

## Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

**Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mondo***

a cura di P. Della Vigna, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 186

“L’incompiutezza di un testo non è sempre un limite per la filosofia, ma talvolta anche una fondamentale risorsa, in qualche modo un serbatoio di senso” (p. 7). Pierre Della Vigna, curatore della traduzione italiana de *La prosa del mondo*, non avrebbe potuto utilizzare parole migliori per introdurre questa nuova edizione del testo di Merleau-Ponty edita da Mimesis nella collana Esperienze dell’estetico. E ciò non solo perché il testo in questione è di fatto incompiuto. Non solo, in altri termini, perché *La prose du monde*, come ricorda Claude Lefort, avrebbe dovuto costituire “la prima parte di un dittico – la seconda doveva rivestire un carattere più schiettamente metafisico” (p. 31). Le sue parole, infatti, portano alla luce qualcosa di più profondo. Sotto un certo profilo, si potrebbe anche dire che esse riescano a cogliere un motivo che attraversa quest’opera dall’inizio alla fine: l’idea che l’incompiutezza, in fondo, è il destino di ogni testo, di ogni segno, di ogni espressione.

L’indagine che prende corpo ne *La prosa del mondo* non costituisce esattamente un cambiamento di rotta rispetto a quella che il filosofo francese aveva avviato nella *Fenomenologia della percezione*. Certo, in quest’opera Merleau-Ponty affronta un certo nucleo di problematiche che fanno capo al problema dell’espressione e non a quello della percezione. Eppure, così come nella *Fenomenologia della percezione* vi sono diversi passaggi nei quali Merleau-Ponty tratta dell’espressione segnica, verbale, artistica, ne *La prosa del mondo* tutte queste tematiche sono costantemente messe in relazione al problema della percezione, quasi a voler suggerire che espressione e percezione si trovino – per utilizzare un lessico fenomenologico – in un rapporto di *Fundierung*.

Per comprendere qualcosa in merito al legame che sussiste fra questi due campi d’indagine è indispensabile partire da un assunto fondamentale: la percezione, per Merleau-Ponty, è un’operazione creativa. Percepire, secondo il filosofo francese, non significa rispecchiare un dato senso ma stilizzarlo, ossia rimodularlo in base alla capacità del nostro corpo

d'imboccare questa o quell'altra linea di movimento, di cambiare posizione, di volgere lo sguardo qua e là, e così via. Ebbene, qualcosa di simile avviene anche sul piano dell'espressione. Al pari del corpo, infatti, anche il linguaggio costituisce una formazione già dotata di senso: un sistema d'interpretazione che ci consente di disegnare, "nella banalità inconcepibile dei vuoti e dei rilievi, delle distanze e delle differenze, un senso" (p. 114). Così, se nella *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty mostra l'impossibilità di parlare di qualità pure o "oggettive" in merito al mondo percepito, ne *La prosa del mondo*, attraverso riflessioni che spaziano dalla letteratura alla pittura, dal dialogo alla linguistica, dall'algoritmo al disegno infantile, egli mostra come l'idea di un linguaggio puro, in realtà, sia soltanto uno spettro evanescente: qualcosa che, in ultima analisi, non ha corpo.

Ciò diviene chiaro soprattutto se si prende in considerazione l'analisi che Merleau-Ponty dedica a uno dei mezzi di rappresentazione di cui la pittura classica si è compiaciuta orgogliosamente: la prospettiva. Secondo il filosofo francese, malgrado l'apparente compiutezza dei quadri classici, è decisamente improprio sostenere che l'arte classica sia riuscita a produrre una legge in grado di rispecchiare perfettamente il funzionamento della nostra visione. Questo per una ragione molto semplice: difficilmente, quando percepiamo, capita di poter ammirare corpi vicini o lontani nella stessa maniera in cui ammiriamo le prime e le ultime arcate dipinte da Raffaello in quell'opera straordinaria che è *La Scuola di Atene*. È cioè assai difficile che uno spettacolo si fissi per noi "in una prospettiva razionale dove i lontani si rassegnano ad essere solo dei lontani, inaccessibili e vaghi come si conviene", e dove gli oggetti vicini abbandonano qualche cosa della loro aggressività" (p. 90). Più probabile, semmai, è che un oggetto *davvero vicino* occupi il nostro sguardo in una maniera così pregnante da far sì che gli oggetti meno prossimi figurino solo come uno sfondo, e cioè come *contestuali* rispetto ai caratteri di quel testo in cui attualmente ci troviamo immersi. O, inversamente, che il nostro potere di presa, rispetto a un oggetto *davvero lontano*, sia così debole da indurci a non identificarlo ancora o a identificarlo prima del tempo. In ultima analisi, lungi dal rispecchiare il nostro modo naturale di "vedere", la prospettiva rivela un altro modo di *operare* e, precisamente, il modo in cui pittori come Raffaello o Tintoretto, in una determinata epoca, hanno mirabilmente conferito un senso nuovo non allo spazio in sé e per sé, ma al *loro* modo d'intendere lo spazio.

Significativo, peraltro, è il fatto che Merleau-Ponty riconosca al pensiero dell'arte moderna, più che alla prosaica discrezione delle tele clas-

siche, il merito di aver reso visibile la cifra stilizzante che appartiene a ogni atto espressivo. Nelle tele canonicamente incompiute dei moderni, infatti, il filosofo non individua l'espressione egoistica dei propri sentimenti, ma il prodotto di un esercizio costante che consiste nel riportare ciò che è osservabile senza l'aiuto di formule prestabilite. Nelle figure scarabocchiate del fanciullo egli non intravede una sorta di debolezza artistica, ma un modo di mettere in figura il suo rapporto col mondo, rispetto al quale il disegno "oggettivo" è solo un caso particolare. In tutti questi casi, soprattutto se l'intenzione è quella di comprendere *cosa può un segno*, Merleau-Ponty ci invita a riconoscere non solo un limite, ma – per riprendere nuovamente le parole di Dalla Vigna – anche una fondamentale risorsa, in qualche modo un serbatoio di senso.

Vittoria Sisca

Recensione

**William John Thomas Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media***

tr. it. F. Cavalletti, Monza, Johan&Levi, 2018, pp. 276

Il nome di William John Thomas Mitchell è legato alla diffusione e al successo che i *visual studies* hanno ottenuto nel corso degli ultimissimi decenni; se l'approccio di autori come Nicholas Mirzoeff è stato da subito orientato ai settori della comunicazione di massa e della politica, quello di Mitchell, forte della tradizione iconologica dalla quale proviene nel suo percorso di maturazione scientifica, rappresenta piuttosto il piano più introduttivo di questa disciplina, per definizione così sfuggente e difficilmente circoscrivibile. D'altronde, nel corso degli anni, lo stesso Mitchell, dopo la messa a fuoco delle basi teoretiche del suo approccio di analisi delle immagini, ha poi orientato i suoi interessi su temi specifici come il terrorismo e la clonazione per verificare l'efficacia del suo metodo nell'interpretazione di alcuni fenomeni decisivi dell'immaginario contemporaneo.

*Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media* pubblicato da Johan&Levi editore nel 2018, offre un esaustivo orizzonte dei temi e degli interessi privilegiati dall'autore. Si tratta di un volume utile anche come introduzione ai *visual studies*, quantomeno nella

comprensione che ne dà lo stesso Mitchell, che senza dubbio ad oggi rappresenta una delle scuole e delle tendenze di ricerca più produttive e interessanti.

La scienza delle immagini di Mitchell proviene dalla tradizione della storia dell'arte e dell'iconologia, e si proietta nell'ambito dei *media studies* ponendo interrogativi decisivi di ordine sociologico ma anche propriamente tecnico. La traduttrice Federica Cavalletti ha sapientemente mantenuto in lingua inglese – seguendo una consuetudine tipica delle edizioni italiane dei libri di Mitchell – alcuni dei concetti essenziali di tale “scienza”: innanzitutto l'indistricabile complessità del concetto di “immagine”, per il quale la lingua italiana non è in grado di caratterizzare due divergenti prospettive: *picture* e *image*, mantenute in lingua originale proprio per questa ragione. Ciò che si interpone nello spazio che separa e mette in comunicazione le due nozioni di immagine è lo spazio vitale della cultura visuale e della scienza delle immagini di Mitchell: se *picture* si riferisce alla dimensione concreta, materiale e mediale dell'immagine, l'*image* è ciò che sopravvive alla *picture*, che spiega il fenomeno delle copie e che si pone sempre come presenza assente. L'*image* è possibile non nella sua concretizzazione – che definisce già l'ambito della particolare *picture* – quanto nella relazione: essa appare e può apparire esclusivamente nel passaggio dall'immaginario astratto alla sua trasmissibilità mediatica (e perciò nel passaggio da *image* a *picture*).

Questo, mette in evidenza Mitchell, determina anche il valore di scambio delle immagini: le *pictures* implicano la traduzione delle immagini in valore, perché possono venire create, copiate, fatte circolare, trasmesse e persino distrutte; le *images*, di contro, non possono venire create dice sagacemente Mitchell. Esse circolano in uno spazio che precede la nostra stessa capacità di riflessione e creazione, definiscono l'orizzonte nel quale ci muoviamo, tanto che l'immagine in quanto *picture* è sempre immagine di qualcosa (un'altra immagine, che resta *image*). Gli esempi che fa Mitchell sono utili a spiegare la sua teoria, che può apparire certo oscura: se assistiamo a un video modificato tramite *morphing*, Mitchell specifica come la comprensione di tale immagine passi attraverso un'immagine deformata e manipolata ma che non conosciamo direttamente: se assistiamo al *morphing* l'immagine (*image*) originaria, senza essere *picture*, resta però essenziale nel dare senso a ciò a cui assistiamo.

Le immagini arrivano a influenzare la sfera politica e il comportamento sociale – seppur questo punto meriterebbe ulteriore attenzione rispetto all'argomentazione di Mitchell – perché circolano come il “gas”,

soprattutto nella sfera massmediale del web dove la riproducibilità e la trasmissibilità immediata sono garantite dai nuovi dispositivi *mobile*. È qui che si inserisce quella che probabilmente è la parte più accattivante e stimolante del volume, ovvero la comprensione di Mitchell del rapporto, ripensato fin nel profondo, tra immagine analogica e immagine digitale. Criticando l'usurata convinzione del passaggio epocale e netto avvenuto con l'avvento della tecnologia digitale rispetto alla tecnologia chimico-meccanica dell'analogico, Mitchell respinge la tesi ontologica: l'analogico non è mai scomparso, perché resta sempre un momento decisivo della percezione umana delle immagini. L'immagine autentica infatti non è che un "fantasma ideologico", dal momento che l'esperienza insegna come il digitale non abbia comportato (come molti teorici hanno sostenuto negli ultimi decenni, pensiamo a Bernard Stiegler a tal proposito) una riduzione del criterio di credibilità. Anche l'immagine digitale si pone nei termini della rivelazione di realtà, soprattutto in relazione al fatto che la stessa immagine analogica è da sempre manipolata. Il realismo non è mai un carattere specifico e connaturato a una determinata modalità di creazione e diffusione immagini, quanto piuttosto un progetto che le immagini devono voler perseguire.

Di questo tipo di considerazioni l'esempio più efficace e indicativo sono le famigerate fotografie di Abu Ghraib: rispetto al dibattito e allo scandalo sollevati dalle immagini delle torture inflitte agli iracheni da parte di soldati americani sorridenti, in molti perdono di vista che di fotografie digitali si è trattato, ma nessuno ha mai pensato di mettere in dubbio la veridicità di tali immagini. Ciò che è invece specifico della tecnologia digitale – e perciò della nostra epoca e dell'attuale circuito massmediale del web – sono la diffusione e la circolabilità estremamente fluide delle immagini, che si comportano (rispetto alla rigidità e alla materialità delle *pictures* analogiche) esattamente come un "gas", in un processo di moltiplicazione inarrestabile. Mitchell rincara la dose a tal proposito specificando come le *pictures* digitali sfuggono per definizione alla "quarantena".

Il rapporto tra analogico e digitale, parole di Mitchell, va ricompreso in termini dialettici, anche perché tale dialettica precede lo stesso avvento della tecnologia elettronica; l'occhio umano infatti funziona secondo il rapporto discreto-sintetico da sempre, tanto che Mitchell parla di "pixel prima dei pixel": l'occhio umano risolve da sempre parti discrete in una rappresentazione analogica. Per questo la stessa definizione di "immagine digitale" appare come un ossimoro, dal momento che cia-

scuna immagine si conforma all'occhio umano attraverso un processo di sintesi che va dal dato discreto all'unità di insieme.

L'altro falso mito legato alla cultura visiva digitale riguarda la presunta immortalità delle immagini digitali rispetto alle immagini analogiche, per definizione più reperibili e condannate all'eliminazione; Mitchell sottolinea quella che è un'evidenza riscontrabile nella nostra quotidianità, ovvero che le immagini digitali sono le prime che tendono a decadere e a "marcire", dal momento che tali *pictures* (essendo come abbiamo avuto modo di dire le *pictures* la "dimora" e il corpo delle *images*) restano spesso isolate nel dimenticatoio degli hard disk, non sono più consultate, vengono obliate perdendo la loro stessa funzione di *image*.

Oltre al rapporto tra scienza e immagini, uno studio dell'immaginario e perciò delle *images* che circolano nella nostra cultura e che strutturano la nostra stessa società viene condotto da Mitchell nella seconda parte del volume: dall'immagine di Globo, Sfera o Cosmo a quella di Villaggio, dall'interpretazione della figura dell'Occupazione a quella del Confine, dal Terrorismo (tema ampiamente sviluppato nel fortunato *Cloning Terror*) ai progetti di rigenerazione ideologico-politica da parte della sinistra.

La proposta di Mitchell pecca nel sentire il bisogno di dichiararsi in quanto scienza ogni volta, e questo appare come un limite di una disciplina che vorrebbe venire riconosciuta ma che necessita di volta in volta di ribadire gli elementi di base senza poterli dare per ovvi: il risvolto negativo di tale approccio è la dichiarazione esplicita da parte del suo maggior teorico e divulgatore che tale scienza ancora non è assimilata pienamente. Quella che lui stesso definisce "scienza dolce", perché non rigorosa e oggettiva, è qualcosa che va costruito, ma che pare essere "eternamente" da costruire, dati gli anni trascorsi dalle prime pubblicazioni e teorizzazioni dei suoi maggiori rappresentanti. Anche perché l'ambito applicativo della teoria e di tale scienza dolce potrebbe essere maggiormente approfondita, dedicando più spazio ai rapporti per esempio tra storia dell'arte e *popular culture*; l'orizzonte sembra restare confuso come se si trattasse sempre di una serie di spunti che rivendicano maggiore sistematicità.

Alessandro Alfieri

Recensione

**Frédéric Pouillaude, *Unworking choreography: the notion of the work in dance***

Engl. transl. A. Pakes, New York, Oxford University Press, 2017, pp. xxviii + 348

The English translation of Frédéric Pouillaude's *Le désouvrement choréographique. Étude sur la notion d'œuvre en danse* (2009), provided by Anna Pakes, gives an international resonance to the issue of the ontological status of choreographic work, investigated from an historical-ontological point of view.

In the preface, Pouillaude underlines the innovative character of his investigation, i.e. the rehabilitation of dance's ontological status, but also acknowledges to have given little prominence to the Anglo-American literature and to have focused, in the last chapters, on issues that are no longer at the centre of the contemporary debate on dance.

The key term of Pouillaude's investigation is *désouvrement* – in English *unworking* – a term that makes clear the peculiarity of choreographic work, designating on the one hand the apparent absence of the spatial-temporal stability typical of figurative artworks, and highlighting, on the other hand, that the generation of choreographic work is itself a process “by which a work (*œuvre*) is exposed to its own undoing” (p. xi). In fact, choreographic work's unfolding coincides with its own undoing, not in the sense that the work merely disappears, but in the sense that it dissolves as artistic product giving life to a “moving object [...] that [has] always been difficult to identify across time and space” (p. xi).

According to Pouillaude, philosophers did not recognize this peculiarity of choreographic works, condemning dance to a double disappearance that led to its removal from the status of art. While a “literal” disappearance caused the absence of dance in the philosophical investigation, a “transcendental” disappearance, by ascribing to dance a transcendental function, led dance to be conceived as a mere abstract and ahistorical condition of possibility of all other arts and not as an empirical art itself. The disappearance of dance from the system of arts took place, according to Pouillaude, since Immanuel Kant. While classifying the arts in the *Critique of the power of judgment* the latter included dance only at the beginning of the book and did not mention it again in the system.

Those responsible for the second disappearance are Paul Valéry and Erwin Straus, who conceived dance as the condition of possibility, respectively, of time and space. According to Valéry, dance makes possible the birth of all other arts because it inaugurates a new relationship with time. In fact, dance originates from the contradictory condition of being “*simultaneously* release of energy opening to the domain of nonutility *and* configuring force which can transform that expenditure of energy into an object” (p. 21). Choreographic works are the concrete and ordinate entities resulting from the reorganization of the release of energy in excess, hiding the “energy-squandering or gratuitous” (p. 20) movements that make choreographic works possible. Since the “energy-squandering or gratuitous” (p. 20) movements and the ordinating force of this energy in excess precede both ontologically and chronologically the choreographic works, “dance is an art from before there was art, from before dance was absorbed into works, and which challenges the work’s very condition of possibility. Dance, in short, is a transcendental art” (p. 20). By detaching itself from the fastest possible, goal-directed actions of everyday life, dance is a potentially endless auto-reflexive experience of intimate self-enclosure, an experience that creates the temporal dimension of all arts.

While Valéry focuses on the temporal dimension created by dance, Erwin Straus analyses the relationship about dance and space by reflecting on the connection between music, dance and space. Straus affirms that dance is possible only in the “acoustic space” created by music, which softens the heterogeneity of the “optical space” of everyday life – whose heterogeneity depends on the coexistence of many significant places for each individual – and opens to a space “with no pre-given direction, dominated by the solitary presence of the body to itself” (p. 32). The transfer from the “optical” to the “acoustic” space changes the relationship between corporeal movement and space, turning from an historical relationship – a relationship depending on the history of the individual – into a presentic relationship, where the coexistence of dance, music and space generates ecstasy, a “pathic communication with an outside that instantly ceases to be external; it *ec-stasies*” (p. 43). Therefore, there is no distinction between time and space, subject and object, inside and outside, opening up to “a spatiality without history, without future or past, without anything that would separate us from ourselves or from the world” (p. 45). But this theory isn’t able to account for the “real” dance, the artistic practice based on the learning of the series of “steps, directions, and all the historical and technical baggage” (p. 33)

that characterize the history of choreography. This way, Straus contributes to “real” dance’s disappearance from the artistic and the philosophical frame.

The rehabilitation of dance’s historical and empirical dimension seems possible only abandoning the tendency to abstraction typical of philosophical investigation and focusing on dance’s rooting in empirical reality. This new perspective helps find out that behind Valéry and Straus’ refusal to ascribe to dance an empirical status there is a conception of “work” that doesn’t fit what happens in dance. By conceiving “work” as “something external offered to the judgement of the other [that survives] through time” (p. 61-2), one cannot but see, in empirical and contingent choreographic works, an “absence” of work. But choreographic works aren’t the result of “working”, of a productive activity, they are rather the result of “labouring”, an activity composed by “pure bodily movements [...] infinitely distanced from the object that is ultimately produced [through the generation of] an infinite cycle of renewal of [their] own force [...] estranged from the durable configuration of the world”(p. 61).

The definition “absence of work” makes clear that what choreographic works perform is their failure as entities stable in time and space, emerging as practices “whose condition of possibility is impossibility itself, and which [are] founded in the negation of [their] own products” (p. 63). For this reason, rather than an “absence of work”, dance emerges as “choreographic unworking” (p. 64).

This passage allows an investigation of the empirical aspects of choreographic works: their public nature and their durability in time. Their public dimension is examined through the analysis of the first condition of the work-making: the stage, conceived as the support that “enables dance experience to be transformed into a public and shareable object, addressed to an audience” (p. 65).

On the basis of Mallarmé’s reflections on dance, Pouillaude identifies the stage with the “focus of pleasures taken in common” (p. 79), referring to audience’s common experience of the public ritual of the “Idea”, the corporeal creation of unities of sense.

The importance of the role of corporeality on the stage is evident in Aristotle’s *Poetic*, where the distinction between poetic work, meant as the “ideality which can repeat itself indefinitely”(p. 149), and a singular scenic reality, i.e. the production of the work, whose core is represented by the visual and the gestural, namely the “figurative” dimension of a work, is sketched out.

This distinction is overturned by Antonin Artaud, who thinks that the distinction between the text and the work should disappear, because the text behind the stage creates the illusion that the performance is potentially endlessly repeatable, while on the stage nothing is repeated in the same way as the first time. The text should be replaced by an “archetypal language theatre”, a language composed of corporeal movements and cries, typical of the language of the origins.

What is remarkable in Artaud’s position is the necessity of an autonomous theatrical corporeal language, a necessity that choreographic notation tries to satisfy. Moreover, choreographic notation allows an examination of the durability of choreographic works. What is at stake is the possibility of giving stability to choreographic works through the recourse of a writing different from the writing that characterizes the dance-making practice.

Fouillet’s notation system, illustrated in *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700), is the graphical transcription of each dancer’s movement; this transcription is realized by using the room and not the dancer’s own body as point of reference and according to the “analytic or alphabetic imperative”, based on the comparison between graphical signs and alphabetic letters. Graphic signs are simple meaningless elements that reproduce the different combinations between choreographic movements” (p. 171); this way, Feuillet is unable to show the process of signification that leads the combination of steps to generate a meaningful discourse.

This aspect is criticized by Noverre who, inventing the so-called “dance in action” or “pantomimic dance”, aims to establish a “new order of choreographic signification, an order in which dance is indexed to the unmediated expression of passion rather than the representation of figures and signs”(p. 181). To such a dance conception corresponds a notation system different from Feuillet’s, due to the fact that, while Feuillet assumes the “analytic or alphabetic imperative”, Noverre assumes the “semantic imperative”, claiming that dancing is the inscription of a meaningful discourse and not a mere combination of meaningless signs.

An attempt to integrate these two imperatives is offered by Laban, whose second notation (Effort notation) highlights the qualitative subjective accompaniment of movement that grounds choreographic sense. Despite this attempt, there still is a difficulty of finding a correct choreographic notation that depends on the peculiar identity of choreographic work, which cannot be easily categorized.

The discourse about the identity of choreographic works' is strictly connected to the issue of their durability and therefore to the discourse of choreographic works transmission. While the transmission of classical ballet is characterized by the presence of a pre-existing framework of experience as well as a common lexicon, the transmission of modern and contemporary choreographic works is differently articulated. In contemporary dance, in particular, transmission is "a present elaboration of the choreographic archive and not the fixation identity of its origin" (p. 229), which proceeds through the embodiment of "a general collection of postural and motor principles" (p. 228).

The efficacy of this kind of transmission is evident when Pouillaude retrieves Marcel Mauss' concept of "technique of the body". By identifying dance technique with "socially learned and constructed uses of the body [i.e.] without producing an object and without the mediation of an instrument" (p. 259), Pouillaude shows that what makes dance's transmission possible is the learning process itself, that, through imitative practice and training enables the redefinition of the perceptual sphere of dancer's body, its embodiment of the "ways of doing" and "ways of being" that instantiate movements.

The perceptual redefining that characterizes the bodily learning process emerges in improvisation. While classical dance movements are produced through "a process of selecting and combining, from a *finite* vocabulary, a certain number of permissible entities" (p. 275), improvisation comes out from the rejection of vocabulary and code. Improvisation originates from the need to invent movements able to tune into a given space and to the presence of other dancers; this creates, for the subject, the contradictory conditions of intending the "unintentional" and of repeating the "unrepeatable", which Pouillaude overcomes in the book.

In the last chapters, Pouillaude explains his conception of contemporary dance, focused on the role of the stage, which is the link between what is contemporary, namely "*neutral simultaneity* and *contingent co-existence*" (p. 290) and dance, meant as a "*scenic event* [whose] works exist only on the stage" (p. 290). Only the stage gives to dance the public dimension that makes choreographic works possible. In fact, choreographic works exist because the stage is the place that enables the coexistence of the contingent idleness (*désouvement*) of the public – due to the immobility that characterizes expectation – with the contingent presence of dancers who "make things happen" (p. 290).

As art “of movement” and not “of tracing” – like painting or sculpting – dance primarily aims to give birth to a public, shareable event and not to leave a trace. This is the reason why western culture, which always preferred to identify art with its preservation, has only recently recognized the status of choreographic works, which results from a perceptual redefinition, a process of dissolutions and changes, a process of “un-working”.

Serena Massimo

Rassegna

### **Improvvisazione musicale: tra ontologia e psicoanalisi**

su: E. Lewis, *Intents & Purposes. Philosophy and Aesthetics of Improvisation*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2019, pp. 280; *Improvvisazione*, a cura di I. Pelgreffi, “Annuario Kaiak”, n. 3, Mimesis, Milano-Udine, 2019, pp. 276; F. Petrella, *L’ascolto e l’ostacolo. Psicoanalisi e musica*, Jaca Book, Milano, 2018, pp. 285

Negli ultimi anni, sempre più nettamente, l’ontologia della musica si è venuta affermando come autonomo campo d’indagine interessato a determinare che tipo di realtà sia la musica, quali siano le sue articolazioni essenziali e in che modo debba essere intesa la sua specifica modalità d’essere, apparentemente così effimera rispetto alle altre forme artistiche. In questa prospettiva, la distinzione goodmaniana tra modello e occorrenza (tra *type* e *token*) ha rappresentato per numerosi autori la chiave di volta per spiegare il dualismo che vede da un lato l’opera e dall’altro l’esecuzione. Vi è d’altra parte un ambito in cui i termini di questa distinzione tendono a confondersi, finendo addirittura per essere inutilizzabili. È il caso dell’improvvisazione, in cui si va dalla rielaborazione creativa di brani preesistenti rispetto alla performance fino alla perfetta coincidenza di composizione ed esecuzione nella creazione istantanea dell’improvvisatore.

Il recente volume *Intents & Purposes. Philosophy and Aesthetics of Improvisation* del filosofo statunitense Eric Lewis affronta entrambe le specie di improvvisazione (rielaborazione di opere preesistenti/creazione *ex nihilo*) delineando una teoria chiara, complessa e ambiziosa. Secondo Lewis l’improvvisazione musicale è un fenomeno individuabile in

base a tre coordinate: con le parole dell'autore, in essa vi è un intento "rappresentazionale", una valenza "epistemologica" e un aspetto di "fallibilismo". Chiariamo questi termini. L'improvvisazione mira a fornire una "rappresentazione" di una certa opera musicale, con la quale intrattiene un rapporto paragonabile a quello fra modello e raffigurazione pittorica, o a quello fra testo letterario e parafrasi. Rappresentando in questo senso l'opera cui si riferisce, l'improvvisazione manifesta una certa "comprensione" di quella stessa opera da parte dell'improvvisatore; ma, proprio per questo motivo, la comprensione può essere limitata e la rappresentazione può non avere successo: l'improvvisazione dunque non è il regno del "vale tutto" ma può "fallire". Il modello proposto da Lewis, evidentemente, nasce per spiegare quel tipo di improvvisazione che si innesta su materiale musicale preesistente: un esempio citato a più riprese dall'autore è l'improvvisazione (o meglio le diverse improvvisazioni) di John Coltrane sul brano *My favorite things* di R. Rodgers e O. Hammerstein. Ma come può questo modello applicarsi a casi di improvvisazione privi di riferimento a opere preesistenti? In questo secondo tipo di improvvisazione infatti non vi sarebbe nulla da rappresentare, nulla da comprendere, e dunque nessun modello (*type*) riguardo a cui, eventualmente, fallire. È qui che la riflessione di Lewis diviene sensibilmente più speculativa. "However, we can ask whether a representation can preexist (or bring into existence) what it represents, just as we can ask whether a token can preexist (or bring into existence) its corresponding type" (p. 239). Lewis ricorre qui all'idea di quelli che in letteratura vengono indicati come "tipi iniziati", modelli che non preesistono alle occorrenze dal momento che la loro comparsa è vincolata all'atto compositivo del loro creatore. L'argomentazione a favore di questa tesi tocca anche le altre due istanze (comprensione e fallibilismo), ma sorge il dubbio che il lavoro teorico fatto per conservare il modello *type/token*, tanto utile per la comprensione della musica colta europea legata a un primato dell'autorialità e della scrittura, nel caso della riflessione sull'improvvisazione musicale si riveli uno sforzo superfluo.

Come mostrano alcuni saggi raccolti nel terzo numero dell'"Annuario Kaiak", a cura di Igor Pelgreffi, l'improvvisazione, intesa come fenomeno non solamente musicale ma più genericamente antropologico, getta piuttosto un guanto di sfida ai sistemi concettuali abitualmente coinvolti nei tentativi di riflessione sull'agire musicale. In linea generale, come si evince dai tre testi – particolarmente preziosi – che aprono la raccolta, l'improvvisazione pare destituire la categoria di soggetto (secondo Roy Brassier "è l'atto stesso che è soggetto: è di nessuno", p. 18), ponendo

all'attenzione una novità intesa come momento inaugurale ("Ogni volta che vi è punto iniziale – scrive Jean-Luc Nancy – vi è una sorta di improvvisazione", p. 26) o come evento che giunge a toccare il "punto dell'impossibile" di un certo campo" (con le parole di Slavoj Žižek, p. 39). Sempre nell'ottica di quella che potremmo definire una "teoria generale dell'improvvisazione", non ristretta all'ambito musicale, Alessandro Bertinetto sostiene che le "belle arti" nel loro complesso nascono dall'improvvisazione: "non soltanto *ogni opera d'arte è un'improvvisazione su una data tradizione, una data pratica, un dato genere*; ma *lo sviluppo stesso di una tradizione, di una pratica o di un genere [...] è una sorta d'improvvisazione* sul lungo periodo e su scala macro" (p. 65). Sul terreno propriamente musicale occorre dunque modificare la prospettiva consueta, riconoscendo nell'improvvisazione non l'eccezione ma la regola (o almeno una pratica abituale). Ciò è evidente soprattutto in quelle che Vincenzo Caporaletti definisce "musiche audiotattili", in cui la predominanza della "attitudine simbolica-attrattiva-visiva" (p. 94) incarnata dalla partitura cede il passo a una formatività psicosomatica. Ciò, secondo Caporaletti, non comporta necessariamente un abbandono del modello *type/token* ma piuttosto un suo radicale ripensamento: il punto di riferimento dei processi improvvisativi può essere un "*modello figurale*" (p. 97) o un "*modello generatore*" (p. 98), la cui occorrenza audiotattile può risultare anche molto lontana "da ciò che il senso comune ritiene una 'interpretazione' di un brano" (p. 99). In questa prospettiva, l'improvvisazione musicale sposta il primato dal testo al *gesto*, la cui dimensione temporale, sostiene Daniele Goldoni commentando alcune osservazioni wittgensteiniane, non è tanto la novità quanto il presente "che, poiché è incalcolabile, non può essere propriamente *spiegato*, perciò non può essere calcolato e riprodotto" (p. 134).

Nel complesso, i contributi contenuti nel volume a cura di Pelgreffi spostano l'ontologia dell'improvvisazione da una logica della sostanza verso la dimensione dell'evento, sottolineandone la specifica connotazione temporale. E l'importanza del "tempo debito", della tempestività, diviene ancor più importante se si considera la relazione tra improvvisazione e discorso psicoanalitico (peraltro ben rappresentata nell' "Annuario Kaiak" grazie ai contributi di Sergio Benvenuto e Frédéric Vinot). Nel volume *L'ascolto e l'ostacolo*, che affronta il rapporto tra musica e psicoanalisi da numerosi punti di vista differenti, lo psicoanalista Fausto Petrella torna a più riprese su questo nesso, tematizzando esplicitamente la dialettica tra regola e innovazione di cui l'improvvisazione è portatrice. Ciò che si viene a creare nello studio dello psicoanalista è un "gioco

di improvvisazione” (p. 50) nutrito di suoni, silenzi, allocuzioni e ascolto. Di qui il parallelismo tra improvvisazione musicale e psicoanalisi. Improvvisazione e non, per esempio, interpretazione – come sarebbe più ovvio aspettarsi – poiché “in psicoanalisi manca lo spartito” (p. 61), ovvero il testo non preesiste all’eventuale tentativo ermeneutico ma è frutto dell’*interplay* tra analista e analizzato, che è “sempre dal vivo, *live*” (p. 65). Sebbene non vi sia il vincolo di un testo preordinato, ciò non significa che l’improvvisazione psicoanalitica sia priva di limiti condizionanti. Al contrario, lo psicoanalista opera all’interno di una prassi codificata con precisione, di un *setting* determinato, entro un certo quadro teorico: “L’impegno alle libere associazioni impone l’improvvisazione come ‘regola non-regola’ [...]” (p. 88). La psicoanalisi mette in evidenza un tratto comune a ogni forma di improvvisazione (e dunque anche a quella musicale): l’invenzione è tale solamente sullo sfondo di una prassi stabilita. È per questo motivo che ciò che viene inventato, anche da un punto di vista etimologico, è tanto “creato” quanto “trovato”, inaudito e insieme virtualmente pronto per essere scoperto.

L’improvvisazione non è dunque priva di regola ma, sulla base di norme di partenza, opera spostamenti e mutazioni capaci anche di riformulare la regola stessa mostrandone applicazioni imprevedibili, in una dinamica propriamente creativa. Ed è qui, ancora una volta, che grazie al confronto con la psicoanalisi l’improvvisazione musicale si pone sotto il segno dell’evento.

Stefano Oliva

© 2019 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.