

# Il trascendentale e l'improvvisazione

Alessandro Bertinetto

(Università degli Studi di Torino)

alessandro.bertinetto@unito.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The Transcendental and the Improvisation.

Abstract: If the transcendental relates to the structures and principles that ground, organize, constrain, and regulate experiential practice as its conditions of possibility, then the transcendental signifies the normativity of experience. When this normativity is understood in Kantian terms – as the ensemble of a priori structures of experience – improvisation, as a human practice particularly significant in the artistic realm, stands as its direct counterpoint. Yet, if one understands the transcendental in the genetic sense, as exemplarily expounded by Fichte, improvisation can be regarded as a performance of the aesthetic reflective judgement. Consequently, it becomes paradigmatic for normative practices, the transcendental principles of which are shaped through their concrete and situated free enactment.

Keywords: Improvisation, Transcendental, Normativity, Artistic Practice, Aesthetic judgment.

## 1. Introduzione

Si può sostenere che il trascendentale concerna le strutture e i principi che organizzano, guidano, regolano, vincolano e rendono possibile l'esperienza. In tal senso il trascendentale ha il valore di norma dell'esperienza. Paradigmatica è qui la tesi di Kant secondo cui la conoscenza richiede che il materiale sensibile sia organizzato attraverso le forme pure della sensibilità (spazio e tempo) e che i fenomeni così appresi dalla coscienza siano ulteriormente articolati e ordinati attraverso le categorie dell'intelletto. Possiamo conoscere il mondo nella misura in cui siamo in grado di organizzarlo attraverso strutture che non dipendono dall'esperienza, ma ne sono la condizione di possibilità. Analogamente nell'ambito della prassi un'azione è morale se corrisponde a una norma pratica secondo cui la motivazione della volontà del singolo deve concordare col principio di una legislazione universale – assunta appunto come condizio-

ne trascendentale di possibilità dell'agire morale. Nell'ambito estetico, inoltre, qualcosa è bello se si può pretendere che tutti lo giudichino tale – non in base a un concetto, ma a un “senso comune” assunto come condizione di validità universale a priori del gusto.

Inteso in tal modo il trascendentale definisce certamente le condizioni di possibilità di ogni esperienza, inclusa l'esperienza dell'improvvisazione. E tuttavia questa concezione del trascendentale come norma dell'esperienza assume la normatività come una struttura fattuale *a priori* contrapposta all'*a posteriori* altrettanto fattuale dell'esperienza. Il modello normativo è quello che, nella terza *Critica*, Kant attribuisce al “giudizio determinante”: un particolare è ricondotto sotto un universale, che lo determina. L'improvvisazione come pratica umana, ed esemplarmente artistica, dal carattere effimero, in cui invenzione e realizzazione coincidono (tendenzialmente, fino a un certo grado), sembra così costitutivamente sfuggire a questa articolazione della normatività desumibile dalla concezione kantiana del trascendentale. Poiché non può essere programmata in anticipo, accade qui e ora e nel suo accadere svanisce, l'improvvisazione sembrerebbe dover essere intesa come non sussumibile sotto una norma, cioè come non determinabile, come sregolata: come un agire casuale che, pur accadendo in una dimensione spazio-temporale e pur essendo vincolato – come ogni altra esperienza – all'organizzazione categoriale, non istituisce una dimensione di senso, e semmai appare come accadimento casuale o tutt'al più come deviazione dalla norma. Sembrerebbe però più opportuno intendere l'improvvisazione come un agire che produce senso, che produce normatività, e non meramente come accadere casuale e sregolato. Il trascendentale kantiano – come si vedrà, almeno nel senso delle prime due *Critiche* – non è tuttavia in grado di offrire il modello normativo richiesto per articolare questo nesso tra improvvisazione e norma. Sembra essere allora necessario un ripensamento del trascendentale, capace di render conto del movimento performativo che ne esibisce la genesi, come Kant fa a partire dalla terza *Critica* con l'introduzione del giudizio riflettente (e con la teoria del *Genio*<sup>1</sup>)<sup>2</sup>.

Facendo proprio leva sulle novità argomentative proposte nella terza *Critica*, infatti, si può articolare la dimensione del trascendentale in modo diverso da quello delle due prime *Critiche*, accogliendo esigenze filosofiche rivendicate dai continuatori della filosofia trascendentale. La tesi che intendo sostenere è che questo modo diverso di pensare il trascendentale possa offrire uno spazio concettuale accogliente per l'improvvisazione, la quale, d'altro canto, può così mostrarsi come pratica significativamente filosofica: come una *pratica artistica*

<sup>1</sup> Per ragioni di spazio tralascierò questo ultimo aspetto, comunque già affrontato in altra sede: cfr. A. Bertinetto, S. Marino S., *Kant's Concept of Power of Judgment and the Logic of Artistic Improvisation*, in S. Marino, P. Terzi, *Kant's Aesthetics in XX. Century*, De Gruyter, Berlin – New York 2020, pp. 315-338.

<sup>2</sup> Ringrazio un revisore per una giusta obiezione che ha richiesto una revisione sostanziosa di questa parte del testo.

## Il trascendentale e l'improvvisazione

che è al contempo – spesso inconsapevolmente – una *pratica filosofica* in quanto esercizio concreto e realizzazione estetica di *libertà*.

### 2. (S)fondare geneticamente il trascendentale

I filosofi che, accogliendone in gran parte motivazioni, esigenze e obiettivi del criticismo, intesero approfondire l'elaborazione del pensiero trascendentale compresero che la questione principale riguarda la giustificazione dei principi stessi del sapere<sup>3</sup>. La tesi di filosofi come Fichte e Schelling è che Kant avesse fornito i risultati di una riflessione, senza però mostrare come era giunto a essi, ovvero senza fornirne le premesse o il fondamento genetico<sup>4</sup>. Per dirla con Fichte<sup>5</sup>, Kant aveva presentato in modo fattuale, descrittivo, oggettivato le strutture trascendentali dell'esperienza e del sapere. Non avendole però espone geneticamente, mediante un'articolazione *in fieri* del suo procedimento *at work*, il suo pensiero critico si collocherebbe *fuori* dalla filosofia.

Si potrebbe pensare che esibire la genesi del trascendentale sia un passaggio formale importante per chiarire *ex post* il procedimento che ha condotto a certi risultati teorici, ma irrilevante dal punto di vista dei contenuti, cioè la delimitazione delle strutture trascendentali dell'esperienza. Non è però così: la mancanza dell'esposizione genetica del lavoro filosofico che produce i risultati presentati da Kant nelle tre *Critiche*, infatti, è, almeno secondo Fichte, sintomo di una concezione *fattuale* del trascendentale. Il trascendentale è presentato descrittivamente come una struttura fattuale oggettivata. Ciò comporta una *autocontraddizione performativa*: il trascendentale, che come sua condizione di possibilità dovrebbe giustificare l'esperienza garantendone la validità, ha bisogno esso stesso di una fondazione, che ne esibisca la validità; se il filosofo non esibisce operativamente il processo riflessivo che conduce a stabilire le condizioni di possibilità dell'esperienza (nei suoi diversi ambiti), allora la sua è una concezione fattuale del trascendentale. Alla fine dei conti, dunque, il modo in cui Kant critica le pretese della metafisica sarebbe ancora dogmatico. Kant avrebbe dato il *La* a una impresa che si tratta però di condurre ancora a termine.

I modi in cui questa impresa viene condotta a termine dai pensatori che seguirono Kant sono notoriamente diversi. Per il tema considerato in questa sede sono particolarmente rilevanti quelli di Fichte e Hegel. Entrambi, benché diversamente, espongono il loro pensiero in modo genetico. Cominciano da un assunto preso come principio fattuale – dato che da qualche parte e in qualche modo si

<sup>3</sup> cfr. M. Ivaldo, *I principi del sapere*, Bibliopolis, Napoli 1987.

<sup>4</sup> Cfr. J.G. Fichte, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (GA), a cura di R. Lauth et. alii, Frommann Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1962 ss., vol. III/2, p. 28, e per Schelling, G. W. F. Hegel, *Epistolario I (1785-1808)*, Guida, Napoli 1983, p. 107.

<sup>5</sup> Cfr. J. G. Fichte, *Logica trascendentale. Seconda parte. Sul rapporto della logica con la filosofia*, Guerini e associati, Milano. 2004, pp. 86, 109-110. Sul tema cfr. A. Bertinetto, *La forza dell'immagine*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 142 ss.

deve pur cominciare – e comunque concettualmente pregnante – l'io (che pone se stesso) nella *Grundlage* di Fichte, l'essere (che per la sua generalità è nulla) nella *Scienza della logica* di Hegel – e ne espongono geneticamente le condizioni in modo sistematico, ovvero costruendo una argomentazione filosofica i cui elementi sono interdipendenti e che, nella sua progressiva articolazione, fonda retroattivamente lo stesso principio da cui la presentazione della riflessione aveva mosso<sup>6</sup>. Per dirla con Hegel: il presupposto viene così posto.

Fichte ritiene che in Kant manchi una riflessione sul filosofare, grazie a cui soltanto i principi assunti come condizione di possibilità dell'esperienza possono essere dedotti, cioè giustificati, e non soltanto presentati come trovati<sup>7</sup>. Hegel, nel § 10 dell'Introduzione dell'*Enciclopedia*, affronta invece il tema dall'altro lato, quello dell'esperienza; ma la questione in gioco è, a questa altezza, la medesima: non si può imparare a nuotare restando fuori dall'acqua, come pretenderebbe fare Kant che impone all'esperienza principi a priori di cui non è chiara l'origine.

In entrambi i casi l'obiezione è che il criticismo di Kant non è completo né coerente: per essere tale anche le strutture trascendentali non devono essere presentate come fatti osservabili esternamente dal filosofo, ma articolate geneticamente; il che comporta che a essere presentati “nuotando” debbano essere anche i principi del “nuoto”. Pur nella notevole diversità di impianto e articolazione concettuale delle filosofie di Hegel e Fichte, entrambe insistono nel criticare la distinzione rigida, fattuale, descrittiva tra trascendentale ed esperienza: il trascendentale, come condizione di possibilità dell'esperienza, dev'essere esposto geneticamente, cioè facendone esperienza (filosofica). La filosofia, che espone le condizioni dell'esperienza (i principi), non può, a ben vedere, essere appresa dall'esterno, ma deve essere praticata da un pensiero che produce se stesso, e si espone come pratica, mentre presenta *in fieri* geneticamente i propri risultati e le proprie condizioni di possibilità.

Questa critica a Kant, è bene notare, è mossa, almeno da parte di Fichte, nel nome di Kant stesso. Il quale peraltro, nella *Critica del Giudizio*, aveva indicato la via per superare l'aspetto dogmatico e fattuale del suo trascendentalismo. Qui, infatti, Kant distingue, com'è noto, tra “giudizio determinante” e “giudizio riflettente”<sup>8</sup>. Mentre il primo è basato sulla distinzione fattuale tra principi normativi (concetti universali) e fatti esperienziali (rappresentazioni particolari), e impone la sussunzione dei secondi sotto i primi, il secondo propone una concezione performativa della normatività indicando la direzione verso una concezione genetica del trascendentale stesso. A differenza del giudizio determinante, nel giudizio riflettente la norma universale non è presupposta come un dato cui ricondurre i casi particolari, ma è prodotta a partire dal caso singolo (qui una

<sup>6</sup> Cfr., in relazione a Fichte, G. Rametta, *Fichte*, Carocci, Roma 2012; Bertinetto, *La forza dell'immagine*, cit., pp. 194-207.

<sup>7</sup> Cfr. L. Pareyson, *Fichte. Il sistema della libertà*, Mursia, Milano, II ed. 1976.

<sup>8</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Bari 1963, pp. 18-20.

## Il trascendentale e l'improvvisazione

particolare esperienza di piacere). Il che significa che la regola non è avulsa dalla (pratica della) esperienza, ma si produce attraverso di essa<sup>9</sup>.

Come ha sostenuto Pareyson, secondo cui Fichte legge la Prima *Critica* a partire dalla *Terza*, l'operazione di Fichte consiste precisamente nell'articolare il rapporto tra "Io penso" e rappresentazione in base alla normatività produttiva/performativa del giudizio riflettente: così come provare piacere estetico a partire dall'incontro con ciò che è sentito come bello comporta la produzione di un criterio di senso condivisibile di bellezza – che funziona come (e quindi è) un tale criterio quando e se la sua applicazione è occasione per la riproduzione dell'esperienza che l'ha originato –, analogamente il fatto della rappresentazione comporta l'io, non semplicemente come rappresentazione di secondo grado, ma come auto-posizione che si per-forma come condizione di essa (questa articolazione è evidente nella *Dottrina della Scienza nova methodo*).

Su queste basi, intendo sostenere che l'improvvisazione, come si mostra paradigmaticamente in ambito artistico, esibisce al lavoro precisamente questo rapporto produttivo e al contempo significativo – un rapporto di *sense-making* – tra caso singolo (fatto) e norma (trascendentale). Se deve (*soll*) essere giustificato nel suo carattere di principio genetico, il trascendentale (la norma) non può essere semplicemente ammesso in modo fattuale, come qualcosa di trovato, ma *deve* (*muss*) essere afferrato nel suo prodursi mentre opera organizzando l'esperienza e la prassi. La conformità del fatto alla norma non può essere a buon diritto vagliata se non comprendendo come la norma si forma, come norma, attraverso il modo in cui funziona normando, ovvero entrando in rapporto con il fatto. L'applicazione al fatto, o caso, singolo retroagisce sulla norma, alterandola, (tras)formandola. Il principio si fa e disfa, e dunque è continua genesi, continua rigenerazione, nel suo funzionare, e manifestarsi, come norma per l'esperienza. La stessa riflessione filosofica che articola questo passaggio è manifestazione di questo movimento, che – appunto per evitare l'aporia kantiana (la fattualizzazione inconsapevole del trascendentale) – comporta l'imprescindibilità di "sottrarne", come fattuale, la stessa esposizione.

### 3. *Pratiche, arte, normatività*

Torniamo a Kant. La tesi kantiana circa il rapporto tra molteplice dell'esperienza e strutture trascendentali presenta senz'altro una concezione della normatività. La tesi kantiana concorda con l'idea che una pratica rivolta a uno scopo (includere le pratiche conoscitive) è tale se nel suo ambito le azioni rivolte agli scopi della prassi sono regolate da norme. Le norme sono trascendentali nel senso che fondano e rendono possibili le azioni empiriche, funzionando come loro criteri

<sup>9</sup> Per l'elaborazione di questa tesi in rapporto al tema dell'improvvisazione cfr. A. Bertinetto, G. Bertram, "We Make up the Rules as We Go Along." – *Improvisation as Essential Aspect of Human Practices?*, in «Open Philosophy», 3/1 (2020), pp. 202-221; A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna 2021, cap. 4.



Alessandro Bertinetto

vincolanti di correttezza e scorrettezza e, più in generale, di successo e insuccesso, riuscita o cattivo funzionamento. Le norme pratiche, così considerate, non solo regolano la prassi e le pratiche, ma la/e costituiscono.

Le azioni concernono, e realizzano, una pratica, se sono guidate da norme, condivise socialmente, che funzionano come criteri di valutazione delle azioni che si svolgono nel suo ambito. Una pratica (come, per intenderci, la conduzione di veicoli; una determinata disciplina sportiva, come il calcio o il tennis; una usanza sociale, come una cena tra colleghi/e; la didattica scolastica; una particolare sfera artistica, come la scultura o il cinema) è fondata su norme che ne definiscono l'ambito (i limiti e le possibilità) come suoi principi *a priori*. Ad esempio, i principi normativi *a priori* di una pratica come il guidare l'automobile concernono sia abilità e capacità tecniche riguardanti la conduzione del veicolo, sia il regolamento del codice stradale: nella guida queste norme sono seguite in modo corretto o scorretto. La loro violazione comporta il malfunzionamento della pratica (per esempio, un incidente stradale) e il conseguente sanzionamento. Insomma: le norme sono prestabilite come criteri e piani di azione; le azioni che si svolgono nell'ambito di quella pratica regolamentata, applicano le norme in modi migliori o peggiori, conformandosi in modi migliori o peggiori.

Ciò sembra valere anche per le pratiche artistiche. Queste sono regolate da norme che funzionano come piani di azione e criteri di successo/riuscita per le opere prodotte nel loro ambito. Prendiamo una natura morta nell'ambito della pittura olandese del '600. La sua norma è la raffigurazione particolareggiata della ricca varietà degli oggetti d'uso comune nella vita quotidiana della borghesia olandese. O, passando all'ambito musicale, consideriamo il genere sinfonico. Qui la norma è la costruzione di un edificio sonoro complesso, suddiviso generalmente in quattro movimenti caratterizzati da una organizzazione interna tipica. Per es., l'Allegro, strutturato secondo la tradizionale forma sonata, inizia spesso con un'introduzione più lenta, è articolato in esposizione del tema, sviluppo e ripresa e si distingue per il suo bitematismo.

Certamente, il caso della normatività in vigore nell'ambito della sinfonia è – almeno apparentemente – più fluida di quella in vigore nella pratica della guida di un'auto. Proprio il caso della sinfonia presenta, infatti, nel corso della sua storia una molteplicità di soluzioni compositive che eccedono la norma appena esposta. Ciò non contraddice il fatto che i partecipanti a una pratica artistica possano realizzare meglio o peggio gli obiettivi che essa si pone in considerazione dei suoi criteri normativi. In base a questa concezione, un/a artista è tanto più competente e “bravo/a” quanto più capace è di realizzare opere conformi ai criteri di quella pratica. Se la pratica consiste nella raffigurazione pittorica di Madonne in atteggiamento materno, l'opera sarà tanto più riuscita quanto meglio la maternità della Madonna sarà resa pittoricamente. Questa è, nei suoi tratti generali, la tesi che in modo assai più raffinato e tecnico, sostiene la “Network Theory” di Dominic McIver Lopes<sup>10</sup>. Ogni pratica

<sup>10</sup> D. M. Lopes, *Being for Beauty*, Oxford University Press, Oxford 2018



## Il trascendentale e l'improvvisazione

ha un suo “bene” che ne definisce l’ambito, ovvero il “profilo” normativo. I “beni” delle pratiche sono diversi e così un/a artista eccellente in base ai criteri della pratica A può essere mediocre in base ai criteri di B. Per riuscire in A l’artista X deve produrre opere conformi agli *standards* che definiscono la qualità del suo bene: quanto più conforme, tanto più riuscita sarà la sua opera.

Le debolezze di una simile posizione sono tuttavia facilmente intuibili. Ciò vale rispetto alle pratiche normative in generale. Benché la pratica del guidare un’automobile sia regolata da norme codificate, tuttavia la normatività *realmente* operativa è una normatività *situata*<sup>11</sup>, che dipende dal contesto in cui le azioni che realizzano la pratica si svolgono. In primo luogo la situazione concreta presenta *affordances*<sup>12</sup> – cioè opportunità e vincoli – rispetto a come concretizzare la norma e quali norme eventualmente contrastanti privilegiare: se improvvisamente si presenta un ostacolo davanti al veicolo, per evitare l’impatto devo violare la norma che impone di non superare una linea continua tra due carreggiate. In secondo luogo, in generale, lo stesso codice viene applicato diversamente nelle diverse situazioni, vuoi perché norme implicite (convenzioni) condivise concorrono a determinare il profilo specifico di quella pratica in quel contesto specifico (in alcuni luoghi un semaforo rosso non vieta di svoltare a destra); vuoi perché le condizioni contestuali (fisiche, sociali, caratteriali, ecc.) vincolano l’applicazione della norma e la costringono ad adattarsi: ad esempio, corsie ampie consentono manovre diverse rispetto a corsie più strette, il che comporta un diverso modo di interpretare praticamente la norma nelle due diverse situazioni. Dunque, la norma si realizza in quanto viene incorporata come *Habitus*<sup>13</sup>: donde le differenze tra guidare a Torino, a Berlino o a Palermo e tra la guida di oggi e quella del passato. L’attenzione alla situazione comporta una realizzazione creativa della normatività: la norma si realizza adattandosi al contesto o resta astratto inefficace precetto. Ma l’adattamento alla situazione comporta la retroazione sulla norma, che applicandosi si (tras)forma. Così anche i criteri di correttezza sono di fatto criteri di riuscita (ed efficacia) rispetto alla situazione<sup>14</sup>. La norma cambia con l’uso, con la prassi. Come si è argomentato in altra sede<sup>15</sup>, il modello giuridico di questa concezione della normatività è il diritto britannico: la sentenza configura la norma.

Riprendiamo quindi il discorso sulle pratiche artistiche. Intuitivamente le norme che le regolano sono più lasse ed elastiche di un codice stradale. Eppure è chiaro che anche le pratiche artistiche non prescindono da norme, esplicite o implicite, alcune di esse anche rigidamente vincolanti. Una norma implicita della

<sup>11</sup> J. C. Van der Herik, E. Rietveld, *Reflective Situated Normativity*, in «Philosophical Studies», 178/10 (2021), pp. 3371-3389.

<sup>12</sup> J. J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva* Mimesis, Milano-Udine 2014.

<sup>13</sup> P. Bourdieu, *Il senso pratico*, Armando, Roma 2005.

<sup>14</sup> Questa trasformazione in ogni singola performance è di solito impercettibile; è percepibile solo a lungo termine, attraverso diverse performances; e ancor più lento e complesso è il processo di restituzione oggettivata dei cambiamenti (o meglio di alcuni di essi) in codici normativi “istituzionali”.

<sup>15</sup> Bertinetto, Bertram, “*We Make up the Rules as We Go Along*”, cit.



Alessandro Bertinetto

fruizione di un quadro, ad esempio, è che debba essere osservato, e non annusato. Ciò dipende anche dai vincoli fisici che il dipinto presenta a chi ne fa esperienza. Un'altra norma è che il quadro non possa essere toccato. Queste norme sembrano dipendere in particolare dai vincoli di percezione e salvaguardia di un oggetto. Sembrano norme irremovibili: norme che fondano la pratica, senza che l'esercizio concreto di essa possa metterle in discussione. Tuttavia, dipendono dalla sensibilità di una cultura, benché il loro cambiamento comporti trasformazioni della pratica in questione: per es., la convenzione dell'ascolto silenzioso di un concerto è sorta storicamente e si è istituzionalizzata, ma particolari condizioni di produzione e fruizione (il concerto all'aperto; la registrazione audiovisiva, ecc.) possono alterare la norma; una norma che generalmente non vale per generi come il rock o il jazz. Analogamente, la consuetudine secondo cui il dipinto va fruito una volta che il pittore ha deciso che è concluso viene alterata dalla prassi della pittura performativa: qui il dipinto può essere percepito nel suo farsi. Il pittore può quindi contribuire a trasformare la norma della sua pratica in rapporto a differenti sensibilità estetiche.

Inoltre, nella cornice di una pratica artistica definita anzitutto dal suo *medium* – pittura, scultura, teatro, musica, ecc. – altre norme, norme più specifiche, riguardano il profilo estetico di un genere o di uno stile artistico. Seguendo l'esempio precedente, le norme di una sinfonia riguardano la loro struttura, la loro composizione, la loro esecuzione, e la loro fruizione. E sono norme il cui potere vincolante si modifica attraverso modi e circostanze in cui sono applicate. Le norme della composizione della sinfonia romantica sono perciò diverse da quelle della sinfonia novecentesca che, per es., ha una permissività maggiore rispetto alle dissonanze. E anche le norme per l'interpretazione variano a seconda del contesto storico-culturale dell'esecuzione.

La normatività artistica è allora particolarmente interessante perché le sue dinamiche mostrano che il funzionamento della normatività impatta sulla sua genesi, ovvero che l'applicazione di una norma è generativa della norma. La norma che definisce il genere del cubismo pittorico – presentare sulla stessa superficie colorata le diverse prospettive percettive di un oggetto – si definisce attraverso le sue applicazioni, i quadri cubisti: questi non sono occorrenze (*tokens*) di un universale astratto (*type*), che resta immutabile nelle sue realizzazioni; piuttosto, una normatività in continua alterazione si genera attraverso iterazioni diverse di un modello che emerge attraverso le diverse applicazioni performative. Infatti, il valore (o il bene) che realizza la pratica, e che la guida come suo principio normativo e fondazionale, non è determinato, astrattamente, al di là della pratica, ma è (tras)formato dalla pratica stessa. Non è forse inappropriato ricordare qui l'adagio di Wittgenstein: "We make up the rules as we go along"<sup>16</sup>.

Questa è la ragione per cui la proposta di Lopes non funziona. Come si diceva poco fa, secondo lui, l'agire dell'artista e i suoi prodotti possono essere giudicati

<sup>16</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, § 83.



## Il trascendentale e l'improvvisazione

in base ai criteri predeterminati della pratica di riferimento. L'artista sarà tanto più bravo/a quanto più correttamente la sua opera implementerà le norme specifiche della pratica. Non è però chiaro in che senso la norma sia un valore e perché l'artista debba perseguirlo nel realizzare la pratica: le pratiche restano valutativamente neutre. La validità delle norme che le regolano e la "bontà" estetica del loro scopo, che definiscono lo *standard* valutativo che misura la qualità dei risultati, non sono giustificate: sono ammesse come fatti. Perciò non ci sono ragioni estetiche valide per scegliere la pratica A piuttosto che la pratica B, ma la predilezione per l'una o l'altra è assunta come un mero dato. Così, però, la normatività artistica è intesa come un meccanismo fattuale infondato. Proprio come infondato, perché presentato come un fatto, è – secondo i suoi successori "idealisti" – il trascendentale kantiano.

La mia duplice tesi è invece la seguente:

1. una concezione plausibile della normatività estetica delle pratiche artistiche richiede il modello performativo-genetico del trascendentale;
2. la normatività estetica esplicita il carattere situato e performativo della normatività *tour court*.

Il punto è che la normatività che regola le pratiche non è definibile in termini di strutture avulse dalle pratiche (cioè dall'esperienza). Al contrario, comporta il coinvolgimento nelle pratiche che essa regola, perché il suo funzionamento – l'applicazione della norma al caso singolo – comporta retroattivamente la trasformazione performativa della norma: la norma che regola (e definisce) una pratica (e quindi la stessa pratica in questione) si (tras)forma (geneticamente) in risposta al caso singolo (il fatto). È chiaro che il modello di questa normatività è quello del giudizio riflettente articolato nella *Critica del Giudizio*, per cui a partire da un fatto si genera la norma che gli dà senso.

Ciò non significa che l'esperienza estetica e l'operare artistico avvengano nel vuoto: nella data situazione storico-culturale in cui un'opera artistica è prodotta e fruita esteticamente norme di vario tipo, formatesi storicamente, costituiscono le condizioni fattuali di possibilità di quell'esperienza e di quell'operare. Esse organizzano la pratica artistica e l'esperienza estetica, per esempio configurando i contorni del genere artistico di riferimento per quell'opera: quella data opera è uno Spaghetti Western o un quadro cubista e, più precisamente, uno Spaghetti Western di Sergio Leone, o un quadro cubista di Picasso. Ma la singola opera – *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) o *Les Femmes d'Alger* (1907) – non è meramente un fatto valutato in base alla norma data (il genere): è piuttosto la singola opera a formare e (tras)formare il suo genere (così come lo stile dell'autore) formandone il "bene" e i criteri di valutazione. La norma estetico-artistica si configura attraverso la pratica del giudizio estetico che – sia nella produzione artistica sia nella fruizione – produce senso (normatività) a partire dalle opere.

Certamente, non tutte le opere riconducibili ai generi Spaghetti Western e cubismo sono esemplari come *Il buono, il brutto e il cattivo* e come *Les Femmes d'Alger*. Non tutte producono normatività estetica in modo così evidente e pregnante. Tuttavia, la normatività estetica funziona sempre così: l'apprezzamen-



Alessandro Bertinetto

to estetico, operante a livello poietico-formativo (creativo) anche nella pratica artistica, non sussume un fatto sotto una norma precostituita, ma nell'applicare una norma data a un fatto (l'opera esperita dal fruitore), fa retroagire il fatto sulla norma, producendo senso, (tras)formando normatività. La normatività estetica è una normatività in (tras)formazione, emergente<sup>17</sup>: pertanto, è paradigmatica per le pratiche umane ed esplicita il rapporto ricorsivo e performativo tra esperienza e suo principio trascendentale.

#### 4. Normatività dell'improvvisazione e trascendentale genetico

L'improvvisazione artistica esibisce operativamente questa normatività estetica nel corso del suo farsi. Le diverse arti presentano diversi tipi di improvvisazione – solistica vs collettiva, vincolata (basata su schemi, coreografie, *scripts* o partiture) vs libera (svincolata da tali supporti) – le cui specifiche caratteristiche sono funzione del *medium* artistico adottato (suono, parola, gesto, movimento, azione; ma anche colore, volume ecc.), del materiale su cui la performance si basa (particolari scale o intervalli musicali; un tipo specifico di gestualità; un pattern drammatico, ecc.), delle convenzioni proprie della tradizione della pratica in questione (ad esempio Commedia dell'Arte; Be Bop; Contact Improvisation) della personalità artistica dei performers e del loro stile estetico<sup>18</sup>. Queste caratteristiche tipologie di improvvisazione possono essere considerate, insieme alle abilità tecniche ed estetiche degli artisti, come precondizioni delle performance improvvisate: costituiscono il *background* dell'improvvisazione<sup>19</sup>. Valgono cioè come condizioni di possibilità della pratica improvvisativa: non s'improvvisa a partire dal niente (*ex nihilo*) ma sulla base di un sapere (incorporato) preliminare che apre la possibilità del processo performativo. Analogamente, la fruizione dell'improvvisazione richiede competenze adeguate – essere parte della cultura di cui la performance improvvisata è espressione.

La struttura della relazione tra il *background* e la *performance* improvvisata è quella di fondamento e fondato: la performance (il fondato) si svolge grazie a competenze acquisite (il fondamento). In tal senso, il fondamento – di conoscenze, competenze, possibilità – fornisce la norma che regge, rende possibile e regola il processo che su di esso si fonda. In tal senso, ancora, l'improvvisazione non è sregolata o una mera deviazione dalla regola. Sarebbe ingenuo pensarla così: come scrive efficacemente Giancarlo Schiaffini “l'improvvisazione non s'improvvisa”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Sul tema cfr. A. Bertinetto, *L'emergentismo nell'arte*, in «Philosophy Kitchen», 11/7 (2019), pp. 177-191; A. Bertinetto, *Improvisation and the Ontology of Art*, in «Rivista di Estetica» n.s., 73/1 (2020), anno LXI, p. 10-29; A. Andrzejewski, A. Bertinetto, *What Is Wrong With Failed Art?*, in «Studi di Estetica», anno XLIX, IV serie, 1 (2021), 1-23.

<sup>18</sup> Sul tema, cfr. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, cit., cap. 3.

<sup>19</sup> A. Bertinetto, *Eseguire l'inetto*, il Glifo, Roma 2016, cap. 2.

<sup>20</sup> G. Schiaffini, *Never Improvise Improvisation*, in «Contemporary Music Review», 25/5-6 (2006),



## Il trascendentale e l'improvvisazione

Eppure, questa è solo metà della storia. Se le cose stessero solo in questi termini, l'improvvisazione starebbe alle sue condizioni di possibilità come per Kant l'esperienza sta alle strutture trascendentali, ovvero come per Chomsky la performance linguistica sta alle strutture cognitivo-grammaticali<sup>21</sup>. Sarebbe allora pensabile nei termini dell'implementazione performativa di possibilità di scelta predeterminate secondo un modello evolutivo di stampo lamarkiano: un bagaglio di competenze è condizione di possibilità della singola performance, così come le strutture trascendentali sono ammesse, in Kant, come condizioni di possibilità dell'esperienza.

Si è visto, tuttavia, che considerare così il trascendentale significa trattarlo come un fatto descrivibile dalla posizione di chi lo osserva, senza esserne coinvolto come partecipante e senza coglierne il movimento grazie a cui l'organizzazione e la possibilizzazione del fatto in base al principio è per- e trasformazione del principio. Questo "fatto" resta così ingiustificato, ammesso come una "cosa in sé": ciò che fonda l'esperienza resta svincolato dalla fondazione, un fatto senza genesi: una norma – per restare nell'ambito del tema più circoscritto che stiamo discutendo – posta astrattamente, al di là della prassi che la giustifica come norma.

L'operazione filosofica di Fichte<sup>22</sup> può essere intesa come riflessione volta a esporre geneticamente il trascendentale, ovvero ad articolare il trascendentale come genesi di cui è espressione la stessa riflessione filosofica – anche in quanto evento storicamente collocabile. Esibire la riflessione filosofica come un sapere sul sapere che funziona come un sapere mentre ne espone le strutture trascendentali significa articolare il trascendentale come performance, come genesi, che si "deposita" in fatti e di cui la stessa riflessione filosofica è manifestazione<sup>23</sup>. Significa, per dirla altrimenti, esibire la regola operativamente, *mentre regola*: mentre regola un sapere che è un formare (e quindi una prassi) e che realizza, formandola, la stessa regola. Significa, nei termini propri della pratica improvvisativa, esibire il formarsi della competenza che è norma della performance attraverso la performance stessa. L'operatività del fondamento è tale che ciò che viene fondato retroagisce sul fondamento, formandolo come fondamento. Per dirla con la teoria dei sistemi di Luhmann<sup>24</sup>, l'esito (*output*) del processo retroagisce su di esso rientrandovi come *input*: il sistema (del sapere) è un processo ricorsivo, che si retroalimenta. Ciò che è posto all'inizio (il principio) è formato attraverso la sua espressione riflessivo-performativa.

Lungi dall'essere incompatibile con il trascendentale, geneticamente inteso, l'improvvisazione è espressione cruciale del rapporto di retroalimentazione

pp. 575-576.

<sup>21</sup> N. Chomsky, *Saggi linguistici*, 3 voll., Boringhieri, Torino 1969-70.

<sup>22</sup> E per certi versi anche di Hegel, ma è attraverso Fichte che articolerò la mia riflessione da ora in poi.

<sup>23</sup> Cfr. Rametta, *Fichte*, cit., pp. 72-77.

<sup>24</sup> N. Luhmann, *Sistemi sociali*, Il Mulino, Bologna 1990.

per-formativa tra condizioni trascendentali-normative e pratica esperienziale-fattuale. Le strutture e competenze che ne rendono possibile la performance si formano attraverso la per-formance. Certamente, questo sembrerebbe bizzarro qualora s'intendesse che prendendo parte a una singola performance improvvisata – per esempio a un singolo concerto – il musicista genera le competenze richieste a improvvisare (bene) in un certo genere di improvvisazione. Piuttosto, è in virtù della partecipazione a diverse performance, a una *prassi* performativa, che il performer, improvvisando, acquisisce le competenze dell'improvvisazione e diviene ciò che è: improvvisatore, in un certo specifico campo.

Si potrebbe obiettare che chi improvvisa è un/a musicista che ha appreso tecniche musicali seguendo lezioni e studiando manuali; le competenze sono quindi acquisizioni previe alla performance, sue condizioni fattuali di possibilità. Ciò è innegabile: a parte poche eccezioni chi improvvisa apprende competenze e abilità (per es. tecniche strumentali) *prima di*, e proprio *per*, partecipare a performance d'improvvisazione. Tuttavia questa obiezione non coglie nel segno, e anzi ci riporta al livello dello Scolastico che vuole nuotare senza bagnarsi.

In proposito è significativa l'analogia con l'apprendimento della filosofia trascendentale. Fichte pone il problema dell'introduzione alla filosofia<sup>25</sup>. Una propeutica alla filosofia soltanto descrittiva può presentare oggettivamente una struttura di pensiero, ma così la oggettiva, manifestandola in modo non-trascendentale, come una "cosa in sé": si dice una cosa (il trascendentale) e se ne fa un'altra (un'operazione dogmatica). Il dire contraddice il fare: una *Protestatio facto contraria*, una contraddizione performativa. Invece l'introduzione efficace alla filosofia (alla *Dottrina della scienza*) è un'introduzione scientifica, che è già (parte della) filosofia. Si apprende la filosofia (con)filosofando.

Ovviamente, facendo filosofia a livello introduttivo rimarranno oscuri importanti aspetti – sia a livello dell'autoriflessione teorica del filosofare, sia a quello delle sue motivazioni etico-pratiche (indicate dal concetto fichtiano di *Soll*). Tuttavia l'introduzione reale alla filosofia è già filosofia. La "logica trascendentale" è già "dottrina della scienza"<sup>26</sup>.

Analogamente, esercitarsi con scale e accordi, apprendere frasi e ritmi, imparare brani e soluzioni armoniche e melodiche: tutto ciò è uno studio preliminare imprescindibile per l'improvvisazione, per es. in quella jazzistica, così come imparare una lingua, esercitandosi con la grammatica e la comprensione, è condizione per leggere un testo in quella lingua e parlarla. Eppure s'impara a leggere un testo leggendo, a parlare parlando; s'impara a filosofare filosofando. E s'impara a improvvisare improvvisando, perché avere appreso tecniche di improvvisazione non significa avere imparato a improvvisare. Il *know-how* dell'improvvisatore si costruisce attraverso l'esercizio, cioè rispondendo alla contingenza della situazione in cui si improvvisa e coinvolgendo la situazione performativa come elemento costruttivo, formativo, della performance stessa: anzi come contributo

<sup>25</sup> Cfr. J. G. Fichte, *Logica trascendentale. Prima parte: L'essenza dell'empiria*, Milano, Guerini 2000.

<sup>26</sup> A. Bertinetto, *L'essenza dell'empiria*, Loffredo, Napoli 2001.

## Il trascendentale e l'improvvisazione

alla formazione performativa della competenza improvvisativa. In riferimento al jazz: s'impara a improvvisare partecipando alle *jam sessions*, e cimentandosi, dapprima a livello "introduttivo" – da dilettanti – poi, magari, sempre più professionale con l'interazione performativa. È così che si forma il bagaglio di capacità che rendono possibile, e vincolano, la pratica improvvisativa: attraverso la prassi, una prassi che può raggiungere solo così le vette più raffinate della libertà creativa in ambito artistico, così come solo attraverso il lavoro del concetto, cioè riflettendo filosoficamente, si può conseguire la *Einsicht* che libera la capacità di afferrare la genesi del trascendentale.

Ciò comporta che la prassi performativa non sia semplicemente l'esito dell'applicazione di regole, convenzioni e condizioni; la prassi performativa retroalimenta il suo fondamento, il suo background normativo, che si forma e trasforma attraverso la pratica che essa regola. La tradizione (meglio: le tradizioni) del jazz – anche qui, è solo un esempio – si forma(no) attraverso ciò che accade nelle performances (anche i dischi sono performances): la tradizione – riferimento canonico delle performances jazzistiche – è *in fieri*, messa in movimento dalle singole performances che in essa trovano realizzazione.

### 5. Improvvisazione come genesi del normativo

La dinamica di ogni singola improvvisazione è esemplare di questo processo in cui la condizione (il trascendentale) si realizza attraverso il condizionato (l'esperienza). L'improvvisazione cosiddetta libera o radicale, quella cioè svincolata da schemi espliciti o dichiarati<sup>27</sup> è il territorio più adeguato per afferrare questo dispositivo. Uno schema-tipo è il seguente: s'inizia con una mossa – un gesto, un *cluster* o una frase sonora, ecc., il cui senso non dipende dall'essere, o meno, la realizzazione di un piano o di una intenzione previa. Al primo gesto – che accade in risposta alla situazione, e sulla base del sapere incorporato del performer<sup>28</sup> – risponde un altro gesto, un altro suono: tipicamente – nel caso di una improvvisazione di gruppo – prodotto da un altro performer. Così, retroattivamente, la prima mossa assume senso: assume il senso di una *affordance*, cioè di un invito, di una proposta, di una opportunità o anche di un vincolo che la seconda mossa articolerà, applicandolo, in un modo impreveduto. Seguirà una terza mossa: vincolata da quanto già formatosi attraverso le prime due mosse, essa ne applicherà il senso (il significato, la direzione, la dimensione sensoriale/affettiva) in un modo indeterminabile in anticipo, retrogendovi. Accogliendone l'impulso – in

<sup>27</sup> I condizionamenti culturali sono per forza sempre presenti e quindi l'improvvisazione, in un senso formale, e irrealistico, di libertà, non esiste, come già comprese molto bene Derrida (J. Derrida, *Unpublished Interview*, in K. Dick, A. Ziering Kofman e J. Derrida, *Derrida: Screenplay and Essays on the Film*, Manchester University Press, Manchester 2005).

<sup>28</sup> Di solito si prende le mosse dal contesto ambientale della situazione performativa – per es., Keith Jarrett diede il via al Köln Concert riprendendo il jingle che annunciava l'inizio del concerto.

diverse possibili modalità: continuazione, variazione, rafforzamento, indebolimento, interruzione, negazione ...– retroagirà sulla sua dimensione normativa nel momento stesso in cui sarà valutata in base alla normatività formatasi fino a quel momento e intuibile tramite le aspettative generate rispetto a come (e se) il processo improvvisativo proseguirà. E così via. Georg Bertram ha efficacemente descritto questo processo come una normatività *in statu nascendi*, come la genesi del normativo<sup>29</sup>: l'improvvisazione non solo presenta ed esibisce, ma performa il sorgere della normatività estetica.

Più che grazie all'intenzionalità di ogni singolo performer (e dei suoi contributi), la normatività, e l'intenzionalità collettiva – il senso generale della performance –, si (tras)formano in base all'attenzione nei confronti della situazione performativa che si va configurando. Certamente questa attenzione è guidata dall'esperienza accumulata previamente dai performer; e anche le attese del pubblico non sono soltanto modulate dall'articolazione *in fieri* del processo performativo, ma anche dalla sua precedente esperienza. Un pubblico esperto coglierà il senso di alcuni passaggi, perché capirà che si tratta di risposte a convenzioni (e *cliché*) con valore normativo in una certa pratica di improvvisazione. Ma ciò non rassicura l'immutabilità della norma e la certezza dell'esito della sua applicazione: il potere normativo di una convenzione – il suo effettivo normare (e formare) la realtà del processo – non è garantito in astratto. Solo se conviene alla situazione la convenzione è efficace, e comunque l'applicazione in risposta alla situazione genera un effetto retroattivo su di essa. Il nuovo caso applicativo contribuisce a (tras)formarla, ancorché solitamente in minima parte. Tuttavia, come insegna Derrida<sup>30</sup>, l'iterazione applicativa altera la norma, perché il caso è singolo e concreto e, come tale, non è sussumibile sotto la norma.

Così, quanto accade nell'improvvisazione – l'accadere dell'improvvisazione – esibisce in ogni singolo passaggio la dinamica del giudizio riflettente kantiano: sebbene, incluso il caso dell'improvvisazione più “libera” o “radicale”, una performance sia guidata da norme e convenzioni così come ogni giudizio estetico si basa sui criteri che guidano una certa pratica artistica (un certo genere, per es.), queste norme e convenzioni (così come i criteri del giudizio estetico) prima della concreta realizzazione “qui e ora” sono astratte, non operative, ineffettuali: non normano. La norma – come concreta realizzazione di normatività, come *sensu* – si genera in risposta al caso singolo, così come il criterio del giudizio è prodotto dal giudizio stesso. L'improvvisazione è cioè *performance di giudizio estetico*<sup>31</sup>: realizza senso, normatività, nella concreta (tras)formazione del materiale artisti-

<sup>29</sup> G. Bertram, *Improvisation as Normative Practice*, in *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, a cura di A. Bertinetto and M. Ruta, Routledge, New York and London 2022, pp. 21-32.

<sup>30</sup> J. Derrida, *Firma evento contesto*, in Id., *Margini della filosofia* (1972), Einaudi, Torino 1997, pp. 393-424.

<sup>31</sup> G. Peters, *Improvising Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2017, p. 40.

## Il trascendentale e l'improvvisazione

co. Così, quando Miles Davis, nel racconto di Herbie Hancock<sup>32</sup>, accolse un accordo da lui sul pianoforte completamente al di fuori dal contesto normativo armonico *in play* sino a quel momento, considerandolo “something that happened” e non come un errore e rispondendovi con una nota di tromba che diede retroattivamente senso a quell'accordo in virtù della costruzione *on the spot* di un nuovo, impreveduto, ordine normativo (cfr. Bertinetto 2019a), stava appunto performando il giudizio estetico kantiano, realizzando liberamente il principio normativo della pratica attraverso la pratica.

### 6. Ritorno al trascendentale

Questo “attraverso” dev'essere preso sul serio. È attraversando la pratica che il principio *agisce* e che la norma *norma*. Il che viene generalmente misconosciuto dalle più diffuse filosofie dell'arte di stampo analitico, le quali pensano la normatività delle pratiche artistiche (e più in generale estetiche) sulla base di ontologie, o di stampo platonista o di stampo nominalista, che contrappongono nettamente il fatto come accadimento particolare contingente (un'opera d'arte particolare o una performance particolare) alla norma come struttura universale e immutabile che definisce la pratica (paradigmaticamente un dato genere artistico o una data opera, per esempio musicale o teatrale, da eseguire correttamente). In tal modo la norma è intesa come principio svincolato dalla prassi esperienziale che fonda; di conseguenza fruizione, apprezzamento e valutazione estetica si basano su una determinazione ontologica previa di tipo categoriale che definisce che cosa si fruisce esteticamente indipendentemente dall'esperienza estetica. L'esperienza estetica del fatto non ha alcun rilievo nell'articolazione della sua normatività. Così, tuttavia, la validità della normatività in vigore in una pratica estetica è solo assunta fattualmente, ma non è articolata, geneticamente, attraverso la pratica, cioè attraverso l'esperienza artistica ed estetica in cui essa, la norma, diventa efficace, ovvero diventa norma.

Come si è suggerito, così intesa la normatività artistica è orientata a un'idea kantiana di trascendentale. Ma questa, lo si è visto, è caratterizzata da una concezione fattuale del trascendentale, che, come norma strutturale dell'esperienza intesa secondo il modello del “giudizio determinante”, all'esperienza è fattualmente contrapposta.

I successori di Kant – qui abbiamo preso come riferimento soprattutto Fichte – hanno però articolato una diversa prospettiva, proponendo un'idea genetica di trascendentale secondo cui, lungi dall'essere semplicemente contrapposto al fatto dell'esperienza, esso si genera performativamente attraverso la pratica esperienziale, in base al modello del giudizio riflettente estetico. Questo si rende evidente nella prassi della riflessione filosofica, la cui esposizione (oggettivazione)

<sup>32</sup> G. Eskow, *Herbie Hancock*, in «Mix» 1 (2002).



Alessandro Bertinetto

deve essere presa per quello che è – un fatto – che deve essere tolto (sottratto) per cogliere – attraverso l’esercizio performativo – e quindi producendolo – il principio che la regola: ossia, per dirla in termini fichtiani, l’assoluto che appare, che si manifesta nel fenomeno, e che appare grazie all’apparire del fenomeno in quanto fenomeno. È nel manifestarsi (*in fieri*) che il principio (l’assoluto) appare come tale: il che, in altri termini, comporta che il trascendentale, che è principio dell’esperienza, è il suo apparire nell’esperienza come suo principio costruttivo: la norma è il suo normare i fatti, quando questi “make sense” costruendo una normatività che è nel suo *farsi*.

Allo stesso modo l’improvvisazione, come ho argomentato altrove<sup>33</sup> “makes sense as a process (or practice) of sense-making”. Il che comporta che, nella sua fruizione, la comprensione del suo senso estetico richiede di assumere la prospettiva del partecipante, così come chi vuole comprendere la riflessione filosofica sul principio trascendentale deve praticarla, generandolo performativamente. Il che viene espresso da Fichte nel già ricordato passaggio cruciale in cui la Dottrina della Scienza (il sapere del sapere articolato nell’esposizione del sistema filosofico) viene invitata a diventare *saggezza*<sup>34</sup>, deducendosi – anche e soprattutto nel senso di “sottraendosi” – come esposizione fattuale sistematica del pensiero trascendentale per formarsi come pratica di vita in quanto capacità di rispondere con *phronesis* alla congiuntura della situazione storica in cui si opera: capacità di improvvisare *bene*.

Analogamente, l’improvvisazione davvero consapevole è quella che sa della sua propria impossibilità come “assolutamente” libera, come pura coincidenza di invenzione e realizzazione. Questa è una definizione meramente formale di improvvisazione, dato che l’improvvisazione non può non includere tra le sue condizioni – come suo principio – il suo altro: la preparazione, l’abitudine, la consuetudine, la ripetizione, la composizione, il piano o schema di azione. Dunque – a rigore – se una performance sia improvvisata o meno dal punto di vista empirico è una questione di grado. Quindi, ancora, l’improvvisazione consapevole sa che per la riuscita estetica è irrilevante la quantità fattuale di pianificazione e composizione precedente la performance vera e propria. Piuttosto a renderla effettuale come agire (artistico-estetico) consapevole è il suo essere e sapersi *deittica*: il suo senso emerge, si configura e si svolge a partire dalla situazione in cui accade. La validità di tutto ciò che si era preparato (per essere ben preparati a non essere preparati), la validità di tutte le precondizioni dell’improvvisazione, e anche di tutta l’esperienza pregressa, nel momento della performance è sospesa: se funzionerà o meno lo si saprà solo se si avrà

<sup>33</sup> Bertinetto, *Estetica dell’improvvisazione*, cit.; A. Bertinetto, *The Aesthetic Paradox of Artistic Improvisation (and its Solution)*, in «The Proceedings of the European Society for Aesthetics», 13 (2021), pp. 14-28.

<sup>34</sup> Cfr. G. Rametta, *Le strutture speculative della dottrina della scienza*, Pantograf, Genova 1995; G. Rametta, *Libertà, scienza e saggezza nel «secondo» Fichte*, in G. Duso, G. Rametta (a cura di), *La libertà nella filosofia classica tedesca*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 87-115.



## Il trascendentale e l'improvvisazione

risposto opportunamente (cairologicamente) qui e ora: il che, appunto, è imprevedibile e imprevisto.

In tal senso, in quanto guidata da attenzione, responsività, sensitività rispetto alla concretezza della situazione fattuale in cui si svolge, l'improvvisazione informa la creatività di *ogni* performance e opera d'arte – anzi: di ogni opera dell'arte: la riuscita estetica è di per sé – indipendentemente dall'etichetta analiticamente ontologica di “improvvisazione” in quanto contrapposta a “composizione” – improvvisazione rispetto alle sue precondizioni, alle sue norme, ai suoi principi, ovvero al suo fondamento trascendentale che, ponendosi in gioco, si ricrea attraverso la pratica dell'esperienza. Per dirla con una intenzionale allusione alla terza *Critica* kantiana, l'improvvisazione esibisce dunque la normatività *tout court* in “libero gioco” nelle pratiche estetiche<sup>35</sup>.

Se le cose stanno così, si può effettivamente a buon diritto affermare che l'estetica dell'improvvisazione sia un esito coerente, per quanto non prevedibile anticipatamente, del pensiero trascendentale come riflessione che si realizza nella libertà. La quale è tale in quanto conquistata attraverso il suo esercizio.

<sup>35</sup> Con strategie espositive ed argomentative diverse l'improvvisazione è intesa come “libero gioco” da S. Nachmanovitch, *Free play. Improvisation in Life and Art*, Penguin, New York 1990.