

Immagine artistica e improvvisazione

ALESSANDRO BERTINETTO

ABSTRACT: *Visual image and improvisation*

In this article I discuss the relation between visual image and improvisation in artistic practices, focussing on the relevance of the improvisational production for the image as enduring result of that process. By examining famous artistic examples, I argue that in non-performing arts the improvisational character of the production of an item does not have the same aesthetic value as in performing arts. This is because improvisation in performing arts is ephemeral, while this is not the case in non-performing arts, that use durable media. I conclude presenting Adorno's speculative view of the improvised and ephemeral nature of the *artwork* qua *artwork*.

KEYWORDS: improvisation, philosophy of art, visual arts, performing arts, ontology of art.

Introduzione

In questo articolo esaminerò il rapporto tra immagine visiva e improvvisazione nelle pratiche artistiche. Considererò brevemente gli *effetti dell'immagine* (mentale o figurativa) sull'improvvisazione (in particolare musicale) e mi soffermerò poi soprattutto sulla questione della *rilevanza del processo improvvisativo di produzione per l'immagine* come risultato di questo stesso processo. Discutendo alcuni celebri esempi, sosterrò che nelle arti non performative il carattere improvvisato della produzione non ha lo stesso valore che nelle arti performative. Ciò dipende dal fatto che l'improvvisazione nelle arti performative è effimera, mentre questo non è vero delle arti non performative, che usano mezzi durevoli. In conclusione presenterò la tesi speculativa di Adorno sulla natura improvvisata ed effimera dell'*opera d'arte* come *opera d'arte*.

1. L'influsso dell'immagine sull'improvvisazione

Nel riferirmi agli effetti dell'immagine sull'improvvisazione, mi limiterò a qualche osservazione assai generale relativamente all'impatto delle immagini figurative (disegni, dipinti, fotografie ecc.) e delle immagini mentali

sull'improvvisazione musicale. Circa le prime possiamo evidenziare due elementi¹.

Anzitutto molti esponenti delle avanguardie musicali del '900 (tra i quali John Cage, Morton Feldman e Earle Brown) e del jazz hanno riconosciuto l'influsso su di loro esercitato dalle arti figurative — soprattutto l'arte gestuale americana del Novecento (in particolare l'*Action Painting* di Jackson Pollock, su cui tornerò nel § 6) e l'energia anarchica del movimento *Fluxus* — come fonti da cui trarre ispirazione per produrre *performance* "spontanee". In questo caso l'influsso delle immagini sulle *performance* improvvisate non va inteso in senso causale. Piuttosto, si tratta di tener conto del modo in cui una temperie culturale, che si afferma e diffonde attraverso un certo tipo di espressione artistica, è tradotta su altri piani e altri media. È un tema interessante, ma qui non lo approfondirò.

Mi interessa infatti piuttosto il secondo elemento. Improvvisatori vicini alla Nuova Musica (tra gli altri, Anthony Braxton, Manfred Schoof e Alexander von Schlippenbach) hanno impiegato partiture grafiche come "guida" per l'improvvisazione musicale². Il valore estetico autonomo di queste opere grafiche è qui secondario. Piuttosto importa la loro (pretesa) capacità di comunicare con chiarezza intuitiva processi formali di ampio respiro e "texture" sonore, lasciando sufficiente spazio all'inventività dell'improvvisazione. Ciononostante, come alcuni hanno sottolineato (tra questi il sassofonista Evan Parker), il riferimento a queste partiture grafiche può essere rischioso: poiché tali "partiture" non hanno il carattere vincolante di una notazione precisa, esse — in quanto quadri di riferimento dell'agire improvvisativo — possono ancorare e limitare la libertà dell'interazione estemporanea fra performer, senza però riuscire, a causa della loro vaghezza, a offrire loro un orientamento di base per il processo creativo. Altri (tra cui Cornelius Cardew) hanno invece rivendicato la fecondità del carattere ambiguo delle partiture grafiche per la pratica dell'improvvisazione. L'immagine è qui intesa non come «stenogramma pratico di processi musicali ideati in precedenza», ma come «generatore di idee musicali» in *realtime*³.

È questa l'idea alla base delle *partiture grafiche* del chitarrista Fred Frith. L'album *Stone, Brick Glass Wood Wire* (1986–1996) è la trasposizione di alcune fotografie in configurazioni acustiche: la foto viene "ascoltata" per il suo contenuto strutturale. Mentre una normale partitura è riproduzione e costruzione di un'idea musicale, le partiture grafiche di Frith sono im-

1. P.N. Wilson, *Pfad zum Ozean der Spontanität: Improvisation und bildende Kunst*, in Idem, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim, Wolke, 1999, pp. 68–73.

2. Sul tema si veda S. Feißt, *Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik*, Berlin, Schewe, 1997.

3. Ivi.

magini leggibili musicalmente⁴. Frith fa leva sul fenomeno della sinestesia (l'attribuzione a un oggetto percepibile con uno o più sensi qualità percepibili con altri sensi) per usare in modo creativo il rapporto reciproco tra l'informazione visiva e quella musicale. Nelle sue fotografie i musicisti ritrovano elementi strutturali in cui — analogamente al modo in cui possiamo immaginare di vedere figure nelle nuvole o nelle macchie sui muri⁵ — possono immaginare di vedere una sorta di sintassi musicale. Evidentemente, tuttavia, le grafiche non sono autentiche notazioni che, traducendo i suoni in simboli visivi, consentono di riconvertire il segno grafico in suono, una volta che si sia trovata una chiave di lettura. Peraltro, se così fosse, sarebbe difficile definire improvvisazione l'esecuzione di queste "partiture".

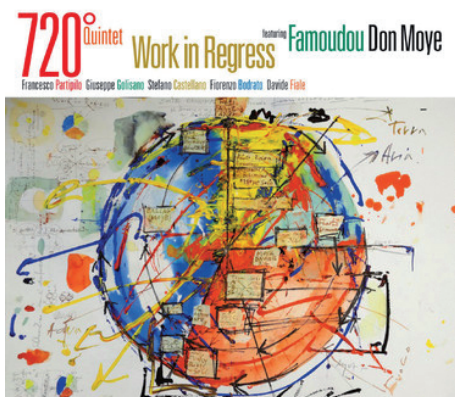
In generale, non sembra esistere un codice di decifrazione che regoli come trasferire correttamente in musica ciò che si vede nelle immagini. Semplicemente le immagini sono una fonte di ispirazione per la creatività dei musicisti. E i fautori di queste "tecniche" di supporto per l'improvvisazione musicale sostengono proprio che l'arbitrarietà intenzionalmente non-musicale di questo procedimento è ciò che, agevolando la rottura di modelli stabiliti di costruzione musicale, può apportare elementi di originalità all'improvvisazione, suggerendo comunque una qualche (embrionale) organizzazione interattiva.

È esplicitamente questa l'idea alla base dell'album doppio *Work in Regress* (Charlie Bird Records) del 720° Quintet (2013). Nel produrre la musica registrata per questa *suite* di *free jazz* il quintetto ha adoperato un dipinto del sassofonista e *leader* del gruppo Francesco Partipilo per guidare l'interazione improvvisata. La partitura-dipinto ha lo scopo di generare visivamente un'atmosfera e diviene un luogo d'incontro per orientare i percorsi musicali del gruppo. Tuttavia, il suo potere di orientare l'improvvisazione si accresce grazie alle prove dei musicisti mediante cui, anche in base a indicazioni del compositore-pittore veicolate da altri media (notazioni grafiche, istruzioni orali), i performer acquisiscono quelle abilità di lettura e decodifica che consentono di organizzare la performance musicale in un modo interattivo esteticamente efficace. In altri termini, i significati musicali del dipinto sono negoziati, in modo aperto e non definitivo, attraverso un lavoro di esplorazione delle potenzialità musicali dell'opera pittorica che si attua nel corso di prove guidate. Le esecuzioni musicali vanno a ricercare i significati simbolici ed espressivi potenzialmente veicolati dal dipinto. L'improvvisazione musicale esplica il proprio potenziale creativo divenendo un lavoro

4. Cfr. www.allmusic.com/album/stone-brick-glass-wood-wire-graphic-scores-1986-1996-mw0001198713 (Ultimo accesso 20/5/2014).

5. Sul tema mi permetto di rinviare ad A. Bertinetto, *On Artistic Luck*, «Proceedings of the European Society for Aesthetics», 5 (2013), pp. 124-126.

retrogressivo di interpretazione di significati presumibilmente già presenti nel quadro. Donde il titolo dell'album, sulla cui copertina è riprodotto il dipinto. Tuttavia anche il quadro è osservato diversamente una volta ascoltato il disco⁶. La direzione dell'influsso tra immagine e musica improvvisata è duplice: la musica improvvisata inventa a sua volta nuovi significati per il dipinto.



L'immagine di copertina di *Work in Regress*.

Analoghe osservazioni potrebbero essere svolte in riferimento ad altre pratiche improvvisative, come la danza e il teatro. La coreografia o le immagini di scene offrono riferimenti importanti per organizzare una performance di danza o di teatro. Anche in questo caso la lettura della coreografia e delle immagini di scena può essere allenata in prova, consentendo ai performer di trovare luoghi, più o meno stabili, in cui far incontrare o scontrare le loro azioni e i loro gesti⁷.

A ogni modo per sfruttare creativamente le possibilità della sinestesia non è necessario costruire partiture grafiche, coreografie o immagini di scena. Alcuni improvvisatori dichiarano che la costruzione di *immagini mentali* aiuta a generare musica improvvisata. Al riguardo mi limiterò ancora una volta a considerare brevemente soltanto la musica, sebbene simili

6. O il concerto. Nella performance del 16 giugno 2013 al teatro *Espace* di Torino una riproduzione del quadro campeggiava dietro le spalle dei musicisti offrendo anche al pubblico un riferimento figurativo capace di influire, soprattutto in modo subcosciente, sul loro ascolto.

7. Si potrebbe considerare il caso di un'interazione tra immagine e improvvisazione musicale, teatrale o coreutica, laddove anche l'immagine fosse costruita in modo improvvisato sulla scena (o sul video), come uno schizzo la cui fase produttiva è esibita allo spettatore. Si tratterebbe di un'interazione creativa in cui la produzione dell'immagine e quella di azioni, movimenti, gesti e/o suoni influirebbero reciprocamente l'una sull'altra in *realtime*. Per non complicare il discorso non approfondirò questa possibilità artistica, ma in seguito dirò qualcosa sugli aspetti improvvisativi dello "schizzo".

osservazioni possano valere anche circa le altre arti performative. Come rilevato da Paul Berliner a proposito del jazz, molti musicisti osservano che durante la sua produzione la musica improvvisata può essere visualizzata in diverse maniere, alcune più astratte e formali, altre più concrete e materiche⁸. Tale visualizzazione ha spesso potenzialità creative⁹. La visione, attuale o immaginativa, non è soltanto contemplativa. Possiede le caratteristiche proprie di un processo costruttivo, plastico¹⁰, grazie alle quali partecipa attivamente alla produzione della musica durante l'esecuzione. Così i musicisti improvvisano proiettando un «universo pluralistico di immagini» mediante «rappresentazioni trans-modali (*cross-modal representations*)» di possibilità musicali¹¹. La musica, in certa misura, è costruita mentre viene visualizzata¹².

Le immagini visive ricevute durante la performance, così come le immagini mentali elaborate dai performer durante l'esecuzione, sono una fonte di ispirazione per l'improvvisazione nella musica. Questo può accadere anche nella danza e nella performance teatrale.

2. Improvvisare l'immagine?

Come dicevo all'inizio, la relazione tra immagine e improvvisazione può essere intesa anche in senso inverso, tematizzando la rilevanza del processo di produzione dell'immagine per l'immagine come risultato di questo stesso processo. È su questo versante del rapporto tra immagine e improvvisazione che intendo focalizzare da qui in avanti la mia attenzione¹³. Si tratta di capire che senso abbia accostare alla produzione di immagini artistiche e alla loro ricezione l'idea di improvvisazione¹⁴.

8. P. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 175–176.

9. Con questo termine intendo sia la visione di ciò che accade nello spazio della performance, sia la visualizzazione immaginativa di ciò che si prevede accadrà e/o che si intende far accadere nel corso della performance.

10. Sul tema cfr. E. Schürmann, *Sehen als Praxis*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008.

11. Cfr. T. Gustavsen, *The Dialectical Eroticism of Improvisation*, in *Improvisation. Between technique and spontaneity*, a cura di M. Santi, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, p. 12.

12. Nelle performance di improvvisazione possono essere all'opera diversi tipi di visione e di immaginazione visiva. A proposito rinvio ad A. Bertinetto, *Vedere la musica*, «Estetica. Studi e ricerche», 1 (2011), pp. 83–123.

13. La prossimità stilistica tra la “libera improvvisazione” musicale e i metodi di produzione creativa delle avanguardie artistiche del Novecento (in particolare Dada, surrealismo ed espressionismo astratto) è tematizzata per es. in M. Sansom, *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*, in «Leonardo Music Journal», 11, (2001), pp. 29–34.

14. Non discuterò la possibilità di articolare il rapporto tra immagine e improvvisazione in riferimento al concetto trascendentale di immagine di J.G. Fichte, perché tale concetto, teorica-

Nelle arti performative — danza, musica, teatro, *performance art* — parliamo di improvvisazione se processo e prodotto, ovvero composizione ed esecuzione, coincidono, nel senso che ciò cui il pubblico assiste è una performance inventata sul momento. Questo non significa che gli artisti creino *ex nihilo*, ma che il processo di costruzione del prodotto artistico è (in gran parte) il prodotto. Il risultato della performance è la performance: un prodotto effimero in un mezzo effimero. Mentre opere durevoli (come una statua o un dipinto) possono essere fruite in molteplici occasioni, ogni singola improvvisazione nelle arti performative può essere osservata e/o ascoltata soltanto una volta (a meno che, e su questo tornerò in seguito, venga registrata).

Anche nel caso di arti come la pittura o la scultura l'artista può decidere di distruggere l'opera dopo averla finita. Ma ciò non toglie che se l'artista sta lavorando con mezzi e materiali duraturi e intende attribuire al risultato del suo lavoro la dignità di opera d'arte (in quanto opposta al semplice schizzo: anche su questo tornerò più avanti), egli produce un'opera almeno potenzialmente durevole: quindi, come osserva Justin London¹⁵, non è qui appropriato parlare di «opere durevoli in un *medium* effimero». Si tratta invece di opere durevoli in un mezzo durevole, anche se nella fattispecie la vita dell'opera ha una durata breve. Invece nel caso delle «opere effimere prodotte in un *medium* effimero» (cioè le improvvisazioni nelle arti performative) la coincidenza tra produzione e prodotto, che le caratterizza distinguendole dalle «opere durevoli in un *medium* effimero» (cioè le opere musicali, teatrali e coreutiche eseguibili ripetutamente), è esteticamente rilevante: infatti, il modo in cui sono prodotti gesti, movimenti, suoni, azioni ecc. è qui parte costitutiva del fenomeno artistico che il pubblico fruisce, apprezza e comprende¹⁶.

Il processo di produzione nell'improvvisazione nelle arti performative comporta *spesso* l'interazione tra gli agenti (musicisti, danzatori, attori) e *sempre* l'interazione con una specifica situazione spazio-temporale. Si costruisce attraverso il modo in cui i performer agiscono in base ad automatismi grazie ai quali possono reagire in *realtime* all'imprevisto (le sollecitazioni degli altri

mente vicino alla *formatività* pareysoniana e articolantesi nei termini della ricorsività specifica della costruzione retroattiva dei processi improvvisativi, non è ridicibile né all'immagine mentale né all'immagine artistica (quadri, sculture, fotografie, ecc.), su cui mi soffermo in questo contributo. Cfr. comunque A. Bertinetto, *La forza dell'immagine*, Milano, Mimesis, 2010. Per la dimensione formativa dei processi improvvisativi rinvio invece a Idem, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25 (2009), pp. 145–174; Idem, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in *Improvvisazione oggi*, a cura di A. Sbordoni, Lucca, LIM, 2014, c.s. e alla letteratura ivi citata.

15. J. London, *Ephemeral Media, Ephemeral Works, and Sonny Boy Williamson's 'Little Village'*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 71 (2013), pp. 46–47.

16. Sull'estetica dell'improvvisazione cfr. A. Bertinetto, *Performing Imagination. The Aesthetics of Improvisation*, «Klesis — Revue philosophique», 28 (2013), *Imagination et performativité*, pp. 65–99.

performer e dell'ambiente) e prendere (velocemente, spesso al di sotto della soglia della coscienza) decisioni creative relativamente a *che cosa* (e non solo a *come*) fare¹⁷. La capacità di seguire questi processi (le decisioni, l'interazione, le reazioni agli imprevisti) attraverso i loro prodotti è condizione per la valutazione estetica della performance¹⁸.

Ma in che misura e in che senso, l'improvvisazione può riguardare la produzione e la ricezione di immagini e, in particolare, di immagini "fisse"? La questione è se nelle arti figurative (pittura, scultura e fotografia)¹⁹ la coincidenza tra processo e prodotto sia non solo ontologicamente possibile, ma anche esteticamente e artisticamente significativa e, in caso di risposta affermativa, in che senso e in quali casi.

Se non esistono «opere effimere in un mezzo durevole», sembrerebbe evidente che l'improvvisazione, in senso stretto, ha una rilevanza relativamente minore nella pittura e nelle arti figurative in generale. Questa è la tesi che difenderò anche attraverso il riferimento ad alcuni esempi concreti: a causa della loro specifica struttura ontologica il peso artistico dell'improvvisazione nelle arti figurative per l'esibizione è scarso. Il fatto che la produzione artistica sia improvvisata influisce meno sulle qualità estetiche dell'oggetto artistico che, a differenza di quanto accade nelle arti performative, è comunque un artefatto durevole.

Eppure la chiarezza della differenza tra l'improvvisazione nelle arti performative e quella nelle arti figurative sembrerebbe offuscarsi se considerassimo che, dal punto di vista ontologico, le improvvisazioni musicali, teatrali e coreutiche sembrano appartenere, usando la terminologia di Nelson Goodman²⁰, alla classe delle arti autografiche, così come la pittura e la scultura. Secondo Goodman le arti *autografiche* sono quelle per cui ogni differenza tra l'opera e la copia più simile influisce sull'identità dell'opera. Esse sono caratterizzate dall'assenza di notazione e dalla possibilità della contraffazione. Invece le arti *allografiche*, che richiedono una notazione, possono essere replicate e non possono essere contraffatte: la differenza tra

17. Sulla "logica" dei processi decisionali veloci si vedano M. Gladwell, *Blink: the power of thinking without thinking*, London, Penguin, 2005 (tr. it. di M. Parizzi, *In un batter di ciglia. Il potere segreto del pensiero intuitivo (Blink)*, Milano, Mondadori, 2005); D. Kahnemann, *Thinking, Fast and Slow*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011 (tr. it. di L. Serra, *Pensieri lenti e veloci*, Milano, Mondadori, 2012).

18. Cfr. ora C. Canonne, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, «Aisthesis», 6 (2013), *Ontologie musicali*, a cura di A. Arbo e A. Bertinetto, pp. 331–356.

19. Non mi soffermerò sul caso di cinema e *video art* che è comunque diverso, perché cinema e *video art* offrono immagini "in movimento".

20. Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis and New York, Bobbs-Merrill, 1968 (tr. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976). Alternativamente potremmo applicare l'ontologia basata sulla dicotomia di origine peirceana di *type* e *token*. L'ho fatto in A. Bertinetto, *Paganini Does Not Repeat. Improvisation and the Type Token Ontology*, «Teorema», XXXI (2012), n. 3, pp. 105–126. La terminologia di Goodman è utilizzata da L.B. Brown in *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 54 (1996), pp. 353–369.

l'originale e la sua duplicazione è irrilevante per l'identità dell'opera. La musica composta, per esempio, è arte allografica, perché la riproduzione della partitura non disturba l'identità dell'opera (o almeno non deve disturbarla, pena la buona riuscita della performance). La pittura, invece, è arte autografica perché non si basa su una notazione e perché chi duplica un dipinto spacciandolo per l'originale produce un falso.

Si potrebbe pensare che l'improvvisazione musicale, teatrale e coreutica sia arte autografica per eccellenza, perché un'improvvisazione che si basa su una notazione è una contraddizione in termini: un'improvvisazione può essere annotata solo dopo essere stata eseguita, ma in tal caso non è più un'improvvisazione, bensì la trascrizione di un'improvvisazione.

In entrambi i casi (l'improvvisazione nelle arti performative e la pittura) siamo di fronte a pratiche in cui riponiamo valore nell'unicità di un oggetto (utilizzo questo concetto in un senso ampio, che ricomprende anche gli eventi), mentre nel caso delle opere che possono avere più occorrenze attribuiamo valore non solo alla composizione o alla *pièce*, ma anche alle sue diverse presentazioni o realizzazioni. Mentre le arti performative non improvvisate si caratterizzano per il rapporto tra l'opera e le sue realizzazioni, nel caso dell'immagine pittorica e dell'improvvisazione questa differenza non c'è. L'opera ha un'unica autentica realizzazione: se stessa²¹.

Inoltre chi riesegue un'improvvisazione (precedentemente ascoltata od osservata), e lo fa attribuendo a sé l'invenzione di qualcun altro, non sta producendo una performance di un'opera, ma sta plagiando il lavoro di qualcun altro.

Tuttavia tra l'ontologia della pittura e l'ontologia dell'improvvisazione c'è una fondamentale differenza. Nel caso della pittura chi falsifica un quadro, produce un quadro che può essere esposto e fruito *n* volte. Invece l'improvvisazione non ha nemmeno diverse istanze di esposizione. È un *unicum* che, per principio, non può essere contraffatto. Se è improvvisata, una performance *P* ha come proprietà essenziale avere luogo a un tempo t^* e un luogo s^* ; perciò un falso di *P* dovrebbe avere anch'esso come proprietà l'aver luogo a t^* e s^* ; ma questo è impossibile e quindi *P* non può avere contraffazione²². Quando un'opera viene contraffatta, si attribuisce a qualcun altro (un autore famoso) la propria opera (presumibilmente per trarne vantaggi economici). Evidentemente non posso contraffare un'improvvi-

21. Trascuro, per ragioni di spazio, di discutere da un lato il caso dell'arte moltiplicata, che potrebbe far sorgere qualche dubbio sulla plausibilità di questa tesi (che ovviamente non vale per le stampe, che consentono plurime riproduzioni) anche nel caso della pittura, e dall'altro quello di composizioni eseguite (almeno relativamente ad alcune loro parti) mediante improvvisazione, com'è d'uso nella performance di *standard jazz* (in proposito rimando di nuovo a Bertinetto, *Paganini Does Not Repeat*, cit.).

22. Devo questa formulazione e altre idee discusse in questa parte a Enrico Terrone.

sazione, perché non ha senso sostenere che *hic et nunc* si sta producendo un'improvvisazione e che *questa improvvisazione è di qualcun altro* che l'ha prodotta in un altro luogo e in un altro tempo.

Inoltre, l'improvvisazione non è neppure compatibile con il plagio. Mentre la contraffazione o falsificazione è l'operazione con cui spaccio una mia copia per l'originale, il plagio consiste nell'attribuirmi la creazione di qualcun altro (e questo vale per le arti autografiche, ma soprattutto per quelle allografiche, allorché si copia una melodia musicale o un brano letterario spacciandola per creazione propria). Anche in questo caso, *chi plagia un'improvvisazione non produce un'improvvisazione*: semplicemente, non sta improvvisando. Infatti, se risuono per filo e per segno l'assolo di Charlie Parker in *Au privave* non improvviso. Qualunque sia lo scopo di questa operazione, lecito (se lo faccio dichiaratamente, per es. per esercitare abilità che mi serviranno per improvvisare in un certo stile)²³ o meno lecito, e in ciò sta il plagio (se lo faccio per ingannare il pubblico, occultando intenzionalmente che si tratta di una ri-esecuzione)²⁴, non sto improvvisando. Sto invece usando un'improvvisazione altrui come una composizione che riproduco (e questo è possibile grazie alla registrazione e alla trascrizione dei suoni).

Insomma, l'improvvisazione non si accomoda facilmente nella distinzione goodmaniana tra arti autografiche e arti allografiche. Che non rientri tra le arti allografiche è un'ovvietà; ma è comunque anche arduo considerarla un'arte autografica, perché non possiamo percepire due volte la stessa improvvisazione in quanto improvvisazione, mentre possiamo percepire ripetutamente lo stesso unico quadro o la stessa unica scultura. Nel primo caso il prodotto coincide con il processo di produzione e svanisce con esso; nel secondo caso no: il prodotto continua a sussistere dopo la fine del processo e, in linea di principio, può essere fruito *n* volte. La differenza ontologica tra le prime («opere effimere in un *medium* effimero») e le seconde («opere durevoli in un *medium* durevole») è decisiva per valutare la rilevanza dell'improvvisazione per l'immagine figurativa.

Per corroborare questa tesi discuterò alcuni casi in cui nelle arti figurative si ha apparentemente a che fare con un'improvvisazione e/o casi in cui il carattere improvvisato della produzione *sembrerebbe* essere esteticamente

23. Occorre inoltre distinguere il plagio dalla pratica della citazione, che si verifica quando un improvvisatore suona motivi o parti di opere altrui, in modo dichiarato, auspicando che il pubblico colga il riferimento.

24. Non si può dire lo stesso se in modo non intenzionale e consapevole riproduco parti di improvvisazioni già eseguite (dallo stesso performer o da qualcun altro). Si tratta di una pratica comune: musicisti, attori e ballerini apprendono *patterns* di gesti, azioni, movimenti, dialoghi e frasi musicali che costituiscono il materiale di costruzione per le proprie performance improvvisate. Sulla questione del plagio in musica si veda ora «Estetica. Studi e Ricerche», 1 (2014), *Ladri di musica*, a cura di A. Bertinetto, E. Gamba, D. Sisto.

rilevante per l'immagine prodotta. Argomenterò che nelle arti non performative (come la pittura e la scultura) l'eventuale carattere improvvisato della produzione dell'opera è meno rilevante per la valutazione estetica e artistica rispetto a quanto solitamente accade nelle arti performative. Ciò è dovuto al particolare carattere ontologico del loro *medium*.

3. Kandinskij: dipinti che si fingono improvvisazioni

Vasilij Kandinskij utilizza per la prima volta il titolo *Improvvisazione* per un dipinto. Nel suo celebre saggio *Lo spirituale nell'arte* (1910) distingue fra tre generi di opere, il cui nome indica intenzionalmente un legame tra la pittura e la musica: *Impressioni*, *Improvvisazioni* e *Composizioni*. L'impressione è «impressione diretta della “natura esteriore” che perviene all'espressione in una forma grafico-pittorica»; le improvvisazioni sono «espressioni, principalmente inconsapevoli, per lo più sorte in modo improvviso, di eventi di carattere interiore, e quindi impressioni dalla “natura interiore”»; le composizioni sono «espressioni che si formano in me in modo simile (ma particolarmente lento), le quali dopo i primi abbozzi, vengono da me esaminate e rielaborate a lungo e in modo quasi pedantesco. [...] Qui la ragione, la consapevolezza, l'intenzionalità, la finalità hanno una parte preponderante. In queste composizioni viene però sempre resa ragione non al calcolo bensì al sentimento»²⁵.

Tralasciando le *Impressioni*, e considerando invece le *Improvvisazioni*, ci si può domandare in che senso sia possibile attribuire a questi dipinti la qualità dell'improvvisazione e in che modo essi si differenzino, per esempio, dalle *Composizioni*. Come osserva Sebastian Kiefer²⁶, le *Improvvisazioni* di Kandinskij non sono improvvisazioni in senso proprio: sono sempre state pianificate mediante studi preparatori (disegni e acquarelli). Peraltro, anche se esse fossero state davvero generate più di getto rispetto alle *Composizioni* (che sono invece dichiaratamente il «frutto di una ricerca ed una riflessione che richiedeva un lavoro lento, basato su studi preliminari e abbozzi»²⁷), la differenza esteticamente pertinente e significativa tra lo statuto dell'uno e dell'altro tipo di opera pittorica non concernerebbe il modo in cui esse sono prodotte: se non conoscessimo il titolo, difficilmente potremmo rico-

25. Cfr. W. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, Benteli, 1970⁹ (tr. it. di E. Pontiggia *Dello spirituale nell'arte*, in Idem, *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1974, vol. II, pp. 136s.).

26. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition. Wiederholbarkeit und Unvorhersehbarkeit. Begriffsklärung und ästhetische Kriterien. Ein Essay*, Berlin, Arkadien Verlag 2011, pp. 122ss.; 209ss.

27. Cfr. L. Verdi, *Kandinskij e la musica*, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm6/dm6kmlv.htm> (ultimo accesso 20/5/2014).

noscere percettivamente in questi lavori il frutto di un'improvvisazione o, comunque, questo non parrebbe essere rilevante dal punto di vista estetico. La differenza tra *Improvvisazioni* e *Composizioni* risiede piuttosto nel modo in cui secondo il pittore le due serie di opere *devono essere osservate*. Il titolo specifica l'intenzione dell'artista rispetto al modo in cui dobbiamo osservare i due tipi di opere e alla loro qualità espressiva.

Quindi il titolo «improvvisazioni» si spiega perché questi dipinti devono essere osservati *come se* fossero improvvisati. Kandinskij adopera il concetto di improvvisazione riprendendo l'uso proprio della degnissima tradizione musicale (risalente almeno al XVII secolo) di far eseguire opere composte — come *capricci*, *preludi* o *fantasie* — *come se* fossero effettivamente improvvisazioni. Per ricordare un esempio abbastanza recente, le tre *Improvisations sur Mallarmé* di Pierre Boulez (1957–9) non sono improvvisazioni. Così come alcune opere di Giacinto Scelsi (1905–88), si tratta piuttosto di quasi-improvvisazioni, pensate per essere eseguite ripetutamente. In realtà sono dunque composizioni, il cui titolo vuole comunicare l'intenzione del compositore di far percepire (illusoriamente) l'esecuzione come se tempo della produzione e tempo dell'esecuzione coincidessero.

Analogamente, anche le *Improvvisazioni* di Kandinskij non sono autentiche improvvisazioni, ma *fincono* di essere improvvisazioni²⁸: rispetto alle *Composizioni* mantengono, nel modo in cui si offrono alla percezione, qualcosa della libertà dell'imprevisto, qui comunque connessa al controllo e all'elaborazione compositiva.

4. Il mistero Picasso

Nel Novecento, mentre la pittura si allontana dai modelli naturali, il processo del dipingere si libera, spesso, da regole artigianali ben determinate, giungendo a volte a tematizzare l'accidentalità del caso e dell'imprevisto e le sorprese dell'invenzione momentanea come elementi ineliminabili della produzione artistica. Il processo stesso del dipingere sembra allora divenire oggetto della pittura, la quale può assumere connotazioni improvvisative.

Nel film-documentario *Il mistero Picasso* (1956), Henry-Georges Clouzot mostra il modo in cui Picasso dipinge. L'osservatore vede sorgere una serie di immagini come una sequenza di idee che si accavallano, apparentemente senza coordinazione: non è chiaro dove, come, perché e in quale direzione

28. Anche un performer teatrale, coreutico o musicale può *far finta di improvvisare*, può cioè suonare o recitare ogni sera praticamente la stessa cosa, basandosi su *cliché* e automatismi incorporati e tuttavia simulando spontaneità. Se chi ascolta *sa* che il performer sta simulando un'improvvisazione che in realtà non è tale, giudicherà la performance diversamente da chi crede di trovarsi davvero di fronte a un'improvvisazione.

l'artista tratterà la prossima linea o getterà la prossima macchia di colore e questo induce nell'osservatore un sentimento di *suspense*. L'artista è presentato come un creatore libero, superiore, non vincolato da nulla.

Qual è la rilevanza estetica di tale "improvvisazione" o meglio del carattere di improvvisazione del processo creativo di Picasso? In che senso che il disegnare sia un atto spontaneo, cioè che il disegno sia realizzato di getto, è rilevante per il suo apprezzamento come opera d'arte?

Consideriamo quanto segue. A differenza di un'improvvisazione teatrale, coreutica o musicale, grazie al carattere duraturo del suo *medium*, l'improvvisazione pittorica è emendabile, può essere corretta: è proprio quanto fa Picasso, ritoccando in continuazione i risultati parziali del suo lavoro. Infatti, diversamente da quanto accade nelle arti performative, il dipinto è sempre presente nella sua interezza, in virtù del carattere duraturo del *medium*: anche se incompleto, tutte le sue parti, o almeno quelle prodotte sino al momento considerato, sono esibite e possono essere modificate. Invece nell'improvvisazione nelle arti performative il prodotto è effimero. Esso coincide con l'evento del suo prodursi e non è mai tutto presente, non è mai percepibile in modo simultaneo: si costruisce nel momento in cui viene eseguito e le sue "parti", una volta eseguite, svaniscono. Perciò nell'improvvisazione nelle arti performative si può parlare di errore e di correzione in un'accezione molto diversa rispetto a quanto ha senso fare nelle arti figurative. Per un verso, ciò che è stato fatto non si può correggere, perché è ormai accaduto e, mentre la performance prosegue, scivola semplicemente indietro nel passato e nella memoria. Per altro verso, che un certo evento sia o no un errore non dipende esclusivamente dalla corrispondenza a un progetto già determinato e disponibile (magari codificato in una notazione), ma dal fatto di non essere giustificato da ciò che segue. Ogni imprevisto, se è tale, è (o meglio: diventa) un errore soltanto se resta un elemento di disturbo o comunque non riceve durante la performance un'elaborazione soddisfacente; può invece rivelarsi lo spunto per inaspettate e sorprendenti possibilità creative, se come tale viene sfruttato dai performer. Quindi, solo *ex-post* si può capire se un evento che emerge nella performance *sarà* o no un "errore"²⁹.

È vero che anche nelle arti figurative l'imprevisto e il caso possono

29. Ho discusso la questione dell'errore nell'improvvisazione in A. Bertinetto, *Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 59 (2014), n. 1, pp. 122–132 e in Idem, "Do not fear mistakes — there are none". *L'errore come esperienza di creatività nel jazz*, in *Education as Jazz*, a cura di M. Santi, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, c.s. Per la connessione tra normatività estetica e temporalità dell'improvvisazione rinvio a Idem, *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*, «Proceedings of the VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik» (Experimentelle Ästhetik) (www.dgae.de/kongress-akten-band-2.html), 2012, pp. 1–13.

diventare un'*affordance* per la creatività artistica³⁰. Questo è un aspetto di una questione più generale: il lavoro artistico si distingue da altre pratiche (per esempio l'artigianato) perché l'artista è ogni volta costretto a fare i conti con la specifica situazione in cui si trova a operare e con materiali cui non può completamente imporre il proprio controllo intenzionale. Perciò anche i criteri per la valutazione dell'opera non possono essere del tutto determinati prima che l'opera sia compiuta³¹.

Tuttavia, tra arti performative e arti figurative resta una differenza significativa. Mentre nelle prime il modo in cui l'imprevisto è elaborato è parte di ciò che il fruitore percepisce e apprezza della performance, nelle seconde non importa tanto l'elaborazione dell'imprevisto in *realtime*, quanto l'imprevisto elaborato; l'imprevisto, incontrato dal pittore o dallo scultore nel lavorare i materiali a loro disposizione, per l'osservatore non è più improvvisabile e improvvisabile, ma visto, percepito, articolato nel risultato della configurazione. Il processo dell'improvvisazione qui non coincide con il suo prodotto, che è durevole. Sebbene la generazione di un effetto artistico possa risultare da imprevisti o accidenti casuali³², il processo non dev'essere percepito *mentre* se ne percepisce il prodotto al fine di percepire il prodotto e valutarlo artisticamente. Per quanto frutto di un metodo improvvisativo di produzione, si tratta, come sappiamo, di opere durevoli, persistenti anche *dopo* il processo di produzione e perciò contemplabili e valutabili indipendentemente da questo processo.

La differenza ontologica e percettiva tra le arti figurative e le arti performative (o, seguendo il Lessing del *Laocoonte* tra *arti dello spazio* e *arti del tempo*)³³ è centrale. Nella produzione rapida, indipendente da un progetto previo e priva di pause, di un disegno si può senz'altro parlare di "improvvisazione" se l'ideazione coincide con l'esecuzione. Può essere il caso dello schizzo, la (più o meno) rapida esecuzione di una rappresentazione figurativa o astratta a mano libera. Normalmente lo schizzo è un lavoro *provvisorio* pensato o per essere *integrato o corretto* al fine di produrre l'opera finita

30. Sul tema è stata prodotta tutta una dotta letteratura. Celebre è la storia di Protogene, narrata da Plinio nella sua *Historia Naturalis*, che in modo del tutto casuale riesce a raffigurare realisticamente la schiuma delle fauci di un cane. Si potrebbe rinviare anche ad alcune pagine di Leonardo e Leon Battista Alberti. Sulla questione cfr. Bertinotto, *On Artistic Luck*, cit., § 3.

31. Sintomo della riuscita artistica è perciò spesso il fatto che gli artisti provino anch'essi una sensazione di sorpresa rispetto al risultato della loro manipolazione di un materiale. Cfr. *Ibidem* (§ 2); Idem, *Performing Improvisation*, cit., § 2; Idem, *Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity*, «Daimon», 57 (2012), pp. 117–135.

32. È questo il caso di Protogene che, nel già ricordato racconto di Plinio, riesce a raffigurare la schiuma delle fauci di un cane soltanto in modo casuale. Qui l'evento improvvisabile è condizione non solo necessaria, ma anche sufficiente, della riuscita artistica.

33. Cfr. E. G. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin, Voss, 1766 (tr. it. di G. Ghia, *Laocoonte*, in Idem, *Opere filosofiche*, Torino, Utet, 2008, pp. 133–308).

(e definitiva) oppure per fungere come *modello* dell'opera. Tuttavia, per volontà dell'artista o grazie alle vicende storiche del gusto estetico, lo schizzo può divenire, o essere percepito come, un'opera finita. Considerando lo schizzo come opera finita, gli artisti compiono perciò un'operazione simile a quella di quei compositori, come il già ricordato Giacinto Scelsi, che compongono improvvisando e registrando il risultato delle improvvisazioni musicali: l'improvvisazione musicale è in questo caso una sorta di schizzo che, grazie alla registrazione, e alla successiva trascrizione, può diventare opera. Lo schizzo pittorico, invece, può diventare opera se l'artista decide che il risultato di quanto eseguito velocemente a mano libera, senza interruzioni (che marcherebbero una distanza tra ideazione ed esecuzione), è l'opera da offrire alla contemplazione dei fruitori.

Tuttavia, si consideri questo. In musica, ogni successiva esecuzione di opere che, come quelle di Scelsi, derivano da un'improvvisazione non è più un'improvvisazione, perché ormai tale esecuzione non è più un tutt'uno con il processo d'invenzione. Ascoltando l'esecuzione dell'opera di Scelsi, non percepisco in *realtime* l'invenzione di musica; non ascolto più il processo dell'improvvisare, bensì soltanto il suo risultato o, meglio, una sua parte o una sua interpretazione: venendo a mancare non soltanto la coincidenza tra processo e prodotto, ma anche la contemporaneità di ideazione e fruizione quella che ascolto, per riprendere l'articolazione concettuale di London, è ora l'esecuzione effimera di un'opera durevole. Insomma, l'improvvisazione nelle arti performative è caratterizzata dalla sua natura effimera: una volta concluso il processo, svanisce anche il prodotto percepito in *realtime*. Qualora invece resti un risultato accessibile alla fruizione attraverso nuove esecuzioni — come nel caso delle improvvisazioni—diventate—opere di Scelsi —, o attraverso registrazioni, tale resto non è più un'improvvisazione.

È quanto comunemente avviene nella fruizione degli *schizzi*. Come per le raffigurazioni che sono il risultato di progetti e di esecuzioni magari finemente riveduti e ripetutamente corretti, anche per lo schizzo la contemporaneità tra produzione e fruizione non sembra essere esteticamente rilevante: a volte potrebbe anzi essere considerata un ostacolo per la valutazione attenta del lavoro svolto. Quindi il fatto che lo schizzo sia generato rapidamente non comporta che la sua fruizione debba essere rapida. Non sembra esserci una differenza significativa, in questo, tra il modo in cui percepiamo gli schizzi e il modo in cui percepiamo raffigurazioni elaborate. In entrambi i casi siamo di fronte a risultati duraturi di processi terminati, o magari semplicemente interrotti: risultati in linea di principio sempre correggibili, le cui qualità artistiche possono — e nella maggior parte dei casi lo richiedono — essere contemplate indipendentemente dalla percezione in *realtime* del processo produttivo. Per la contemplazione di

una raffigurazione abbiamo bisogno di un tempo diverso da quello della sua produzione, perché il dipinto, il disegno o anche una statua sono presenti simultaneamente come totalità allo sguardo che li “percorre” un pezzo alla volta.

Si badi che l'assenza di correzioni non è necessariamente connessa alla produzione monofase tipica dell'improvvisazione nelle arti performative. Ma se nelle arti figurative tale assenza può risultare da un divieto dipendente da una norma estetica, nel caso dell'improvvisazione nelle arti performative essa dipende da un vincolo ontologico. Viceversa, un dipinto può essere generato da un fare improvvisativo (può essere in questo senso un'improvvisazione), ma il risultato (anche parziale) è sempre emendabile o cancellabile³⁴. Nelle arti per l'esibizione i ripensamenti possono lasciare una traccia sia intenzionalmente sia non intenzionalmente. Si pensi poi al caso dei cosiddetti “pentimenti” e a opere, come quelle di Rolf Winnewisser, in cui i primi stadi della pittura non sono cancellati all'osservatore, ma recano intenzionalmente traccia degli strati precedenti: sono forme chiuse che raccontano la storia del loro sorgere³⁵. Le esecuzioni improvvisate musicali, teatrali e coreutiche, invece, benché possano riferirsi al passato (per es. mediante citazioni o parodie), non presentano nel loro prodotto la storia del loro sorgere: la coincidenza di processo, prodotto ed esibizione fa piuttosto sì che l'imprevisto sia parte del processo-prodotto e che la “correzione” non cancelli quello che è già successo (magari lasciandolo trasparire attraverso un nuovo segno o gesto). Ogni gesto o segno successivo può cambiare retroattivamente il senso di quelli precedenti: non si tratta però tanto della correzione di un errore di cui si lascia traccia, bensì della possibilità di cambiare anche il modello normativo *in fieri*.

Torniamo a Picasso. Potrebbe essere interessante sapere che le opere da lui prodotte (in un *medium* durevole) per il film di Clouzot sono poi state distrutte. Ciò può destare il sospetto che l'intenzione del film non fosse mostrare le opere di Picasso mentre venivano realizzate, ma creare un film in cui il pittore diventa attore *esibendo* la spontaneità del suo fare artistico. Il risultato artistico più rilevante sembra essere proprio il *film*, realizzato attraverso montaggi che riducono a pochi attimi un lavoro di ore per presentarlo allo spettatore in un *realtime* fittizio. Il film di Clouzot sembrerebbe allora avere l'effetto di un disegno animato che, in certi momenti, include la raffigurazione dell'autore dei disegni e della loro animazione. Sebbene le opere di Picasso siano mostrate nel film come raffigurazioni — generate sul momento e in progressiva evoluzione e trasformazione — di oggetti *statici* e dell'azione che li genera (che,

34. Cfr. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition*, cit., pp. 126; 279.

35. Cfr. F. Thürlermann, *Gelenkter Zufall. Der Prozess des Malens*, «Improvisation», 1 (1992), pp. 63–73.

anche quando non è direttamente ripresa, è inferita da chi percepisce), l'effetto non è poi così dissimile da quello risultante dalla raffigurazione cinematografica di oggetti finzionali che si muovono accompagnata dalla mano che li dipinge, con l'impressione — illusoria — che la mano stia dipingendo ora, davanti a noi, le sue figure. Come accade per esempio ne *La linea* di Osvaldo Cavandoli (1920–2007).

Insomma, l'idea di una produzione improvvisata è trasmessa non dalle immagini prodotte, ma dal montaggio cinematografico che costruisce l'*immagine* (fittizia) di una produzione improvvisata di immagini, piuttosto che documentare un processo reale di generazione improvvisata (come avviene invece nella registrazione di un'improvvisazione teatrale o coreutica, ma non in quella musicale, che restituisce il documento dei risultati sonori delle azioni dei performer)³⁶.

5. L'istantanea: all'improvviso?

Ci si potrebbe ancora chiedere se un'immagine improvvisata, prodotta di getto come uno schizzo, sia però in grado di riflettere e trasmettere il processo di cui è risultato anche a prescindere dal carattere durevole del *medium*, un po' come parrebbero poter fare le registrazioni di un'improvvisazione musicale, teatrale o coreutica che restituiscono un'immagine (o una *traccia*) durevole, di tipo acustico, visivo o audiovisivo, di un'improvvisazione già conclusa: un'improvvisazione che quindi non è ormai più realmente tale e la cui traccia può essere tecnologicamente modificata³⁷.

Pensiamo a casi come il *collage* e l'istantanea fotografica. Essi sembrano poter trasmettere la sensazione o l'impressione di essere il risultato di una produzione improvvisata e indurre la credenza che il fatto di essere stati prodotti in questo modo sia esteticamente e artisticamente rilevante: che la produzione sia improvvisata *sembra* qui significativo non soltanto come documento di un certo tipo di processo (il che può interessare anche storicamente o giuridicamente, quando è importante stabilire come sia stata prodotta l'immagine, per es. una fotografia), ma come parte del valore estetico e artistico dell'opera.

Il carattere (almeno apparentemente) improvvisato del *collage* non ha a che fare tanto con la possibilità di eseguire in *realtime* un'idea mentre la si inventa. Dipende piuttosto dal fatto che l'artista assembla la sua composizione mediante la raccolta e la combinazione di materiali disparati,

36. Ringrazio Enrico Terrone che mi ha invitato a rivolgere l'attenzione su questa differenza.

37. Un caso diverso è quello della presentazione mediatica di un'improvvisazione in presa diretta. Qui il mezzo è più *trasparente* perché la registrazione e la trasmissione dell'evento accadono nel momento in cui la stessa improvvisazione ha luogo.

inusuali e tradizionalmente non intesi come artistici (carta di giornale, colla, inchiostro, ma anche stoffa, legno, ecc.). Oggi non sorprende più che oggetti e materiali di qualsiasi tipo possano essere adoperati per scopi artistici. Quindi la scelta di questi materiali non è più immediatamente associata all'idea dell'improvvisazione. Un tempo invece composizioni assemblate con materiali inusuali per la pratica artistica potevano destare l'impressione di essere il risultato di un lavoro improvvisato, poco organizzato e compiuto senza grandi mezzi, preparazione e abilità tecniche. Il che può essere esteticamente rilevante.

Le obiezioni che possono essere sollevate contro questo ragionamento sono due. La prima è che l'idea di improvvisazione come mancanza di preparazione non è quella che ci interessa in ambito artistico. Qui conta la qualità dell'improvvisazione: non la soluzione rabberciata, ma improvvisare bene. Occorre «essere preparati all'impreparazione»³⁸: l'invenzione del modo di fare mentre si fa (per parafrasare l'espressione pareysoniana)³⁹ comporta che il modo di fare sia quello “giusto” in una specifica situazione. E per trovare soluzioni efficaci *ex improvviso* occorre sapere fare (sapere *come* si fa), cioè possedere abilità tecniche, sensibilità artistica e competenze stilistiche. Quindi quando definiamo improvvisazione un *collage* per via del modo poco elaborato o sofisticato della produzione artistica stiamo usando un concetto non artistico, e perciò non pertinente, di improvvisazione. Se invece intendiamo adoperare il concetto artistico di improvvisazione — questa la seconda obiezione — il problema è questo: la qualità di improvvisazione di un lavoro artistico può essere soltanto una sensazione o un'impressione. Ciò che *sembra* un'improvvisazione è magari il prodotto di un progetto pianificato che può essere corretto o rielaborato. Un *collage* può dare soltanto l'impressione di essere prodotto di getto, senza essere realmente improvvisato. Si noti la differenza rispetto alle *Improvvisazioni* di Kandinskij: questi dipinti appaiono percettivamente come tali solo dopo che si conosce il modo in cui l'artista prescrive debbano essere percepiti. Qui, si tratta invece di opere che *appaiono* percettivamente come improvvisazioni, a prescindere dalle intenzioni dell'artista.

È un caso comunque interessante⁴⁰. Il gioco delle apparenze può essere infatti un fattore rilevante anche nelle arti performative, dove si può generare l'impressione di produrre performance improvvisate, che tali invece

38. È quanto sostiene il sassofonista Lee Konitz. La citazione è riportata da A. Hamilton, *Jazz as Classic Music*, in *Improvisation*, a cura di M. Santi, cit., p. 55.

39. Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani, 2010², p. 59.

40. Per la connessione tra estetica dell'improvvisazione (jazzistica) ed estetica del collage si veda J.D. Veneciano, *Louis Armstrong, Bricolage, and the Aesthetics of Swing*, in *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, a cura di R.G. O' Melly, B. Hayes Edwards e F.J. Griffin, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 256-277.

non sono (viceversa in altri casi è difficile riconoscere percettivamente che la performance è un'improvvisazione: se non riceviamo quest'informazione da altre fonti, non capiamo di assistere a un'improvvisazione). Il fatto che il pubblico percepisca come improvvisato un processo che non è tale

- a) può risultare involontariamente della scarsa preparazione dell'artista e può quindi nuocere al valore estetico e artistico dell'opera o della performance;
- b) può però anche essere un effetto prodotto intenzionalmente dall'artista come parte di ciò che il pubblico deve essere in grado di apprezzare per poter cogliere il significato dell'opera e giudicarne il valore.

La capacità di discernere tra questi due casi è importante per esprimere un giudizio estetico informato ed equilibrato.

- a) convoca il concetto inadeguato, perché non artistico, di improvvisazione come mancanza di preparazione, di cui si è detto sopra.
- b) induce invece a riflettere sulla differenza tra l'improvvisazione come qualità estetica di una performance o di un'opera (b_1) e l'improvvisazione come proprietà ontologica propria di arti adoperanti *media* effimeri (b_2):
 - b_1) sembra poter essere attribuibile a ogni tipo di opera d'arte,
 - b_2) — almeno limitatamente a certe qualità fondamentali — sembra essere appannaggio delle arti performative.

Per capire meglio questo punto rivolgiamoci alla fotografia. Dal punto di vista del peso della specifica temporalità della produzione sul valore artistico del prodotto, l'istantanea fotografica è simile all'improvvisazione nelle arti performative: qui, come nell'improvvisazione musicale, teatrale e coreutica, l'*hic et nunc* della performance sembra un elemento essenziale del prodotto. Nell'improvvisazione nelle arti performative, l'interazione con la specifica situazione spazio-temporale determina un risultato che, in quanto evento singolare, è irripetibile. Analogamente il risultato dello scatto fotografico è la riproduzione della situazione irripetibile in cui è stato eseguito. In questo modo la fotografia sembra cogliere l'attimo, farci vedere l'imprevisto attraverso la sua fissazione nell'immagine.

Eppure, anche alcune immagini fotografiche frutto di un lungo lavoro di preparazione e pianificazione possono dare l'impressione di uno scatto improvvisato. Questo può essere dovuto a due tipi di ragioni (non tra loro alternative):

- c) il *contenuto* dell'immagine (ciò che l'immagine raffigura);
- d) le *qualità fisiche e formali* dell'immagine.

In (c) può esserci un'impressione di improvvisazione, se il soggetto fotografato sembra o essere colto di sorpresa dallo scatto del fotografo o compiere un'azione imprevista per chi la percepisce, sorprendendo il fotografo e, per suo tramite, l'osservatore.

In (d) questa impressione può essere trasmessa dalla qualità della fattura dell'immagine fotografica, che essendo magari per es. sfocata o non centrata perfettamente appare come il risultato di un lavoro poco accurato e sbrigativo⁴¹.

Trascurando ancora una volta il fatto che (d), da solo, tende a coincidere con (a), l'improvvisazione come trascuratezza e mancanza di preparazione, e quindi convoca un concetto inadeguato di improvvisazione, anche questa volta comunque l'apparenza può ingannare. La capacità dell'immagine di suscitare la sensazione che l'evento e lo scatto che lo coglie siano imprevisti e improvvisati (e, qualora a sorprendersi sia il soggetto immortalato, che lo scatto stesso sia l'evento imprevisto che sorprende il soggetto fotografato) può essere, come accade in alcune fotografie di Henri Cartier-Bresson, una qualità intenzionalmente ricercata e realizzata dal fotografo⁴². In tal caso il risultato diverge in modo intenzionale dal processo, perché appare, o almeno nelle intenzioni dell'autore *deve* apparire, come ciò che non è: il frutto di un'improvvisazione. Qualora sia una qualità estetica voluta e pregevole (e non piuttosto, è bene insistervi, il banale frutto dell'impreparazione) si tratta allora, questa volta sì, di un caso analogo a quello delle *Improvvisazioni* di Kandinskij. L'improvvisazione — e in particolare l'irripetibilità dell'istante imprevisto e fuggente⁴³ — è qui il *tema dell'immagine*, piuttosto che il modo in cui l'immagine è stata prodotta: la raffigurazione o l'espressione di un'azione improvvisata (o il carattere imprevisto e improvvisato dell'azione) possono essere operazioni del tutto calcolate e pianificate, assolutamente non improvvisate.

Inoltre, anche qualora lo scatto del fotografo fosse davvero improvviso (o improvvisato), esso coglierebbe il fuggire e l'irripetibilità del tempo sempre

41. Sull'estetica delle immagini confuse, sfocate e indistinte cfr. B. Huppau, *Between Imitation and Simulation. Towards an Aesthetics of Fuzzy Image*, in *Dynamics and Performativity of Imagination*, a cura di B. Huppau e C. Wulf, London, Routledge, 2009, pp. 230–252.

42. Nel caso della fotografia lo scatto può quindi essere l'evento imprevisto e improvviso (o fornire l'immagine di un evento imprevisto e improvviso) per tre soggetti diversi: il fotografo, il soggetto o i soggetti dell'immagine fotografica, il fruitore. La rilevanza estetica dell'improvvisazione fotografica riguarda anzitutto quest'ultimo.

43. Per un'approfondita articolazione concettuale della temporalità dell'istante come cifra dell'improvvisazione e dell'incalcolabile, con particolare riferimento alla filosofia di Platone, si veda S. Lavecchia, *Come improvviso accendersi. Istante ed esperienza dell'Idea*, in *Istante. L'esperienza dell'Illocalizzabile nella filosofia di Platone*, a cura di S. Lavecchia, Milano, Mimesis, 2012, pp. 55–90.

fermando l'istante, ovvero, come si suol dire, immortalandolo e rendendolo così, al pari di ogni altro tipo di prodotto figurativo, non solo disponibile per molteplici osservazioni, ma anche soggetto a successive manipolazioni. Il fotografo può buttar via il risultato di scatti *sbagliati*, *rielaborare* le fotografie, *scegliere* quali fotografie esibire. Invece l'improvvisazione performativa è caratterizzata dallo svolgersi in tempo reale e dalla rinuncia a separare il momento dell'invenzione da quelli dell'esecuzione e dell'esibizione. Per questo ogni interruzione e correzione del processo sono parte del processo: niente può essere buttato via, proprio perché tutto trascorre e svanisce mentre viene eseguito.

Peraltro, a volte, il carattere improvvisato della fotografia è piuttosto la causa del fallimento artistico dell'immagine, così come può accadere con qualsiasi pratica artistica. In questo caso, però, occorre ribadirlo, l'improvvisazione riguarda non un metodo deliberato e intenzionale di creazione artistica, bensì la scarsa preparazione tecnica, culturale, estetica dell'autore che, piuttosto che un artista improvvisatore, è un artista improvvisato, così come sono improvvisati, nel senso negativo del termine, musicisti, attori o ballerini impreparati. Al contrario la freschezza, la vitalità espressiva e l'autenticità di alcune fotografie artistiche che sembrano restituire l'attimo in cui sono state scattate in tutta la sua immediatezza possono essere il frutto di correzioni in post-produzione. Tuttavia, anche qualora una fotografia artisticamente riuscita sia il risultato di uno scatto improvvisato, non preparato, estemporaneo, essa è da paragonarsi non a una performance improvvisata *live*, ma alla sua registrazione. Come una registrazione audio-video di un'improvvisazione *la fotografia non offre l'improvvisazione al lavoro, ma il documento di un lavoro già concluso*. Senza considerare poi che questo vale piuttosto per l'immagine digitale che per le immagini tradizionali stampate su carta, le quali richiedono processi di lavorazione successivi allo scatto non soltanto per alterare la fotografia, ma anche per renderla accessibile mediante lo sviluppo e la stampa. *La capacità dell'immagine fotografica di trasmettere l'apparenza che il processo che l'ha prodotta sia stato improvvisato è indipendente dal fatto che questa apparenza corrisponda a verità*.

6. Pollock: la performance è del pittore, non del quadro

In generale, quindi, la differenza fondamentale tra l'improvvisazione nelle arti performative e l'improvvisazione "figurativa" è la seguente:

- 1) nell'improvvisazione "performativa"
 - e) il risultato è percepito mentre viene prodotto e non può essere mai del tutto presente (se non in una registrazione: ma allora non

- si tratta più di un'improvvisazione, bensì di una sua traccia e/o di un suo documento);
- f) la coincidenza di processo e prodotto, dovuta al carattere effimero del *medium*, ha uno specifico valore estetico (quando non lo ha è irrilevante, o esteticamente nocivo, che la performance sia improvvisata);
- 2) nell'improvvisazione "figurativa", almeno nelle pratiche ordinarie della pittura, della fotografia, e anche della scultura,
- e₁) il risultato non coincide con il processo di produzione, ma può essere percepito nella sua interezza unicamente dopo essere stato eseguito, poiché il *medium* è qui durevole;
- f₁) la possibilità di percepire il risultato mentre viene eseguito in modo improvvisato è *meno* rilevante per la percezione estetica del prodotto finito, che sussiste (o almeno può sussistere) ed è offerto alla contemplazione *dopo* essere stato eseguito.

Eppure sembra che a volte questo sia vero soltanto in parte. In alcuni casi seguire l'artista mentre improvvisa le sue opere o almeno ricordare (magari grazie a una registrazione) che l'artista ha eseguito le sue opere improvvisando sembra poter essere esteticamente rilevante, perché influisce sulle qualità dell'opera e sul modo in cui la percepiamo e l'apprezziamo. In questo caso si potrebbe sostenere che il carattere improvvisato della produzione influisce sulle qualità dell'opera attraverso il modo in cui influisce sul modo in cui la percepiamo. Sembrerebbe essere il caso dell'*Action Painting* di Pollock.

Molti sostengono che le opere di Pollock hanno un carattere dinamico perché le linee non descrivono figure, ma dissolvono la forma, sollecitando con i loro intrecci la percezione dell'osservatore a organizzare relazioni di figura e sfondo sulla superficie marcata dal colore. Ciò sarebbe dovuto alla tecnica di pittura da lui inventata, il *dripping* o *pouring*: il colore non viene applicato sul supporto mediante un pennello, ma gettato mediante un bastone in movimento; in questo modo assume forma (disegnando una sorta di lazo) già in aria, prima di posarsi sul supporto. Secondo Felix Thülermann «come nessun'altra la pittura di Pollock riesce a trattenere nel risultato una traccia visibile e duratura del procedimento dinamico che ha condotto alla sua produzione. La pittura di Pollock non è derivata unicamente dalle azioni del pittore. Essa è il risultato di un'interazione, del confronto tra il pittore e i suoi insoliti *partner*, i pigmenti di colore tenuti insieme da resina e olio»⁴⁴.

44. F. Thülermann, *Gelenkter Zufall. Der Prozess des Malens*, cit., p. 70. Si veda anche D. P. Brown, *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pp. 53-55.

Tuttavia, come emerge dalla spiegazione della tecnica di Pollock offerta dalla *webpage* del MOMA⁴⁵ e soprattutto dal film–documentario *Jackson Pollock* (1950–1951) girato da Hans Namuth (insieme con Paul Falkenberg e con musiche di Morton Feldmann)⁴⁶, l'attribuzione di un carattere di dinamicità all'opera, in quanto capace di trasmettere il procedimento dinamico che l'ha generata, sembra essere dovuta piuttosto alla visione dei gesti del pittore–attore–danzatore, che al risultato di quei gesti (le relazioni tra le linee e i colori). Mentre il film di Clouzot su Picasso sembra semplicemente confermare e rafforzare i diffusi pregiudizi circa la genialità dell'artista, la ricezione dell'opera tarda di Pollock è influenzata dalla documentazione filmica e fotografica del suo metodo di pittura. È difficile percepire la dinamicità del *drip–painting* se non grazie alle fotografie e al film di Namuth che mostrano il pittore al lavoro.

È noto che nell'articolo *The American Action Painters* Harold Rosenberg coniò nel 1952 il concetto di *Action Painting*, riferendosi a Pollock senza nominarlo. Tuttavia, come osservò polemicamente Clement Greenberg, l'analisi di Rosenberg prendeva le mosse non dalle opere pittoriche di Pollock ma dalle fotografie e dal film di Namuth. Dunque, se Pollock diventò il simbolo della spontaneità dell'avanguardia artistica americana che si liberava dai modelli europei, questo parrebbe dovuto non tanto alla percezione dei dipinti, ma alla visione del film. È grazie a questa visione che possiamo condividere il giudizio di Rosenberg, secondo cui il quadro è una «arena in which to act. What was to go on the canvas was not a picture but an event» e che «the painter has become an actor»⁴⁷.

Allora, come nel film su Picasso, a fornirci informazioni rilevanti rispetto alla performance offerta dal pittore nel produrre l'opera non è appunto direttamente l'opera finita del pittore, ma la documentazione video. Le informazioni che provengono da tale documentazione — una fonte esterna all'immagine prodotta dal pittore — possono poi influire sulla percezione che abbiamo del dipinto. Con ciò però il nostro tiro va oltre il bersaglio. Volevamo dimostrare che le informazioni circa il modo, improvvisato, di produrre un dipinto influiscono sulle qualità estetiche del dipinto da noi percepite. Tuttavia, la visione del film di Namuth ci suggestiona al punto da poterci ingannare. Ogni qual volta osserveremo un quadro di Pollock, daremo per scontato che l'immagine che vediamo sia davvero il risultato di un modo di dipingere in parte non–controllato e

45. www.moma.org/explore/multimedia/videos/123/687.

46. Il filmato è attualmente (20/5/2014) disponibile qui: www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO.

47. H. Rosenberg, *The American Action Painters*, «Art News», LI (1952), n.8, p. 22. Sulle contrastanti interpretazioni di Pollock da parte di Greenberg e Rosenberg si veda A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 10–14.

improvvisato. Se però una certa particolare immagine non fosse stata dipinta in quel modo e noi lo ignorassimo, continueremmo a vederla come improvvisata, anche se non fosse che il risultato di un attento, studiato e preciso lavoro di contraffazione. In altri termini l'inferenza tra l'eziologia e la percezione dell'opera è frutto di un sillogismo generalizzante del tipo: Pollock dipinge improvvisando; questo quadro, percettivamente simile a quelli che sappiamo con certezza essere frutto di improvvisazione, è di Pollock; quindi questo quadro è improvvisato. Così facendo, non stiamo tuttavia procedendo dalle qualità percepite del singolo quadro per spiegare ciò che vediamo ricostruendone l'eziologia, ma, al fine di vedere ciò che crediamo si *debba* vedere, stiamo piuttosto costruendo una storia causale che è garantita soltanto dall'ipotesi che Pollock abbia prodotto in questo modo tutti i quadri che hanno simili fattezze.

Eppure, il procedimento corretto dovrebbe essere inverso. Si dovrebbe cioè muovere dalle qualità estetiche della singola opera, e poi ricercarne una spiegazione causale pertinente, anche se la spiegazione causale può poi influire sulle proprietà dell'opera e sul modo in cui le percepiamo. Non intendo negare con questo che conoscere la storia di produzione dell'opera non sia rilevante per comprendere e apprezzare le qualità artistiche dell'opera. Può essere essenziale sapere come un'opera è stata prodotta, anche per discernerne le qualità artistiche e per spiegarne certe proprietà estetiche. Sapere come Pollock ha prodotto il quadro mi aiuterà ad apprezzarne il gioco di linee e colori oltre che ad ammirare l'originalità artistica del suo metodo di produzione, che è una delle qualità da inserire nel «fuoco dell'apprezzamento» dell'opera⁴⁸. Non avrei difficoltà ad affermare che è in grado di comprendere e apprezzare adeguatamente l'opera soltanto chi ne conosca la storia di produzione.

Non sembra però valere il contrario. Dalle qualità artistiche ed estetiche del dipinto non posso cioè inferire con certezza percettiva la storia della sua produzione. Nel caso specifico, anche se sapere che il quadro è stato improvvisato può aiutarmi a intendere ciò che vedo come prodotto da un'improvvisazione, non vedo l'improvvisazione nel suo risultato. In altri termini, la spontaneità può essere un fattore formativo delle opere d'arte (e in un certo senso può essere considerata una caratteristica specifica del fare artistico)⁴⁹; ma nel caso di opere durevoli prodotte in un *medium* durevole, opere che possiamo percepire *n*-volte e apprezzare simultaneamente nella loro totalità, la spontaneità non è qualcosa di cui facciamo esperienza diretta. Inoltre, se facciamo esperienza (diretta o mediata da un documento audiovisivo) della loro produzione, l'improvvisazione che percepiamo attiene

48. L'espressione è di D. Davies, *Art as Performance*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2004.

49. Cfr. Bertinetto, *Performing the Unexpected*, cit.

appunto alla produzione, non al prodotto. Nel quadro, risultato durevole della performance effimera, non percepisco la performance che l'ha prodotto. Perciò il fatto che il quadro sia stato improvvisato non è una parte percettiva del suo risultato, come invece avviene nell'improvvisazione performativa in cui produzione e prodotto coincidono.

Si potrebbe obiettare che questa conclusione non tiene conto delle scoperte relative ai «neuroni specchio» e al ruolo dell'empatia e delle reazioni emozionali nell'esperienza estetica delle opere d'arte. In un articolo a due mani David Freedberg e Vittorio Gallese hanno sostenuto che le immagini figurative suscitano sensazioni psicofisiche nell'osservatore che riconoscono le sensazioni, gli affetti e le emozioni raffigurate e vi reagiscono grazie al contributo dei «neuroni specchio»⁵⁰. Inoltre, e questo è ciò che qui maggiormente ci interessa, essi affermano che ciò vale anche nel caso di opere non figurative, come nel caso dei dipinti di Pollock e delle tele tagliate di Lucio Fontana. Qui a essere riconosciuta nel segno pittorico o scultoreo non è la raffigurazione di un'espressione di un sentimento o di una sensazione, ma il tipo di gestualità che ha prodotto il segno (che è un elemento dell'esperienza estetica anche dell'arte figurativa): «With abstract paintings such as those by Jackson Pollock [...], viewers often experience a sense of bodily involvement with the movements that are implied by the physical traces — in brushmarks or paint drippings — of the creative actions of the producer of the work»⁵¹.

Le tracce visibili del gesto creativo dell'artista trasmettono nell'osservatore per empatia corporea la sensazione del gesto che ha prodotto il segno. L'osservatore risponde somaticamente al gesto che sente nella traccia percepita:

The marks on the painting or sculpture are the visible traces of goal-directed movements; hence, they are capable of activating the relevant motor areas in the observer's brain. Despite the absence of published experiments on this issue, the mirror-neuron research offers sufficient empirical evidence to suggest that this is indeed the case⁵². In assenza di esperimenti specifici, l'esempio empirico riportato dagli autori a sostegno della tesi avanzata è quello dell'osservazione di un segno grafico statico che evoca nella corteccia cerebrale la simulazione motoria del gesto che l'ha prodotto.

50. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, «TRENDS in Cognitive Sciences», 11 (2007), n. 5, pp. 197–203. I neuroni specchio sono quelli che si attivano nel cervello quando osserviamo qualcun altro compiere un'azione. La teoria sostiene che in simili circostanze azioniamo *off-line* le stesse zone cerebrali attivate da chi compie l'azione che osserviamo.

51. Ivi, p. 197.

52. Ivi, p. 202.

Tuttavia, anche se risultasse vera la predizione degli autori di poter ottenere per via sperimentale risultati simili in riferimento alle opere d'arte caratterizzate da particolari tracce gestuali, la tesi qui sostenuta serve a poco. Se Freedberg e Gallese avessero ragione, non avrebbero comunque dimostrato che la traccia segnica ci può rivelare con certezza che l'azione che l'ha prodotta è improvvisata. Anche se possiamo "sentire" il gesto pittorico grazie al suo prodotto (l'immagine), che per le sue qualità formali e materiche (la mancanza di un ordine riconoscibile, la motilità delle linee, l'imprecisione dei contorni, ecc.) *sembra* "spontaneo", questo non implica "sentire" che quell'azione o quel gesto *sono davvero* improvvisati, ovvero prodotti mediante improvvisazione. Nulla, se non fonti informative esterne all'opera, ci garantisce che le qualità segniche responsabili dell'attivazione nell'osservatore delle zone cerebrali preposte al movimento corporeo non siano state prodotte mediante tecniche e procedure diverse dall'improvvisazione, magari con la specifica intenzione artistica di far apparire il dipinto come improvvisato. Così, se percepiamo o intendiamo l'opera come non-finita, come semplicemente abbozzata, come *improvvisata*, ci chiederemo senz'altro perché l'artista abbia *deciso intenzionalmente* di esporla in questo modo *come* non-finita, abbozzata e *improvvisata*. E la risposta che ci daremo sarà un elemento importante per giustificare il nostro giudizio estetico. Tuttavia, queste caratteristiche, proprio perché volontariamente e riflessivamente intese dall'artista come qualità apprezzabili esteticamente da parte di un osservatore, non sono proprietà ontologiche dell'opera, ma appunto qualità *estetiche e artistiche*.

Perciò, di contro a tesi come quella di Freedberg e Gallese, si può mettere in dubbio che la qualità d'improvvisazione espressa dai quadri di Pollock dipenda dal loro mostrarsi all'osservatore come tracce di performance realmente improvvisate⁵³. Potrebbero apparire come semplici decorazioni. Come sostiene Sebastian Kiefer, la libertà assoluta della costruzione che Pollock riteneva di avere raggiunto rischia di apparire all'osservatore come la riproduzione di semplici variazioni decorative di modelli di azione prestabiliti, variazioni che generano opere che tendono verso armonie ed equilibri piuttosto tradizionali e prevedibili, che non trasmettono nulla di improvvisato⁵⁴.

È possibile così ribadire, puntualizzandola, la tesi di questo lavoro:

- 1) *nelle arti performative*, in cui, per il carattere effimero del *medium*,

53. Su questa ipotesi cfr. D. Racca, *Jackson Pollock: Una pittura che danza*, in *L'improvvisazione in musica e letteratura*, a cura di G. Ferreccio e D. Racca, Torino, L'Harmattan Italia, 2007, pp. 117–127. Circa il carattere improvvisato e aleatorio del metodo pittorico di Pollock rinvio nuovamente a Bertinetto, *On Artistic Luck*, cit., § 5, e alla letteratura ivi citata.

54. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition*, cit., pp. 166–67.

non possiamo percepire l'opera sul piano della simultaneità, *l'improvvisazione è una qualità ontologica del processo/prodotto che può essere esteticamente e artisticamente rilevante*;

- 2) *l'improvvisazione nelle arti figurative invece o non è una qualità ontologica, ma estetica, del prodotto o non è rilevante* (perché riguarda piuttosto il processo che il prodotto, ed è questo che, in quanto duraturo, è oggetto di contemplazione estetica). Che l'osservatore risponda o meno empaticamente al segno, simulando a livello di sensazione corporea il gesto che (presumibilmente) l'avrebbe prodotto, questa non è una prova affidabile del carattere improvvisativo del gesto pittorico né serve a rendere il dipinto, che è pur sempre un *medium* durevole, un'improvvisazione dal punto di vista ontologico.

In conclusione, è vero che è esteticamente rilevante osservare il lavoro di Pollock come una performance d'improvvisazione simile alla danza, giacché possiamo attribuire carattere artistico alla costruzione di un quadro così realizzata: il modo in cui Pollock esegue quei suoi quadri è una performance che può avere di per sé interesse estetico. Invece, la contemplazione del risultato ottenuto mediante la pittura improvvisata non restituisce lo stesso dinamismo della visione del pittore al lavoro. Il risultato pittorico sembra essere esteticamente secondario rispetto al modo della sua produzione. Come nel caso di Picasso, è il film a offrire un'immagine (peraltro studiata e rielaborata, e quindi anche qui in qualche modo fittizia) di una performance improvvisata. Non è certo l'immagine del quadro a trammetterci l'improvvisazione; il quadro è solo la traccia di un lavoro improvvisato che non sembra trattenere più molto dell'azione di cui è il risultato e qualora generi nell'osservatore la sensazione motoria che simula quella del gesto che avrebbe causato il segno, questa sensazione non garantisce che il gesto sia stato davvero quello che viene simulato, né che esso sia stato davvero improvvisato. Quindi, se è vero che nel caso di Pollock seguire l'artista mentre improvvisa le sue opere è esteticamente rilevante, sia perché la stessa azione del dipingere può avere un valore estetico e artistico, sia perché essa influisce sul modo in cui apprezziamo l'opera finita, irrilevante — in ordine alla possibilità di riconoscere il nesso tra la qualità estetica del prodotto e il carattere improvvisato della sua produzione — sembra essere proprio la specifica opera individuale (durevole) che risulta dal gesto performativo (effimero). Se la visione del film di Namuth ci spiega il carattere dinamico di ogni dipinto prodotto con la tecnica del *dripping*, non pare scorretto affermare che, almeno in parte e per questo specifico aspetto, ogni opera vale l'altra, qualunque gesto sia possibile riconoscere in essa per empatia.

7. La pittura giapponese tradizionale: una produzione improvvisata, ma senza imprevisti

Nella nostra ricerca di pratiche artistiche capaci di assegnare all'immagine le caratteristiche specifiche dell'improvvisazione potremmo tentare di percorrere strade alternative. Magari strade che ci conducano lontano, verso oriente. Il pianista Bill Evans nelle note di copertina di *Kind of Blue* (il celeberrimo album del Miles Davis Quintet, 1958) scrive:

C'è un'arte visiva giapponese in cui l'artista è costretto a essere spontaneo. Deve dipingere, con uno speciale pennello e della vernice nera ad acqua, su di un sottile foglio di cartapeccora allungata, cosicché un tratto maldestro o incostante rovinerà la continuità del segno o romperà la pergamena stessa. Cancellare o cambiare non è possibile. Questi artisti devono praticare una particolare disciplina, quella che permetta a un'idea di esprimersi da sola attraverso le loro mani, in modo così diretto da non permettere interferenze mentali.

I dipinti che ne derivano mancano della complessa composizione della pittura comune, ma si dice che coloro che li guardano bene vi trovano qualcosa che non è spiegabile.

Tale convinzione, per cui le cose fatte senza mediazione sono le elaborazioni più significative, credo abbiano sollecitato l'evoluzione dell'improvvisazione, o delle discipline jazzistiche più ortodosse e singolari.

Bill Evans costruisce dunque un'analogia tra improvvisazione jazz e pittura giapponese⁵⁵. Tuttavia chi conosce questa nobile arte sa che questo tipo di pittura non ha nulla dello schizzo come gesto spontaneo e incontrollato (*à la* Pollock). Può essere paragonato a generi di improvvisazione musicale altamente controllata, dove l'imprevisto, lungi dall'essere inteso come invito alla creatività, è considerato come disturbo al fluire di un fare che sembra limitarsi ad applicare tecniche e regole precedentemente apprese. Questo tipo di pittura, eseguita senza correzioni e praticamente senza interruzioni, sembra perciò il contrario dell'improvvisazione come reazione all'imprevedibile e della dipendenza di una configurazione di segni o gesti dall'ispirazione momentanea del soggetto⁵⁶. Esclude l'imprevisto e per questo assomiglia piuttosto all'esecuzione di un piano già ben elaborato e costruito, di un'opera già presente nella mente dell'artista (così come vuole la "teoria ideale dell'arte" di Croce, Collingwood e Sartre) che deve solo più manifestarsi in un *medium* concreto e duraturo. Il divieto di correzione nella pittura giapponese non ha a che fare con improvvisazione come azione, reazione e interazione spontanea, ma con lo studio accurato

55. Evans stava probabilmente pensando a un esempio come quello presentato in questo sito: www.youtube.com/watch?v=2eVcf5Dq4Sc&list=PL2oA25CFE2DDFEE9B (ultimo accesso 7 novembre 2013).

56. Cfr. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition*, cit., p. 122.

di tutte le diverse fasi di un processo al fine di offrire un prodotto duraturo formalmente perfetto. Quindi l'unica improvvisazione autentica qui in gioco parrebbe quella, inevitabile, che caratterizza la realizzazione di ogni progetto umano in quanto applicato a una specifica situazione.

Di nuovo, il prodotto finito non restituisce all'osservazione la traccia di un processo di improvvisazione: *lo scopo è anzi piuttosto far sì che l'immagine, di per sé, lungi dal rivelare il processo che l'ha generata, lo nasconda*. La riuscita della produzione improvvisata come disciplina di autocontrollo e autosuperamento del soggetto è raggiunta quando l'immagine si mostra come oggetto durevole per la contemplazione da parte di un osservatore che nell'opera non può scorgere l'interazione dinamica tra azione e situazione che è caratteristica dell'improvvisazione come effimero processo performativo.

8. Il carattere dinamico, effimero e improvviso dell'opera d'arte secondo Adorno

Esistono però due ulteriori possibilità per comprendere il rapporto tra immagine e fare improvvisativo. Vi accennerò brevemente in conclusione.

- a) La prima concerne l'improvvisazione come cifra fondamentale della creatività artistica. Come ricordavo in precedenza, la capacità di interagire con i materiali, le tecniche, le forme senza conoscere in precedenza se i criteri di valutazione con cui giudicare l'opera rimarranno gli stessi a opera finita sembra essere un aspetto decisivo del produrre artistico come «fare che inventa il proprio modo di fare» (secondo la definizione di Luigi Pareyson)⁵⁷. Si può quindi sostenere che alla creatività artistica sia come tale inerente un tratto improvvisativo⁵⁸.
- b) Poiché su questo ho già riflettuto in altre sedi⁵⁹, preferisco discutere in conclusione piuttosto la seconda ulteriore possibilità di comprendere il rapporto tra immagine artistica e fare improvvisativo. Essa concerne il carattere eventuale dell'artisticità di un'immagine e di

57. L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 59.

58. Nell'articolo *L'Art et le Pouvoir du Fond* (in *Regard, parole, espace, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1973, 1994², pp. 173–207), anche un filosofo di estrazione fenomenologica come H. Maldiney ha elaborato una teoria filosofica della pittura in cui viene messo in primo piano il carattere improvvisativo della formatività pittorica dove l'incontro tra il lavoro del soggetto e il manifestarsi delle forme nell'opera appare come non pianificabile, imprevisto, e sorprendente. Ringrazio Santiago Zúñiga per avermi introdotto all'estetica di Maldiney.

59. Cfr. Bertinetto, *Performing the Unexpected*, cit.; Idem, *Performing Imagination*, cit.; Idem, *On Artistic Luck*, cit.

un'opera d'arte. È una tesi di natura speculativa che Adorno elabora nella *Teoria estetica*⁶⁰. Le opere d'arte, così Adorno, hanno «un carattere di atto» che le dona «qualcosa di momentaneo, di improvviso, per quanto possano essere realizzate come durature nei loro materiali» (TE, p. 135). Se l'artisticità non si riduce all'oggettualità materiale delle opere, ma alla configurazione di senso che emerge («*sopravviene*», come direbbero gli anglosassoni⁶¹) dalle strutture materiali e formali, l'apparire del valore artistico di un'opera non è determinabile e prevedibile, ma sorprende chi ne fa esperienza. Perciò, «prototipico per le opere d'arte è il fenomeno dei fuochi d'artificio che a causa della loro fugacità e come vuoto intrattenimento non sono stati degnati dello sguardo teoretico» (TE, p. 137). Il carattere artistico di un'opera, quindi, non è statico e durevole, ma dinamico e fugace come i fuochi d'artificio, cui è proprio un che di indeterminabile e sorprendente. Una volta sparati in aria non si sa quali effimere configurazioni essi assumeranno. Analogamente, le opere d'arte sono apparizioni, immagini improvvise, sorprendenti e fugaci di realtà (utopiche) altre rispetto a quella ordinaria, e perciò non determinabili in anticipo, non calcolabili, non prevedibili (un'idea simile rispetto alla bellezza e all'esperienza estetica era espressa nel Seicento e nel Settecento con la nozione di *non so che*⁶²). In tal senso «le opere d'arte sono la durata del transeunte» (TE, p. 143), il loro essere è un divenire, «un processo *in fieri*» (TE, p. 145; cfr. anche p. 150). Anche in questo consiste per Adorno il carattere paradossale dell'arte: le opere d'arte in quanto *opere* d'arte sono fissate e determinate (dagli artisti), ma in quanto *opere d'arte* sono soltanto nella misura in cui sono dinamiche, e questa loro dinamica è «parlante»: il significato delle opere d'arte come immagini di una realtà altra consiste nella processualità effimera della loro apparizione estetica che sfugge a ogni pianificazione (cfr. TE, p. 310).

La proposta speculativa adorniana sembra suggerire che le opere d'arte siano come tali caratterizzate da una dimensione improvvisativa, per lo meno nel senso che l'artisticità non è prevedibile, non è pianificabile

60. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, vol. VII (tr. it. di E. De Angelis, *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi, 1977; nel testo citerò il volume con la sigla TE. Ringrazio Georg Bertram per la segnalazione dei passi di Adorno su cui focalizzerò qui la mia attenzione.

61. Cf. J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, «The Southern Journal of Philosophy», 22 (1984), pp. 93–110.

62. P. D'Angelo e S. Velotti (a cura di), *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997.

tecnicamente. Le opere d'arte sono caratterizzate dal manifestarsi come eventi e processi dinamici. Tuttavia, comunque si interpreti e si giudichi la tesi adorniana, con essa la questione prende una piega diversa rispetto all'indagine finora condotta sul rapporto tra immagine e improvvisazione. Quando Adorno sostiene che le opere d'arte sono immagini (apparizioni, manifestazioni) dell'altro, dell'inesistente, ciò che a mio avviso intende dire è che le opere d'arte sono essenzialmente *metafore*⁶³. L'azione della metafora è imprevedibile, imprevista, perché (s)travolge modi abituali di vedere, ascoltare, sentire, pensare e per questo sorprende. Con ciò però ci discostiamo dalla questione posta all'inizio, che concerneva il rapporto tra l'immagine figurativa (e in parte anche mentale) e i processi improvvisativi che essa ispira o da cui essa è generata. Ora abbiamo a che fare con l'articolazione improvvisativa (imprevista, sorprendente ed effimera) propria dell'immagine artistica come processo dinamico. Tuttavia, per un verso, il concetto di immagine non indica più la figurazione mentale o la raffigurazione pittorica o fotografica, ma caratterizza l'essenza stessa dell'arte autentica e della sua esperienza. E, per altro verso, l'improvvisazione concerne qui non una performance estemporanea e spontanea in *realtime*, ma l'imprevedibilità sorprendente, che sfugge a ogni calcolo tecnico, dell'apparire fugace dell'arte autentica.

Comunque sia la discussione sul significato e sulla plausibilità di questa tesi speculativa esorbita dai limiti di questo lavoro, il quale intendeva mostrare anzitutto quanto segue.

- a) Nelle arti figurative destinate all'*esibizione* di opere, processo, prodotto e loro esibizione non coincidono e per questo il carattere improvvisato/improvvisativo del processo è per lo più irrilevante, sotto il profilo estetico, per la qualità artistica dell'immagine, sebbene possa essere rilevante di per sé, come appare nei filmati che testimoniano le performance di Picasso, di Pollock e dei pittori giapponesi.
- b) Il carattere improvvisato di un'immagine figurativa piuttosto che una sua qualità ontologica è indice di un valore (o di un disvalore) estetico–artistico–espressivo che (come accade nel caso delle *Improvvisazioni* di Kandinskij) l'osservatore deve cogliere per poter apprezzare adeguatamente l'opera. La qualità estetica dell'immagine può consistere nell'*apparenza* di spontaneità estemporanea del prodotto artistico, che tuttavia, come nel caso di certe immagini fotografiche, può essere il frutto di un lungo e ponderato esercizio di pianificazione, preparazione tecnica e composizione e non di un autentico processo d'improvvisazione. Invece, il fallimento artistico

63. Ho discusso questa tesi in Bertinetto, *Performing Imagination*, cit., § 6.

dell'immagine (e di ogni opera d'arte) può dipendere dal carattere improvvisato della sua fattura, dovuto non alla coincidenza intenzionale tra ideazione ed esecuzione, ma alla mancanza di preparazione e di adeguate capacità tecniche da parte dell'artista⁶⁴.

alessandro.bertinetto@uniud.it

64. Questo articolo trae origine da una relazione tenuta nell'ambito del seminario *Immagine e azione*, svoltosi all'Università di Udine nei giorni 17 e 18 aprile 2013. Ringrazio tutti i partecipanti, e in particolare Salvatore Lavecchia, Brunello Lotti, Simone Furlani e Alessandro del Puppo, per i loro commenti. Sono particolarmente grato a Enrico Terrone, per avermi dato preziosi suggerimenti per migliorare il testo, e al curatore del presente numero di «trópos», Guido Brivio. Ringrazio anche il Ministero Spagnolo della Scienza e dell'Educazione (progetto di ricerca FFI2011-23362), la Fondazione Alexander von Humboldt e il PRIN "Percorsi dell'Ontologia" (prot. 2009HHW7A4_003), per aver fornito un generoso supporto finanziario alla mia ricerca.