

APPUNTI SU DERRIDA E L'IMPROVVISAZIONE

di Igor Pelgreffi

A Chet Baker

C'è dunque una ripetizione, nella struttura, intrinseca alla creazione iniziale, che compromette o comunque complica il concetto di improvvisazione. La ripetizione è già nell'improvvisazione

Jacques Derrida

Quello che è veramente sconcertante nella musica improvvisata è che, a dispetto del nome che usiamo, la maggior parte dei musicisti in realtà usa una base per improvvisare

Ornette Coleman

Abstract

*The essay examines French philosopher Jacques Derrida's positions on the subject "improvisation". Firstly an analysis about Derrida discussion of Ornette Coleman thesis will be given, both on the text *La langue de l'Autre* then of the text *Joue – le prénom*, concerning mostly the relationship between composition and improvisation. Then it will be discussed the possible role of corporeity to integrate somehow Derrida's approach on improvisation, stressing the concept of non savoir and also the undecidability and un-programmable quality of time and space, with regard to the structure of the événement typical of an improvisational frame. Finally, the essay stresses the theoretical point that we do not know if an improvisation is really possible, but we can radically re-think to its shape and limits assuming a different point of view, centred on the body.*

Dal punto di vista di un interesse esplicito o testualmente identificabile, il tema dell'improvvisazione non ricopre un posto di primo piano nella produzione di Jacques Derrida. Tuttavia, diversi argomenti derridiani sono in qualche maniera interessati da (e a) una riflessione sulle cornici in cui si iscrive tale tema. Ciò è quanto proverò a mostrare nel presente articolo.

Come vedremo, per Derrida la questione non è quella di legare il tema dell'improvvisazione all'ambito musicologico o estetico per poi trarne conseguenze teoretiche, ma di mostrarne la pertinenza diretta nella filosofia. Da questo punto di vista, domande come "che cos'è ciò che denominiamo improvvisazione" o come "chi – o che cosa – improvvisa", sono in primo luogo vettori di sollecitazione profonda delle basi stesse del "filosofico". A partire da queste domande, si vedrà però che la domanda più insistente, sottotraccia, è un'altra: c'è improvvisazione? è davvero possibile improvvisare? Si tratterà, in questo senso, anche di provare a mettere in correlazione i concetti di indecidibilità, di improvvisazione e di corporeità.

L'INCONTRO TRA JACQUES DERRIDA E ORNETTE COLEMAN

Uno dei momenti in cui Derrida più direttamente si avvicina alla questione "improvvisazione" può essere considerato l'incontro parigino del 1997 con Ornette Coleman, compositore e esecutore tra i più celebri nel campo del free-jazz. Due sono i momenti salienti di questo incontro. Il primo è un'intervista di Derrida a Coleman, intitolata *La langue de l'Autre*, nella quale viene esplorato il concetto di esperienza musicale di Coleman, in cui rientra in modo decisivo il rapporto tra composizione e improvvisazione. Il testo dell'intervista appare su *Les Inrockuptibles*¹, ed è stato recentemente pubblicato in italiano in un volume dal titolo *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*², che ospita, oltre all'intervista, un corredo di saggi critici sul tema.

Il secondo momento è legato a quanto accade pochi giorni dopo l'intervista³: Coleman invita Derrida "a improvvisare", cioè a salire sul palco del festival jazz de La Villette, a Parigi, durante una sua esibizione: «la sera del primo luglio – riporta il biografo di Derrida, Benoît Peeters –, senza essere stato né introdotto né presentato, Derrida fa bruscamente irruzione sul palco, davanti a una sala stracolma di gente, ed incomincia una lettura jazzata del testo che aveva scritto»⁴. La performance sembra partire bene: le parole di Derrida fendono il silenzio, seguendo una «intonazione [...] naturalmente musicale»⁵, e si mescolano al suono del sax di Coleman. Poco dopo, tuttavia, il pubblico inizia a rumoreggiare. Pochi applaudono, molti fischiano e manifestano il loro disappunto in modo via via più deciso, sino al punto in cui Derrida sarà costretto a lasciare il palco, senza aver terminato di leggere il testo. Di quella performance pubblica *live* (concetto evidentemente problematico per la decostruzione), ci resta il testo scritto in anticipo da Derrida, noto come *Joue – le prénom*⁶.

Analizzerò ora alcune parti di questi due testi, estrapolandone qualche figura utile a ricostruire il *frame* concettuale mediante il quale Derrida pensa l'improvvisazione.

COMPOSIZIONE E IMPROVVISAZIONE

L'intervista *La langue de l'Autre* è marcata da due tensioni tra loro divergenti. Da un lato un Derrida molto sensibile alle enunciazioni di Coleman, che sembra volere fare proprie. Dall'altro un Derrida che, in alcuni passaggi, saggia in modo diretto la conformità del discorso di Coleman, o quantomeno dei suoi presupposti teorici, alla propria visione dell'improvvisazione. Con il risultato che in alcuni frangenti la vicinanza tra i due punti di vista risulta molto alta (impedendo di fatto di comprendere "chi pensa cosa"), mentre in altri l'intervista sembra un "dialogo tra sordi". Pur con queste riserve, uno dei nodi teorici maggiormente sollecitati è riconducibile a quale possa (o debba) essere la relazione tra

¹ J. Derrida, O. Coleman, *La langue de l'Autre*, "Les Inrockuptibles", n° 115, 43, 20 août au 2 sept 1997, pp. 37-40. Si può leggere il testo on line (<http://www.lesinrocks.com/1997/08/20/actualite/ornette-coleman-et-jacques-derrida-la-langue-de-lautre-11232142/>).

² Cfr. J. Derrida, O. Coleman, *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, trad. it. di S. Maruzzella, Mimesis, Milano 2016. Una prima traduzione è apparsa sul quotidiano il Manifesto: J. Derrida, *Ornette Coleman, la filosofia è jazz*, trad. it di G. Festinese, "il Manifesto", 15 novembre 2014 (<https://ilmanifesto.it/ornette-coleman-la-filosofia-e-jazz/>).

³ Per un'analisi filosofica dell'incontro Derrida-Coleman, cfr. J.-F. Lane, *Theorising performance, performing theory: Jacques Derrida and Ornette Coleman at the Parc de la Villette*, "French cultural studies", Vol. 24, issue 3 (2013), pp. 319-330.

⁴ B. Peeters, *Derrida*, Flammarion, Paris 2010, pp. 590-591.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. Derrida, *Joue – le prénom*, "Les Inrockuptibles", n°115, 20 août au 2 sept 1997, pp. 37-40. Si può leggere il testo al link della rivista "Les Inrockuptibles" (<http://www.lesinrocks.com/1997/08/20/musique/ornette-coleman-joue-le-prenom-11232141/>), da cui si cita.

composizione e improvvisazione. Coleman inizia col sottolineare non tanto il carattere “umano” nel performativo dell’esecuzione, quanto quello “sonoro”: «il suono si rinnova ogni volta che viene espresso»⁷. Da qui, deduce poi un concetto piuttosto radicale: non si tratta mai di improvvisare su uno spartito già scritto, ma di poter pre-improvvisare, cioè anticipare paradossalmente le dinamiche improvvisative che accadranno nell’esecuzione “free”.

L’improvvisazione, in altri termini, incomincia nella composizione. Coleman attesta a più riprese la qualità del suo lavoro di compositore come un voler rivolgersi ai musicisti jazz «scrivendo musica che non è mai stata eseguita prima»⁸. Su tale punto specifico, Derrida pone allora la questione della qualità spiazzante del gesto improvvisativo in quanto *evento sorprendente*, nell’accezione del *senza precedenti*: l’improvvisazione è un evento che deve annunciarsi come im-possibile, in una sorta di aporetica-dinamica di un *annunciarsi senza annunciarsi*⁹. Tale aporetica-dinamica, tuttavia, va sempre colta nell’ordine di una *différance* interna alla partitura già scritta. Questo è il senso della domanda posta a Coleman in rapporto al ruolo della composizione: «vuole sorprenderli?»¹⁰. La risposta di Coleman da un lato non può che essere affermativa («Sì, voglio stimolarli»¹¹), ma dall’altra coinvolge una critica profonda dell’abitudine, dell’automatismo appreso, dell’habitus del jazzista-improvvisatore. Tema che ritroveremo più avanti, anche in rapporto a Derrida. È significativo come tale critica dell’habitus si condensi su un aspetto di distruttività del testo base: «il musicista di jazz è probabilmente l’unica persona per la quale la figura del compositore non è qualcosa di interessante, nel senso che preferisce distruggere quanto il compositore scrive o suona»¹².

Tiriamo le conseguenze, in termini teorici, di questa posizione colemaniana: essa allude ad un’incapacità, da parte del musicista jazz, di complessificare la propria relazione al modo di approcciarsi allo spartito, relazione che nel gesto improvvisativo dovrebbe essere – secondo le visioni più accreditate¹³ – un’alterazione produttiva del già scritto, una trasformazione della “memoria” nel mentre ne mantiene alcune caratteristiche. Coleman sembra invece suggerire l’assenza di ibridazione del dopo nel prima: nessuna eterogenesi dei fini musicali (tra il già scritto e il non ancora eseguito), quanto piuttosto una *reductio* che imporrebbe, per poter improvvisare, il momento di una *cancellazione senza resto*. Tale concetto viene ripreso più volte nel corso dell’intervista («Quello che è veramente sconcertante nella musica improvvisata è che, a dispetto del nome che usiamo, la maggior parte dei musicisti in realtà usa una base per improvvisare»¹⁴).

Come detto, però, l’intervista ha un andamento non lineare. Per stare sugli aspetti macroscopici, va detto che Derrida tende a inglobare le rapide analisi sull’improvvisazione all’interno di un discorso *latu senso* culturale: vengono così in primo piano il progetto *Civilisation* di Coleman, il tema del razzismo, il rapporto con la madre e l’apertura a una certa esperienza biografica (in qualche misura comune a Derrida e Coleman) di esclusione e,

⁷ J. Derrida, O. Coleman, *La langue de l’Autre*, cit.

⁸ *Ibid.*

⁹ Nella teoresi derridiana, il concetto di *evento senza precedenti* indica la qualità specifica della non-prevedibilità dell’evento, nel senso della sua relazione con l’impossibile: affinché vi sia evento, «l’evento deve annunciarsi come im-possibile; deve quindi annunciarsi senza prevenire, annunciarsi senza annunciarsi, senza orizzonte d’attesa, senza *telos*, senza formazione, senza forma o preformazione teleologica [...] un evento o un’invenzione non sono possibili che come im-possibili» (J. Derrida, *Stati canaglia*, trad. it. di L. Odello, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 204).

¹⁰ J. Derrida, O. Coleman, *La langue de l’Autre*, cit.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Si veda su questo tipo di definizione dell’improvvisazione, per stare su studi recenti, sia D. Goldoni, *Sorprendente*, “Kaiak. A Philosophical Journey”, 3, 2016 (<http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-3-improvvisazione/Goldoni.pdf>), che A. Bertinetto, *Valore e autonomia dell’improvvisazione. Tra arti e pratiche*, “Kaiak. A Philosophical Journey”, 3, 2016 (<http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-3-improvvisazione/valore-dellimprovvisazione1.pdf>), compresi i rispettivi ricchi e documentati apparati bibliografici.

¹⁴ J. Derrida, O. Coleman, *La langue de l’Autre*, cit.

assieme, di rapporto travagliato con il proprio idioma originario. A questi temi fa da collante la questione del linguaggio.

LANGUE E PAROLE: PROGRAMMARE L'INATTESO

Il discorso sull'improvvisazione, sull'*événement* legato all'impossibile, è per Derrida anche un discorso sul linguaggio, segnatamente su come, secondo quali *modi*, sia possibile un rapporto tra il linguaggio e la sua alterazione-modulazione. Come scrive più avanti Derrida: «se provo a tradurre ciò che lei fa in un ambito che conosco meglio, quello del linguaggio scritto, l'evento unico che si produce una volta sola – è cionondimeno qualcosa di ripetuto nella struttura stessa»¹⁵. La domanda sull'improvvisazione, in termini saussuriani, spinge la riflessione di Derrida su *come e dove* sia possibile un rapporto tra la *langue* e la *parole*. Derrida, in effetti, insiste sulla dialettica tra aspetto sociale del linguaggio e evento individuale di esecuzione, cioè tra universale trasmissibile linearmente (tramite, ad esempio, uno spartito) e gesto performativo locutorio (sempre congiunto a una singolarità operante). La cosa non è irrilevante: mi pare, cioè, che a partire da tale modello formale si provino a contenere le spinte centrifughe connaturate al tema dell'improvvisazione nel suo aspetto specifico di enigma. L'enigma consiste nel fatto che vi è sempre la possibilità che l'improvvisazione non sia altro, in fondo, che una ripetizione inconsapevole del codice e che, simultaneamente, essa sia un evento indecidibilmente interno-esterno al codice. Ora, da un punto di vista filosofico, questo significa che l'improvvisazione, se esiste, è innanzitutto qualche cosa nell'ordine della non-comprendibilità/comprendibilità immediata da parte dell'agente. È, inoltre, un *evento nella struttura* – evento strutturale al contempo *destrutturante e ristrutturante*, per così dire – che ha la capacità di far saltare in aria la distinzione tra ripetizione e differenza.

L'improvvisazione, sostiene Derrida, è un «evento unico che si produce una volta sola»¹⁶ ma «è cionondimeno qualcosa di ripetuto nella struttura stessa. C'è dunque una ripetizione, nella struttura»¹⁷. Derrida sta quindi proiettando il proprio protocollo di lettura sul discorso di Coleman, come evidente quando lo interroga intorno alle modalità in cui accade, nel quadro teorico-pratico dell'*armolodia*, la preparazione di un concerto. Porre in quei termini la questione, equivale a porre la domanda su come preparare l'inatteso¹⁸: come *predisporsi senza disporsi* all'esecuzione dell'evento che irrompe e disarticola la partitura pre-scritta?

Fermiamoci un istante, per fissare un primo punto nell'analisi della concezione derridiana dell'improvvisazione. La domanda su *come improvvisare* è una domanda sull'*écriture* e sulla *différance*, cioè su come scrivere lo spartito in *maniera* (nel senso anche musicale del termine) che lo spartito sia – nella sua *struttura scritta* – un oggetto geneticamente poroso alla sua stessa mutazione futura. È un problema, cioè, di incoattività virtualmente “contenuta” nello spartito, di proprietà catalizzatrici del *già scritto* rispetto all'*imminenza* dell'atto improvvisativo: l'atto ancora non è (non è mai anticipabile) ma incomincia (senza che il soggetto, nel senso classico-moderno del termine, possa *saperlo*) ad essere prefigurato nella sua assenza formante.

Torniamo quindi all'intervista. Derrida domanda: «Nella preparazione del nuovo progetto di New York, ha prima scritto la musica e poi chiesto a chi doveva partecipare di leggerla, vedere se si trovava in accordo, e alla fine di trasformare il materiale originario? [...] Ricapitolando: il musicista legge lo schema di fondo, e poi interviene il tocco personale?»¹⁹. In altri termini, c'è un linguaggio, ma anche una sintassi, una grammatica, e di qui una

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Evidentemente, il rapporto tra improvvisazione e “inatteso” è determinante. Per una ricostruzione di questo snodo, si può vedere A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo, Roma 2016.

¹⁹ J. Derrida, O. Coleman, *La langue de l'Autre*, cit.

concatenazione provvisoriamente affermata, scritta, trasmessa; ma resta da capire quale sia il posto dell'evento intra-linguistico – la *parole*; il «tocco personale»²⁰ – che ogni volta e daccapo rilancia e altera lo spazio linguistico. La risposta di Coleman se da una parte risponde alle armoniche di fondo della sollecitazione derridiana (fra l'altro rivedendo, mi pare, quanto espresso poco prima sul carattere distruttivo dell'improvvisazione), dall'altra porta il suo stesso discorso altrove: «Sì, l'idea è che due o tre persone possano avere una conversazione con i suoni senza che nessuno tenti di guidare o indirizzare la conversazione stessa. Intendo dire: si tratta di intelligenza, quella è la parola [*la parole*]. Credo che nella musica improvvisata i musicisti cerchino di rimettere assieme i pezzi di un puzzle emotivo o intellettuale, e in ogni caso si tratta di un puzzle nel quale il tono è dato dagli strumenti»²¹.

L'intera questione si intensifica in questo passo dell'intervista, che riporto per intero in quanto mi pare particolarmente significativo. Vi ritroviamo la pulsione filosofica a “spiegare” l'improvvisazione da parte del filosofo (Derrida) ma anche il gesto “free” (Coleman) che riesce sia a rispondere che a sottrarsi alla macchina speculativa:

J.D. - Quando inizia a provare, tutto è pronto e scritto, o già prevede di lasciare spazi aperti?

O.C. - Supponiamo di essere nel momento in cui si suona e tu capti qualcosa che potrebbe essere sviluppato. A quel punto dovresti dirmi *proviamo questo*. La musica non ha leader, per quanto mi riguarda.

J.D. - Cosa ne pensa della relazione tra il concerto, che è poi l'evento, la musica scritta e la musica improvvisata? Ritieni che la musica scritta impedisca all'evento di accadere?

O.C. - No. Non so se sia vero per le questioni che attengono alla lingua ma nel jazz si può prendere un pezzo molto antico e farne una nuova versione. La cosa eccitante è il ricordo che se ne trasmette al presente. Comunque ciò di cui parla, la metamorfosi di una forma in una forma diversa è qualcosa di assai sano, ma molto rara.

J.D. - Forse sarà d'accordo con me sul fatto che al cuore dell'improvvisazione è la lettura, dal momento che spesso ciò che capiamo dall'improvvisazione è la creazione di qualcosa di nuovo, ma che tuttavia non esclude la matrice scritta che l'ha resa possibile.

O.C. Vero.

J.D. - Non credo di essere un esperto sulla sua musica, ma se provo a tradurre ciò che lei fa in un ambito che conosco meglio, quello del linguaggio scritto, l'evento unico che si produce una volta sola – è cionondimeno qualcosa di ripetuto nella struttura stessa. C'è dunque una ripetizione, nella struttura, intrinseca alla creazione iniziale, che compromette o comunque complica il concetto di improvvisazione. La ripetizione è già nell'improvvisazione: dunque quando la gente tende a intrappolarti tra improvvisazione e scrittura alla base, è in torto.

O.C. - La ripetizione è naturale esattamente come il fatto che la terra ruota.²²

L'ultima risposta di Coleman, mi pare apra un'ulteriore prospettiva, cioè quella di una improvvisazione (letta qui tramite il suo rovescio, cioè la ripetizione) come *physis*, come ovvietà di una legge meccanica. Derrida è sorpreso.... Come si diceva, l'intervista presenta anche queste caratteristiche di duetto e gioco reciproco, nel senso del *jouer*, tra le due voci: Derrida tenta di parafrasare, di ri-frasare (come dirà poi in *Joue – le prénom*) Coleman; Coleman a sua volta risponde senza rispondere, giocando a *déplacer* e a spiazzare Derrida. Non sempre, cioè, il testo si presta in modo ottimale a un'analisi teorico-filosofica, densamente abitato anch'esso, per così dire, da una forma di messa in opera dell'improvvisazione. Vediamo, in ogni caso, che nella domanda successiva Derrida sembra accusare il colpo: sembra cambiare versante, dopo l'attestazione colemaniana di una *improvvisazione naturale*. Ma, a ben vedere, ciò

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

accade solo in apparenza: a sua volta, difatti, Derrida rilancia la posta ancora più in alto, introducendo uno dei centri logici dell'intero suo discorso sull'improvvisazione e in generale sugli eventi non-programmabili, non-anticipabili, im-possibili, vale a dire l'aspetto politico.

Se, stando alla posizione espressa da Coleman, l'improvvisazione è il dettato di una legge fisica; se essa è *naturale* e accade con la necessità con cui accade la rotazione di un pianeta nell'etere, di nuovo ci si deve domandare: *come e dove* è possibile la variazione? Come possiamo *produrre differenza* al di sopra di una partitura storico-esistenziale già scritta, anche nel senso politico del nostro agire? Forse che la variazione improvvisativa sia assimilabile al *clinamen* che inquieta la struttura deterministica auto-telica? Forse che essa sia assimilabile, alternativamente, al momento incoativo di una minimale presa di coscienza *in atto*, in vista di un'emancipazione dalle strutture assoggettanti?

Domande abissali sulle quali, tuttavia, Derrida prova a insistere: «Lei pensa che la sua musica e il modo in cui la gente reagisce possa o debba cambiare le cose, ad esempio a livello politico, o in una relazione sessuale? Il suo ruolo di artista e compositore può (o dovrebbe) avere un effetto sullo stato delle cose?»²³. La risposta di Coleman è molto netta: «No, non lo credo»²⁴. Di qui in avanti, in un certo senso, il confronto sull'improvvisazione in *La langue de l'Autre* prosegue ma si placa, si diluisce: si neutralizza, in quanto esso viene traslato nelle forme di una questione, come si diceva, sulla lingua, sulla discriminazione, sulla traduzione da una lingua ad un'altra, nel lessico del "culturale", e così via. In ogni caso, Derrida avrà modo di tornare su alcune delle questioni teoriche sollevate in *La langue de l'Autre in Joue - le prénom*, il testo che leggerà circa una settimana più tardi durante un concerto di Coleman.

IMPROVVISAZIONE E SAVOIR

Le brevi note di presentazione che precedono *Joue - le prénom*, informano come «questo testo era originariamente destinato ad "accompagnare", una sola volta, e senza altra forma di pubblicazione, una improvvisazione di Coleman, il 1° luglio, alla Cité de la musique de La Villette. Composto su invito del musicista, avrebbe dovuto in qualche modo interallacciarsi con l'improvvisazione al sassofono e indirizzarsi, in inglese o in francese, tanto allo stesso Ornette Coleman stesso quanto al pubblico»²⁵. Vediamone allora la prima pagina che, pur nei limiti appena ricordati, potrà forse restituire il clima e, per così dire, la "ritmica speculativa" di quella performance parigina, per poi suggerirne alcuni spunti di lettura:

Cosa accade [*arrive*]? *What's happening? What's going to happen, Ornette, now, right now?* Cosa mi accade [*m'arrive*], qui, ora, con Ornette Coleman? *With you?* Chi?

Bisogna ben improvvisare, bisogna improvvisare *bene*. Sapevo che Ornette mi avrebbe chiamato accanto a sé, stasera, me l'aveva detto quando ci siamo incontrati per parlare, un pomeriggio intero, la settimana scorsa. Quest'occasione mi fa paura, non so nulla di ciò che accadrà. Bisogna ben improvvisare, bisogna improvvisare ma *bene*, questa è già una *lezione di musica*, la tua lezione, Ornette, che stravolge la nostra vecchia idea di improvvisazione – credo anche che ti sia capitato di giudicarla "razzista", questa idea antica e ingenua di improvvisazione. Penso di capire cosa intendi. Non la parola o la cosa "improvvisazione", ma il concetto, la sua messa in opera metafisica o ideologica.

Cosa si può dire di un simile brano? Evidentemente, si tratta di una performance e, in qualche modo, di un'improvvisazione. *Cosa accade* (per riprendere l'interrogazione derridiana)? Accade che un filosofo *si presta* a una forma di parola o di discorso certamente insoliti per l'esercizio

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ J. Derrida, *Joue - le prénom*, cit.

filosofico stesso. Del resto questa dimensione performativamente autocritica (che, cioè, nel gesto pratico tende incessantemente a rimettere in questione quanto viene affermato sul piano teorico) è molto tipica nell'approccio decostruttivo. Ma quella de La Villette è un'improvvisazione che non nasconde la sua relazione problematica con "lo spartito", all'interno di una dialettica tra lettura ed esecuzione: Derrida sul palco legge un testo scritto in anticipo. Dirà subito dopo: «Vedete, voi, ho qui una specie di spartito scritto, voi credete che non lo stia improvvisando, eppure vi sbagliate. Faccio finta di non improvvisare, *I just pretend*, gioco a leggere, ma improvvisando»²⁶. Il testo pre-improvvisativo e l'esecuzione si ibridano indecidibilmente. Si decostruiscono, in altri termini, le diadi teoria/prassi, ripetizione/differenza, spartito/variazione.

Ma al di là di queste valutazioni metadiscorsive, sul piano dei temi tratteggiati, "giocati" da Derrida, si noterà da un lato il richiamo forte alla questione del razzismo: viene cioè ripresa l'idea colemaniana dell'ombra ideologica che avvolgerebbe il concetto ordinario di improvvisazione nel jazz. E, accanto a ciò, la domanda sull'incertezza dei contorni, sull'indecidibilità del con-testo e dunque il tema, anche qui politico, di quale sia la "mia" posizione rispetto a quanto sto facendo, qui e ora, nel mio essere *en situation* storico-concreta. Questo corrisponde all'idea che il concetto di "improvvisare", qualunque sia la forma che assumerà a posteriori (nelle analisi e nella critica) per Derrida va sempre pensato come un attraversamento dei confini, dei margini del mio stesso pensare, dove però l'attraversamento *deve* – come ingiunzione etica – mantenere una struttura complessa di indecidibilità tra un prima e un dopo, così come tra un dentro e un fuori. In questo senso, improvvisare è una relazione con l'impossibile che significa *anche* «fare tutto il possibile per riconoscere il proprio limite etnocentrico o geografico e al tempo stesso oltrepassarlo – senza con ciò necessariamente tradirlo»²⁷.

Tra i diversi fili che si intrecciano nel fraseggio di Derrida, vorrei isolarne uno che conduce a un punto cardine della sua concezione sull'improvvisazione. La questione significativa è quella legata al *savoir* e al soggetto. Quale che sia la definizione che possiamo darne, nell'improvvisazione ciò che accade o *arriva* al soggetto (per mantenere l'ambiguità del francese *arriver*, fondamentale nei numerosi risvolti semantici del testo derridiano), è una messa in discussione radicale degli assetti del "suo" *savoir*.

Possiamo davvero conoscere il contesto in cui avviene l'atto improvvisativo? Cosa significa, in questi scenari, conoscere il luogo e il tempo in cui l'improvvisazione arriva-accade? Possiamo davvero isolare un *da dove* arriva, un *verso dove* procede (la direzione o il *senso*)? Oppure vi è qualcosa, nell'improvvisazione, che confonde radicalmente la possibilità stessa di tale comprensione, e che lo fa non per mancanza di un'adeguata risoluzione dello strumento di misura, ma perché probabilmente convoca il pensiero a una "mutazione genetica"? Detto altrimenti, io *so* che dovrò salire sul palco. Ho dunque, in quanto *io sono una forma del soggetto occidentale*, preparato un testo scritto: ho progettato l'avvenire tentando di confinarne la sagoma entro una prefigurazione. Ho capitalizzato, giocando sul tempo, il mio sapere, che qui, in *Joue – le prénom*, assume la forma di una traccia da seguire nel futuro (gesto "eccessivo" di anticipazione predittiva dell'evento improvviso, che non vedo arrivare). In fondo, questo è l'atteggiamento tipico della scienza, del dispositivo epistemologico implicitamente assunto – secondo Derrida – anche dalla filosofia occidentale, nel suo voler essere conoscenza anticipata del reale. Tuttavia, ed è qui che il concetto di soggetto vacilla, anche se ho "preparato il futuro", qualora accada l'improvvisazione il soggetto si affaccia su una dimensione di spossamento che verifica una mancanza di *savoir* rispetto all'atto, al suo "arrivare".

Se c'è improvvisazione – circostanza non scontata – lo spossamento dell'improvvisante è necessario. In questo senso, la frase di Derrida «je ne sais rien de ce qui va arriver» è molto più

²⁶ *Ibid.*

²⁷ J. Derrida, E. Roudinesco, *Quale domani?*, trad. it. di G. Brivio, Bollati Borighieri, Torino 2004, p. 37.

che un artificio retorico. E ciò comporta allora che il *cosa accade?* (*qu'est-ce qui arrive ?*), cioè appunto la domanda: di che ordine è la struttura improvvisativa che si attua qui, ora, etc.?), viene immediatamente interlacciato al *cosa mi accade?* (*qu'est-ce qui m'arrive ?*) e, quindi, alla domanda sul soggetto (*chi?*), e alle disarticolazioni, rispetto alla pacifica autoreferenzialità del *savoir*, che apre questa configurazione.

Vi è però un secondo punto che vorrei evidenziare, e che verrà sviluppato nel corso di questo saggio, che è più una mia proposta di lettura che una tesi esplicitamente portata avanti da Derrida. Quanto appena sommariamente ricostruito sul soggetto e sul *savoir*, rischia di rimanere invischiato nel perimetro di un'indecidibilità improduttiva, e di sganciare quindi il portato del gesto improvvisativo da questa zona grigia di spossessamento. È possibile, invece, ipotizzare un passaggio ulteriore.

La dinamica del *non savoir* non coinvolge più soltanto di una domanda sul soggetto, quanto piuttosto di una domanda che comporta una riflessione sul corpo. La domanda sul soggetto – invertendo l'ordine argomentativo cartesiano nelle *Meditazioni* – è necessaria, ma rappresenta adesso solo l'inizio del dubbio: bisogna scendere più “in basso”, per capire meglio il teatro del dubbio connesso a queste domande sull'improvvisazione, e discendere sino al livello del corpo. In altri termini: abbiamo un soggetto, abbiamo un atto improvvisativo e uno iato tra i due. Ma la mancanza di sapere – quel *io non so niente* del soggetto relato all'atto improvvisativo – va pensato in rapporto alla corporeità che sostiene l'io.

Ogni improvvisazione segretamente chiama a sé il corpo. Correlativamente, l'ambiguità corporea pre-soggettiva ha a che vedere con uno scambio reversibile tra l'attenzione cosciente e il lasciar-essere il fenomeno osservato, così come tra il “mio” volere improvvisare e un lasciar-accadere (che, in quanto passività, è anche un indurre ad arrivare) l'imprevisto. Si può allora affermare che io sono (ma, appunto, si domanda Derrida, *io chi?*) davvero nel campo improvvisativo se e solo se *non so*: non so *ciò* che accadrà e neppure *a chi* accadrà. Si può concludere, pertanto, che l'esperienza performativa dell'improvvisazione implichi, come sua condizione ma anche come sua conseguenza, una *mutazione* del concetto di *savoir*.

EREDITÀ E CAMBIAMENTO: MADRE E FIGLIO

Questo aspetto del corpo, e di come esso si inserisce nella tematica improvvisativa, è certamente fra i più delicati in una prospettiva decostruttiva. Anche perché Derrida non lo affronta in modo diretto, ma lo lascia intravedere – a mio avviso – tra le righe del suo argomento. Si tratta insomma di una mia ipotesi di lettura, suffragata da un certo numero di indizi, che proverò a mostrare nel proseguimento. Ma vediamo, prima di tornare sul tema del corpo, come prosegue la prima pagina di *Joue – le prénom*:

Vedete, voi, ho qui una specie di spartito scritto, voi credete che non lo stia improvvisando, eppure vi sbagliate. Faccio finta di non improvvisare, *I just pretend*, gioco a leggere, ma improvvisando. A proposito di *Prime time*, Ornette una volta disse che gli spartiti scritti sono improvvisati tanto quanto le stesse improvvisazioni. Ecco una grande lezione, la tua lezione, su ciò che accade – quando accade: all'improvviso [*à l'improviste*], imprevedibilmente, senza che lo si veda arrivare, *unpredictably*.

Rifraserò questa lezione. La tradurrò, questa lezione, alla mia maniera, in una frase che vorrei mettere in musica. In musica, ma senza lirismo e senza far cantare nessuno, una frase che è mia senza essere mia, una frase che ho fatto, se si può dire, e vi racconterò questa storia, con la madre di Ornette, *yes, with your own mother*.

Vorrei farvi udire la voce della madre di Ornette dandole la parola o rendendogliela. La sua voce a lei, lei stessa, *her own voice*, per come essa mi ossessiona [*m'obsède*] da otto giorni, e otto notti, sino all'allucinazione. Come improvvisare una frase con la madre di Ornette di cui non conosco neppure il nome, quindi dedicarla a lui come una dichiarazione d'amore, ecco la

scommessa, la parte o il brano che mi appresto a interpretare per voi – un po' senza strumento e senza accompagnamento, un po', quando lui deciderà in tal senso, in compagnia di Ornette Coleman, in sovraimpressione...

Comincio col domandare “che cosa accade?”, “chi accade?”. La ripetizione di questo motivo si gioca su due pentagrammi, almeno. La frase domanda, in primo luogo, “che cosa” – o “chi”: che cosa sopraggiunge, o chi viene a sorprendermi là dove non l'attendevo, là dove l'attendevo senza attendermi, senza vederlo venire, come Orlette e sua madre e suo figlio nella mia vita, etc.; e poi, il che non è affatto la stessa cosa: “cosa dev'essere ciò che accade”? o chi dev'essere l'accadente affinché ciò accada, e a quali condizioni, a che qualcuno, messia o meno, arrivi a noi, arrivi in musica, affinché *un* qualche nuovo evento musicale venga su di noi?

Che cosa accade? Chi accade? Che cosa significa, e cosa comporta, accadere?

Allora, ciò che risponderò, con le mie parole, ma ispirandomi a ciò che forse mi ha detto, più di mezzo secolo fa, la madre di Ornette, è questo: “un evento – che accade – non ha prezzo”. “*An event has no price*”. *What does that mean*”?

Non ha prezzo, significa: è infinitamente prezioso, ma innanzitutto perchè ciò non è in vendita, non si compra, non si calcola, è estraneo al mercato e al marketing. *It's beyond calculation: incalculable, unpredictable*.²⁸

Come visto, il brano propone numerosi temi. Ritroviamo il riferimento all'indecidibilità tra lo stare leggendo e lo stare improvvisando, che Derrida mescola subito con l'indecidibilità tra verità e finzione rispetto all'atto improvvisativo («Faccio finta di non improvvisare [*Je fais semblant de ne pas improviser*], *I just pretend*, gioco a leggere, ma improvvisando»). Ritroviamo l'attestazione di una sintonia con l'idea colemaniana della necessità di decostruire l'opposizione tra composizione e improvvisazione: anche uno spartito scritto partecipa del campo improvvisativo, essendo in via di diritto in relazione genetico-strutturale – molto più mascherata, certo, rispetto al gesto performativo – con l'imprevedibile, con ciò che il soggetto non vede arrivare, ossia con quella sorta di contingenza, se si può dire, *strutturalmente intra-strutturale*.

Ma occorre a questo punto tentare un passo in avanti, e iniziare a valutare in che modo tutto ciò riguardi il corpo. Questione, come dicevo, solo obliquamente messa in scena. Prendiamo, ad esempio, il tema della madre, che a prima vista sembra piuttosto eccentrico nell'intera questione inerente l'improvvisazione. Il tema della madre è frequente nel Derrida degli anni Novanta, spesso esplicitato nelle numerose pagine autobiografiche, da *Un baco da seta* a *Circonfessione* a *Il monolinguisma dell'altro*²⁹ in cui si ripercorrono scene che partono dall'infanzia algerina e giungono sino ai momenti drammatici dell'agonia e della morte. Il valore del tema materno non è legato al rifugio nel ricordo, ed anzi comporta l'allucinazione, l'ossessione – termini non per caso utilizzati anche in *Joue – le prénom* – in particolare per un aspetto, che va qui sottolineato perché a suo modo ha a che fare con le dinamiche improvvisative. La figura della madre, infatti, qui pare assumere un valore eminentemente corporeo: è, per Derrida, *qualcosa o qualcuno* che parla in noi, che proviene dal passato biologico percorrendo le segrete vie del corpo, spesso a nostra insaputa, cioè riapparendo come immagine nel ricordo, oppure come memoria (genetica o psichica) che sorprende il soggetto e lo “ventriloqua”. È appena il caso di notare che dicendo *qualcosa o qualcuno*, evidentemente si sta riproponendo l'ambiguità sul *chi?* e sul *che cosa?* che assilla queste pagine (benché ciò avvenga dal punto di vista apparentemente esterno della madre, e segnatamente della madre di Coleman).

²⁸ J. Derrida, *Joue – le prénom*, cit.

²⁹ J. Derrida, *Un baco da seta. Punti di vista trapunti su un altro velo*, trad. it. di M. Fiorini, in J. Derrida, H. Cixous, *Veli*, Alinea Editrice, Firenze 2004, pp. 21-73; Id., *Circonfessione*, trad. it. di F. Viri, in G. Bennington, J. Derrida, *Derridabase-Circonfessione*, Lithos, Roma 2008; Id., *Il monolinguisma dell'altro, o la ipotesi d'origine*, trad. it. di G. Berto, Raffaello Cortina, Milano 2004.

In altri termini, il motivo della madre non rilancia soltanto il tema dell'*altro-che-da-sempre-parla-in-noi*, ma fa segno verso qualcosa più direttamente scritto nel corpo, nei modi in cui si organizzano in esso i movimenti automatici basali o *affettivamente* primari, e via via quelli più complessi sino a toccare certi tratti del pensiero: un motivo quasi nietzschiano, nell'idea di un'involontarietà istintuale radicata nei nostri atti e pensieri, così come nell'ereditare il passato corporeo. Tema del resto molto presente, in Derrida, sin dagli anni Settanta. In *Logique de la vivante*, un capitolo di *Otobiographies*, parafrasando Nietzsche scrive: «In quanto *sono* mia madre, sono la vita che persevera, il vivente, la vivente. Sono mio padre, mia madre e me stesso, io sono mio padre mia madre e me stesso, mio figlio e me stesso, la morte e la vita, il morto e la vivente, ecc.»³⁰. Così come anche in *Glas*, l'idea di *ereditare* e di un'ambigua *obséquence* verso la madre era esplicitata in diversi celebri passi, nei quali il riferimento alla corporeità fungeva poi da cornice: «io sono la madre. Il testo. La madre è *dietro* – tutto ciò che sono, faccio, sembro – la madre segue. Dal momento che segue assolutamente, sopravvive sempre – futuro che non sarà mai stato presentabile – a quanto avrà generato [...] logica dell'os/esequenza (*obséquence*). Questa è la grande scena genetica»³¹. Si noteranno le affinità col passo appena letto: «che cosa sopraggiunge, o chi viene a sorprendermi là dove non l'attendevo, là dove l'attendevo senza attendermi, senza vederlo venire, come Orlette e sua madre e suo figlio nella mia vita, etc.»³².

Ciò che ci scrive e ci determina, in quanto “agenti improvvisanti”, è uno spartito certamente molto diverso da uno spartito musicale, ma che funziona (sul livello del pre-soggetto, cioè della corporeità) come una partitura da cui *volens nolens* l'ego è agito. D'altra parte quello del nostro ereditare nel corpo, e dell'originaria non risolubilità in termini concettuali di tali appartenenze, che sono sintomi di un *appartenere senza appartenere*³³, è un punto sul quale Derrida non ha mai cessato di lavorare. Un po' come quando Derrida, in *Joue – le prénom*, parla di «una frase che è mia senza essere mia»³⁴. Lo spossamento del soggetto, come già ricordato, prelude a una riabilitazione del ruolo del corpo in questi processi. E qual è dunque la domanda davvero centrale, in questo giro argomentativo derridiano? Si tratta di una domanda in fondo piuttosto classica nella storia della filosofia occidentale, ma a mio avviso ancora oggi fondamentale: si può differire da questo anonimato bio-archeologico? Si può improvvisare su uno spartito genetico-biologico da un lato, e di *habitus* psichico, dall'altro?

La domanda porta su altre questioni, legate certo anche alla relazione del nostro corpo con i *genitori*, dunque al codice genetico in quanto testo già scritto, o come spesso lo chiama Derrida, come *pro-gramma*: scrittura che condiziona ma anche che modula anticipatamente ogni eventuale mutazione, così come ogni forma improvvisativa. La questione, cioè, si approfondisce nei suoi termini ancora più radicali, in quanto sembra interessare l'ambito apparentemente più distante, inalienabile dal discorso improvvisativo, cioè quello del *bios*: *possiamo variare la partitura già scritta*, anche nell'ambito del vivente?

LEIB, ABITUDINE E VARIAZIONE

Mi pare che la domanda *possiamo variare la partitura già scritta?* risuoni in ogni riga o fraseggio derridiano inerente l'improvvisazione. Vediamo meglio. Ammettiamo che la partitura sia già scritta. Bisogna allora spiegare da chi o da che cosa. *Chi o che cosa* pre-scrive le

³⁰ J. Derrida, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, trad. it. di R. Panattoni, Il Poligrafo, Padova 1993, pp. 55-56.

³¹ J. Derrida, *Glas*, trad. it. di S. Facioni, Bompiani, Milano 2006, p. 555.

³² J. Derrida, *Joue – le prénom*, cit.

³³ Sul tema, si può vedere il saggio di E. Grossman, *Appartenere, secondo Derrida*, in *Après coup – l'inevitabile ritardo. L'eredità di Derrida e la filosofia a venire*, a cura di M. Iofrida, Bulzoni, Roma 2006, pp. 15-27.

³⁴ J. Derrida, *Joue – le prénom*, cit.

nostre improvvisazioni, virtualmente neutralizzandone anticipatamente gli effetti? La risposta può esplorare il tema delle condizioni storico-materiali come autrici del nostro spartito singolare e collettivo (in fondo, è in questo modo di declinare il tema dell'eterodirezione e del condizionamento sociale che emerge, qui e altrove, il marxismo di Derrida). Ma la risposta può spaziare anche dal chi inteso come "altro", anche nell'accezione di *grande Altro*. Oppure ancora la risposta può sondare il tema dell'abitudine, cioè del nostro essere soggetti a habitus di varia natura e grado. Al fatto, in altri termini, che il soggetto è un ricettacolo mobile di abitudini, le quali sconfinano immediatamente nel rapporto corporeo della soggettività operante, agente, improvvisante. Tema, questo, meno tipico in Derrida, ma anch'esso presente, se si esplorano con un minimo di attenzione le pagine da questi dedicate ai gesti automatici³⁵.

Diciamolo subito, anticipando le conclusioni del presente saggio: per tutto il *set* di ipotesi che mobilita, di cui sinora abbiamo visto le principali, Derrida non fornisce una risposta, ma semplicemente prova ad aprire domande. Ciò vale per il problema della definizione di uno statuto ontologico dell'improvvisazione, del *chi o del che cosa* sia il suo "autore", così come per un altro problema teoreticamente rilevante, e cioè quale sia il rapporto tra improvvisazione e tempo. Ora, tali aperture possono utilmente essere trasposte in una domanda sull'abitudine: come possiamo modificare l'abitudine appresa e incorporata? Come possiamo modificare il nostro habitus, che ripete se stesso estromettendo il soggetto, o il *savoir*? Come si può *eseguire* qualcosa con un proprio stile, senza esserne passivizzati? Mi pare una domanda profondamente pertinente lo stile di pensiero di Derrida: in fondo, la decostruzione può essere considerata come un tentativo di analisi-trasformazione dell'abitudine, un'alterazione produttiva di ciò che è sedimentato nella cultura ma anche nei corpi. Detto altrimenti, una destrutturazione di quanto inconsapevolmente *ripetiamo* nelle nostre azioni, nelle nostre performatività di ogni genere. Cioè nel vivere.

Ricapitoliamo: il processo improvvisativo corrisponde a un paradossale predisporre all'impossibile, al *non sapere*. Ma ciò coinvolge in primo luogo il corpo. Improvvisare significa sempre lasciarsi condurre, tramite il proprio corpo, a un gesto sovradeterminato, come lo è il *lasciar venire l'evento* che, per ragioni essenziali, *non possiamo veder arrivare*. Significa predisporre a una parziale cecità nell'azione che prevede però simultaneamente un accompagnamento corporeo, a-logico, dell'azione improvvisata. Così come fa il musicista o l'attore: per potere improvvisare su uno spartito o un palinsesto, occorre un esercizio all'automatismo. Per variare il canone, occorre portare sino in fondo l'esecuzione del canone, l'incorporazione della tecnica, l'acquisizione di una naturalità nell'artificialità (cioè lo stile).

Affinché vi sia improvvisazione, la tecnica non va soppressa, al contrario, essa va appresa, coltivata, assimilata sino al punto da dimenticarla. Raggiunto questo livello dell'incorporazione, la tecnica andrà allora lasciata agire nel corpo – al pari di un habitus – senza la sorveglianza soggettocentrica. Un po' come la madre, anche la tecnica – così come un habitus – sopravvive nel corpo. Essa è prima nel corpo che nel soggetto, e determina a nostra insaputa la postura che prenderemo. Tuttavia, va chiarito che in questi processi non si esclude mai, almeno agli occhi di Derrida, una sorta di controllo: la "mia" vigilanza, nell'esecuzione improvvisativa, è parzialmente sedata ma sempre pronta a tornare sulla scena retro-agendo sul corpo stesso. In una formula: la condizione affinché ci sia improvvisazione è questa umbratile ibridazione tra *abitudine esecutiva* e *predisposizione a interrompere* quello stesso habitus. Dove però, tale condizione va pensata non come condizione del soggetto o del sapere, ma come condizione eminentemente corporea.

³⁵ Mi sia permesso, su questi aspetti, di rinviare a I. Pelgreffi, *La scrittura dell'autos. Derrida e l'autobiografia*, Galaad, Giulianova 2015, in particolare i paragrafi *Scrittura, autos e automatismo, La soglia sonno-veglia, Mano scrivente*, pp. 377-412.

È del tutto evidente che tali dinamiche miste, le quali prevedono – su un piano universale – una contaminazione originaria tra *technè* e *bios*, tra ripetizione e “spontaneità”, così come tra controllo del corpo e automatismo del corpo, non possono che richiedere un riferimento all’ambito ambiguo e chiasmatico della corporeità, in un’accezione molto prossima a quella del Merleau-Ponty di *Fenomenologia della percezione*. Qui, non insisto su ciò in quanto si tratta di idee molto note, la riflessione sullo *schema motorio* e sull’*habitude*, sviluppate ampiamente nella sezione *La spazialità del corpo proprio e la motilità*³⁶, interroga la possibilità biologica stessa della *variazione* dello schema corporeo che, d’altra parte, determina e struttura in modo necessario il mio comportamento. Lo pre-scrive, in termini derridiani. Come già sostenuto in *La Struttura del comportamento*, vi è un’*adattabilità primitiva* del nostro corpo alla variazione dei contesti vitali, la quale è indecidibilmente sia interna che esterna all’organismo che noi sempre siamo. Essa difatti comporta la capacità improvvisativa di nuovi *pattern*, di una loro ricombinazione proprio durante l’esecuzione degli “schemi vitali”, ovvero un’adattabilità come «capacità cioè di orientarsi in rapporto al possibile»³⁷.

Il rapporto col possibile è determinante per capire che cos’è l’improvvisazione. Nei *Résumés* dei corsi al Collège de France Merleau-Ponty porrà direttamente in relazione il concetto di improvvisazione con quello di composizione (cioè il concetto di “novità” con quello di struttura) lasciandoli comunicare nella figura del corpo: «l’improvvisazione è un gesto – qualcosa che ha a che fare con il corpo e con le sue (e)mozioni – che sintetizza in un unico istante/istinto creativo le fasi che caratterizzano i processi del comporre»³⁸. Si intuisce qui la relazione filosofica di questa idea di corporeità con la questione del *che cosa può un corpo?* di matrice spinoziana-deleuziana. L’improvvisazione è un gesto corporeo. Ma il corpo altro non è se non la sua capacità, il suo *potere*: ad esempio, potere modificarsi pur permanendo se stesso. E il *potere* di un corpo è dunque anche un *potere improvvisare*.

Ora, se diciamo “occorre eseguire variazioni sullo spartito”, e ci spingiamo a considerare, sulla scorta di quanto visto in Derrida, che “occorre un’alterazione della nostra relazione con lo spartito”, ciò non implica che si intenda distruggere ogni spartito, o derubricare il suo ruolo a secondario. Tutt’altro. L’abitudine, l’assenza di improvvisazione o la sua rarità, è di estrema importanza e, per certi versi, necessaria³⁹. Scriveva Nietzsche: «Senz’altro, la cosa più insopportabile, quel che è veramente da temersi, sarebbe per me una vita assolutamente priva di abitudini, una vita che continuamente esige l’improvvisazione: questa sarebbe il mio esilio e la mia Siberia!»⁴⁰. A prescindere dal fatto che il genio di Nietzsche consiste nel considerare

³⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 151-211.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, trad. it. a cura di M. Ghilardi e L. Taddio, Mimesis, Milano 2010, p. 142.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Linguaggio storia natura*, trad. it. di M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, p. 129.

³⁹ In questo senso, è utile richiamare il tema sloterdijkiano dell’esercizio e delle *antropotecniche*: un gesto o comportamento, ripetuto e divenuto ormai automatico – le abitudini, i rituali, gli habitus, etc. –, è anche una pratica *formante* il soggetto. Ma esistono, nella ripetizione automatica assoggettante (la provenienza di Sloterdijk è pur sempre la Scuola di Francoforte) delle possibilità di *de-automatizzazione del gesto automatico*. Il problema consiste nel fatto che nel *paradigma ascetico* proposto da Sloterdijk a una de-automatizzazione non può che seguire una ri-automatizzazione del gesto. Questa dinamica marca una differenza determinante rispetto all’argomento che stiamo portando avanti, in cui il gesto improvvisativo e de-automatizzante può aprire prospettive “altre”, non sapute, im-prevedibili anche nel senso dello schema di comportamento sociale maggiore, cioè quello globale, economico, esistenziale, etc.. Tuttavia, per convesso, il rigore dell’interrogazione di Sloterdijk pone in modo chiaro la questione filosofica fondamentale che parimenti interessa le nostre considerazioni, e cioè: è davvero possibile – oggi, nel mondo totalmente tecno-amministrato – qualcosa come l’improvvisazione? Cfr. P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull’antropotecnica*, a cura di P. Peticari, trad. it. di S. Franchini, Raffaello Cortina, Milano 2010. Si veda, su questo, anche il saggio di V. Cuomo, *Apocalissi simboliche. Il sintomo Sloterdijk*, “Kaiak. A Philosophical Journey”, 2, 2015 (<http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-2-apocalissi/Apocalissi-simboliche3.pdf>).

⁴⁰ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Vol. V, tomo II, Adelphi, Milano 1995, p. 213.

anche l'aspetto contrario, e cioè che abbiamo bisogno di improvvisazione⁴¹, resta il fatto che le abitudini ci costituiscono in quanto figure di organizzazione formale del vivente in generale, nei suoi molteplici livelli e gradi: per certi versi, *le abitudini sono il corpo*, dove il termine corpo qui va inteso qui nella sua *sostanzialità funzionale* o *spinozianamente modale*. Le abitudini non hanno valore negativo, ma sono lo sfondo plastico su cui, come per convesso, potrà eventualmente (nel senso dell'*événement*) stagliarsi il gesto che le sospende, che le altera, letteralmente facendole divenire altro. Cioè l'improvvisazione.

Ma, anche premesso ciò, la domanda filosofica centrale resta inevasa: come possiamo variare (o, il che è lo stesso: come si *può* improvvisare)? Tramite lo strumentario teorico derridiano, abbiamo visto che occorre transitare da domande come le seguenti: *chi/che cosa* può variare? Più esattamente: occorre decostruire la distinzione metafisica tra il *chi* e il *che cosa*, in quanto ciò che viene messo in crisi dello schema improvvisativo, e si tratta di una crisi irreversibile, è il dualismo tra la prima e la terza persona, tra il soggetto e il cosale, tra una *res cogitans* (che controllerebbe, nonostante tutto, l'improvvisazione) e una *res extensa* (che, in quanto corpo-oggetto dialetticamente raccoglie in un moto passivo gli esiti corporei della volontà improvvisativa del soggetto).

L'insistita riflessione sul "*chi/che cosa improvvisa?*", vero filo conduttore del discorso di Derrida, non può che condurre a un altro livello del problema, cioè a quella necessità di ripensare la corporeità come luogo "terzo", forse come un nuovo tipo di *res*: qualcosa come una *res improvvisante*. Nell'improvvisazione il "protagonista" non è né il soggetto che agisce né la *res extensa* (che ci agirebbe in un senso assoluto, come un altro, come un corpo-oggetto assolutamente separato da noi). Il "protagonista" impersonale è quel livello indecidibile, la corporeità prelogica e pre-evenemenziale, che come *res improvvisante* spiazza originariamente la propria appartenenza tanto al polo egologico quanto a quello dell'inerzia materiale del corpo, benché naturalmente comunichi in continuazione con entrambi.

Detto in termini più generali: solo postulando tale medium corporeo può innescarsi la possibilità logica di pensare l'improvvisazione. Agli occhi di Derrida, difatti, essa non viene né da fuori, né totalmente da dentro: ogni improvvisazione ha a che fare *costitutivamente e simultaneamente* con due lati tra loro incompatibili: l'evento non inscrivibile nella partitura e la ripetizione di una partitura già scritta. Essa è «l'evento unico che si produce una volta sola – è cionondimeno qualcosa di ripetuto nella struttura stessa. C'è dunque una ripetizione, nella struttura, intrinseca alla creazione iniziale, che compromette o comunque complica il concetto di improvvisazione»⁴². Per quanto possa suonare come a-logico, se si vuole pensare filosoficamente l'improvvisazione occorre prendere sul serio l'idea che «la ripetizione è già nell'improvvisazione»⁴³.

L'improvvisazione, in altre parole, non è né riducibile al primato del contesto né a quello dell'evento-novità che spacca la struttura. L'improvvisazione non può essere ridotta né a variazione insignificante entro il perimetro dell'*episteme* o dei paradigmi dominanti (in senso foucaultian-kuhniano), né alle fratture epistemologiche (o cambi di paradigma) che consentono la transizione da un *episteme*/paradigma a un altro.

L'improvvisazione, se è qualcosa, è solo l'indice di una diversa complessità tra questi due ambiti. Una sorta di *funzione intermediale* che per definizione sfugge a una sua possibilità di designazione nel campo da decostruire, e che del resto non è già presente in un (immaginario) ordine dell'evento a-storico che irrompe e altera la storia e il corpo.

⁴¹ Come opportunamente nota Bertinetto in A. Bertinetto, *Valore e autonomia dell'improvvisazione*, cit., occorre andare a fondo sul valore contraddittorio di questa affermazione con altre presenti in *Gaia Scienza*, come questa: «La giornata comincia e il ballo pure, e ne ignoriamo le giravolte! Così bisogna improvvisare – tutti improvvisano la loro giornata» (F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., p. 76).

⁴² J. Derrida, O. Coleman, *La langue de l'Autre*, cit.

⁴³ *Ibid.*

SI PUÒ PROGRAMMARE UN CORPO?

Un altro modo di declinare la questione appena vista è quello relativo al concetto di programma, per come lo legge Derrida. Il tema dell'improvvisazione diventa allora: *c'è, in generale, qualcosa di non programmabile?* L'evento non programmabile, dice altrove Derrida, è quell'evento che rientra nel campo del sopravveniente. Tale espressione è la resa del francese (*ce qui vient*)⁴⁴: dunque, ancora una volta, un indecidibile tra *ciò che viene* e *colui che viene*. Il sopravvenire, l'incalcolabilità dell'evento improvvisativo, l'eccesso stesso rispetto a ogni calcolo di attesa e previsione, assume anche un valore *rivoluzionario* che risulta pertanto associato, per tornare al nostro tema, all'improvvisazione. Perché rivoluzionario? Perché il corpo, che si stabilisce come termine medio nel processo improvvisativo, cucendo assieme soggetto e abbandono cerca di *lasciar arrivare il sopravveniente*, ovverosia, come dice altrove Derrida, «cerca di compiere l'impossibile: interrompere l'ordine delle cose a partire da eventi non programmabili»⁴⁵.

In fondo, nell'improvvisazione si tratta di questo: compiere il non programmabile tramite il corpo, ma giungendo a tali *evento non programmabile* sempre attraverso un'esecuzione del programma. Non posso insistere oltre in questa sede, ma il tema del programma, del programmabile, della necessità storica (materiale, corporea e persino biologica) che riguarda ogni tipologia e forma del concetto di "essere-programmato", era già presente in *Della grammatologia*, contenuta nel plesso traccia-gramma-scrittura, cioè, in fondo, nel concetto di «essere-scritto»⁴⁶. C'è un forte nesso tra la nozione di programma e quella di "vivente in generale", un nesso che nei passaggi in cui Derrida segue Leroi-Gourhan emerge in modo esemplare: bisognerebbe pensare, scrive Derrida, a una «storia della vita – di ciò che qui chiamiamo la dif-ferenza – come storia del gramma»⁴⁷. Bisognerebbe tentare, cioè, di pensare assieme il tema del vivente e dell'uomo con la nozione di *programma*, abbracciando sia il campo della cibernetica, sia quello delle «possibilità della traccia come unità di un doppio movimento di protensione e di ritenzione»⁴⁸, nei processi di memorizzazione e di produzione psichica, sia la questione del «sorgere dei sistemi di scrittura in senso stretto», che spaziano «dall'«iscrizione genetica» e dalle «corte catene» programmatiche che regolano il comportamento dell'ameba o dell'anellide fino al passaggio, al di là della scrittura alfabetica, agli ordini del logos e di un certo *homo sapiens*»⁴⁹. Detto altrimenti: «proprio in questo senso oggi il biologo parla di scrittura e di *pro-gramma* a proposito dei più elementari processi di informazione della cellula vivente. Ed infine tutto il campo coperto dal programma cibernetico, che esso abbia o no dei limiti essenziali, sarà campo di scrittura. Pur supponendo che la teoria della cibernetica riesca a dislocare in essa ogni concetto metafisico – persino quello di anima, di vita, di valore, di scelta, di memoria – che fino ad ora erano serviti ad opporre la macchina all'uomo, essa dovrà conservare, fintantoché non si denunci a sua volta la sua appartenenza storico-metafisica, la nozione di scrittura, di traccia, di gramma o di grafema»⁵⁰.

Eppure, nonostante questa preminenza del carattere grammatologico che infesta sin dall'inizio anche il vivente, nella fattispecie il carattere genetico-ereditario della cellula, il *Leib* resta in rapporto a una sorta di tensione verso l'impossibile, l'incalcolabile. Questa capacità di apertura non ha prezzo. E non è un caso che sia proprio la figura della madre – qui la madre di

⁴⁴ J. Derrida, E. Roudinesco, *Quale domani?*, cit., p. 78.

⁴⁵ Ivi, p. 119

⁴⁶ J. Derrida, *Della grammatologia*, tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A.C. Loaldi, Jaca Book, Milano 1998² p. 38.

⁴⁷ Ivi, p. 124.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, p. 27.

Coleman – a ricordarlo nella battuta che chiude la pagina già vista di *Joue – le prénom*. La madre ricorda che l'improvvisazione, se esiste, è un evento che accade e che, *in quanto tale*, è nell'ordine dell'incalcolabile e, in questo senso, rivoluzionario: «Non ha prezzo, significa: è infinitamente prezioso, ma innanzitutto perchè ciò non è in vendita, non si compra, non si calcola, è estraneo al mercato e al marketing. *It's beyond calculation: incalculable, unpredictable*»⁵¹.

Eccoci, di nuovo, a insistere sulla domanda nodale: ciò che accade, nella sua costitutiva ambiguità (durante, prima o dopo) un gesto improvvisato, si sottrae al *programma generale del segno*, del linguaggio, del codice come riflesso della sistematicità economica? In altri termini: è possibile improvvisare? Se tutto è *programma tracciabile* (potremmo dire oggi, nel senso della digitalizzazione delle coscienze⁵², che è una delle radicalizzazioni possibili delle tesi grammatologiche derridiane) l'improvvisazione non è già “morta in partenza”? Non è l'improvvisazione solo una mera forma, in fondo irrilevante, della generalità grammatologico-capitalistica della scrittura? Resta una domanda aperta ma decisiva all'interno di queste onde discorsive derridiane.

Quale che sia la risposta, la domanda sulla “sistematicità” nel suo complesso, e dunque sull'improvvisativo come momento di gratuità, di *dépense* rispetto alla circolarità economica – oggi globale – agli occhi di Derrida va sempre pensata assieme alla domanda sul vivente, sul senso che assume oggi la scrittura genetica, sulla dialettica tra *pro-gramma* e vita organica, cioè sulla sua possibilità di alterazione nel *bios*. Se proseguissimo su questa linea, evidentemente molto delicata, la domanda diverrebbe: esiste improvvisazione nel campo del *bios*? Il coinvolgimento della madre da un lato, e del discorso sul programma dall'altro, conduce esattamente a questo interrogativo. In altri termini, si dovrebbe costruire una prospettiva di complessificazione tra l'idea di DNA come testo aperto (che si appoggia a una teoria biologica delle mutazioni) e una teoria biologica olistica dell'organismo, nella quale al centro sia posta l'idea di una diversione che la vita stessa contempla pur non potendola “programmare”. Segnalo come molto utili il recente lavoro di Francesco Vitale sulla *biodecostruzione*⁵³ (in cui le posizioni di Derrida vengono messe in relazione, fra le altre, anche con quelle di François Jacob, Georges Canguilhem, André Leroi-Gourhan) per capire meglio le potenzialità e i limiti dell'approccio derridiano al tema biologico. Credo che da tali approfondimenti si possa ravvisare in Derrida un'idea di *vivente come testo*, un testo che incorpora, però, la possibilità della sua stessa alterazione. E dunque di come un elemento di improvvisazione rispetto a un essere-necessitato da parte del testo genetico potrebbe essere eventualmente messo a fuoco. Non toccherò questo campo, ma mi pare che partendo da quella discussione e lungo la linea argomentativa del *programmabile/non-programmabile* specificamente legata al problema epistemologico-critico della definizione di “organismo biologico”, anche la questione del *Leib* possa diventare sempre più centrale.

Torniamo allora all'argomento da cui ero partito. La questione, ridotta ai suoi minimi termini, mi pare così formulabile: un “soggetto”, nel senso del suo *assoggettamento*, può essere programmato, cioè *fatto oggetto* di programmazione. Ma si può programmare un corpo? L'industria culturale, il mondo totalmente amministrato, la programmazione global-capitalistica (che oggi si spinge anche nel campo biopolitico-economico della genomica industriale), i dispositivi di sapere-potere e tutti gli altri “equivalenti”, possono programmare i soggetti. Questo mi sembra un dato abbastanza acquisito, comprese le sue vaste conseguenze sul piano teorico-politico, dopo la filosofia critica del Novecento, lungo la linea che unisce le riflessioni francofortesi sull'eterodirezione a quelle foucaultiane (e, in fondo, anche deleuziane e post-deleuziane) sui dispositivi. Naturalmente, oggi gli spartiti sui quali si svolgono le nostre

⁵¹ J. Derrida, *Joue – le prénom*, cit.

⁵² Uso questa espressione nel senso dei recenti lavori di Bernard Stiegler (Cfr. B. Stiegler, *La société automatique, 1. L'avenir du travail*, Fayard, Paris 2015).

⁵³ Cfr. F. Vitale, *Biodeconstruction. Jacques Derrida and the Life Sciences*, Suny Press, Albany (NY), in press.

vite singolari e collettive, gli *eseguibili* che ci telecomandano, sono sempre più raffinati. Tuttavia, tali *eseguibili* non sono evaporati nella realtà soft delle *cloud technology*. Tutt'altro: il soggetto e la sua costruzione oggi possono essere programmati; ma il corpo? La questione, quanto al corpo vivente, è forse più complessa.

Non risiede forse in questo slittamento di attenzione dal soggetto alla corporeità, la possibilità di una filosofia critica? Vi è, infatti, sempre la possibilità che un corpo *reagisca in modo inatteso*. Il *non sapere* cosa farà il corpo (di nuovo: che cosa *può* un corpo?) diviene da questo punto di vista un momento intrinseco a quello improvvisativo. Là si saldano tra loro la questione del potere, del sapere e del “naturale”: un corpo può, ad esempio, anticipare ciò che arriva. Si intende: l'anticipo è tale rispetto alle scansioni e alle velocità *abituali* del soggetto; così come rispetto ai *ritmi canonici* e alle scansioni procedurali delle articolazioni in cui si svolge il *savoir*.

Un corpo può, ad esempio quando improvvisa, accogliere l'inatteso, gestirne l'arrivo o la forma incognita secondo vie che, per ora, il soggetto non conosce o non vede arrivare, ma che forse un corpo può *gestire diversamente*. Il concetto di anticipo, come detto, è relativo alla temporalità e alle velocità del soggetto razionale; ma può ben accadere (dipende da cosa *può* un corpo; cosa che... *non sappiamo*) che il corpo abbia in riserva altre risorse: altre velocità e frequenze percettive, altre modalità olistiche di captazione degli stimoli, altri *schemi corporei* anche rispetto a quelli attualmente operanti, altre tecniche incorporate o ibridazioni possibili con nuove tecnologie, che *non sono viste arrivare*. Detto in modo molto generico, in questo suo essere sede di fenomeni improvvisativi, in questa sua unificazione mobile di stimolazioni e processi rapidissimi di riorganizzazione sistemica (cioè la vita), esso potrebbe funzionare, in una filosofia, come sede di “altre” razionalità.

CORPO, SOGGETTO E IMPROVVISAZIONE: NOTE DI AUTO-FENOMENOLOGIA

Il corpo vivente, dunque, è l'attore a noi più vicino (ma anche più lontano, nel suo sottrarsi al soggetto e al sapere) e che “improvvisa” e “ci improvvisa” rispetto alla partitura prescritta. Non è forse questo che accade, quando un soggetto legge lo spartito e la “sua” mano improvvisa? La mano anticipa lo sguardo del soggetto, pur essendone accompagnata, improvvisando una variazione senza il controllo dell'*Ich denke*.

Il corpo, non va dimenticato, è anche ciò che all'interno dei processi di apprendimento delle cosiddette abitudini – cioè della *scrittura vitale* di programmi o di *pattern* comportamentali – può lavorare in contro-fase, può resistere, *fare attrito* rispetto all'istruzione da assimilare. Così, in quello specifico aspetto esperienziale di incorporazione che si ha nell'apprendimento (in senso lato), il corpo *può predisporre a una propria conformazione capace poi di operare sull'inatteso*, ad esempio disimparando anche quanto è già, apparentemente, appreso irrimediabilmente. In un certo senso, occorrerebbe completare, ribaltandone il senso, l'affermazione di Walter Benjamin: «Adesso so camminare; non posso più imparare a farlo»⁵⁴. L'*io*, il soggetto, non può, è vero. Forse il corpo sì. Tutto dipenderà, allora, da *cosa può un corpo*.

Prima di avviarmi alle conclusioni, vorrei soffermarmi su un episodio nel *corpus* derridiano, in cui in cui il problema dell'improvvisazione si fa più diretto. E, assieme ad esso, anche le questioni ora sollevate circa il non sapere, l'essere attori, il sorprendere se stessi. Nel testo del 2000 *Turner les mots*⁵⁵ Derrida riflette sulla sua esperienza di “attore di se stesso”, in particolare nel film biografico di Safaa Fathy *D'Ailleurs, Derrida*⁵⁶.

⁵⁴ Cfr. W. Benjamin, *Lesekasten*, trad. it. a cura di E. Ganni, *L'alfabetario*, in W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 812-813, p. 81.

⁵⁵ J. Derrida e S. Fathy, *Turner les mots. Au bord d'un film*, Galilée, Paris 2000.

⁵⁶ *D'Ailleurs, Derrida*, di Safaa Fathy, Gloria Film Production/La Sept Arte, France 2000.

Il clima della pagina, in particolare nella sezione intitolata significativamente *Lettres sur un aveugle. Punctum caecum*⁵⁷, è segnato da un problema teorico-pratico che rinvia immediatamente alla questione della corporeità, intesa nel senso merleau-pontiano di cui sopra: la compresenza, nell'essere attore, di una quota di attività e una quota di passività. Tale compresenza indica una simultaneità dell'attenzione (come attività corporea primaria) e di un lasciarsi guidare o di un *farsi sorprendere* dalla situazione tecnico-esistenziale così enigmatica come quella di recitare se stessi. Scrive Derrida: «Mai sono stato così passivo, in fondo, mai mi son lasciato fare, e dirigere, sino a questo punto. Come ho potuto lasciarmi sorprendere *sino a questo punto*, così imprudentemente? Quando sono da sempre, insomma credo di essere molto accorto, e mi accorgo di essere accorto – verso questa situazione di imprudenza o imprevidenza [*improvidence*] (la fotografia, la conversazione improvvisata, l'impromptu, la cinepresa, il microfono, lo spazio pubblico stesso, etc.)»⁵⁸.

In questa configurazione, nonostante tutto, qualcosa accade (*arrive*). E, di nuovo, potremmo ripetere le domande già viste: qualcosa accade, ma a chi? O a quale corpo, automa recitante e simultaneamente auto-sorprendentesi? Può l'attore – ma lo stesso vale per il musicista – sorprendersi? Può sospendere la propria “appartenenza esecutiva” allo spartito, al copione, al programma cui è soggetto? *Possiamo variare rispetto alla partitura?* In altri termini, mi pare che la vera domanda, ancora una volta, sia la seguente: quando tutto ciò accade (*arrive*), cioè a dire quando siamo su quella soglia tra attività e passività e *crediamo di stare per improvvisare*, accade realmente qualcosa oppure ciò è un'illusione (sarebbe comunque accaduto, in quanto l'attore sono io stesso)?

Qui, ovviamente, il raddoppio auto-riflessivo complica le cose, anche se forse apre segretamente la possibilità per vederle, finalmente, nella loro nudità terminale, legata inestricabilmente al mio corpo vivente. Le questioni precedenti convergono in un'ulteriore, estrema domanda: *quando recito la parte di me stesso, si può improvvisare?* Non si può uscirne in modo lineare. Derrida lascia intravedere che è proprio in questa ambiguità – quella che propongo di pensare come lo spazio della corporeità – che si dovrebbe eventualmente dirigere lo sguardo. Dove con corporeità intendo, ancora una volta, la *dynamis* irregimentabile e purtuttavia necessitante tra l'azione volontaria e l'azione subita. Tra il voler improvvisare e l'averlo già fatto, rapito dall'automatismo (che pure, paradossalmente, mi ha spinto a improvvisare). Dunque, tra indecidibilità situazionale e corporeità vi è un nesso molto stretto, quantomeno sul piano formale: quando si parla di improvvisazione, l'indecidibilità riconvoca necessariamente la corporeità.

Tornando all'auto-analisi di Derrida, è chiaro come emerga anche il tema all'eterodirezione del soggetto e, da questo punto di vista, e sulla base di quanto espresso nelle pagine precedenti intorno al valore virtualmente emancipante dell'improvvisazione, mi pare qui opportuno rivalutare la connessione possibile tra il discorso derridiano e la scuola di Francoforte⁵⁹. Senza tale riferimento, cioè, non si capirebbe la portata del ragionamento di Derrida, che prende spesso la forma di un appello alla vigilanza nei confronti anche di colui che fruirà – da lettore, da uditore, da spettatore, in una parola: da consumatore – delle performance improvvisative. Il che rinvia direttamente al problema delle possibilità di diversione dai canoni assimilati passivamente (come *habitus* estetico-politico) nell'industria culturale di cui parlava Adorno, se vogliamo restare nell'ambito musicale, nel suo saggio su Schönberg, ora in *Prismi*, quando vedeva nella dodecafonia «la rinuncia ai soliti supporti di un

⁵⁷ J. Derrida, *Lettres sur un aveugle. Punctum caecum*, in J. Derrida e S. Fathy, *Tourner les mots*, cit., pp. 73-74.

⁵⁸ J. Derrida, *Presenti a se stessi?*, tr. it. di I. Pelgrefi, in *Pensieri del presente*, Kainos 6, Punto rosso, Milano 2011, pp. 33-37, pp. 33-34.

⁵⁹ Tra i pochi lavori che hanno esplicitamente tentato di mettere in connessione, pur nelle rispettive distanze, le posizioni di Derrida e quelle della scuola di Francoforte, specialmente Adorno, importante M. IOFRIDA, *Pour un matérialisme critique: traduire Adorno dans Derrida, et retour*, in *Présence du matérialisme* (éd. J. d'Hondt e G. Festa), L'Harmattan, Paris 1999, p. 245-260.

modo d'ascolto abituato a sapere già quello che viene»⁶⁰. Notiamo qui come l'espressione di Adorno sia straordinariamente prossima ai temi derridiani di cui abbiamo parlato sinora: il tema del *ciò che viene*, e dunque dell'arrivare-accadere, il tema dell'abitudine e del *savoir* e della necessità di rinunciare all'*habitus* del consumatore passivo.

La scena descritta da Derrida in *Tourner les mots*, questo *grado zero* del corpo rappresentato-agente, è anche la *scena terminale* per la logica binaria, una logica che qui, con tutta evidenza, vacilla. Derrida ne è pienamente consapevole e, in qualche modo, si lascia teleguidare in questo spazio ambiguo dell'auto-descrizione, in un movimento dello sguardo *quasi-senza-soggetto*: il *savoir* non tiene più. Siamo vicini, io credo, a una di quelle configurazioni in cui le coordinate canoniche del discorso entrano in risonanza, e che talvolta Derrida ha riservato ad alcuni suoi concetti chiave, come quello di decostruzione. In *Lettera a un amico giapponese*, dietro alla domanda "che cos'è la decostruzione?", assistiamo a un notevole lavoro teorico sul tema del "si", di un livello impersonale che tuttavia non è mai totalmente sganciato da una latente forma di soggettività, così come dal corpo: «la decostruzione ha luogo, è un evento che non attende la deliberazione, la coscienza o l'organizzazione del soggetto, neppure della modernità. *Ciò [ça] si decostruisce*. Qui il *ça* non è una cosa impersonale che si opporrebbe a una qualche soggettività egologica. *È in decostruzione* (Littre diceva: "Decostruirsi (...) perdere la propria costruzione"). E il "si" di "decostruirsi", che non è la riflessività di un io o di una coscienza, si fa carico di tutto l'enigma»⁶¹. L'enigma è in questo "si", così come lo è nel *non sapere* dove si collochi il margine tra prima e dopo nella struttura improvvisativa. L'enigma, in fondo, nella lettura che ho inteso darne, non è altro che il corpo.

Le descrizioni iperboliche, per certi versi *insostenibili*, che Derrida ci offre in *Tourner les mots* stanno già parlando, in una certa misura, del nostro rapporto con il *ne scio quid*, con l'indecidibilità costituente che è "dentro" la struttura improvvisativa. Detto altrimenti: è la sovradeterminazione delle questioni poste è il punto di innesco. Un *discorso critico* deve essere sovradeterminato, se vuole essere corrosivo rispetto alle partiture del sapere-potere in cui il corpo si muove, gioca (recita): deve poter mobilitare due discorsi, in parallelo. La filosofia è mai stata capace di farlo? La questione dell'improvvisazione, difatti, «si gioca su due pentagrammi, almeno»⁶².

Proprio in questo giro di argomentazioni, Derrida introduce un riferimento a *ciò che accade all'improvviso*. Seguiamolo allora ancora un poco, per l'ultima volta, in questo testo che come clima non è così distante da *Joue - le prénom*: «Ecco il gioco al quale, così passivamente, mi sono prestato. Mi sono sorpreso io stesso. Mi sono passivamente prestato all'Attore, all'indolente iperattività della sua interpretazione. Ecco perché, stando al gioco, non me ne sono più riavuto. Ecco da cosa mi sono lasciato prevenire [...]. Nessuna anticipazione ha potuto impedire che tutto ciò mi accada, in effetti, e mi accada senza che io vi veda nulla. Mi accade all'improvviso [*à l'improviste*]»⁶³. Certamente la locuzione "all'improvviso" non equivale al termine "improvvisare"; tuttavia *à l'improviste* tiene insieme le idee di non-visto arrivare, tipica dell'imprevisto (*imprévu*) e quella di una frattura subitanea, cioè improvvisa. Il fatto che l'espressione *à l'improviste* sia intraducibile nella lingua corrente (se non mediante neologismi o forzature quali *all'imprevisto* o *imprevistamente*), per Derrida non indica necessariamente un impasse. Si potrebbe, anzi, sostenere che la complessità trattenuta da *à l'improviste* suggerisce qualcosa di significativo nell'intero discorso sull'improvvisazione, in particolare (se seguissimo le argomentazioni di Derrida in *Tourner les mots*), su un sottile legame che congiunge tra loro i concetti di cecità, di contingenza e, appunto, di

⁶⁰ Th.-W. Adorno, *Arnold Schönberg. 1874-1951*, in Id., *Prismi*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1972, pp. 145-174, p. 145.

⁶¹ J. Derrida, *Lettera a un amico giapponese*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Vol. 2, trad. it. di R. Balzarotti, Jaca book, Milano 2009, p. 11.

⁶² J. Derrida, *Joue - le prénom*, cit.

⁶³ J. Derrida, *Presenti a se stessi?*, cit., p. 36-37.

improvvisazione⁶⁴. Il tentativo, difatti, è esattamente quello di tenerli assieme, di lasciarli lavorare nel gioco. Occorre, per poter improvvisare, *ri-fracare* i lemmi e i filosofemi codificati (in questo caso da Derrida stesso); occorre *jouer* le omologie e le risonanze semantiche che esteticamente, cioè nel corpo, possono trovare altre configurazioni di senso (a loro volta *impreviste*).

Ma, di nuovo, cosa accade nel recitare se stessi? Cosa *sopravviene* al soggetto, in questo gioco tra passività e attività, tra ripetizione automatica (non posso che essere me stesso, tautologicamente) e interruzione (l'evento *arriva*, e io recito la parte di me stesso)? La conclusione del passo rinvia ancora una volta al tema dell'improvvisazione. Accade che io «ho improvvisato tutto da me»⁶⁵. Ma ciò nel senso di un'insopportabile (razionalmente, ma non corporalmente) perimetrazione del *punctum caecum* del soggetto che ha appena detto "io", ma contemporaneamente ha detto anche "me". L'auto-riferimento (dell'essere attore di sé), si rivela così come punto di cedimento, in quanto Derrida si sta chiedendo se "si" sta improvvisando, se lui è se stesso: si chiede, cioè, *se sta improvvisando il sé*.

QUALCHE CONCLUSIONE: È POSSIBILE IMPROVVISARE?

Esplorando il rapporto tra Derrida e l'improvvisazione, diversi sono stati i temi enucleati: la decostruzione dell'opposizione tra composizione e esecuzione, tra lo scrivere *prima* e il gesto performativo (se si vuole, tra scrivere e leggere); così come tra eredità e programmazione dell'inatteso. Si è evidenziato come nel cuore del pensiero derridiano sull'improvvisazione vi sia inoltre l'ingiunzione verso una certa mutazione del *savoir*, così come degli assetti generali delle relazioni che si istituiscono tra corpo, potere, sapere, soggetto.

Tuttavia, in sede di bilancio, si può affermare che in Derrida permangono diverse difficoltà rispetto all'intera questione "improvvisazione", quantomeno se si prendono come riferimento le riflessioni che, anche attualmente, gli specialisti del tema mettono in campo. Innanzitutto, per stare sul piano generale del suo passo analitico, Derrida non tratta la questione nel sistema filologico dell'estetica o della musicologia⁶⁶, ma ne fa direttamente (troppo direttamente?) un tema filosofico. Abbiamo anche visto come Derrida tendenzialmente non risolva alcuni problemi di impostazione generale dell'"improvvisazione". Nel suo approccio, ad esempio,

⁶⁴ «À l'impreviste! Che parola, ancora! Credo sia intraducibile. Sempre francese, dunque, anche se viene dall'italiano (*improvviso*). *À l'impourvu*, la sola espressione d'origine francese per dire "improvvisando", si sa che è scomparsa, inumata nel cimitero della lingua, almeno dal XVII secolo. Non vi è nome, né uso nominale di "improviste"» (J. Derrida, *Tourner les mots*, cit., p. 18). Non stupisce come per Derrida la dimensione predominante, in questo brano ma anche altrove, quella che pare più adeguata alla decriptazione della questione dell'improvvisazione, sia la dimensione linguistica. L'idea di scavare nelle sedimentazioni linguistiche dei radicali legati alla parola *improvvisazione*, coinvolge qui persino le loro transizioni storiche: il francese antico, l'italiano, oppure il latino, come noto spesso utilizzato polemicamente contro il privilegio accordato al greco dalle prassi "etimologiste".

⁶⁵ J. Derrida, *Presenti a se stessi?*, cit., p. 34.

⁶⁶ Quindi non è tanto questione di "Derrida e la musica", nell'improvvisazione. Non c'è molto su questo tema, e spesso quello che c'è insiste sul livello del linguaggio come struttura ineliminabile del logocentrismo, della parola, della scrittura (appunto: la partitura) (cfr. S. Ramshaw, *Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event*, in *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, Vol. 2, N° 1 (2006), pp. 1-19). Certo, non tutto è esauribile in questa "logica" linguistica. Derrida si sofferma spesso, per esempio, sulle questioni legate al *tono*, cioè all'*intonazione* nel linguaggio come momento "corporeo" non decostruibile, o quantomeno *decostruibile diversamente*, rispetto allo schematismo linguistico maggiore. Oppure il tema del ritmo, cioè delle scansioni e dei modi in cui *prende corpo* il discorso. Il ritmo permea ogni produzione discorsivo-simbolica, ma non è totalmente riassorbibile nelle strutture linguistiche. Di qui, la tematica del *contro-tempo* (come nel *contretemps* del saggio *L'aforisma in contrattempo*, in J. Derrida, *Psyché*, cit., pp. 153-169), della disarticolazione del ritmo atteso, del *fuori-tempo*, etc., e di come tutto ciò possa avere un ruolo nei processi *latu sensu* improvvisativi e di emancipazione dai "ritmi dominanti", comunque intesi.

non è mai chiara la distinzione tra la dimensione del tempo e la dimensione della struttura del fenomeno improvvisativo. Qual è il “quando” specifico dell’improvvisazione? In Derrida non troveremo una risposta: l’improvvisazione è strettamente annodata – *in primis* linguisticamente, come visto nel paragrafo precedente – con l’area semantica dell’*improvviso*. L’improvvisazione sarebbe allora tutto ciò che accade in modo imprevisto, estemporaneo: il sopravveniente, (*ce qui vient*, ciò che genericamente è nell’ordine della contingenza. È chiaro che per quegli approcci teorici, estesiologici e musicologici particolarmente, che lavorano specificamente su tali questioni, l’accostamento forte tra il concetto di improvvisazione e l’avverbialità cronocentrica dell’improvviso non può che corrispondere a un eccesso di semplificazione. Non si tratta solo di una questione terminologica. Il problema è se Derrida abbia o meno “risolto” il tema dell’esistenza di una omologia tra la struttura dell’improvvisazione e la struttura della temporalità. Procedendo da qui, anche la questione dell’improvvisazione come modificazione di uno spartito storico-esistenziale rientra nella critica precedente, in assenza di una topologia analitica inerente lo spazio, in grado di mostrare *dove* finisce il non-improvvisato, e dove inizia l’improvvisato.

Detto in termini teorici, una definizione precisa della topologia e della cronometria dell’improvvisazione, del dove-e-quando dell’improvvisazione, rimane un “non risolto” della teoresi derridiana. Si insiste sul paradosso, come il *non vedere arrivare l’evento che del resto accade* (*arrive*). Così come si insiste sul concetto di una struttura di ripetizione che dovrebbe produrre la differenza intra-strutturale che altera lo *stato di cose*. Ma nella dialettica tra programmabile e non programmabile, non è mai del tutto chiaro come si passa dall’uno all’altro dei due poli.

Nulla vieta, però, di leggere diversamente questo giudizio, ribaltandone l’esito: e se fosse proprio questo “non risolto” la cifra positiva della riflessione derridiana sull’improvvisazione? Se, cioè, l’indecidibilità fosse, appunto, l’aspetto positivo, legata come si suggeriva al tema corporeo? Se il non sapere congiunto di a) *come accade la transizione dal prima al dopo* (tempo) e b) *come si passa da una struttura alla sua alterazione produttiva* (spazio), fosse precisamente la zona grigia, intesa però come necessità, a partire da cui si può pensare l’improvvisazione?

Mi pare che il tentativo derridiano sia, in fondo, proprio quello di tenere assieme il prima e il dopo (sul piano del tempo) e il già scritto e l’evento arrivante (sul piano della struttura dello spazio, dell’estensione: del corpo). Di pensare al movimento dinamico (spazio, tempo, massa) di quella *res improvvisativa* che altro non è se non la corporeità. L’improvvisazione assume un ruolo centrale, nel suo essere zona di indecidibilità tra *res extensa* e *res cogitans*: in quanto *res improvvisativa*, l’improvvisazione tenta di mantenere in relazione le due, dove appunto l’improvvisazione indica questo medium, questa landa di mezzo, questa terra di nessuno: *no mans land* come luogo e tempo in cui ancora il soggetto non esiste, in cui il *savoir* si sta riformando, ma in cui la corporeità sta già lavorando. Ed è a partire dalla presa in carico di tale ambiguità corporea, che si può capire il senso della domanda nodale sull’improvvisazione.

È possibile improvvisare? Evidentemente, quale soggetto può rispondere? Quale sapere? Tutto, nel discorso derridiano, funziona come se questa – questo punto di domanda – fosse la questione in grado di unificare provvisoriamente le spinte speculative. Perché si dà anche il caso che non sia possibile improvvisare: noi non sappiamo, in fondo, se si può davvero improvvisare. Questo *non savoir*, in altre parole, va assunto come *positivo*, come *non savoir* che riconvoca, nella prospettiva che ho tentato di suggerire, il ruolo della corporeità.

Per dirla in modo scolastico: se sapessimo che si tratta di improvvisazione, allora non ci sarebbe vera improvvisazione: nessuna improvvisazione, ma solamente fantasma ideologico di essa, qualcosa che non esiste storicamente, puramente immaginario come l’allucinazione di un soggetto che ritorna, che “sa”, che “prevede” la propria variazione. Il *non savoir* legato al corpo, al contrario, non garantisce nulla, ma proprio per questo lascia aperto qualche spiraglio: forse possiamo lasciar lavorare il corpo, e modificare lentamente il nostro “schema motorio-intellettuale” mediante il quale intercettare qualche elemento dell’improvvisazione. E ciò immaginando una razionalità differente, una *razionalità corporea* più legata all’indecidibilità di

momenti improvvisativi, che la sorprendono, che riorganizzano ogni volta le sua forma. Forse potremo improvvisare, a quel punto, e deviare (*clinamen*) rispetto agli spartiti maggiori che ci assoggettano.

La questione *finale* è sempre quella del potere, del sapere, del corpo. *Cosa può un corpo?* La risposta può forse essere cercata, in virtù di tutto quanto detto sinora, nell'improvvisazione. È possibile improvvisare? Per iniziare a rispondere, si deve ripartire dal senso del "possibile" di tale domanda. I concetti di possibile e di *potere* di un corpo, difatti, sono gli elementi che tracciano la via per pensare assieme corporeità e improvvisazione. Ma occorrerà lasciare lavorare l'improvvisazione – o il corpo – in quanto *non sappiamo* che cos'è.