

Breaking points

Marco Tedeschini

Creatività, grammatica, eutopia.

Su Alessandro Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, Il Mulino, Bologna 2021, pp. 200

L'*Estetica dell'improvvisazione* di Alessandro Bertinetto è un libro impegnativo, che prende il lettore letteralmente alla sprovvista. Al di là delle questioni più tecniche e specifiche, legate al problema dell'improvvisazione, mi sembrano almeno tre le operazioni concettuali di portata generale che Bertinetto porta a termine nel corso dei quattro capitoli che scandiscono il libro: la rilettura della creatività artistica, e dell'arte, in termini di improvvisazione; l'identificazione dell'opera di improvvisazione nei termini di una grammatica della contingenza che coinvolge il senso profondo del fare arte; la formulazione di una estetica della riuscita. Operazioni concettuali coraggiose, argomentate, lucide e, per questo, da discutere. Anzi, proprio per questo, è necessario discuterle come farò qui, altrimenti resterebbero lettera morta – filosofia per nessuno. Proposte che non sono mai innocenti o innocue, e che hanno la pretesa di intervenire sulla tradizionale riflessione estetica e filosofica per scuoterla e innovarla.

La prima operazione concettuale viene dichiarata nel titolo del primo capitolo: *La nascita dell'arte dallo spirito dell'improvvisazione*. In altri termini, Bertinetto intende mostrare la matrice "improvvisativa" che costituisce l'arte in genere. L'arte nascerebbe da quella forma di agire che trova il suo paradigma artistico nell'improvvisazione. Ora, un punto che viene fissato fin dall'inizio del libro è che l'improvvisazione mette "in scena, reduplicandola performativamente, la vicenda esistenziale dell'agire umano" (p. 31). In altri termini, l'improvvisazione caratterizzerebbe l'agire umano in genere e, per questa ragione, anche quello artistico che ne è un caso eminente. L'azione non si riduce a un'intenzione progettuale che si realizza indipendentemente dalle condizioni materiali e sociali del suo dispiegarsi, è piuttosto una negoziazione continua tra l'intenzione dell'autore e queste stesse condizioni che tutte concorrono alla realizzazione dell'azione: l'azione, infatti, l'azione in senso proprio, l'autentica azione

umana, è un'azione che non è governata dall'esecuzione di una regola prestabilita, sia essa la prassi, il progetto, il piano che muove l'azione o, ancora, la realtà che incontra, ma "inventa" la sua norma "in ogni singola occorrenza" (p. 15), cioè *sul momento* (p. 79). Questa invenzione sul momento è l'improvvisazione: quell'operazione, dai risvolti *anche* artistici, in cui "tempo della composizione e tempo della produzione [...] tempo della performance inventiva e [nel caso di un'improvvisazione artistica] tempo della fruizione" sono *simultanei* (p. 119). La norma che viene inventata è invece il senso dell'azione, la sua riuscita come azione di fronte alla contingenza imprevedibile del vivere. L'analogia tra agire autentico e agire artistico regge perché il termine medio tra le due forme di azione è l'improvvisazione e l'incognita X di questo rapporto è la regola che bisogna ogni volta trovare. Un discorso che ha immediate conseguenze per due concetti cardine dell'estetica: quelli di "creatività" e di "autorialità". La lente dell'improvvisazione permette di ridurre la componente autoriale potenziando e naturalizzando il momento creativo: infatti, l'autore dell'opera non è veramente padrone di quello che fa, "la sua autorialità è sempre messa in questione dalla perdita di controllo che comporta l'emergere della contingenza" (p. 88); la sua creatività è invece l'esito della continua negoziazione con i "vincoli formali e materiali (quali convenzioni tradizionali, stili estetici, contesti culturali, problemi e soluzioni tecniche) [che] governano sempre la produzione di opere e performance artistiche" (p. 167), ma non la governano interamente. Il suo criterio di valutazione consiste infatti nella capacità dell'artista di trasformare tali vincoli normativi mentre li impiega. Se, da un lato, la comprensione della creatività alla luce dell'improvvisazione consente di dare conto in maniera più realistica e meno magica (mitologica) della discontinuità che quel concetto porta con sé, dall'altra, la espone a qualcosa che rischia di derubricare il lavoro dell'artista a mero "colpo di fortuna". Bertinetto si difende da questa possibile obiezione rilevando a più riprese che l'artista è profondamente condizionato dalla propria cultura, dai codici e dalle tecniche che riguardano la forma d'arte di cui si fa interprete e autore, in breve, dalla realtà storica in cui opera (per esempio qui: l'opera degli artisti "si svolge nell'ambito delle tradizioni, generi e pratiche di tipo culturale e tecnico che condizionano [...] la loro attività", p. 165), e altrettanto profondamente conosce questa realtà e ne impiega le risorse (per esempio qui: "l'arte è una 'prassi critica', una riflessione pratica sui modi in cui l'essere umano ha rappresentato sé stesso a sé stesso, anche attraverso il confronto critico con l'arte del passato o con le altre opere del presente", p. 29). Di questa consapevolezza il *readymade* duchampiano dovrebbe

costituire la prova. E tuttavia, all'interno di un discorso sull'improvvisazione, il tratto caratteristico più spiccato di questa pratica artistica, e che lo stesso Bertinetto riconosce senza difficoltà (p. 29), cioè la sua capacità di dare una forma esemplare allo statuto riflessivo, critico e autocritico dell'arte, finisce per essere fortemente attenuato: un'opera d'arte che faccia del confronto critico con la tradizione e con il presente la propria specificità può certamente prendere il fruitore alla sprovvista, ma ciò non significa ancora che esprima quel "senso dell'imprevisto" che deve accompagnare ogni improvvisazione riuscita (p. 49). Anche per questa ragione, mi sembra che impiegare il concetto di "improvvisazione" per demitizzare o naturalizzare il concetto di "creatività" abbia il difetto di assegnare un ruolo dominante, e per giunta essenziale, a un tratto di aleatorietà che non caratterizza la creatività artistica se non in minima parte (mentre è tipica di quella scientifica, specie quando si tratta di scoperte innovative di natura sperimentale). Per una ragione interna e per una ragione esterna all'idea di improvvisazione che Bertinetto difende. La ragione interna: la riduzione del processo creativo al processo improvvisativo nega la condizione della simultaneità dei diversi momenti che descrivono l'opera d'improvvisazione artistica. L'effetto estetico dato dalla qualità della "grazia", benché, direbbe Bertinetto, trovato in ogni singola occorrenza a partire da canoni prestabiliti, è tutto meno che "improvvisato", ma è l'esito di un'opera di negoziazione tra materiali, codici formali e intenzione dell'autore dispiegato nel tempo e attentamente meditato. Come scrive lo stesso Bertinetto "la realizzazione di un'opera può comportare una laboriosa preparazione e ammettere correzioni e ripensamenti per raggiungere risultati pienamente soddisfacenti" (p. 33). È il fattore temporale, più ancora della riflessione soggettiva, a ridurre drasticamente il tasso di aleatorietà della riuscita e, così, a minare alla radice l'idea che la "creatività *ex improviso*", come recita il titolo del § 4.3, possa fungere da paradigma per comprendere il processo creativo che coinvolge la produzione artistica in genere. La ragione esterna: nella grammatica del concetto di creatività, come in quello di creazione da cui deriva, è strutturalmente iscritto un elemento arbitrario e, pertanto, cosciente. Non c'è creatività che non sia la creatività di qualcuno che decide di creare. Ora, trattandosi di grammatica e non di logica, cioè di un concetto culturale e non di un concetto universale, è del tutto lecito il tentativo di indebolire l'elemento soggettivo e cosciente insito nel concetto di creatività. Se non fosse che la funzione di un concetto così ripensato, in tal caso, sembra essere perfettamente assolta da un altro concetto della tradizione filosofica occidentale – del resto parente di quello di creazione –, ovvero il

concetto di “spontaneità”, che rimonta fino a *to autòmaton* di platonica (*Pol.*, 271e-272a) e aristotelica (*Phys.*, II, 4-6, 195b-198a; *Meth.*, VII, 9) memoria. Concetto che dà conto a tutti gli effetti della capacità di un processo di produrre – spontaneamente, appunto, cioè senza coazione esterna – qualcosa che non è iscritto negli elementi stessi del processo e che tuttavia non lo trascende. Se la necessità della deliberazione per l’agire formativo artistico permette di pensare la creatività alla luce dell’agire improvvisativo, è vero però – come mostra la “dialettica dell’autorialità” di cui si è detto sopra – che questa seconda forma di agire rende il momento creativo più simile a un processo senza autore, e dunque “spontaneo”, che non a un atto o a una concatenazione di atti di cui l’autore è il soggetto. Del resto, il concetto stesso di “creatività” sembra implicare l’attribuzione di un ruolo centrale a una soggettività che comprende interpreta e produce, anche nel caso dell’improvvisazione. E allora occorre scegliere: o “le condizioni normative, nonché le competenze, le intenzioni e i progetti performativi sono coinvolti nel processo artistico non come guide e regole esterne, bensì come parte del processo rimodellata, *in the long run*, dal processo stesso” (p. 167), dal che segue che conviene pensare un’estetica della produzione (improvvisativa) libera dall’idea della creazione; oppure, se quest’ultima idea ha ancora senso e valore per l’estetica (dell’improvvisazione), il suo eventuale indebolimento non può avvenire a discapito della sua relazione con un soggetto ma solo all’interno di un ripensamento profondo di questa relazione, dove la specificità dell’autore non finisca per scomparire all’interno di un processo che lo ingloba e la creatività non indichi un processo acefalo e impersonale.

La seconda operazione concettuale di estremo interesse portata a termine da Bertinetto è l’idea che l’improvvisazione debba essere compresa nei termini di una *Grammatica della contingenza*, come recita il titolo del II capitolo. L’idea è che il processo improvvisativo è quel processo che tenta di elaborare, ogni volta che si dia il caso, una grammatica della contingenza. Tenta, perché la sua riuscita è tutto meno che certa. E solo se riesce, allora si può parlare dell’improvvisazione in questi termini, cioè di un’azione dotata di senso (sia pure estetico) e non di una mera gesticolazione. Per questo l’improvvisazione riuscita esibisce una grammatica della contingenza. Ora, come anticipato, l’analisi dell’estetica della riuscita sarà la terza questione su cui rifletterò. Per il momento, conviene soffermarsi sulla definizione di “grammatica della contingenza”: “il concetto di *grammatica* va qui inteso in senso wittgensteiniano, ovvero come rete di norme capaci di dar senso alle nostre pratiche dall’interno delle pratiche

stesse [...] La contingenza va intesa anzitutto come il *contrario di ciò che è necessariamente*, ovvero come ‘ciò che sarebbe potuto essere diversamente’, sia nell’accezione di contingenza *arbitraria* sia in quella di contingenza *destinale*: nel primo caso quanto accade avrebbe potuto essere diverso, se avessimo scelto diversamente [...] nel secondo caso quanto accade avrebbe potuto essere diverso, ma non avremmo potuto modificarlo, poiché si tratta di situazioni o accadimenti” (p. 38). L’operazione concettuale di Bertinetto consiste nel torcere in chiave estetica i due concetti di “grammatica” e “contingenza”. Si tratta di una delle mosse più audaci e meno scontate del libro, perché Bertinetto intende ridurre la “contingenza” all’“imprevisto” e la “grammatica” alla sua “risoluzione”. Vediamo meglio: se la contingenza ha a che fare con ciò che potrà, potrebbe, o sarebbe potuto andare diversamente, essa contiene un legame intimo con l’idea di imprevisto non appena sia del tipo “destinale” e “imprevisto” significhi che esorbita dall’intenzione dell’autore. Ma anche quando la contingenza è arbitraria, cioè frutto della scelta di colui o colei che agisce, per esempio nel caso di un’“improvvisazione deliberata”, in cui l’artista sceglie di improvvisare (p. 15), è sempre l’imprevisto come imprevedibile a costituire la cifra della contingenza. Da un punto di vista estetico, questa riduzione di campo è di estremo interesse, perché consente di osservare sotto la giusta lente il lavoro di adattamento che l’artista e il fruitore devono sempre svolgere di fronte all’opera d’arte. Per l’artista, è imprevista perché il risultato della sua azione formativa non può essere interamente anticipato; per il fruitore, perché l’opera d’arte non corrisponde mai immediatamente alle sue aspettative, piuttosto è quest’ultimo a dover corrispondere all’opera (e forse, si potrebbe aggiungere, è qui che si consuma la differenza tra l’opera di intrattenimento e l’opera d’arte). Se le cose stanno così, l’opera d’arte “autentica” (l’aggettivo lo aggiunge Bertinetto), quella in cui “la contingenza è conservata in quanto contingenza” (p. 39), è sempre imprevista e imprevedibile e, in questo senso, l’improvvisazione non può che costituirne il caso (riflessivamente) esemplare. Meno immediato è il rapporto tra improvvisazione, imprevedibilità e grammatica. Nel senso fissato da Ludwig Wittgenstein (2001), la grammatica assicura il senso perché stabilizza il significato delle parole, che, hanno un significato, perché e finché sono in uso. La pratica entro cui la grammatica assegna un senso a qualcosa è innanzitutto la pratica linguistica, ovvero la pratica che garantisce la comunicazione (cfr., p.es., il § 30: “Si potrebbe dire: *La definizione ostensiva spiega l’uso – il significato – della parola, quando già sia chiaro quale funzione la parola debba svolgere, in generale, nel linguaggio*”, linguaggio che al § 29 viene

esplicitamente identificato con “la grammatica”. O ancora qui, al § 90: “È come se dovessimo *guardare attraverso* i fenomeni: la nostra ricerca non si rivolge però ai *fenomeni*, ma, si potrebbe dire, alle ‘*possibilità*’ dei fenomeni [...]. Perciò la nostra ricerca è grammaticale”). Quando Bertinetto propone di definire l’improvvisazione nei termini di una “grammatica della contingenza” intende dunque riconoscere a questa pratica artistica la capacità di comunicare, e di comunicare l’incomunicabile per eccellenza, cioè la contingenza. Questa comunicazione estetica consiste in una generazione di “senso per la contingenza, dalla contingenza, grazie alla contingenza, a un tempo realizzando la gioia del senso e dei sensi ed esibendone, appunto, l’accidentalità e la precarietà” (p. 39). Ora, giusta il richiamo a Wittgenstein, va osservato che la capacità della grammatica di assicurare la comunicazione (linguistica) è legata alla sua stabilità. Certo, una stabilità che è tutt’altro che rigida, ma pur sempre una stabilità che non consente al parlante di rivedere continuamente le regole del gioco che fissano il significato delle parole. La normatività peculiare della grammatica sta proprio in questo: che non è una normatività a priori, data una volta per tutte. Ciò però non significa ancora che la grammatica sia soggetta a continue trasformazioni e revisioni, pena una sorta di incomunicabilità babelica. Al contrario, l’opera d’arte, e in particolare l’opera improvvisativa, comunicano in tanto in quanto trovano la norma che fa al caso loro (sono opere riuscite), ma questa norma, se, come già ricordato, deve essere “trovata o inventata in ogni singola occorrenza” (p. 15), è al tempo stesso ogni volta nuova e non più rivedibile. Non solo, perché la grammatica wittgensteiniana è comunque, di fatto, un presupposto: è qualcosa che apprendiamo nell’apprendere la lingua. Nel caso dell’improvvisazione, e ancora di più dell’arte in generale, una funzione del genere sembra essere facilmente assolta dai codici che vincolano le esecuzioni, le produzioni e le fruizioni, e dalle competenze pregresse di artisti e fruitori: l’improvvisazione “presuppone come sua condizione di possibilità *expertises* tecniche ed estetiche, dipende da schemi di azione e di pensiero appresi e incorporati e soggiace ai vincoli [...] imposti dalla specifica situazione” (p. 41). A ben vedere, sembra essere questa la grammatica soggiacente a ogni improvvisazione, il presupposto garante del fatto che il gesto improvvisativo comunichi qualcosa. Quando Bertinetto scrive che “la grammatica della contingenza articolata dalla performance tiene però conto del modo in cui le norme sono *non solo* seguite, *ma anche* realizzate” (p. 42) vien fatto di pensare che confonda il momento comunicativo dell’opera d’arte con il presupposto che consente all’arte di essere almeno inquadrata e, eventualmente, valutata e riconosciuta come tale, e

di comunicare. Probabilmente, Bertinetto difenderebbe la sua posizione osservando che il presupposto non è mai esterno all'operare artistico e che, essendo interno, è lecito pensare che tale operare sia esso stesso (produzione di) grammatica. Una risposta del genere sarebbe giusta, ma non ancora sufficiente a risolvere il problema, e cioè che qui si sta parlando di due cose diverse: chi legge questo testo o il libro di Bertinetto vede esemplata la grammatica della lingua italiana e tutta una serie di regole dei giochi linguistici che costituiscono l'italiano; tuttavia, tra questo testo e il testo di Bertinetto non c'è una differenza sostanziale tale per cui si può dire che il mio italiano è un altro italiano rispetto all'italiano di Bertinetto; in questa situazione, non si può usare il nome "italiano" nello stesso senso in cui si usa il nome "opera d'arte". L'italiano è uno, le opere d'arte sono molte. Si può però pensare di utilizzare il nome "italiano" nello stesso senso in cui si usano i nomi "codice artistico" o "genere artistico". In tutti questi casi, si indicano dei presupposti – peraltro esplicitabili –, dei termini che condizionano ciò che, pur essendone condizionato, non viene per questo esaurito da tale condizionamento: il mio italiano e quello di Alessandro Bertinetto saranno per certo differenti ma sono pur sempre due esempi di italiano. Il problema dunque è che la grammatica è analoga all'uno che vale per i molti, laddove le opere d'arte sono molte senza possibilità di raccoglierle sotto l'uno, né avrebbe senso una tale analogia perché ognuna trova la norma che fa al caso suo. La grammatica esisterà pure solo nell'uso, ma nell'uso la grammatica detta una legge che deve essere seguita e realizzata. Viceversa, l'opera d'arte non detta alcuna legge, non in questo senso almeno, a meno che non sia l'originale posto accanto a una sua copia. L'esempio grammaticale e l'esempio artistico sono dunque profondamente diversi: il primo serve a rendere intuitiva una regola nota, il secondo, una regola ignota e che non si può rendere nota per principio. Sotto questo profilo, la proposta teorica di Bertinetto, più che a Wittgenstein, fa pensare a Ferdinand de Saussure e alla sua distinzione, ormai di uso comune, tra *langue* e *parole*. Nella *parole* il parlante esibisce la *langue* e se ne appropria in modo imprevedibile e, comunque, discontinuo rispetto al serbatoio di regole (fonetiche, semiotiche, semantiche e sintattiche) che la *langue* costituisce (cfr. de Saussure 2009). Alla luce di queste considerazioni, l'idea che l'improvvisazione sia definibile nei termini di una "grammatica della contingenza" appare meno convincente. Non viene però scalfito il nucleo del discorso di Bertinetto, per cui l'improvvisazione deve essere compresa come l'esibizione della regola della contingenza, ovvero del fatto che non ha regole. "Grammatica" in tal senso acquista un significato paradossale: è sì il deposito

delle regole, ma, nel caso in questione, la regola è l'assenza di regole. Di "grammatica", in questo caso, occorre valorizzare l'elemento cosciente, legato alla consapevolezza di chi usa un linguaggio, di chi pratica una pratica artistica: da questo punto di vista, l'improvvisazione come grammatica della contingenza diventa una sorta di "contingenza" di secondo livello, una 'contingenza della contingenza', una contingenza non solo riflessa ma anche, e soprattutto, riflessiva. Solo in questo senso, peraltro, l'improvvisazione può assurgere a paradigma dell'arte in genere (e il terzo capitolo, *Arti dell'improvvisazione*, serve a mostrarlo): se l'arte autentica "conserva la contingenza in quanto contingenza" (p. 39), per il suo rapporto privilegiato con questa dimensione, l'improvvisazione è l'arte che assolve al meglio questo compito.

La terza operazione concettuale di Bertinetto, quella più ricca di implicazioni, consiste nell'elaborare una *Estetica della riuscita*, come recita il titolo del IV capitolo del saggio: una estetica che espliciti fin nel nome il complicato rapporto tra produzione e fruizione dell'opera d'arte, tra l'azione formativa che porta alla produzione di un oggetto concreto (sia esso una statua, un quadro, un manoscritto, un'improvvisazione, ecc.) e l'azione del riceverla in maniera adeguata (che significhi contemplazione, lettura, ascolto, ecc.), senza cui l'opera non potrebbe avere senso. Un rapporto che è intimamente di parte – la parte di chi produce e di chi fruisce arte – e che non è affatto pacifico o pacificato, fin quando non si perviene all'accordo sul fatto che esiste un'opera d'arte, l'opera che è prodotta e che viene fruita. Detto altrimenti, che si concentri solo sulla produzione o sulla fruizione, o che pensi alla produzione e alla fruizione di un'opera d'arte, un'estetica pensata in questi termini è un'estetica che dà per assodato che un'opera d'arte, in generale, esista. Mentre è proprio questo fatto che va ogni volta accertato. Perché non sempre le molte opere prodotte, ancora di più le opere di improvvisazione, vengono riconosciute e/o valutate come opere d'arte. Perché si dia arte autentica è necessario che l'opera venga valutata come tale. In altri termini, l'"estetica della riuscita" è un'estetica che non ha paura di portare in primo piano l'elemento intrinsecamente e implicitamente valutativo di ogni giudizio estetico: "*non esiste identificazione senza valutazione*", ricorda Bertinetto citando Zemak (1986). Un assunto ulteriormente ampliato e radicalizzato dal fatto che un'opera riuscita è un'opera riconosciuta come "d'arte" in tanto in quanto trasforma le condizioni culturali e materiali entro cui accade e, pertanto, trasforma anche l'intenzione iniziale dell'artista e l'aspettativa del fruitore, trasformando (e innovando) "i criteri specifici della riuscita" (p. 175). L'identificazione dell'opera richiede dunque la sua

valutazione che, a sua volta, richiede che sia avvenuta una trasformazione della realtà culturale in cui accade e, di conseguenza, in chi produce e in chi fruisce l'opera. Che ci sia un'opera, allora, non è un fatto come un altro, ma è un fatto che cambia le cose: per esempio, cambia le regole del gioco che riguardano il fare arte. Non è un evento innocuo e pacificante, ma lascia tracce profonde nella vita culturale in cui opera, tracce che si riversano nella valutazione dell'*opera* e nella sua *eventuale* identificazione come opera *d'arte*. Tutto questo è indice del fatto che l'arte coinvolge in profondità – cioè trasforma – tutte le parti che la rendono possibile: l'artista, il fruitore, ma anche i codici e le pratiche; di ciò il processo di cambiamento a cui sono sottoposti i materiali utilizzati all'interno della produzione artistica sembra essere l'allegoria. La lente dell'improvvisazione permette di vederlo nel modo più perspicuo. Affinché riesca, un'improvvisazione non richiede solo l'esercizio dell'artista e la capacità di suscitare il godimento dei sensi, oltre a ciò, è necessaria la disponibilità del fruitore a essere parte in causa dell'operazione improvvisativa. In altri termini, l'improvvisazione esibisce ed esplicita – rendendolo non più demandabile ad altri – il ruolo attivo del fruitore, il quale non è affatto estraneo all'opera e passivo di fronte a essa, piuttosto vi partecipa in prima persona; e, nel caso dell'improvvisazione, costituisce uno degli elementi che vanno a comporre il senso di "improvviso" della stessa.

La riflessione sulla riuscita dell'opera permette a Bertinetto di ritrovare ancora una volta per l'arte – e in particolare per l'improvvisazione come suo caso esemplare – un *enjeu* che travalica la dimensione strettamente estetica per guadagnare un ruolo di primo piano nella vita sociale e politica. Un ruolo non più utopico, ovvero empiricamente irrealizzabile e solo immaginato, ma "eu-topico" (p. 185), un luogo felice, empiricamente verificato dall'accordo e dal consenso goduto e gioioso – autenticamente *estetico* – intorno all'opera d'arte. Un accordo e un consenso non scontati, ma ottenuti attraverso un complesso processo di trasformazione delle parti, e dunque un accordo e un consenso partecipati e fondati sulla partecipazione. Per questo, il luogo felice dell'arte è anche e soprattutto un luogo autenticamente politico, il luogo in cui, finalmente, una comunità avviene.

C'è un'ultima questione su cui vorrei soffermarmi e che prescinde dalle tre precedenti. Il libro di Alessandro Bertinetto ha il merito di dare ragioni di una distinzione che oggi sembra valere solo sul piano disciplinare: quella tra estetica e ontologia. Una distinzione di cui si faticano a trovare ragioni intrinseche e che, spesso, finisce per ridurre l'estetica a una branca dell'ontologia, l'ontologia dell'arte. Consideriamo il titolo del

libro, *Estetica dell'improvvisazione*: "estetica" vale qui come "ontologia" dell'improvvisazione, cioè risposta alla domanda "che cos'è l'improvvisazione", o è l'indice di un discorso filosofico sull'improvvisazione *diverso* o almeno *non* riducibile, per esempio, a un discorso che pone la domanda "che cos'è..."? In più di un'occasione Bertinetto sembra indicare che la distinzione tra estetica e ontologia non sia riducibile. Anzitutto la necessità di individuare, per l'improvvisazione, delle categorie "estetiche" che non vengano confuse con quelle "ontologiche": "emergenza", "presenza", "curiosità", "autenticità" (pp. 47-64) sono concetti che hanno direttamente a che fare con la valutazione del valore artistico di un'opera ma prescindono dalla sua "ontologia", di cui Bertinetto, sulla scia di Kendal Walton, offre quattro criteri: la categoria artistica, il genere, il periodo storico e lo stile (p. 147; cfr. anche Walton 1970). Ora, il problema estetico sembra legato a qualcosa che al tempo stesso presuppone e fonda i quattro criteri che definiscono l'ontologia dell'arte. Li presuppone, perché ai fini della valutazione dell'opera è necessario che ci sia un'opera che sia iscrivibile in una categoria artistica (un affresco o un quadro), in un genere (un ritratto o un paesaggio), in un periodo storico preciso (un dipinto medievale o moderno) e che abbia uno stile storicamente riconoscibile (è un dipinto impressionista o futurista); li fonda, perché il fatto stesso di assegnare a un'opera queste categorie implica la valutazione che si tratta di un'opera *d'arte*. Perché si dia arte improvvisativa, è necessario che emerga un senso, l'"apparenza estetica dell'imprevisto" (p. 49), che l'opera non solo avvenga "in presenza" ma che tematizzi "*il suo svolgersi qui e ora*" (p. 49), il che implica immediatamente un'apertura al nuovo e alla sorpresa (e dunque una "curiosità", p. 54) e il fatto che l'improvvisazione può essere soltanto "autentica" (tratto estetico che, in questo caso, definisce ontologicamente l'arte improvvisativa, p. 57). L'estetica dunque ha a che fare con la valutazione dell'oggetto che l'ontologia inquadra e definisce. Tuttavia, l'ontologia offre una definizione strutturalmente incompleta finché non entra in gioco la valutazione, ovvero quella peculiare torsione dell'attenzione verso l'effetto dell'oggetto che, eventualmente, conduce a riconoscergli lo statuto di opera d'artistico. Parafrasando una pagina del libro di Bertinetto, si potrebbe dire che nulla è *di per sé* arte; qualcosa è arte "nella misura in cui è valutato come tale retrospettivamente, dopo aver esercitato la sua potenzialità, la quale è a sua volta riconosciuta solo grazie alla riuscita, cioè quando non è più una semplice potenzialità" (p. 92). Questo è il lavoro dell'estetica, che è filosofia dell'arte non solo e non tanto in quanto risponde alla domanda su che cosa è arte, ma anche e soprattutto in quanto si assume la responsabilità

critica di decidere i criteri per distinguere un oggetto e un'opera qualsiasi da un'opera d'arte.

Bibliografia

Bertinetto, A., *Estetica dell'improvvisazione*, Bologna, Il Mulino, 2021.

de Saussure, F., *Corso di linguistica generale* [1916], tr. it. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Walton, K., *Categories of Art*, "The Philosophical Review", 79 (1970), pp. 334-67.

Wittgenstein, L. (1953), *Ricerche filosofiche*, tr. it. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 2001.

Zemak, E.M., *No identification without Evaluation*, "The British Journal of Aesthetics", 26 (1986), pp. 239-5.