pensare

sia la pratica concreta sia la nozione più astratta di improvvisazione come tipo di agire. Per farlo mi avvalgo di considerazioni filosofiche sviluppate nel contesto dell'estetica, integrate però da resoconti della condotta improvvisata così come viene esercitata in pratiche¹. Sullo sfondo di questi riferimenti teorici dirigerò la mia attenzione a un campo altrettanto specifico, quello del tango argentino (e della milonga, il luogo dove il tango si riversa diventando pratica sociale). Non si tratta in alcun modo di fare un'apologia dell'eccezionalità del momento creativo quale stigma della libertà umana. I ballerini e le ballerine di tango non sono eroi. Obbediscono al requisito specifico di un campo in cui essere non convenzionali è la convenzione; in cui cambiare fa parte della tradizione².

Il tango argentino corrisponde a una forma musicale e coreutica emersa nel periodo di transizione fra il XIX e il XX nell'area di Rio de la Plata. Poiché la forma musicale del tango (*tango canción*) non è quasi mai improvvisata, nel presente contributo mi concentro esclusivamente sulla forma coreutica, ossia sul tango danza (cfr. anche Sparti [2015]). L'analisi del tango è riconducibile a sei elementi senza la cui presenza simultanea il tango non si configura: il luogo (lo spazio pubblico della milonga). Il tempo (la durata della tanda, un gruppo di tre o quattro tanghi ritmicamente o stilisticamente omogenei che rappresenta l'unità di tempo non interrotto in cui si balla con un partner determinato). Un vocabolario di movimenti condivisi che il corpo ha "indicizzato" (una volta acquisito, ci si rapporta all'altro con la fidu-

cia proveniente da un già-danzato/già sentito che costituisce la conoscenza di sfondo di chi balla)³. Le coppie di ballerini. La musica (il referente musicale su cui si balla). Il codice della milonga, ossia l'insieme di norme che regolano la formazione e la dissoluzione delle coppie, nonché la gestione del flusso nella sala da ballo.

Il tango è una danza di coppia. La diade è la sua unità fondamentale e non ulteriormente scomponibile. Non si può ballare tango da soli. Impone la necessità dell'altro. Senza il quale il tango non sussiste. Nel tango, in altre parole, si opera sempre in modalità-noi, ed il tango come danza esiste solo tra-due. Due persone – di solito un uomo e una donna – aderiscono vicendevolmente, e si muovono insieme seguendo modelli più o meno riconoscibili, diventando, almeno per la durata di una tanda, un accoppiamento ambulante e un'unità coreografica. Poiché si balla spesso con persone sconosciute, o quasi (si conoscono di vista ma non necessariamente se ne conosce il nome), il tango è un'esperienza d'incontro. Un incontro che si consuma ed estingue nel corso di pochi minuti, durante i quali si conferisce forma a quanto accade mentre accade. Una collaborazione che è una co-elaborazione (una improvvisazione a due). Abbiamo così una particolare relazione di coppia, basata sulla valorizzazione del momento di creazione congiunta. Una forma di agire co-generativo. Ci si accoppia, ego propone, alter risponde a quanto suggerito. Solo che nel "rispondere" l'altro non dispiega oblatività facendo da semplice eco. Aggiunge connotazioni. Proprio questi scarti permettono di imprimere una svolta alla danza. Non solo ballare come voglio io ma ballare come non sapevo di potere (e volere). Quello che emerge nel corso della danza corrisponde non alla mia idea (iniziale) ma piuttosto

¹ Non mancheranno inoltre riferimenti agli studi sul jazz, poiché rappresentano uno dei pochi luoghi dove l'improvvisazione è stata teorizzata.

² Novità, originalità, inventiva, si noti, sono elementi che appartengono al codice dell'arte moderna. A partire dall'estetica ottocentesca (e dal rigetto della teoria aristotelica della *mimesis*), il culto euro-americano della creatività produttiva è incorporato nelle aspettative nei confronti dell'artista. Altrove e in passato l'improvvisazione apparteneva a un'altra tradizione; era funzionale a un sistema orale che aveva bisogno di agevolare la fissazione nella memoria di determinate storie. A questo scopo si elaboravano molteplici variazioni di quanto narrato.

³ Un vocabolario di movimenti che è anche un vocabolario prossemico e spaziale. Esso agevola la familiarità tanto nei confronti di determinati snodi nello spazio quanto della configurazione intercorporea assunte dai due ballerini. Acquisito l'*habitus* del tango non è più necessario memorizzare o visualizzare le configurazioni: si sentono cinesteticamente, avvertendo anche quelle che sono le opzioni disponibili in ciascuna situazione.

alla mia risposta alla risposta dell'altro alla mia proposta. In quanto pratica che implica prontezza, e la capacità di rendersi disponibile per un'ampia varietà di possibili situazioni, l'improvvisazione, nel tango, investe così entrambi i ruoli, non solo quello del proponente.

COREOGRAFIA, IMPROVVISAZIONE

In termini molto generali possiamo definire danza una sequenza di eventi strutturati in certi modi. Coreografo, tradizionalmente, è chi dice ad altri cosa fare per strutturare tali eventi. E coreografia è un insieme di istruzioni esplicite per l'organizzazione dei corpi nello spazio e nel tempo, attraverso una serie di passi puntuali e prescritti. Il coordinamento fra ballerini è così ottenuto tramite una traccia annotata che definisce i parametri dell'interazione⁴. Coreografia è anche movimento modulato secondo una forma. La bellezza della danza coreografata consiste nel fare le cose accuratamente e in maniera coordinata.

L'attività del coreografo è invisibile agli occhi del pubblico, è frammentata, ed è contrassegnata da ripensamenti e riscritture (il coreografo dispone del lusso di un tempo esteso, che permette di deliberare a lungo su come arrangiare i movimenti). Solo se così prodotto, quale lavoro coreografato soggetto a re-visione (eliminando ridondanze e incoerenze), sarà degno di essere presentato in pubblico⁵. Nella *Teoria estetica* Adorno (1970) ha

⁴ Il sistema notazionale è più efficace in musica e in teatro (grazie all'astrazione del sistema tonale – nonché alla tastiera – ed alla testualità delle sceneggiature) che nella danza. Il corpo non è infatti uno strumento, ma la sorgente dell'espressività. Circostanza che rende difficile correlare movimenti specifici con sistemi notazionali, spingendo la danza verso le arti autografiche (cfr. Goodman [1968]; Margolis [1981]). Vi sono dispositivi notazionali per contesti coreutici, ma l'implementazione di quanto prescritto non è un procedimento meccanico, e la danza resta un'arte parzialmente impermeabile al requisito allografico di disporre di criteri per sancire l'esatta duplicazione (piuttosto che il tradimento o persino la contraffazione) di una determinata opera.

⁵ Naturalmente ci sono molti modi per far valere una

non a caso sentenziato come le partiture siano quasi sempre migliori delle esecuzioni che su di esse si basano.

Consideriamo ora chi improvvisa (per il quale le direttive coreografiche non rappresentano il modo più attraente di fare le cose. L'improvvisazione libera precisamente da questa istanza di pianificazione centralizzata). Chi improvvisa non dispone di un insieme di istruzioni per gestire l'interazione, ed è indotto a porsi la domanda: cosa sta per succedere ora? E cosa succederà dopo? Chi improvvisa crea in condizioni "spettacolari", nel doppio senso che crea in presenza di spettatori, e che crea *mentre* balla. La concezione e l'esecuzione, ossia la presentazione pubblica, occorrono simultaneamente. Il tempo concesso per concepire un movimento corrisponde esattamente alla durata della sua esecuzione. Anche l'improvvisazione viene sviluppata secondo schemi compositivi, solo che la coreografia emerge insieme al – allo stesso tempo del – movimento. I parametri dell'interazione sono insomma stabiliti *in situ*, durante il ballo, piuttosto che prima di esso, disegnando in tempo reale una coreografia inedita. Decisioni sul fraseggio, sul ritmo, la durata, la collocazione nello spazio, le distanze fra i ballerini, le forme del movimento, non sono prese *prima* dell'esecuzione. Sono prese sul momento. Il grado di libertà decisionale di chi balla è pertanto ampio.

Fatta questa premessa occorre però sottolineare come l'opposizione fra improvvisazione e coreografia *non coincide* con quella fra atti spontanei e prodotti mediati. In *Evento firma contesto* Derrida ([1988]: 19) ha persuasivamente mostrato come le nozioni di singolarità e originalità siano legate ad un ordine non singolare e non originale (ma noto e familiare) che permette di riconoscerle (ossia di individuarle) come tali. Un'improvvisazione deve essere riconoscibile; ed anzi, deve essere riconoscibile come originale, ossia come diversa dalle precedenti. L'alterità, ecco il punto, presuppone

coreografia. I movimenti possono essere prefissati ma la forma aperta. O viceversa, la forma può essere predefinita ma i singoli movimenti varieranno di performance in performance (cfr. Brenaham [2014]).

l'iterazione (la ripetizione) come sfondo – come orizzonte concettuale – che la delimita e permette di identificarla. In questo senso un'improvvisazione è già da sempre mediata da una conoscenza non improvvisata che rappresenta la condizione della sua riconoscibilità. La distinzione chiave non è quella fra forma mediate (regolate) e immediate (spontanee) di creazione, ma fra differenti modi della mediazione. Ogni distinzione, peraltro, dipende dal linguaggio che la produce. Improvvisazioni e coreografie non sono fatti della natura. Sono descrizioni che utilizziamo (in modi che debbono essere comunicabili) per rendere conto dell'agire.

Insistiamo sulla tesi di Derrida (cfr. Landgraf [2011]: 4, 23-24). L'aporia è questa: se improvvisare significasse inventare una cosa del tutto singolare per la prima e unica volta (il che è già di per sé una caricatura della libertà umana), se il nuovo rinviasse a ciò che è appena nato, a ciò che è assolutamente primo, non sarebbe riconoscibile né comunicabile e condivisibile. Il nuovo rimanda necessariamente al già costituito come sfondo che permette di riconoscere lo scarto rispetto all'ordine esistente (ogni improvvisazione si riconnette, magari anche per alterarla, ad una struttura che la precede; risponde – trasformandolo – a ciò che la precede). Altrimenti si avrebbe qualcosa di talmente idiosincratico da risultare privo di senso. Isolata e illeggibile, quella mossa non supera la prova del tempo. La novità, in altre parole, deve essere rilevata da qualcuno, avendo inevitabilmente due componenti: è inattesa (è creativa, sorprendente, nuova...) ed è riconoscibile (come nuova).

L'assunto dell'immediatezza performativa dell'improvvisazione – come se arrivassimo “vergini” di fronte a un evento creato “di getto”, o come se inventassimo gesti inediti *ad libitum* – è illusorio. Ogni improvvisazione deriva e si forma in rapporto a strutture ed a conoscenze antecedenti che si porta dentro. Non in opposizione a esse. Questo significa, peraltro, che è impossibile determinare con esattezza fino a che punto qualcosa sia improvvisato, o dove cominci e dove venga meno l'improvvisazione. Nonostante la potenza del cominciare, l'improvvisazione inizia sem-

pre come variazione di (o da) un modello condizionale (non si può generare il tutt'altro, accedendo da fuori ad un ulteriore fuori). Poiché ogni nuova azione reca in sé il peso del passato, la libertà di chi improvvisa è necessariamente condizionata. Al di là della retorica del non documentato, di ciò che sfugge alla notazione, ogni improvvisazione, pur nella sua evanescenza, emerge grazie ad una serie di mediazioni e iscrizioni. Data questa intrusione surrettizia di un tempo precedente in quello attuale, ogni inizio è già da sempre iniziato.

Fra coreografia e improvvisazione restano nondimeno delle importanti differenze. Anzitutto la cornice – e pressione – temporale, ossia la limitatezza di mezzi (come uno spartito) per disegnare l'agire. In secondo luogo, l'impossibilità di eliminare i “fallimenti”, vale a dire l'irreversibilità dell'improvvisazione: ogni scelta, ogni mossa, essendo definitiva e non cancellabile, diventa parte dell'improvvisazione in corso. Un tango ballato nel contesto della milonga ha qualcosa di ineluttabile; è il momento che interrompe la prova, l'allenamento. Non si può retro-danzare quanto ballato come si rivede e riscrive la bozza di uno spartito. Certo, per quanto annotata, ciascuna coreografia ha i suoi inevitabili punti di indeterminazione, un'area residuale non coperta dalla traccia coreografica, che chi danza gestisce o realizza sul momento. Così la coreografia effettivamente eseguita è sempre il doppio frutto delle istruzioni e di quanto deciso *in situ*. Ma la coreografia resta centripeta: mira alla riproduzione esatta della notazione. L'improvvisazione è invece centrifuga o eccentrica. Non solo. Nel caso della coreografia, l'improvvisazione è un sottoprodotto del surplus incontrollabile di fattori che nel corso dell'esecuzione concausano l'esito dell'interazione fra ballerini, laddove nel caso dell'improvvisazione in contesti specializzati come quelli del tango o del jazz (cfr. Sparti [2016]), l'imprevedibilità è *provocata*, provocata operando su parametri che massimizzano la variazione, incrementando la probabilità che accada l'improbabile (cfr. Landgraf [2011]: 38).

In quanto pratica costruita intorno alla centralità del tentativo, della mossa che mette alla prova il linguaggio della danza, il tango rappre-

sentia il sito ideale per analizzare la generatività. A differenza dei balli standard (compreso il tango da sala che in essi rientra), dove si eseguono sequenze coreografate, nel tango argentino si imparano schemi per la produzione di (nuove) sequenze. La circostanza di chiedere agli allievi di inventare una “uscita” da una sequenza appena appresa (piuttosto che impartire istruzioni che l'allievo segue pedissequamente, creando dunque dipendenza, in antitesi alla condotta improvvisata) rivela fino a che punto la divisione fra l'apprendimento formale della tecnica e la pratica dell'improvvisazione non valga per il tango: fanno parte dello stesso processo, un processo che recupera la dimensione dell'iniziativa affinché i necessari punti di riferimento non diventino un rifugio in cui installarsi. Il tango valorizza pertanto 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 invece a ciò che non-può-non-essere). Un tango ballato è così un evento particolare, contrassegnato dalla co-autorialità e costruito diacronicamente mentre lo si porta a compimento. Poiché coincide con il risultato congiunto di una serie di interazioni, più che una danza a due il tango è una forma di emergenza, nel duplice significato di stato di emergenza (una situazione che sospende la legge stessa su cui si basa) e del delinearsi di una configurazione⁶.

AFFORDANCES

Vorrei insistere nel decostruire il mito della spontaneità dell'improvvisazione. Anche se chi improvvisa è situato nel momento presente ed è privo dell'ausilio di dispositivi come una traccia coreografica, attiva nondimeno un insieme di risorse che agevolano la costruzione dell'improvvisazione: la tecnica, la memoria, l'immaginazione, l'uso dello spazio a disposizione, la musica,

con il suo carattere sollecitante o invitazionale (un brano di tango ha forma strutturata con precisione stringente ma racchiude nondimeno slittamenti interni e virate inattese a cui chi balla può riferirsi per improvvisare). Come il *bricoleur* descritto da Lévi-Strauss (1962: 30 ss.), chi improvvisa si arrangia con le risorse a disposizione, rapportandosi ad un paesaggio di attrattori che vengono percepiti, scelti e sfruttati.

Consideriamo lo spazio. Chi balla il tango, di regola, si muove in spazi ristretti. Deve non solo formare una mappa mentale dello spazio disponibile (percepriamo come praticabili solo determinate traiettorie). Alterna un'attenzione telescopica che abbraccia la sala da ballo nel suo complesso, e la ronda che in essa si muove, ad una micro-attenzione diretta ad aspetti specifici, per esempio allo spazio sferico intorno alla coppia, la bolla entro la quale chi balla si muove. Solo così può mobilitare quella che potremmo chiamare immaginazione spaziale, la capacità di scoprire o riorientare creativamente e *in situ* traiettorie – anche traiettorie mai percorse prima – appropriate allo spazio (e all'intervallo temporale) disponibile⁷.

Pensiamo ora alla memoria, una risorsa indispensabile già solo per il coordinamento motorio. Rappresenta il magazzino con la nostra riserve di possibilità consolidate, una dotazione che ci permette di affrontare con la dovuta calma il prossimo incontro con l'altro. È grazie all'intervento della memoria volontaria che in situazioni critiche possiamo riattivare le modalità utili per venirne a capo. Essa è fondamentale anche per ricordarsi come si è ballato ieri, magari al fine di non ripeterlo. Senza un vocabolario acquisito siamo come un pianista che non conosce le scale: non ha riferimenti per articolare le melodia, per essere accurato. La memoria è la risorsa che agevola l'eloquenza dell'articolazione con cui si balla.

Queste *affordances*, queste possibilità di azione fornite o innescate dal contesto, vanno come detto mobilitate, nello stesso senso in cui la materiali-

⁶ La milonga può a sua volta essere pensata come una società di emergenza, in cui l'ordine si scopre o stabilisce strada facendo.

⁷ Poiché il suolo è un'attante che permette di generare movimento condiviso, l'incontro tattile con la pavimentazione è nel tango oggetto di percezione.

tà di una superficie permette la locomozione solo per chi sa usarla. Ma per essere mobilitate bisogna disporre di competenze, quella di notarle (di prestarvi attenzione) e quella di rispondervi con abilità. Oltre a questa apertura e a questa prontezza, vi è la competenza distinta e ulteriore di estendere la percezione delle possibilità di azione fornite da un ambiente. Le *affordances* dipendono così dalle abilità di chi ne approfitta (cfr. Chemero [2003]). Più che il caso (*chance*), nel corso di un'improvvisazione conta la presa di rischio, ossia la capacità *to take a chance*. Le contingenze e il caso diventano produttivi solo se accoppiate all'abilità di portare a compimento le situazioni che grazie ad esso sono emerse. Le opportunità di azione non risiedono in me ma si liberano ballando. Consideriamo quanto segue: il gesto della persona con cui ballo, o un determinato passaggio musicale, producono conseguenze inattese. Interessante! A questo posso/voglio rapportarmi. Rispondo, e aggiungo qualcosa. C'è un disegno coreografico aperto che stiamo concorrendo a generare. Percepire che qualcosa sta iniziando a prendere forma significa aver contribuire già al suo sviluppo.

Chi improvvisa insegue e persegue un certo grado di consistenza e riconoscibilità: annette (magari per variarlo) quello che accade adesso a quanto emerso precedentemente. Quella del tango è una creatività seriale, ha una qualità compositiva, essendo basata sulla capacità di collegare i movimenti in frasi. Un fare che, guardando indietro per procedere in avanti, si articola sviluppando la sua propria storia, combinando reiterazione e alterazione. In sintesi, l'improvvisazione è necessariamente vincolata, al punto che il contesto ha per certi versi il potere di "determinare" il contenuto dell'improvvisazione. E lavorare nei limiti di spazio, tempo, vocabolario e musica non inibisce né ostacola l'improvvisazione. Al contrario, ispira la condotta improvvisata.

TEMPORALITÀ

Nel caso della danza coreografata il tempo è quello ragionato e fissato nella coreografia pre-

scritta. I gesti sono ricondotti a un passato che viene riprodotto e rivitalizzato nell'esecuzione. Il futuro è pertanto già compresso nel presente. Nel film documentario *Tango Baile Nuestro* si vedono dei vecchi milongueri che assistono alla performance di un gruppo di giovani ballerini ripresi per un programma televisivo inglese. Alla fine della performance esprimono in maniera quasi unanime il loro disgusto per un ballo che era coreografato. Il tango non segue impronte, né lascia tracce (qualcosa rimane nella memoria, ma non viene usato come una ricetta da eseguire in maniera rigida).

Nel caso del tango il tempo si realizza e configura adesso (i gesti sono generati sul momento), in una contemporaneità di cui, come ballerino, faccio parte a pieno titolo. Certo, chi improvvisa guarda al passato prossimo, grazie alla ritenzione di quanto appena avvenuto, così come anche al passato storico, al ricordo di quanto avvenuto tempo fa. Sia per mobilitare il citato magazzino di spunti acquisiti, sia per evitare inizi abortiti e fallimenti passati (cfr. Peters [2016]). Solo se ci ricordiamo come abbiamo cominciato l'ultimo o penultimo tango, come abbiamo gestito quell'angolo della pista, se ci è chiaro da quanto tempo stiamo guidando degli *ochos*, possiamo allentare la presa che determinate figure o sequenze esercitano su di noi. Contro l'idea di Dreyfus (2000) secondo cui chi improvvisa sarebbe totalmente assorbito nel farsi della pratica⁸, fondamentale è il *tracking* (il tener traccia di quello che succede) di cui parla De Spain ([2014]: 45 ss.)⁹. Ogni

⁸ Ciò non significa che l'attore concepisca piani mentali da esternalizzare fisicamente, ma – più radicalmente – che le capacità cognitive sorgono in, e presuppongono, agenti incarnati e situati nel mondo. Contro il modello cartesiano, i confini della mente, e della trasparenza cognitiva non rappresentano i confini di noi stessi. Il tango rivela fino a che punto la mente sia un "organo" trascinante, che straripa e scola spudoratamente al di fuori del cranio (si parla di *consciousness overflow*), coinvolgendo il corpo e l'ambiente e configurando una forma complessa di agenzialità intelligente, una *minded agency*, in perfetta sintonia con la teoria della mente estesa di Andy Clark (2011).

⁹ Crossley ([2005]: 9) fa riferimento a delle *reflexive body techniques* proprio per descrivere quelle tecniche il cui

improvvisazione *presuppone* tradizione (memoria) e prontezza (tecnica) ma *non dipende* da esse. È guidata dal passato, non determinata da esso (piuttosto che esserne ostaggio, controllo il modo in cui il passato interviene nel dare forma al presente). Se inizialmente nel tango si apprendono copioni e sequenze, nel corso del tempo si impara non solo a combinare tali copioni ma a riscriverli dinamicamente. Il tango valorizza una concezione legata meno ai contenuti dell'improvvisazione (la collezione di passi e figure da combinare) e più alla dinamica interattiva. In cui le "decisioni" su dove andare/come proseguire si aggiornano continuamente. Se l'agire intenzionale può essere definito come quell'agire in cui il fare e la consapevolezza del fare si implicano reciprocamente, nel caso dell'improvvisazione, osserva Bertinetto ([2015]: 179, 187), l'intenzione non si forma *prima* dell'azione, sotto forma di piano deliberato che mi permette di rappresentare uno stato a venire, ma emerge e si articola nel corso dell'azione (scopro dove andare e come andare avanti mentre procedo; scopro cioè il futuro via via che si delineano le conseguenze di quello facciamo).

Anche un'esecuzione da coreografia ha luogo nel tempo. È *contenuta* nel tempo (lo è necessariamente), ma non contribuisce a plasmarlo. Il fatto che una coreografia prenda tempo per essere eseguita non ha alcuna particolare conseguenza su (la produzione de) il risultato. Nel caso di chi improvvisa, invece, la danza viene creata *mentre* la si esegue. L'improvvisazione mette in scena – e ci rende testimone de – la nascita della forma. È questo gioco con la forma ha il potere di catturarci. Una parte della specificità (e dell'eccitazione) creata dall'improvvisazione – e condivisa da alcune pratiche sportive (come sottolineato da Gumprecht [2006]; cfr. anche Landrgaf [2011]: 145-146) – è il richiamo su quello che sta accadendo proprio adesso, su una forma che si sta configurando. È questa circostanza – qualcosa sta per succedere, ma non sappiamo esattamente cosa – che eccita la curiosità e cattura l'attenzione (tanto di chi

improvvisa quanto di chi osserva chi improvvisa). Il fatto che qualcosa stia avendo luogo qui, e poi lì, e poi più in là. E noi passiamo di evento in evento, di decisione in decisione. Di qui il carattere istantaneo dell'improvvisazione, il legame costitutivo con gli istanti della situazione in corso, che non viene inficiato dalla ripetizione sera dopo sera dei brani del repertorio su cui si balla. Il tango è l'affermazione della supremazia della singolarità dell'istante sull'eternità del testo (cfr. Badiou [2015]). Terminata la danza resta il referente musicale (un brano, come *Verano portegño* ad esempio), che però in se stesso non è un evento di tango. È tutt'al più un'esortazione a farlo esistere (si ha danza quando il corpo diventa luogo d'incontro con la musica).

Che statuto hanno i singoli tanghi¹⁰? Abbiamo a che fare con un'opera allografica (un determinato brano di tango), la cui versione (ballata) è però un'originale (è autografica). I tanghi/testi permettono infatti diverse realizzazioni o messa in forma coreutica. Permettono di produrre differenza nella ripetizione. La fissità del testo crea l'illusione di un appiglio solido, ma il testo è solo un pretesto. Il brano musicale è referente, non coreo-

¹⁰ Emerge qui una questione ontologica cruciale. La danza produce opere d'arte solo quando abbiamo a che fare con coreografie concepite per essere eseguite innumerevoli volte, ossia riprodotte? O anche eventi performativi singoli possono avere lo statuto di opere d'arte? (Goodman [2008]; Davies [2011]). Di più: si può attribuire ai singoli tanghi lo statuto di lavoro artistico se – a causa della loro natura improvvisata – non si è in grado di prevederne la forma? Viviamo in un'epoca che assegna valore alle opere costruite con grandi raffinamenti successivi, opere compiute, fissate, staccate e indipendenti dal processo della loro produzione (oggetti inalterabili esposti alla contemplazione estetica), ed è correlativamente scettica nei confronti della possibilità di ottenere qualcosa di notevole a partire da atti spontanei, perché la spontaneità è ritenuta cruda e piena di imperfezioni – ed in effetti ogni tango è necessariamente attraversato e interrotto da momenti imperfetti (lo scetticismo è anche legato al lato opportunistico dell'improvvisazione come capacità di sfruttare l'imprevisto, di capitalizzare su di esso). Si tratta di un atteggiamento contrassegnato dal *Werkstolz*, dall'orgoglio intellettuale nei confronti dei lavori accuratamente portati a compimento (cfr. Sparti [2007]; Bertinetto [2016b]).

scopo è ritornare sulle pratiche del corpo al fine di tematizzarle e/o modificarle.

grafia. Non è mai troppo saturo. Ha una porosità intrinseca che invoca e asseconda la plasticità di chi danza. La milonga fa così incontrare l'eternità del testo con l'istante della danza. Nell'irripetibile singolarità di ciascuna tanda, il tango resta avvenimento, evento, mai monumento (in esso è implicita una presa di posizione anticlassicista).

CAPACITÀ NEGATIVA

È opportuno distinguere due forme di variabilità in tempo reale, quella passiva (le circostanze mi trasformano in improvvisatore coatto) e quella attiva, la ricerca intenzionale del nuovo¹¹. Come incrementare le possibilità che accada qualcosa di nuovo? Come essere versatili e spaziare? Cosa ci fa superare la linearità e andare più lontano? Come mantenere la tensione viva e produttiva, sconfiggendo la noia della ripetizione e l'ansia dell'inatteso? Per improvvisare attivamente occorre la tecnica ma occorre pure vincere la preoccupazione – letteralmente, lo stato di coscienza occupata in anticipo da ciò che non esiste ancora. Improvvisare rimanda alla necessità di sperimentare modi di procedere (insieme) quando non sappiamo esattamente (o chiaramente) cosa significa andare avanti¹². Una sorta di capacità di viaggio, un'erranza orientata. La necessità di stare nella sospensione, senza costipare il tango di figure (l'intervallo,

quello che non ballo, quello che trascuro, ossia quello che avrei potuto ballare – di cui sono spesso consapevole, ma che, con atteggiamento buddista, lascio correre senza rimpianti – è nel tango altrettanto importante). Mi pare opportuno riferirsi in questo contesto al concetto introdotto da John Keats di *capacità negativa*¹³. Esso indica la capacità di stare nell'incertezza, di restare nel dubbio, di tollerare la mancanza, il non-ancora, di vivere nel provvisorio, nell'assenza di senso, di avere il coraggio della proprio fallibilità. Dobbiamo essere capaci di essere incapaci.

Quando ci troviamo in una situazione in cui non sappiamo bene cosa fare non ci troviamo in un guado. Ci troviamo in un luogo potenzialmente interessante, perché si possono manifestare conseguenze inattese. Ci troviamo in un interstizio sprovvisto di senso, un momento di sospensione dei punti di riferimento abituali, Ebbene è in questo intervallo che emerge la possibilità della scoperta: nel saper tenere aperto e anzi nel dilatare questo momento interstiziale, mantenendosi a monte delle figure e degli appigli collaudati. L'improvvisazione presuppone l'abilità di indebolire il controllo procedendo per sottrazione: faccio spazio all'avvento del nuovo, assecondo l'aver luogo dell'evento inatteso, permetto alla situazione o alle reazioni dell'altro di provocarmi. Presuppone, per dirla con Bateson ([1972]: 497), la capacità di essere flessibili, di conservare un potenziale di cambiamento non attualizzato. Il che è possibile quando non tutti gli interstizi sono stati precedentemente e immediatamente riempiti di gesti familiari. Evitare di seguire il primo impulso, lasciar passare qualche secondo, in maniera tale da non percorrere la via tracciata e da scoprire una variante. Attraversare sì le sequenze apprese, per approdare però altrove. Nelle parole attribuite a Miles Davis: «When it's clear where you are going, don't go there, stop before you get there» (ossia sospendi la risoluzione). È come se dovessimo ingannare noi stessi allo scopo di eludere

¹¹ Benché vi sia tensione fra la volontà di improvvisare e l'essere indotti a improvvisare (per far fronte alle pressioni ecologiche), queste due forme sono correlate, poiché l'emergente (ciò che si configura in maniera inattesa) viene a sua volta usato attivamente da chi improvvisa. È qui interessante chiedersi se vi siano soglie di improvvisazione. Quanto possiamo scomporre il tempo per conservare l'intenzionalità di chi improvvisa? Quando si passa dal gesto deliberato alla sfera operativa dei riflessi?

¹² Ci sono diversi gradi di improvvisazione, la quale non ha sempre natura sperimentale e esplorativa. Per iniziare a improvvisare, nel tango, basta modificare la relazione spaziale fra i ballerini (passando ad esempio da una posizione simmetrica ad una asimmetrica), o segmentare il tempo in maniera diversa da quella scandita dalla pulsazione musicale del brano su cui si balla, o – ancora – variare la tipologia dell'abbraccio e della connessione.

¹³ Il concetto di capacità negativa è stato impiegato anche da Dewey (1934) nonché, in sede psicoanalitica, da Bion ([1970]: 125).

la propensione a ripetere le medesime sequenze coreografiche.

Per certi versi la capacità negativa coincide con la capacità di convivere con l'intrusione dei nemici interni. La discrepanza fra l'illimitato numero di possibilità e le limitazioni del sé, della memoria¹⁴, dell'ispirazione, ad esempio, può risultare paralizzante. L'abiezione del perfezionista – pretendendo che ogni gesto sia quello imprescindibile sono perseguito dalla presenza assillante sia di questa fantasia sia del suo correlato, l'oscura sensazione che qualcosa sia sfuggita, che una potenzialità non si è realizzata – può a sua volta distrarre dall'attenzione verso quello che sta succedendo proprio qui e ora (oltre a trasformare il tango in una perenne sconfitta). Nei confronti di chi è troppo preso da ciò che ritiene di dover fare (per come immagina venga visto da altri), il tempo inizierà a esercitare la sua pressione, schiacciando la creatività. L'assillo per quello che debbo far accadere, illusoria scorciatoia verso l'improvvisazione, rende a sua volta esausti. Pure il senno di poi può intaccare l'esercizio dell'improvvisazione. Invece di far correre, godendo di quello che non abbiamo fatto (stando dunque ben installati nel presente), diventiamo vittima del passato e del senso di colpa per quello che avremmo dovuto fare. Ricordiamo anche chi soccombe all'eccessiva preoccupazione nei confronti della forma. Cercando di impressionare o di apparire brillante, ha già compromesso la possibilità di ballare in maniera creativa. Come ricorda Foucault (1990), l'atteggiamento critico comporta il lavoro sui propri limiti, un travaglio paziente che dà forma all'impazienza della libertà.

Improvvisare non significa solo assecondare con grazia un flusso, e neppure sopportare l'in-

¹⁴ In astratto, nel tango abbiamo un numero quasi esponenziale di possibilità – un'esplosione combinatoria legata alle innumerevoli traiettorie interazionali. Di fatto, questa imprevedibilità combinatoria è necessariamente contenuta e delimitata dall'inventiva, dallo spazio a disposizione, dalla connessione di coppia. Abbiamo insomma a che fare non con un numero indefinito di casi possibili, ma con un numero finito di combinazioni non definite a-priori.

determinatezza, mantenendo aperto il futuro. Significa anche, di tanto in tanto, alterarlo quel flusso, rallentare, deviare, aggiungere densità ad un momento leggero. Per incrementare il potenziale sovversivo dell'improvvisazione. Tale rottura è talvolta legata all'abilità di scoprire il momento fuorilegge – come direbbe Derrida (1994b) – dentro alla sequenza o al passo familiare. Si tratta di disfare le strutture chiuse per fare spazio all'alterità, cercando l'apertura nei confronti dell'ignoto. Un po' come un attaccante che cerchi di creare un momento di sorpresa o entropia in grado di aprire un varco inatteso nell'ordine difensivo. È questa possibilità che crea tensione, ma pure eccitazione, nella danza, poiché ogni varco apre una virata verso altre ramificazioni rispetto a quelle in corso. Potremmo chiamare quella del tango un'estetica della sorpresa, basata sulla capacità di spiazzare (gradevolmente).

Il tango, tuttavia, non è un ballo sperimentale che sovverte radicalmente le frontiere della danza, mettendo in questione i principi della coreografia. Resta una forma di improvvisazione strutturata e idiomatica, a differenza della *Contact improvisation*, la quale permette forme di creatività poste prima della strutturazione, contrassegnate da margini meno pronunciati. Quella del tango rappresenta una forma di creatività "entro una cornice", al pari degli scacchi: una grammatica regolata di posture passi e figure dotata però di una sintassi illimitata. Il tango è opera sì aperta, ma non spalancata.

SOVRANITÀ, RISCHIO, PASSIVITÀ

Nel contesto del tango, improvvisazione rimanda ad una forma coreografica imprevista, benché mai *interamente* imprevista (non-del-tutto nota, piuttosto). Non posso infatti conoscere fino in fondo, tanto meno padroneggiare, la relazione fra le mie intenzioni e le conseguenze delle azioni che quelle intenzioni contribuiscono a generare. Per questo l'improvvisazione ha sempre un fondo opaco. Pone una sfida, ma offre il piacere della scoperta dei margini di mutuo aggiustamento

e degli slittamenti in direzioni inattese. Situazioni inattese o malintesi, magari indesiderati, possono sollecitare la condotta improvvisata, se vi si riconosce un potenziale, la prefigurazione di un modo ulteriore di proseguire (Bertinetto [2016b]: 97). Immaginiamo la seguente situazione. La persona con cui si balla non risponde all'invito proposto nel modo atteso. Invece di reagire con fastidio si può rispondere con prontezza: "però, non ci avevo pensato". Mi rapporto a quello che è emerso e lo sviluppo. Così la tensione fra quello che si vuole far fare e quello che emerge diventa produttiva.

Il rischio, nel tango, interviene perché, ballando, poco si sa, a priori, della forma che la danza potrà assumere. La si costruisce – o fallisce – *in situ*. Il tango è così una zona franca, una zona di transazioni con l'imprevedibile (cfr. Landowski [2010]: 82), una zona di rischio accettato. Ci installiamo infatti più o meno serenamente nell'attesa dell'inatteso; assecondando l'aleatorietà, la dissonanza, la perturbazione organizzata. Si può voler pianificare tutto, cercando di ricondurre il regime dell'improvvisazione a quello della programmazione (seguiamo le sequenze con scrupolo, facendo sì che queste, da regolarità, acquisiscano la forza della necessità), alimentando il fantasma di un mondo totalmente controllato. Ci si trasforma impercettibilmente ma insidiosamente in maniaci della prescrizione e dell'obbedienza (cfr. Landowski [2010]: 90). Così facendo attenuo (anche se non neutralizzo) il rischio della contingenza. Ma perdo una parte della libertà intrinseca al tango, legata proprio alla sua natura accidentale, scivolando in un regime (quello della programmazione) inferiore a quello dell'improvvisazione in termini di possibilità creative (Landowski [2010]: 67-68).

La generazione del nuovo rimanda non a un luogo permanentemente abitato da un inquilino risoluto e direttivo. Ricorda piuttosto un lasciarsi agire o un cedere spazio al non agire, quasi un *déravage* controllato. L'improvvisazione non è una facoltà mentale o una proprietà che risiede *in me* quanto piuttosto qualcosa che emerge *fra* attori. Ha natura interazionale più che intenzionale. Problematizzando l'idea secondo cui ogni azione creativa debba essere determinata da una serie ripe-

tuta di atti che hanno voluto questo e poi voluto quello, occorre riconoscere che l'azione improvvisata non emana dall'attore come sua fonte ma piuttosto lo ingoia ed eccede, portandolo altrove. Circostanza che mina l'impalcatura in funzione della quale amiamo rappresentarci: soggetti che presumono e progettano, caratterizzati dalla padronanza e dal controllo. L'improvvisazione è talvolta a tal punto il prodotto delle circostanze e delle contingenze interazionali da modificare la stessa fenomenologia della *agency* percepita dai ballerini, i quali non sempre avvertono di essere gli autori di quanto realizzato. Nel contesto del tango, sono a volte l'istigatore, altre volte mi sento tirato o attratto dall'altro (o dalla musica o dallo spazio); circostanza forse inquietante (non sono l'unica fonte del mio agire) ma anche liberatoria. Che in parte ricollega il tango alla tradizione dell'ispirazione quale meccanismo creativo – intesa laicamente come quella situazione nella quale non teniamo il processo creativo sotto controllo, e il risultato si configura con il concorso ma anche al di là delle mie intenzioni. La sovranità di chi improvvisa è dunque apparente, ed il soggetto, al contrario, appare l'*effetto* piuttosto che la *sorgente* dell'improvvisazione (o comunque di quel processo di improvvisazione continua che è la vicenda di un ballerino). In questo senso, come osserva Landgraf ([2011]: 18), il prodotto dell'improvvisazione – la "cosa" creata – non è la coreografia ma l'improvvisatore stesso.

Chi improvvisa mira a qualcosa di inatteso. Ci si prepara per l'imprevisto, ma dato che l'imprevisto è imprevedibile, siamo al tempo stesso preparati e impreparati. Il paradosso è questo: se sono troppo preparato nei confronti dell'imprevisto, l'imprevisto non è più tale (cfr. Bertinetto [2016b], cap II, par 7). A improvvisare *questo tango qui* non si impara (la propedeutica è derisoria), esattamente come non si (può) impara(re) a morire, perché è qualcosa che nella vita si fa una volta sola, e questa prima volta è per definizione anche l'ultima. È dunque impossibile tornarci su per riuscire meglio. «L'uomo affronta obbligatoriamente la morte in uno stato di improvvisazione» (Jankelevitch [1966]: 18). Anche il nascere (del nuovo), al

pari del morire, esclude ogni reiterazione ed ogni prova preparatoria. Si possono imparare molte cose, osserva lapidariamente Jankelevitch, «ma non si impara a cominciare. *Incipere non discitur*» (Jankelevitch [1966]: 273, 274).

Si può essere nondimeno pronti («Non sono preparato ma sono pronto», dice il condannato a morte di Victor Hugo in *Le Dernier Jour d'un condamné*). Anche questo paradosso contribuisce a demistificare l'immagine di un soggetto dell'improvvisazione quale sovrano della creatività. Non sovrastiamo l'interazione come soggetti anteriori ed esterni a essa, separati e collocati in una posizione costituente. Al contrario, quando improvvisiamo, siamo ciechi nei confronti dell'esito dell'interazione. Lo suggerisce la stessa etimologia del termine: *Im-pro-vido* (non pre-visto)¹⁵. Ciechi nel senso che non conosciamo l'esito – dunque nemmeno il senso – dell'improvvisazione prima del suo completamento. Non siamo in grado di anticipare come il futuro darà forma al presente.

Improvvisare significa accedere al momento del non sapere (esattamente), uno stato di sospensione della forma a venire. Certo, sappiamo che stiamo ballando un tango che finirà fra circa tre minuti in un determinato punto della sala da ballo. Quello che non sappiamo è come arriveremo a quel punto. Benché stiamo contribuendo alla realizzazione di questo tango, scopriamo via via, ossia gradualmente, quello che sta venendo fuori. La forma temporale dell'improvvisazione è dunque il “futuro anteriore”. È solo a posteriori, una volta che il tango o quel passaggio è infine terminato, che ci rendiamo conto se è stato tracciato un percorso intelligibile; se fra i movimenti emerge un ordine; se i passi configurano un raggruppamento organico, una costellazione quasi necessaria. Il futuro anteriore è un avvenire concepito per anticipazione come passato, e permette di spiega-

¹⁵ Il lessico dell'improvvisazione emerge nel Rinascimento attraverso la riscoperta della sofistica greca e della retorica romano antica (il termine latino *ex improviso*, ad esempio, ricorre nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano). Inizialmente solo un avverbio (*isproveduto*, *all'improvista*) e un nome (*improvvisatore*), improvvisazione diventa verbo soltanto nel corso dell'Ottocento.

re il paradosso dell'imprevedibile previsto a metà. Profeti retrospettivi, presentiamo che questo tango avrà un senso, benché non sappiamo quale sia. Fino a che, retrospettivamente, quando è emerso, lo constatiamo¹⁶. Non si tratta di un difetto (una mancata sincronizzazione fra senso e ballo, un “ingiusto” persino crudele ritardo) ma della condizione di possibilità dell'improvvisazione. Così come avevamo modificato la nostra concettualizzazione dell'antecedenza (un deposito di possibilità piuttosto che un insieme di istruzioni), abbiamo adesso mutato la concettualizzazione dell'avvenire.

Occorre d'altronde attenuare la portata scettica di queste affermazioni sulla cecità di chi improvvisa (l'improvvisazione implica il decentramento, non la scomparsa del soggetto) ricordando le strategie di *coping* a cui ricorrono i ballerini. I professionisti e gli esperti dell'improvvisazione si specializzano nel gestire la flessibilità e nello sfruttare i malintesi. Di più, sono specialisti nel fare emergere delle opportunità dalle contingenze interne e esterne. Non si tratta di un metodo, perché possedere un metodo significherebbe aver già sancito un modo di procedere, che chi improvvisa vuole lasciare aperto. Basandosi sulla capacità di sfruttare le perturbazioni, l'improvvisazione, nel tango, non è però neppure stocastica. Obbedisce all'esigenza di generare un ordine fluttuante funzionale all'evoluzione della pratica. Funzionale poiché tali contingenze rappresentano *affordances* sfruttabili dai ballerini e dunque reintegrabili nel tango in corso di svolgimento (cfr. Landgraf [2011]:39).

DALL'ESTETICA ALL'ETICA DELL'IMPROVVISAZIONE

Il tango è un promemoria permanente di quell'etica del disagio di cui ha parlato Foucault (1979). Quante volte, nel tango, finiamo per com-

¹⁶ L'improvvisazione è una forma di creatività retrospettiva (non conosco in anticipo la forma e la riuscita – l'esito – dell'interazione) e tuttavia è pur sempre una *pratica*, un particolare insieme di elementi integrati in un'attività regolata eseguita in modo ricorrente.

riere azioni che non coincidono con il precetto nietzscheano: «Così ho voluto»? Il tango sollecita a avvertire e accettare lo scarto – l'intervallo inassimilabile – fra me e l'altro. A scoprire le potenzialità di questo essere “fra”, inesauribile ambito di confronto ed 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 ad una perpetua non coincidenza con noi stessi (non si tratta di diventare l'altro, quanto di saper diventare altro da sé). Che tuttavia ci permette di risalire alle condizioni del nostro ballare. Precisamente nello scarto fra me e l'altro il tango offre l'occasione per operare una presa obliqua sui propri presupposti, rimettendoli in questione. Di qui l'impegno a lavorare l'uno con e per l'altro, costruendo qualcosa anche in circostanze avverse. Di qui la disponibilità a seguire qualcuno lungo una strada che sembra poco invitante, che è poi la disponibilità a farsi alterare dall'altro. Il tango esige che il soggetto si dislochi e si faccia ospitale, incarnando l'etica dell'ospitalità delineata da Derrida (1994b): l'accoglienza incondizionata nei confronti di quello che sopravviene, l'apertura all'incalcolabile (non chiediamo infatti al partner di ballo di qualificarsi, né cerchiamo di estorcere un resoconto del suo profilo¹⁷; prendiamo il rischio, il rischio di un incontro che potrebbe rivelarsi ostico e persino ostile). Essere spiazzati è motivo di angoscia, ma è anche un'opportunità: vuol dire essere interpellati, reclamati, legati a qualcosa che non siamo noi¹⁸.

Rinchiudersi in una definizione, de-finirsi, restare fedeli alla sicurezza della propria identità è in fondo molto più facile che accettare il rischio di entrare in contatto con altri soggetti e trasformarsi in qualcos'altro. Ci si trova a difendere una professione, uno stile, un capitale di gesti e figu-

re¹⁹. E ogni occasione fornisce un'opportunità per esprimere ciò che ci è fedele e non ci stupisce più. Finiamo per essere determinati da ciò che possediamo, da qualcosa che si è cristallizzato e nella quale siamo già prematuramente morti. Non è dunque l'elemento inatteso del tango (l'improvvisazione) a risultare minaccioso quanto – al contrario – la sua elisione: l'imprevedibilità «corrisponde esattamente all'esistenza di una libertà che fu data in condizione dell'assenza di sovranità» scrive Hannah Arendt (1958: 180).

L'improvvisazione realizzata, peraltro, si dissolve in pista, restando tutt'al più sospesa in modo fantasmatico fra i due ballerini che l'hanno portata a compimento. Per questo chi balla continua a dipendere dai regimi d'interazione in cui l'improvvisazione si realizza, indefinitamente. La contingenza delle circostanze, il carattere intrinsecamente situato (dunque incontrollabile) dell'improvvisazione, non è qualcosa di cui si possa fare a meno. «L'esperazione per la triplice frustrazione inevitabilmente connessa all'agire – imprevedibilità dell'esito, irreversibilità del processo e anonimità degli autori» (1958: 162), chiarisce ancora Arendt, ci spinge a dimenticare o negare il carattere processuale dell'improvvisazione. Pur essendo modellabile con la preparazione, l'esperienza e la competenza, non vi è una soglia finale del percorso esplorativo condotto per mezzo dell'improvvisazione. A un certo punto della traiettoria dei ballerini arriva il riconoscimento dell'inesauribilità del processo di apprendimento e dell'interminabilità delle scoperte che si possono fare nel corso dell'improvvisazione: nuovi dettagli emergeranno, ulteriori gesti verranno provati, gesti acquisiti verranno ridefiniti o variati, e le configurazioni del tango – i cui confini sono destinati a ridisegnarsi – restano per sempre indeterminate²⁰. La risposta a tale presa d'atto – espe-

¹⁷ Nella milonga nessuno chiede chi siamo, se siamo sposati, che titolo di studio abbiamo, che lavoro facciamo o quanto guadagniamo.

¹⁸ Ci spingiamo verso i nostri limiti solo quando siamo sollecitati, persino indotti dall'ansia; quando la possibilità del fallimento è incipiente. In certi casi l'agio diventa un vincolo, non una virtù.

¹⁹ Se lo stile si può feticizzare e commercializzare (modellando i propri gesti per renderli compatibili con qualcosa che si reputa bello), l'improvvisazione è pratica molto più elusiva.

²⁰ Ricorrendo ad un'immagine di Wittgenstein ([1969]: §§ 97-99), possiamo paragonare la vicenda storica del tango a un fiume nel suo alveo; scorrendo, l'acqua espande e

rita come opprimente – non deve essere quella di aspirare alla sovranità quale modello di vita, poiché quest'aspirazione è fondata sul fraintendimento indicato da Hannah Arendt. L'improvvisazione è l'arte del differimento dell'identità – o meglio, del differimento del riconoscimento ottenibile producendo opere (il milonguero, danzatore senza opera, autore senza autorità, evita che l'operatività si cristallizzi in opera).

Sotto questo profilo etico e processuale, la pratica del tango evoca un esercizio spirituale (cfr. anche Davidson [2016]). La spiritualità pare già iscritta nell'assidua devozione con cui ci si dedica al tango. Piuttosto che sospendere il lavoro per divertirsi, i milonguieri impegnati sembrano procedere in modo opposto, trasformando un hobby in lavoro (almeno a giudicare dallo sforzo e dall'investimento). Non si tratta però di questo. Ritorniamo all'improvvisazione. L'interminabile percorso di apprendimento, collegato alla combinazione esponenziale delle possibilità di interazione (che racchiudono ancora infiniti gesti da compiere), genera un inesauribile riposizionamento dell'identità personale, un perpetuo smarrimento abbinato a ripetuti ritrovamenti di sé²¹. Logorante forse, ma capace di produrre una trasformazione personale. Di produrre un confronto sempre rinnovato e attualizzato con i propri limiti. Nelle parole con cui Stanley Cavell ([2004]: 13) descrive il perfezionismo morale, si tratta dello sdoppiamento fra un io attuale e un io ulteriore ancora da ottenersi, «endlessly taking the next step to what Emerson calls “an unattained but attainable self”». In questo sforzo di autoperfezionamento, nonostante l'incessante accanimento, non ci si può oltrepassare davvero; non è possibile trascendersi e portarsi al di

restringe i bordi del fiume. Benché abbia sempre un contorno determinato – il bordo del fiume sono le regole stabili(te), ossia il punto di attrito rispetto al cambiamento –, il fiume è metafora della prassi che modifica continuamente i propri confini.

²¹ La direzione del percorso evolutivo personale, nel tango, non è sempre in avanti o verso l'alto; è anche laterale, nonché ciclica; si ritorna ripetutamente sui fondamenti, rimettendoli – e rimettendosi – in questione, ricominciando caparbiamente daccapo.

fuori di sé. Ci si può però approfondire, scoprendo aree o margini trascurati all'interno di zone familiari. Di fronte al calvario inesauribile dell'apprendimento e alle illimitate possibilità di improvvisazione; di fronte a una potenzialità che ci supera infinitamente, resta il dovere – l'obbligo esistenziale – di mirare a qualcosa di *non ottenibile*. Di tentare l'impossibile, tentarlo consapevolmente. È questa tensione dell'irraggiungibile a fare del tango uno snodo morale e della condotta improvvisata un'impresa essenzialmente tragica (le tragedie raccontano storie di persone che non possono ottenere ciò che più desiderano).

Domandiamoci infine: cosa succede a questa tensione etica nel momento in cui termina la tanda? La milonga è finita. Mi avvio verso casa, eppure, come una scia, l'esperienza fatta – e con essa l'istanza etica – perdura. Di fronte a tale situazione è possibile adottare quattro atteggiamenti. Quello di chi dimentica l'esperienza fatta, alla stregua di una serata di *loisir*. Si ritrova la pace. L'atteggiamento risentito di chi si sofferma sul lungo solco di amarezze e malintesi vissuti nel corso della milonga. Così facendo si inibisce il lavoro etico. L'atteggiamento esaltato di chi reputa il tango un'esperienza quasi mistica è la terza possibilità. Ci si inchina di fronte a ciò che non si capisce. Anche così si ritrova sollievo. L'atteggiamento critico, infine, il quale riconosce che la nostra comprensione del tango è insufficiente, non diventerà mai sufficiente (definitiva), ma che proprio per questo siamo impegnati a cercare nuove possibilità e a produrre ulteriori riflessioni. Si può ammirare chi riesce a adottare il primo e il terzo atteggiamento (è più facile essere perfezionisti morali in pista, durante la danza. Molto più difficile farne un modo di vita). A chi scrive non è stato possibile far altro che mantenere il quarto atteggiamento.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T., 1970: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2009.

- Arendt, H., 1958: *The Human Condition*, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago. Trad. it. *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 1997.
- Badiou, A., 2015: *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, Pellegrini, Cosenza.
- Bateson, G., 1972: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago. Trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1976.
- Bertinetto, A., 2015: "Mind the Gap". *L'improvvisazione come azione intenzionale*, "Itinera", 10, pp. 175-188.
- Bertinetto, A., 2016a: *Do not fear mistakes – there are none: The Mistake as Surprising Experience of Creativity in Jazz*, in Santi, M., E. Zorzi *Education as Jazz*, Cambridge Scholars: Cambridge, pp. 85-100.
- Bertinetto, A., 2016b: *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e dell'improvvisazione*, Il glifo, Roma.
- Bion, W., 1970: *Attention and Interpretation*, Tavistock, London.
- Bresnahan, A., 2014: *Improvisational artistry in live dance performance as embodied and extended agency*, "Research in dance", 46 (1), pp. 85-94.
- Cavell, S., 2004: *City of Words*, Harvard University Press, Harvard.
- Chemero, A., 2003, *An Outline of a Theory of Affordances*, "Ecological Psychology", 15 (2), pp. 181-195.
- Clark, A., 2011: *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford University Press, New York.
- Crossley, N., 2005: *Mapping Reflexive Body Techniques: On Body Modification and Maintenance*, "Body & Society", 11 (1), pp. 1-35.
- Davidson A., 2016: *Spiritual exercises. Improvisation and moral perfectionism*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, ed. G. Lewis and B. Piekut, Oxford University Press, Oxford, pp. 523-538.
- Davies, D., 2011: *Philosophy of the performing arts*, Wiley, London.
- Dewey, J., 1934: *Art as Experience*, reprinted in *John Dewey: The Later Works, 1925–1953*. vol. 10, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1989.
- Derrida, J., 1988: *Signature event context* in Id., *Limited Inc*, Evanston Il. Northwestern University Press, Evanston, pp. 1-24. Trad. it. *Firma Evento Contesto*, in Id., *Limited Inc*, Cortina, Milano, 1997.
- Derrida, J., 1994a: *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris. Trad. it. *Politiche dell'amicizia*, Cortina, Milano, 1995.
- Derrida, J., 1994b: *Force de loi*, Galilée, Paris. Trad. it. *Forza di legge. Il «Fondamento mistico dell'autorità»*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- De Spain, K., 2014: *Landscape of the now. A topography of movement improvisation*, Oxford University Press, Oxford.
- Dreyfus, H., 2000: *A Merleau-Pontyan Critique of Husserl's and Searle's Representationalist Accounts of Action*, "Proceedings of the Aristotelian Society", 100, part 3, pp. 287-302.
- Foucault, M., 1979: *Pour une morale de l'inconfort*, "Le Nouvel Observateur", 754, pp. 82-83 ; poi in Id., *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. 3, 266.
- Foucault, M., 1990: *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*, "Bulletin de la Société Française de Philosophie", avril-juin. Trad. it. *Illuminismo e critica*, Donzelli, Roma, 1997.
- Goodman, N., 1968: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis. Trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- Gumprecht, H.U., 2006: *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press, Harvard.
- Jankelevitch, V., 1966: *La Mort*, Paris, Flammarion, Paris. Trad. it. *La morte*, Einaudi, Torino, 2009.
- Landgraf, E., 2011: *Improvisation as art*, Bloomsbury, New York.
- Landowski, E., 2010: *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano.
- Lévi-Strauss, C., 1962: *La Pensée sauvage*, Plon, Paris. Trad. it. *Il pensiero selvaggio*, a cura di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1966.

- Margolis, J., 1981: *The autographic nature of dance*, "The journal of aesthetic and art criticism", 39 (4), pp. 419-427.
- Peters, G., 2016: *Improvisation and time-consciousness*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, ed. G. Lewis and B. Piekut, Oxford University Press, Oxford, pp. 439-457.
- Sparti, D., 2007: *Il corpo sonoro*, Il Mulino, Bologna.
- Sparti, D., 2015: *Sul tango*, Il Mulino, Bologna.
- Sparti, D., 2016: *On the edge. A frame of analysis for improvisation*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, ed. G. Lewis and B. Piekut, Oxford University Press, Oxford, pp. 182-201.
- Wittgenstein, L., 1969: *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford. Trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino, 1978.