

Davide Sparti

Etica ed estetica sono tutt'uno. Da Wittgenstein al tango

(doi: 10.14648/100331)

estetica. studi e ricerche (ISSN 2039-6635)

Fascicolo speciale, supplemento 2021

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

Davide Sparti

«Etica ed estetica sono tutt'uno»

Da Wittgenstein al tango

«Ethics and Aesthetics Are One». From Wittgenstein to Argentine Tango

Using the case of improvisation in argentine tango, and relying on Wittgenstein, I explain why we should consider those engaged in forms of joint creativity (such as tango dancers) moral agents, showing at the same time to what extent aesthetic and ethical practices are intertwined. By relying on Stanley Cavell, I show how Wittgenstein's central aim in his later discussions of language and of understanding, enacted in his writings and expected to be re-enacted by the reader, is to bring us to see to what extent our practices depend upon a basic form of responsiveness to others that is itself moral in character. The emphasis is less on moral judgement than on a radical re-visioning of the social world we live in. Tango is fundamentally a relation between persons, and raises, or rather displays, ethical questions such as the experience of the other mattering to us, or the extent we have allowed our identities to be our own or failed to do so (shedding light on the never fully mastered demands and desires that form the subject and his relations to others), thus exemplifying a co-operative version of Wittgenstein's therapeutic method.

Keywords: Wittgenstein, Ethics, Aesthetics, Tango, Improvisation.

Introduzione

Prendendo le mosse dal caso dell'improvvisazione nel tango argentino, propongo di considerare gli attori impegnati in forme congiunte di creatività (come appunto i ballerini di tango) agenti morali, mettendo in discussione l'assunto diffuso secondo cui le pratiche estetiche sono delimitate a priori e separate dal campo dell'etica. Fedele al dictum del Tractatus (6.421) citato nel titolo, mi sembra promettente impiegare le conoscenze acquisite in sede estetica per analizzare l'etica, e viceversa, affrontando questioni relative sia allo statuto e alla portata del tango, sia al fondamento etico (al valore) dell'estetica dell'improvvisazione.

Contraddistinto da un impegno nei confronti dell'esplorazione della forma, il tango è una pratica estetica. È anche una pratica centrata sull'improvvisazione (nel corso della quale si conferisce forma a quanto accade mentre accade). Non è però solo un'inebriante pratica cinetica. In quanto collaborazione che è anche

una co-elaborazione, il tango getta luce sulla seguente circostanza: un'improvvisazione rimanda anzitutto a delle persone, coinvolte in una situazione dinamica, che si rapportano le une alle altre. Se il tango è una pratica, questa è da intendersi nel senso del termine proposto da MacIntyre: un'attività complessa, collettiva, che richiede abilità ed è *contrassegnata dai suoi propri beni interni*, un insieme (mobile) di criteri di eccellenza che sono specifici alla pratica in questione. Ciò che accomuna i praticanti del tango non è solo che, come singoli, competono per ottenere dei beni esterni (prestigio, remunerazione) ma che, collettivamente, condividono una militanza nei confronti dei beni interni alla pratica, riconosciuti e valorizzati in quanto tali. Sotto questo profilo, nessuna pratica è riducibile a un mero modo di fare, coincidendo invece con un ambiente di condivisione morale. Ogni pratica, anche quelle estetiche, rimanda alla creazione, e alla riproduzione, di un certo modo di strutturare e dare senso alla relazione interpersonale¹. È questo duplice versante, estetico ed etico, tecnico (formale) e interpersonale, a fare del tango uno snodo morale e della condotta improvvisata un'impresa etica. Quella che il tango offre – e che qui cerco di delineare – è un *osservatorio privilegiato dei modi di porsi ed esporsi alla presenza altrui* in cui la dimensione etica della relazione si riflette. Un osservatorio di certi aspetti ed effetti della co-presenza che hanno rilievo morale.

La lettura terapeutica di Wittgenstein

Per delineare l'accostamento fra etica ed estetica mi rivolgo a Wittgenstein², adottando la chiave di lettura di Stanley Cavell³. Il succo di tale lettura consiste nel cogliere l'originalità di Wittgenstein non tanto nelle sue argomentazioni filosofiche, ma – performativamente – negli effetti che intende suscitare sul lettore. La filosofia, per Wittgenstein, non è una forma di sapere volta a determinare un ampliamento della conoscenza acquisita, un lavoro tematico e costruttivo⁴. Mira piuttosto a produrre nel lettore qualcosa di simile a un *insight*, l'acquisizione di una nuova consapevolezza. Per ciò che concerne l'etica, Wittgenstein detesta la letteratura in cui l'intenzione *edificante* è formulata troppo esplicitamente, in

¹ Cfr. A. MacIntyre, *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale*, Armando, Roma 2007, pp. 190-191.

² Anche se questo lavoro prende le mosse da Wittgenstein, non ha vocazione esegetica, e può essere pensato come un'applicazione o forse meglio un'estensione della filosofia di Wittgenstein.

³ Di S. Cavell, in italiano, segnaliamo *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Carocci, Roma 2001, con postfazione di Davide Spati., e *Il tramonto al tramonto*, in D. Spati (a cura di), *Wittgenstein politico*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 64-93.

⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, § 128.

cui il testo, assumendo un'aura magistrale, diventa catechesi⁵. Non sorprende, pertanto, che Wittgenstein si sia nel complesso espresso raramente in modo esplicito e programmatico sull'etica, e comunque mai concepandola come una riflessione sui principi morali destinati a sancire le azioni giuste. E ciò a prescindere sia dal suo tono così caratteristicamente perentorio, sia dalla forte carica morale insita nell'austerità delle scelte compiute da Wittgenstein come persona. D'altra parte, sia il *Tractatus Logico-Philosophicus* che le *Ricerche filosofiche* sembrano volte a far *assumere un atteggiamento* che modifica il nostro modo di vedere complessivo. Nei suoi lavori Wittgenstein si rivolge al lettore per incoraggiare un mutamento, non tanto delle sue concezioni quanto delle sue inclinazioni. Per dirla con Cora Diamond, si tratta di de-intellettualizzare la morale, riconducendola a modi di essere, di percepire, a qualcosa che si mostra nella prassi piuttosto che a qualcosa di dettato da una dottrina; qualcosa che ci ricorda che cosa conta per noi esseri umani⁶. Il mio punto di partenza è dunque che sia possibile desumere una tensione – se non un'intenzione – etica dalla filosofia di Wittgenstein. Fedele allo spirito delle sue osservazioni, invito chi teorizza o pratica l'estetica dell'improvvisazione a esaminare con chiarezza (e coraggio) le proprie disposizioni, fissazioni e repulsioni. E offro considerazioni legate più agli atteggiamenti con cui si affronta la pratica – i motivi che generano le nostre perplessità e la nostra attrazione nei suoi confronti – che non agli esiti artistici della pratica stessa.

Il richiamo di Wittgenstein alla nostra responsabilità nei confronti di quello che facciamo quando parliamo (o balliamo, possiamo aggiungere) rivela la connessione fra il suo metodo e la conoscenza di sé, una forma di autocomprensione che rinvia meno al valore epistemico dell'accesso ai nostri stati interni e più alla chiarezza nei confronti della relazione che abbiamo con noi stessi e con gli altri⁷. Come osserva Cavell, l'insegnamento di Wittgenstein è etico perché «it wishes to prevent understanding which is unaccompanied by inner change»⁸. Lo scopo della filosofia, per Wittgenstein, non è meramente impersonale, come se si trattasse di indagare in maniera astratta la grammatica del linguaggio allo scopo di renderne trasparente la struttura. E come se questa operazione non ci

⁵ Si veda la lettera a Malcolm del 20.09.1945, citata in N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, Bompiani, Milano 1988, p. 137.

⁶ C. Diamond, *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, MIT press, Cambridge (MA) 1991.

⁷ In questione non è la conoscenza cognitiva di noi stessi o degli altri ma la volontà di prendere in considerazione la qualità della relazione con noi stessi e con gli altri, gettando luce sulla nostra posizione nei loro confronti e scoprendo fino a che punto siamo disposti a riconoscere tale posizione come nostra.

⁸ S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Charles Scribner's Sons, New-York 1969, p. 72.

riguardasse direttamente⁹. Nel quadro della lettura qui proposta, che potremmo battezzare «persona-relativa»¹⁰, Wittgenstein invita il lettore a compiere un'auto-trasformazione, a ristabilirsi nelle pratiche in cui è coinvolto. Il modo stesso in cui le *Ricerche* sono scritte sembra presupporre che il filosofo/lettore sia affetto da certe tendenze e tentazioni, che sia «malato» e debba essere curato: «Il filosofo è colui che deve guarire sé stesso da molte malattie dell'intelletto [...]»¹¹. La filosofia, per Wittgenstein (insisto su questo punto), non coincide con il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza ma piuttosto con il passaggio dall'essere persi/smarriti (confusi) al ritrovarsi. Perciò Cavell parla della filosofia delle *Ricerche filosofiche* come di «un insieme di esercizi di educazione per adulti», volti non alla crescita ma al cambiamento¹². L'obiettivo primario della filosofia di Wittgenstein è dunque *terapeutico* nel senso che egli non intende sostenere tesi filosofiche, ma piuttosto curarci (curare noi, noi lettori), aiutandoci a vedere perspicuamente certe situazioni verso le quali siamo attratti e nelle quali ci impigliamo¹³. In sintesi, la filosofia non è una disciplina costruttiva che deposita un sapere, ma un'attività che fa affermazioni il cui successo è misurato nei termini della trasformazione che esse operano sul lettore. Come in psicoanalisi, affinché un cambiamento sia tale, dovrà essere il mio cambiamento, non semplicemente l'accettazione di un'immagine che mi viene imposta¹⁴.

Per evitare eccessi di semplificazione e degradare il ruolo del metodo terapeutico a una caricatura, occorre partire dal riconoscimento che, se Wittgenstein condivide la terminologia freudiana (sublimazione, resistenza, terapia, accettazione), «terapia» resta un'analogia. Non si tratta peraltro della terapia del

⁹ Il tema chiave di Wittgenstein è proprio il linguaggio concepito *non* come sistema semantico autofunzionante ma come un campo di possibilità comunicative espresse da individui, un campo in cui trova posto – e anzi enfasi – anche l'aspetto personale (da non confondere con un'introspezione privata); se c'è linguaggio, li siamo coinvolti *noi* parlanti.

¹⁰ G. Baker, *Wittgenstein's Method: Neglected Aspects*, Blackwell, Oxford 2004, in particolare il cap. 10, *Wittgenstein's Method and Psychoanalysis*.

¹¹ L. Wittgenstein, *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, Einaudi, Torino 1976, IV, § 53.

¹² S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, cit., p. 125.

¹³ Si veda L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., § 128. Al di là delle citazioni qui riportate, l'impostazione terapeutica e personale, dunque etica, di Wittgenstein è *pervasiva*; investe il senso complessivo dei suoi testi e non è da localizzare solo in certi specifici passaggi. I testi di Wittgenstein non sono totalità chiuse – insiemi autosufficienti di contenuti da recepire passivamente (le osservazioni di Wittgenstein sono riviste come pure riarrangiate innumerevoli volte, obbedendo a una pratica dinamica di riposizionamento riflessivo). Richiedono impegno e partecipazione, e non solo impegno cognitivo ma morale. In questo senso hanno natura collaborativa, e leggere Wittgenstein non può ridursi a impresa meramente intellettuale (le eventuali difficoltà di comprensione nascono non dal disaccordo su una tesi filosofica; sono invece prodotte da una serie di resistenze e aspettative).

¹⁴ Freudianamente, il mutamento è tale solo se generato con la cooperazione del paziente, ossia «solo se egli la riconosce [davvero] come tale (Psicoanalisi)» (L. Wittgenstein, *Filosofia*, Donzelli, Roma 1996, pp. 13-15).

medico che cerca di estirpare una malattia per migliorare la salute pubblica. Si tratta di aiutare i soggetti a riconoscere le motivazioni delle proprie azioni (ciò che li spinge a dire e fare ciò che dicono e fanno), le figure che li tengono prigionieri¹⁵, le cose a cui aspirano¹⁶, la predisposizione a vedere le cose in un determinato modo¹⁷. A riconoscere la funzione che queste disposizioni assolvono nel determinare la direzione se non la struttura dei nostri modi di rapportarci gli uni agli altri. Sotto questo profilo, scopo ultimo di una terapia è quello di renderci (più) umani¹⁸.

Tango argentino e improvvisazione

Veniamo adesso al campo prescelto per analizzare il nesso fra etica e estetica, il tango argentino¹⁹. Che cosa è il tango argentino? Quale è la specificità che lo differenzia da altre attività affini ma concorrenti? Una risposta semplice a questa domanda quasi indiscreta nel pretendere di tracciare in poche parole il senso di un'intera attività, è nondimeno questa: il tango corrisponde a una forma musicale, coreutica e letteraria (non bisogna dimenticare la messa in discorso del tango, ossia il suo versante poetico). Una triplice forma emersa nel periodo di transizione fra il XIX e il XX secolo nell'area di Rio de la Plata. In questo contributo mi concentro esclusivamente sulla forma coreutica, ossia sul tango-danza. Al di là della genesi storica, l'analitica del tango è riconducibile a sei elementi senza la cui presenza simultanea il tango non si configura²⁰: lo spazio pubblico della milonga (il luogo dove il tango si riversa e diventa pratica sociale). Il tempo (la durata della singola unità di danza o «tanda» – il lasso non interrotto nel quale per convenzione si balla con un partner determinato). Un vocabolario di movimenti appresi e assunto come condiviso. Le coppie di ballerini nei loro rispettivi ruoli (chi propone e chi risponde). La musica (il referente musicale su cui si balla). Il codice della milonga, ossia l'insieme di norme (in particolare l'invito) che regolano la formazione e la dissoluzione delle coppie. Piuttosto che artista o professionista di scena, chi balla il tango è persona qua-

¹⁵ *Ricerche filosofiche*, cit. § 115.

¹⁶ L. Wittgenstein, *Libro blu e libro marrone*, Einaudi, Torino 1983, pp. 16-17.

¹⁷ Id., *Filosofia*, cit., p. 5.

¹⁸ Mentre la diagnosi qui proposta si rivolge ai modelli di comportamento (degli improvvisatori), quella wittgensteiniana, indirizzata ai filosofi, si concentra sulle immagini e le combinazioni di parole. In entrambi i casi, tuttavia, abbiamo un soggetto affetto da pregiudizi e disposizioni che debbono essere riconosciuti (l'idea che le ossessioni e le compulsioni – e non solo le teorie – siano ingrediente essenziale della filosofia presuppone una ridefinizione dei confini fra filosofia e scienze umane).

¹⁹ D. Sparti, *Sul tango*, Il Mulino, Bologna 2015.

²⁰ Cfr. anche A. Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, Pellegrini, Cosenza 2015.

lunque, un amatore coinvolto in una pratica sociale non radicata nel circuito di diffusione dell'arte. Oltre che dalle coppie di ballerini, la milonga è costellata di osservatori, i quali, pur seduti a bordo pista, non sono però esterni o periferici (in milonga non è presente una quarta parete) ma possono in ciascun momento diventare attori. Si tratta così di un pubblico inserito in una pratica partecipativa, non relegato in platea. All'interno di questo spettacolo autoprodotta che si rigenera spontaneamente di milonga in milonga, i confini fra partecipazione (presentazione) e osservazione, sono sfumati. Non si resta mai lontani rispetto al contesto in cui si consuma l'esperienza sensibile. Laddove nel caso di una pratica di palco come la danza coreografata, il teatro diventa luogo dello sguardo: si guarda ciò che accade sulla scena.

Strutturalmente intersoggettivo, il tango si articola nello spazio liminale e transizionale che si sviluppa fra i corpi. La diade è la sua unità fondamentale e non ulteriormente scomponibile. Il tango, in altre parole, non è qualcosa che accade fra due poli isolati; presuppone una mutualità integrata. Ballandolo, si opera sempre in modalità noi. Due persone – di solito, ma non per forza, un uomo e una donna – si abbracciano, aderiscono vicendevolmente, e si muovono insieme diventando un accoppiamento ambulante e un'unità coreografica articolata nei due ruoli del proponente e del rispondente²¹. Tuttavia, data la rotazione delle coppie (che si formano e riformano nel corso della milonga), le diadi hanno statuto temporaneo²². Per ballare in maniera congiunta non ho peraltro bisogno di conoscere la persona con cui ballo, e nemmeno di condividere la sua cultura o la sua lingua. Avvalendomi del vocabolario e della tecnica appresa, accolgo le sollecitazioni offerte dal suono del brano su cui si balla, e accolgo gli aspetti tensivi offerti dai movimenti del corpo altrui. Mi lascio contagiare da essi, trasformando la relazione con l'altro da quel che sta di-contro al mio corpo a un rapporto di inerenza. Data la struttura dell'interconnessione mediata dall'abbraccio, lo sguardo dei due ballerini non si incrocia. Si affidano a un centro condiviso che fa da canale attraverso il quale si trasmettono l'uno all'altro informazioni sulla posizione, l'equilibrio e il movimento²³.

Ma cosa significa saper comunicare attraverso il (con)tatto? Cosa significa mobilitare una conoscenza per contatto? Significa, a esempio, avvertire il rap-

²¹ Non bisogna dimenticare il rapporto fra la singola diade e le altre coppie. Ballare tango significa situarsi in un duplice movimento: a quello fra i ballerini che formano la coppia si aggiunge il movimento della coppia nella circolazione collettiva con le altre coppie.

²² Nel contesto della milonga il singolo incontro diadiaco è inserito in una serie indefinita di sostituzioni (le coppie si dissolvono e riaggregano dando luogo a configurazioni mutevoli), facendo del tango una danza seriale piuttosto che di attaccamento.

²³ Il tango è una pratica in cui quello che fa l'altro entra a far parte – parte costitutiva – di quello che sto facendo io. Non a caso alcuni chiamano la relazione di coppia nel tango *interagency* o *agency in co-action*.

porto con il pavimento, che risponde alla nostra pressione, ci restituisce qualcosa, qualcosa a cui siamo sensibili. Significa avvertire le onde sonore e una serie di pressioni sulla pelle e sui tessuti muscolari. E significa convertire quello che sento in impulsi motori. I gesti prodotti nel corso del tango hanno valore tanto motorio quanto comunicativo. Circostanza che rende il tango un'impresa di produzione e percezione di indizi comunicativi. Anche se ballare insieme significa spesso anticipare o predire le mosse dell'altro, l'impegno principale è quello di percepirsi mutuamente. Non bisogna confondere questo interplay dinamico fra corpi in azione con la necessità di una identificazione epistemica. Certo, non reagisco a un impulso fisico o a un suono grezzo; sono affetto da quello che esso significa o segnala. Ma non ho bisogno di impegnarmi in una decodifica, come se dovessi inferire lo stato mentale dell'altro per poter interagire in maniera congiunta. Sento, e sento direttamente, quando c'è un mutamento o un intoppo. Siamo consapevoli dello stato tensivo del corpo dell'altro (da cui estraiamo reciprocamente informazione), non del loro stato mentale.

La necessità di coordinarsi, da sola, non è sufficiente a rendere conto dei diversi modi in cui i ballerini si rapportano gli uni agli altri – e alla danza che stanno generando. La competenza di chi balla si costruisce sia in superficie, attraverso il lavoro sulla postura, la forma e le sequenze, sia in profondità, attraverso il lavoro estesico sul sentire. Dopo aver dedicato anni alla dimensione esterna della danza, chi balla tango scopre l'importanza della dimensione interna (scoprendo al tempo stesso il nucleo etico della pratica). Nel corso della danza non solo ci muoviamo insieme; ci «sentiamo» insieme nel contesto di una *emotional fellowship* in cui siamo messaggeri come anche recipiente e condotto. Benché questo grado di sensibilità interattiva sia non un dato ma qualcosa da conseguire, chiunque riconosce una condizione di risonanza quando la sperimenta, per esempio in una conversazione. E chiunque, correlativamente, sa riconoscere quando manca la connessione, quando una relazione è muta o monca, non risuona²⁴.

La congiunzione dei corpi, caratteristica dell'interazione sociale nel tango, presuppone, oltre alla tecnica, non tanto la condivisione di prospettive ma un'apertura all'altro, una sorta di predisposizione fática antecedente alla mediazione cognitiva. La co-presenza – l'esposizione all'altro in quanto corpo dalle potenzialità espressive – rappresenta la condizione «ambientale» dell'interazione e la preconditione etica di ogni comunicazione determinata. Quando uno o entrambi i soggetti si chiude e ritrae, la permeabilità somatica viene meno. Quando non c'è contatto, quando non si agisce con tatto, non solo la sensibilità viene

²⁴ Sta per molti versi in questa risonanza senso-motoria la sorgente del piacere nel tango (che libera una pulsione e induce a desiderare la ripetizione dell'esperienza). L'aspetto ludico del tango (il giocare con le possibilità) sta in questa collusione (sta nel mutuo aggiustamento di chi gioca insieme).

urtata. Viene meno la congiunzione intercorporea. Facciamo esperienza di una desincronizzazione intersoggettiva, ritornando brutalmente a quel me-carne che reclama la resistenza e la materialità di un'unità singola e discreta. Senza apertura mi ricompacto, recuperando la dimensione dell'autonoma individualità e della corporeità riluttante, la quale, grazie al suo tenore di «cosa», si chiude ostinata.

A differenza dei balli standard (compreso il tango da sala che in essi rientra), dove si eseguono sequenze di movimenti concatenati e codificati, il tango argentino è una danza di improvvisazione, in cui la nozione di processo performativo entra in competizione con quella di scrittura²⁵. Un'improvvisazione congiunta, che adotta il duetto come suo formato di riferimento. Il tango non si sviluppa attraverso mappe e copioni che predefiniscono i parametri dell'interazione ma nasce momento dopo momento grazie a due persone le quali, sullo sfondo della musica e delle competenze acquisite, prendono decisioni e interagiscono attraverso un punto di contatto dinamico che connette i loro corpi in movimento. Poiché il futuro dipende dalle contingenze della situazione (le azioni degli altri ballerini intorno a me, a partire dal partner con cui ballo; lo spazio a disposizione, che si allarga e si restringe; la sollecitazione musicale), l'azione congiunta non può fondarsi su strategie di lungo periodo, che restano abbozzate e si trasformano strada facendo. Di qui il carattere «istantaneo» del tango (la finestra decisionale di chi improvvisa è molto limitata; la scelta dell'azioni successiva avviene appena prima se non durante l'azione corrente), il suo legame costitutivo con gli elementi di occasionalità, con gli istanti della situazione in corso, carattere che non viene inficiato dalla ripetizione sera dopo sera dei brani di repertorio su cui si balla (un repertorio musicale interiorizzato dai ballerini attraverso ascolti successivi). Da questo punto di vista il tango è l'affermazione della supremazia della contingenza sull'«eternità» del testo. Finita la tanda rimane il solo referente musicale, che in sé stesso non è però un evento coreutico. È tutt'al più un'esortazione a farlo esistere (si ha danza quando il corpo diventa luogo d'incontro con la musica). Nell'irripetibile singolarità di ciascuna tanda (la singola manifestazione performativa della forma tango), il tango resta avvenimento, evento, mai monumento²⁶. L'interazione fra ballerini è resa possibile da un vocabolario di gesti permutabili in differenti combinazioni che il corpo ha «indicizzato» e poi accoppiato a una particolare postura, raccolta e pronta, detta

²⁵ Cfr. E. Landgraf, *Improvisation as Art*, Bloomsbury, New York 2011.

²⁶ Nel sottolineare la dimensione autografica del tango (la singolarità della tanda, l'istantaneità del gesto improvvisato) potrei aver generato l'impressione, fuorviante, dell'immediatezza dell'improvvisazione. Se improvvisare significasse inventare qualcosa per la prima e unica volta, se il nuovo coincidesse con ciò che è assolutamente primo, non sarebbe riconoscibile né comunicabile e condivisibile. Ogni improvvisazione deriva da, e si forma in rapporto a, strutture/conoscenze antecedenti. Non in opposizione a esse.

«in asse», al fine di massimizzare la possibilità di muoversi in ogni direzione, un vocabolario assunto come condiviso²⁷. Gestì e sequenze gradatamente codificate nel corso del tempo, diventano modelli dinamici di azione, ossia la base per improvvisare combinazioni di passi che in ciascun momento possono essere ballati o sospesi o interrotti e variati in ampiezza, direzione e cadenza.

L'improvvisazione è fondata su due caratteristiche cruciali del linguaggio messe in luce da Wittgenstein: la circostanza di poter dire/fare ciò che non abbiamo appreso (circostanza che impedisce di ridurre la condotta improvvisata alla mera sporgenza di un *habitus* acquisito)²⁸; e la proiezione (da non confondere con l'analogo termine di matrice freudiana). Come spiega Cavell²⁹, quali attori non ci limitiamo a seguire le norme a cui siamo sottoposti. Le applichiamo, adattandole a scopi diversi e talvolta impreveduti. Pensiamo al passaggio dall'espressione «alimentare il gattino» all'espressione «alimentare il calcolatore» (ma senza che si possa alimentare il gattino inserendo la presa della corrente del calcolatore, e nemmeno inserendo la spina del calcolatore in bocca al gatto – in questo caso non starei alimentando il gatto). Nonché all'espressione «alimentare il proprio orgoglio». Almeno potenzialmente, ogni applicazione di una regola comporta una *proiezione*, un tentativo di gettare in avanti una parola o un concetto in situazioni ulteriori. Benché non tutte le proiezioni possano essere accettate come legittime, e comunque non arbitrariamente, grazie a proiezioni inedite (e tuttavia intelligibili perché effettuate immaginando un contesto in cui possono trovare posto) noi estendiamo continuamente l'uso delle parole, creando nuove possibilità di significato. Impariamo a usare il concetto «alimentare» in contesti legati alla nutrizione, poi arriva Ludwig e fa riferimento all'alimentazione del calcolatore o del proprio orgoglio, e noi, che siamo utenti competenti di linguaggio, riusciamo a dare un senso (appropriato) a quell'impiego – non siamo perplessi, non facciamo esperienza di un intoppo comunicativo. Anche se normalmente non usiamo il

²⁷ Quella del tango rappresenta una forma di creatività «entro una cornice» (ben delineata anche se non rigida), al pari degli scacchi: una grammatica regolata di posture, passi e figure, dotata però di una sintassi illimitata.

²⁸ Cfr. L. Wittgenstein, *Wittgenstein's Lectures on Philosophical Psychology, 1946-47*, a cura di P. Geach et al., Chicago University Press, Chicago 1988, p. 28. Cfr. anche *Ricerche filosofiche*, cit., § 208. Quando si improvvisa, l'agire non è sostenuto dalla forza normativa delle regole procedurali, ma dalla circostanza che *noi ci rendiamo responsabili* nei confronti della situazione in corso e di coloro che in essa sono coinvolti. Come sottolinea Wittgenstein analizzando la prosecuzione di una serie numerica, nessuna regola ha la forza normativa per applicare sé stessa e agire a distanza, obbligandoci a rispondere in un certo modo. Egli reputa anzi «mitica» la persuasione che le mosse future siano già contenute «implicitamente» nelle mosse passate, in quanto fondata sulla convinzione illusoria ma autorassicurante di regole che richiamano inesorabilmente conseguenze determinate per effetto di un potere che sarebbe loro immanente (cfr. anche *Ricerche filosofiche*, cit., § 185; *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, cit., VI, § 20).

²⁹ *The Claim of Reason*, cit., pp. 180-190.

concetto così, Wittgenstein ci permette di riconoscere come il significato delle parole non sia fissato da regole grammaticali prestabilite (violando le quali il parlante cadrebbe nell'insensatezza). Lo stesso metodo di Wittgenstein – immaginare e suggerire scene pubbliche (ulteriori) di interazione in cui proiettare parole – ha di per sé qualcosa di improvvisazionale³⁰.

La dimensione riflessiva

Il tango è un'esperienza estetica, che implica però anche una dimensione riflessiva, e invita a un riorientamento – a un mutamento di prospettiva. Si tratta di comprendere in che maniera passando attraverso questa esteriorità cinetica e coreutica, il tango permetta di mutare la rappresentazione che abbiamo di noi stessi, configurandosi quale pratica che incentiva una postura riflessiva.

Anzitutto, il modo in cui il tango coinvolge e interroga chi lo balla, non solo mobilita il suo piacere nel regime di una vicenda privata; obbliga a riflettere sulla condizione stessa dell'esercizio della agentività in cui è coinvolto. Praticare il tango – ballo di coppia, e ballo improvvisato – significa comprendere le cause che co-determinano il nostro agire. Attraverso la presa di coscienza dell'alterità (il partner con cui ballo) faccio esperienza della mobilità o inerzia di cui sono portatore. Il tango ci sollecita pure ad avvertire e a scoprire le potenzialità di questo essere «fra», inesauribile ambito di confronto e intreccio ma anche di fraintendimento e di scacco.

In secondo luogo, il tango solleva la questione perturbante di chi sono io rispetto a coloro con cui ballo. Attraverso il tango ho accesso a diversi aspetti connessi alla mia identità e alla mia condotta: le fantasie e i desideri (di riuscita, di riconoscimento) che proietto, le mie attrazioni e repulsioni, l'immagine che ho di me stesso. Circostanza che rivela fino a che punto il tango sia – seppure di riflesso – terapeutico: aiuta a (ri)vedere sé stessi. Espone le disposizioni, le tensioni, le elusioni, le ambizioni incorporate in quello che facciamo. Senza perdere di vista la sua dimensione propriamente estetica, è importante riconoscere fino a che punto il tango inviti a rapportarsi alle parti meno razionali del proprio comportamento. Il confronto (intenso e ripetuto) con l'altro libera lati rimossi di noi stessi, amplifica la percezione di quello che è accaduto nel corso della *tanda* e favorisce la possibilità di cogliersi nei propri impulsi. Non grazie a una rivelazione improvvisa e catartica ma indirettamente. Aspetti normalmente opachi e persino immuni dalla coscienza (fantasie inconsce, inclinazioni e disposizioni

³⁰ B. Savickey li chiama esercizi improvvisativi, volti a risvegliare l'immaginazione del lettore. Dell'autrice si veda *Wittgenstein's Investigation: Awakening the Imagination*, Springer, Cham 2017.

radicate, modelli di comportamento strutturati in maniera coatta) diventano accessibili alla consapevolezza. Generando un riposizionamento dell'identità personale, un perpetuo smarrimento abbinato a ripetuti ritrovamenti di sé. Che non sono in grado di dirigere. Che può essere logorante. Ma che – in quanto confronto sempre rinnovato e attualizzato con i propri limiti – può produrre una trasformazione personale. Nelle parole con cui Stanley Cavell descrive il perfezionismo morale, si tratta dello sdoppiamento fra un io attuale e un io ulteriore ancora da ottenersi, «endlessly taking the next step to what Emerson calls “an unattained but attainable self”»³¹. In questo sforzo di autoperfezionamento, nonostante l'accanimento, non ci si può oltrepassare davvero; non è possibile trascendersi e portarsi al di fuori di sé. Ci si può però approfondire, scoprendo aree o margini trascurati all'interno di zone familiari³². Accettando la premessa freudiana secondo cui il nostro comportamento impulsivo e le nostre fantasie sono importanti perché indicative del tipo di persona che siamo, è come se il tango, permettendo al comportamento inconsapevole di rivelarsi³³, fosse una psicoanalisi quotidianizzata³⁴.

Il tango, allora, non è solo una tecnica la cui efficacia è misurabile in termini di riuscita estetica. È una pratica intersoggettiva che ci induce a riflettere su noi stessi, a dare concretezza e determinazione a quelle categorie indeterminate che sono per noi importanti (identità, relazione, libertà, felicità ma anche paura, vanità, isolamento, frustrazione). Formulato altrimenti, il tango permette di riappropriarsi di tali concetti, di immaginare, come anche di sentire/esperire, in cosa essi consistano, aggiungendosi alle situazioni individuali e collettive attraverso le quali ci sforziamo di stabilire cosa quei concetti possano significare. Benché non sia stato concepito o progettato a questo fine, il tango offre a ciascun praticante spunti per estendere la consapevolezza del senso di quello che fa.

³¹ S. Cavell, *City of Words*, Harvard University Press, Harvard 2004, p. 13. Si veda anche A. Davidson, *Spiritual Exercises. Improvisation and Moral Perfectionism*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, a cura di George Lewis & Ben Piekut, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 523-538. Il perfezionismo morale, nell'interpretazione di Cavell, ha meno a che fare con la domanda: come agire? (cosa sarebbe meglio, o giusto, fare?) che con la domanda: che tipo di persona voglio/ posso diventare?

³² Scopriamo, a esempio, che i nostri valori hanno implicazioni che non siamo disposti ad accogliere. O che i nostri valori mascherano altri valori che facciamo fatica ad accettare come nostri.

³³ Questione che precede ed è distinta dalla capacità di *comprendere* tali aspetti del proprio comportamento, e dalla volontà di agire su o a partire da essi, ossia di accettarli come propri o di rielaborarli (in maniera tale che non che restino estranei e urtino in modo dirompente sulla nostra condotta). Tali aspetti sono infatti non solo opachi ma pure protetti da meccanismi egodifensivi (a esempio dalle razionalizzazioni a posteriori) che inibiscono un loro riconoscimento.

³⁴ J. Lear, *Wisdom Won From Illness. Essays in Philosophy and Psychoanalysis*, Harvard University Press, Cambridge 2017.

L'autocomprensione non è riconducibile solo a un giudizio riflettente, tanto meno a una decisione soggettiva. Richiede l'altro da sé. E il tango ci espone a quest'alterità (la persona con cui si balla, quelle intorno alle quali si balla, gli aspetti emotivi e anche i desideri attivati dalla musica e dalla danza). Perturbando l'assetto consolidato, l'incontro/scontro con l'altro ci costringe a fuoriuscire dal solco delle nostre consuetudini, votandoci a una perpetua non coincidenza con noi stessi. Che tuttavia ci permette di risalire alle condizioni del nostro ballare, in maniera tale da diventare potenzialmente più intelligibili a noi stessi³⁵. Precisamente nello scarto fra me e l'altro il tango offre l'occasione per prendere atto dei (se non di operare una presa obliqua sui) propri presupposti. Essere spiazzati è motivo di angoscia, ma è anche un'opportunità: vuol dire essere interpellati, reclamati, legati a qualcosa che non siamo noi, indotti a scoprire qualcosa su di sé³⁶. Vuol dire essere mossi a rivolgersi altrove, fuori da sé, e quindi ad affrancarsi da ciò che Hannah Arendt in *Vita activa* denomina desiderio di sovranità, il desiderio di essere padroni di sé. In preda a tale desiderio, ci rinchiudiamo in una definizione, ci de-finiamo, rifiutando l'esperienza in corso come fonte di sorpresa. Congeliamo una parte del nostro passato; proibiamo a noi stessi qualunque futuro che non vi sia già racchiuso. Restare fedeli alla sicurezza della propria identità è in fondo molto più facile che accettare il rischio di entrare in contatto con altri soggetti e trasformarsi in qualcos'altro. Ci si trova a difendere una professione, uno stile, un capitale di gesti e figure. E ogni occasione fornisce un'opportunità per esprimere ciò che non ci stupisce più. Finiamo per essere determinati da ciò che possediamo, da qualcosa che si è raffreddato e nella quale siamo già prematuramente morti. Diamo una mano alla nostra imbalsamazione.

L'esercizio riflessivo indotto dal tango è potenzialmente rivelatore ma richiede onestà. Per ammettere che ci siamo ingannati su noi stessi, che ci siamo permessi di essere accecati (dal pregiudizio o dallo slancio) nei confronti dell'altro, per rendere conto – a noi stessi e agli altri – degli atteggiamenti non presi adeguatamente in considerazione. Il termine «rivelazione» può apparire enfatico. Non si tratta della rivelazione di nuove informazioni, ma di un'apertura suscitata. Wittgenstein lo chiama il riconoscimento di nuovi aspetti. Cogliere aspetti³⁷. Questa riflessività, questo *insight*, non va pensato quale gesto conosci-

³⁵ Insisto su questo punto: la conversione etica del soggetto sollecitata dal tango è una *possibilità*. Diventare consapevoli dei limiti comunicativi ed espressivi del proprio corpo e dei propri atteggiamenti, non determina necessariamente un riposizionamento etico (sarebbe grossolano sposare la tesi secondo cui, terminata la *tanda*, ciascun ballerino/a fa esperienza di una conversione non dissimile da quella che si produce, in psicoanalisi, fra il soggetto analizzato e il suo mondo).

³⁶ Da un punto di vista sia estetico (creativo) che morale, ci spingiamo verso i nostri limiti solo quando siamo sollecitati, persino indotti dall'ansia. Quando la possibilità del fallimento è incipiente.

³⁷ *Ricerche filosofiche*, cit. II, XI. Si veda pure Diamond, *The Realistic Spirit...*, cit., p. 174. Pensiamo alla nozione di rappresentazione perspicua: qualcosa che era sempre stata in vista (ma trascurata), se

tivo. Richiama piuttosto un venire a realizzare, una presa d'atto, come quando ci rendiamo conto del modo in cui la nostra vanità – sempre e di nuovo – si nasconde in piccoli gesti e innocue reazioni. Ciò che emerge dall'urto riflessivo indotto dal tango, in breve, non è solo edificante. Lo chiarisce Wittgenstein in un'osservazione riferibile a questo punto: «Anyone who is unwilling to descend into himself because it is too painful, will naturally remain superficial in his writing too»³⁸. Una tendenza che si ripercuote su quello che produciamo o esprimiamo: «You can't think decently if you don't want to hurt yourself»³⁹. «Whoever does not want to know themselves, their writing will be a kind of fraud»⁴⁰. E ancora, in una lettera del 16.11.1944 indirizzata a Malcolm: «so che è difficile pensare bene [...]. Ma è ancora più difficile pensare [...] con vera onestà, alla nostra vita e a quella degli altri. E il guaio è che il pensare a queste cose non è *appassionante*, al contrario spesso è addirittura disgustoso. E quando è disgustoso è *estremamente* importante»⁴¹. Mi pare significativo che anche un celebre compositore di tango, Lucio Demare, avesse sottolineato un punto simile: «El tango hay que entenderlo y eso ocurre por lo menos a partir de los 45 años de edad. Es cuando se empieza a ver que el tango tiene algo, cosas que él está viviendo y que empiezan a dolerle»⁴².

Non è implausibile sostenere che la missione filosofica di Wittgenstein consista nell'indicare fino a che punto siamo vittime di certe disposizioni, ossessioni, coazioni, atteggiamenti e tentazioni⁴³. Per questo «il lavoro filosofico è propriamente [...] lavoro su sé stessi [...]; sul proprio modo di vedere le cose. (E su ciò che ci aspettiamo da esse)» ossia sulle nostre inclinazioni⁴⁴. Prendere atto di quello che il tango mette in luce può essere insomma difficile, poiché troppo indicativo del tipo di persona che siamo (persone che, per esempio, vivono la danza di coppia pensando solo a sé stesse). Difficile anche perché non sempre mi riconosco immediatamente nel soggetto che si rivela attraverso le reazioni dell'altro (mi può persino ripugnare). Ma allora, *chi* rivela il tango? Rivela i

inquadrata e arrangiata in un determinato modo, viene riconsiderata e ci colpisce come significativa. La giusta prospettiva ci permette di rivedere le cose. Quella di Wittgenstein resta una impresa concettuale, che però ha largamente a che fare con i modi di vedere (guardare, considerare) meglio le cose, con una rinnovata (auto)comprensione.

³⁸ Wittgenstein's Nachlass, The Bergen Electronic Edition, IneLex, Charlottesville 2003, MS 120, 72v.

³⁹ Cfr. L. Wittgenstein, *Cambridge: Letters and Documents 1911-1951*, a cura di B. McGuiness, Wiley-Blackwell, Malden 2008, p. 370.

⁴⁰ Wittgenstein's Nachlass, The Bergen Electronic Edition, IneLex, Charlottesville 2003, MS 120, 72v.

⁴¹ N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, cit., pp. 131-132.

⁴² L. Demare, intervista condotta da Osvaldo Soriano, in «La Opinión», 27 gennaio 1974.

⁴³ *Ricerche filosofiche*, cit., § 111.

⁴⁴ L. Wittgenstein, *Filosofia*, cit., p. 5.

nostri lati invisibili. Per questo è più facile eludere che accettare quello che il tango permette di riconoscere. Elusione rafforzata dal fatto che il tango, essendo legato alla pressione indotta dalla domanda implicita in ogni improvvisazione («cosa ho da dire qui e ora?») alimenta l'ansia del ridicolo e il timore del nulla: che nulla (di interessante o apprezzabile) abbia luogo, dunque, per estensione, che io sia una nullità⁴⁵. Per questo si ricorre a strategie difensive. Pensiamo alla maniera in cui i ballerini cercano di addomesticare la contingenza imminente all'improvvisazione e di immunizzarsi dal rischio dell'esclusione in una milonga (il rischio di non essere invitati) istituendo relazioni stabili entro sette autoreferenziali e rassicuranti (preselezionando partner che ci accettano a priori). Con ciò stesso vanificano sia le condizioni che assecondano la possibilità di improvvisare in maniera fruttuosa, sia l'esercizio autoriflessivo. Chi ha pre-arrangiato gli accoppiamenti non viene scelto, dunque non può essere sicuro che l'altro desideri davvero ballare con lui/lei. Non ha un riscontro del proprio valore. Tollerato, ma spesso anche subito, manca di riferimenti per capire quanto è apprezzato. Circostanza che condanna a una appannata coscienza di sé.

Volontà di relazione e ospitalità

Analizzando il tango, non bisogna farsi ipnotizzare dalla forma estetica della coreografia. Ci sono due persone coinvolte in un'attività. C'è un'etica del lavorare insieme. Insieme si crea una coreografia in tempo reale, qualcosa di fragile che deve essere sostenuta, in senso pregnante, da tutti gli attori coinvolti. Scoprendo strada facendo le possibilità e i limiti dell'interazione. Sotto questo profilo, i ballerini sono agenti morali, e lo studio delle forme congiunte di creatività contiene implicazioni più vaste che riguardano la nostra vita sociale in genere. Come ti rapporti, eticamente, all'essere collocato in una posizione che non controlli interamente; in una pratica il cui decorso non scegli del tutto, e del quale sei nondimeno (co)responsabile? La parziale disabilitazione del controllo è ciò che consente all'improvvisazione di essere tale. Sono in grado di cedere il controllo coreografico? Di accettare di avere una agency parziale sull'esito della pratica in cui sono coinvolto? Ballare un tango non corrisponde solo a un momento celebrativo; vi è compensazione per (i limiti del)l'altro.

Essendo il tango una forma di creatività distribuita (un'improvvisazione a due), bisogna essere bravi a far accadere un buon incontro. Altrimenti resta solo un incontro mancato. Per questo è importante lo stato di apertura, di disponibilità e ricettività, di permeabilità all'altro e alla musica. Perché essere impazienti, o sbrigativi (atteggiamenti che trapelano nella danza); imporre con

⁴⁵ Cfr. G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, Chicago University Press, Chicago 2009.

veemenza le proprie idee; generare risposte formulaiche (costipando il tango delle cose che si sanno fare) - così come ballare con un partner intrusivo o che, al contrario, non è disponibile (che si rinchiude o tiene fuori, che si sottrae al coinvolgimento) - significa perdere un cruciale potenziale di alterazione, nonché, più in generale, perdere la capacità di accogliere quello che avviene, di collaborare con esso, di *restare presso* le cose che accadono, rimanendo vigili e sensibili nei confronti dei molteplici gesti che circolano fra gli attori nel momento della performance. Chiamo questa disponibilità «volontà di relazione».

Improvvisare non significa esprimere qualcosa di pre-esistente ma fare spazio a qualcosa che si presenta nel momento dell'interazione. Solo grazie a una forma di sensibilità e di accettazione ci rendiamo disponibili a essere affetti dall'altro. Perché è difficile? Perché presuppone la capacità di lasciarsi sorprendere (gli imprevisti appaiono tali solo a chi sa aprirsi). Se si assume come punto di partenza la sovrana autosufficiente del singolo creatore, l'altro resterà sempre qualcosa da fagocitare (integrare) o espellere (per prevenire la contaminazione). Questa incapacità è anche una forma di cecità morale. L'altro non è fine in sé ma mezzo che permette di soddisfare i miei propri fini. Non solo non vi è contatto; non vi è desiderio di contatto.

Consideriamo la dichiarazione riportata all'autore da un ballerino professionista di tango, Carlitos Espinoza: molte delle proposte che guida alla sua partner suscitano risposte diverse dal previsto. Lui agisce in un certo modo. Lei coglie nel suo agire qualcosa di diverso. Non risponde al gesto proposto nel modo atteso. Invece che con fastidio, Carlitos reagisce con prontezza e «sfrutta» l'imprevisto. Si rapporta a quello che emerge e lo sviluppa. Come ricordato, Wittgenstein chiama questo fenomeno «cogliere un aspetto». Fenomeno che ha una connotazione etica. Fino a che punto siamo disposti a rapportarci a una persona, vedendola non solo come il prossimo mezzo per saziare il nostro piacere privato? Ballare un tango solleva tre sfide sovrapposte: quella della convergenza percettiva (rispondere alla proposta gestuale del partner in maniera comprensibile e coerente con la forma-tango), la sfida dell'articolazione (gestire la transizione da un primo gesto al successivo) e soprattutto la sfida relazionale: accogliere il valore di quella proposta, e del suo proponente – ossia riconoscere la dignità della persona con cui ballo. Ballerini aperti sono in grado di «assorbire» funzionalmente i malintesi, ricontestualizzandoli. Il tango presuppone l'apprendimento di una tecnica e di un vocabolario assunto come condiviso da chi lo pratica. Sulla cui base chi guida marca determinati suggerimenti (un giro, un'accelerazione, un cambio di peso...). Benché tale marca si voglia inequivocabile, nel rispondere il partner non è *privo di agentività*. Aggiunge connotazioni e informazioni. Questi scarti possono imprimere una svolta alla danza. Non solo ballare come vogliamo noi, ma ballare come non sapevamo di potere (e volere).

Quello che emerge nel corso della danza, allora, corrisponde non alla mia idea (iniziale) ma piuttosto alla mia risposta alla risposta dell'altro alla mia proposta.

Nel tango vi sono due ruoli (che spesso coincidono con la differenza di genere): qualcuno che propone (o guida) e qualcuno che risponde (o segue). Questa relazione è simmetrica sul piano del valore ma i ruoli sono distinti. Il primo è più responsabile della direzione della danza e della coreografia, il secondo contribuisce a determinare il come o la qualità dei movimenti e della connessione. Resta tuttavia decisiva la seguente circostanza: in quanto pratica che implica la capacità di rendersi disponibile per un'ampia varietà di possibili situazioni, l'improvvisazione, nel tango, investe *entrambi* i ruoli, tanto chi propone quanto chi risponde. Non tutto, peraltro, deve essere condiviso. La divergenza fa parte del dialogo improvvisato. A volte lavorare contro l'emergente o il proponente diventa una maniera creativa e non sottomessa di cooperare con l'altro. Così, dopo la prima mossa chi conduce e chi segue si affidano a un processo circolare all'interno del quale ciascuno si rapporta all'altro e risponde a quanto emerso (making «up the rules as we go along», come scrive Wittgenstein)⁴⁶, finendo per dipendere dalle contingenze interazionali più che dalle intenzioni di chi guida.

Come ci si rapporta a questa contingenza e indeterminazione? Una reazione tipica è quella di coloro che, ballando, sono mossi dal fantasma dell'onnipotenza e cercano di pianificare tutto, di ridurre il regime dell'improvvisazione a quello della programmazione (trasformandosi impercettibilmente ma insidiosamente in maniaci della prescrizione e dell'obbedienza)⁴⁷. Se siamo ansiosi di portare a compimento le nostre sequenze coreografiche, non possiamo essere affetti da quello che fa l'altro. Non ci si rivolge davvero a quello che accade. L'interazione non è congiunta. In una prospettiva strategica di contenimento dell'alterità nella propria agenda di preferenze, stiamo sussumendo l'altro. Fissati sul controllo, schiacciati dalla sindrome del partner anarchico, non siamo permeabili all'altro, che si riduce a un nostro prolungamento esosomatico, un'estensione non autonoma delle funzioni del dispositivo a cui si connettono. La collaborazione non è più una co-elaborazione.

Improvvisazione rimanda alla necessità di sperimentare modi di procedere (insieme) quando non sappiamo esattamente (o chiaramente) cosa significa andare avanti. Nel contesto della milonga sono inevitabili i momenti disgiuntivi, in cui le cose non si configurano come sperato. Difficile dunque rimanere fedeli a sé stessi (quante volte, nel tango, finiamo per compiere azioni che non coincidono con la volontà di potenza descritta da Nietzsche in *Genealogia della*

⁴⁶ *Ricerche filosofiche*, cit., § 83.

⁴⁷ E. Landowski, *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010.

morale, cap. 2, par. 17, e riassunta dal precetto: «così ho voluto?»⁴⁸. Ma questi momenti di perdita di controllo offrono l'opportunità di scoprire modi ulteriori di agire (l'opportunità di venire condotti dove non ci siamo mai diretti). Di qui l'impegno a lavorare l'uno con e per l'altro. Di qui la disponibilità a seguire qualcuno lungo una strada che sembra poco invitante, che è poi la disponibilità a farsi alterare dall'altro, incarnando l'etica dell'ospitalità delineata da Jacques Derrida⁴⁹: l'accoglienza incondizionata nei confronti di quello che sopravviene, l'apertura all'incalcolabile⁵⁰. Un'apertura che riabilita il momento della *responsiveness*, o meglio ancora della *responsive-openness*, come la chiama Backstroem⁵¹.

Wittgenstein presenta le *Ricerche filosofiche* come una collezione rapsodica di richiami e di scene variopinte. A quelle proposte potremmo aggiungerne una ulteriore. Rientrando da una *tanda* appena terminata, un ballerino, riferendosi alla persona con cui ha ballato, asserisce «quella è difficile da guidare». L'asserzione viene enunciata sgusciando via da lei. Oltre a un'asserzione tecnica e all'espressione di una sofferenza, è anche un enunciato che rivela l'insensibilità del ballerino nei confronti di chi è diverso da lui. La mancanza di rimorso nei confronti della fuga al termine della danza è grave non in quanto piccola umiliazione inflitta all'altro. Lo è in quanto sintomo di un disinteresse o di un estraniamento nei confronti dell'altro quale essere umano e compagno/a di danza. Ed è grave in quanto getta luce sul fatto che il ballerino non sembra aver mai preso in considerazione la possibilità di riflettere sull'episodio (eludendo il riconoscimento del fatto che ha terminato bruscamente quel tango perché l'altra persona non gli ha permesso di brillare sulla pista). Come osserva lapidariamente Adorno: «il modo in cui rispondiamo a un'offesa può offrirci la possibilità di diventare umani»⁵². L'ansia nei confronti del capitale simbolico, potenzialmente intaccato, l'urgenza di guardare altrove e salvare la faccia, di eludere certi lati del suo comportamento (dove non osa andare) lo priva di un'occasione per riflettere sulla sua identità e per mostrare la sua umanità. Se i nostri atteggiamenti trasudano nella danza, se la dimensione morale si riflette nei nostri atteggiamenti, come tracciare la distinzione fra il coreutico e il personale? Il compito etico che

⁴⁸ F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, in Id., *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VII, tomo II, Adelphi, Milano 1968.

⁴⁹ J. Derrida, *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina, Milano 1995.

⁵⁰ Nel contesto della milonga non si chiede al partner di ballo di qualificarsi, né si cerca di estorcere un resoconto del suo profilo; prendiamo il rischio, il rischio di un incontro che potrebbe rivelarsi ostico se non ostile. Come osserva pure Hannah Arendt all'inizio del discorso da lei tenuto all'American Academy of Arts and Science nel 1969, se è bene essere riconosciuti, è meglio essere accolti (1969, p. 1). Accogliere, ospitare, rinviano qui all'apertura implicita in ogni inclusione dell'altro in un'attività condivisa, senza riferirsi alla sua identità o a un criterio di merito.

⁵¹ J. Backstroem, *From Nonsense to Openness – Wittgenstein on Moral Sense*, in E. Dain, R. Agam-Segal (a cura di), *Wittgenstein's moral thought*, Routledge, London 2017.

⁵² Th. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1997, p. 193.

il tango ci consegna è questo: prestare attenzione alle circostanze, inerire alle situazioni, rapportarsi personalmente all'altro, permettendo loro di influenzarci e riorientarci⁵³.

Senza misconoscere la nostra occasionale impotenza nel ricercare un'intesa (quante volte restiamo con un senso di frustrazione, generato dalla nostra incapacità di renderci intelligibili all'altro?), la questione non è se l'altro sia competente o meno, ma che tipo di risposta siamo disposti a dare all'appello esercitato dalla sua presenza. Un atteggiamento che sia *cieco* alle espressioni altrui le rende (per noi) *invisibili*. Se ha senso riferirsi al *vedere* qualcuno *come* un essere umano, rileva Cavell, è perché possiamo immaginare situazioni nelle quali gli individui abbiano (temporaneamente) smarrito questa capacità. Tali fallimenti però, non indicano qualcosa che manca in noi, o l'assenza di qualcosa in loro, quanto piuttosto la presenza di qualcosa *fra* noi: confusione, indifferenza, esaurimento, vergogna, invidia⁵⁴. La nostra volontà di rispondere alla presenza altrui *riflette la maniera con cui ci rapportiamo a quanto vediamo*; è cioè connessa ai nostri atteggiamenti, i quali, a loro volta, ci sintonizzano – o meno – gli uni agli altri⁵⁵. Proprio perché i nostri atteggiamenti possono implicare la perdita di adiacenza con chi ci è vicino, l'invito a prendere atto del modo in cui ci rapportiamo gli uni agli altri può avere rilievo morale.

Così come manifestiamo un'attrazione sproporzionata fra il desiderio auto-assertivo di essere riconosciuti rispetto a quella che mostriamo nei confronti della disponibilità a concedere riconoscimento, così è più facile attribuire l'esito di un tango alle circostanze avverse che ammettere la propria mediocrità, o la propria invidia nei confronti di altri ballerini. «Difficoltà della filosofia. Non la difficoltà intellettuale delle scienze, ma la difficoltà di cambiare atteggiamento. Si devono superare le resistenze della volontà»⁵⁶. Difficoltà (resistenza) che a sua volta non si lascia riconoscere. Fa male scoprire fino a che punto la nostra

⁵³ Il tango non è un ambito *puro* ma un campo caratterizzato dagli elementi e vincoli ricordati nella seconda sezione di questo contributo. Ciò sembrerebbero pregiudicare la neutralità del contesto nel quale emerge la scena etica (e si sviluppa la riflessione morale a partire dal tango). Ciò sarebbe vero solo assumendo, falsamente, l'esistenza di un luogo trascendentale che permetta di analizzare moralmente la relazione interpersonale al di fuori di ogni contesto.

⁵⁴ S. Cavell, *Must We Mean What We Say?*, cit., p. 264.

⁵⁵ Questo tipo di relazione interna fra le espressioni manifestate da Ego e gli atteggiamenti assunti come risposte da Alter è affidata da Wittgenstein al termine *Einstellung*, che in effetti, richiamando una disposizione ad agire, è più forte di «atteggiamento», se con tale espressione intendiamo qualcosa che si può liberamente adottare (cfr. P. Winch, «*Eine Einstellung zur Seele*», in Id., *Trying to Make Sense*, Basil Blackwell, Oxford 1987). «Io non sono dell'*opinione* che egli abbia un'anima. [...] Il mio atteggiamento nei suoi confronti è un atteggiamento nei confronti dell'anima» (e *di* un'anima, potremmo aggiungere, *Ricerche filosofiche*, cit., II, p. 235). E «quale è la differenza fra un atteggiamento e un'opinione? [...] Il fatto che] l'atteggiamento viene *prima* dell'opinione» (L. Wittgenstein, *Gli ultimi scritti*, Laterza, Bari 1998, p. 193).

⁵⁶ L. Wittgenstein, *Filosofia*, cit., p. 3.

felicità dipende da tali illusioni, da cui dipende la nostra autostima. Per questo ammettere onestamente come siamo (o quanto meno, come siamo stati in quella occasione) richiede una combinazione di umiltà (accettazione della propria fragilità) e coraggio⁵⁷.

Cerchiamo di chiarire ulteriormente la natura di questa difficoltà. Non si tratta solo di difficoltà tecniche ma di qualcosa che va cercato più lontano, o in profondità. Per esempio nella sopra ricordata indisponibilità a esaminarsi. Fino a che punto siamo consapevoli di quello che ci motiva? L'incapacità di essere toccati, sconvolti da qualcuno o qualcosa, è un limite di coinvolgimento: non lasciamo che gli altri si riverberino su di noi. Cosa impedisce tale apertura? Cosa limita la capacità di essere affetti dalle sollecitazioni dell'altro? La categoria del fallimento qui in gioco non è la falsificazione ma la messa in questione del mio modo di abitare il mondo, la limitazione della mia pretesa di essere un improvvisatore di valore. Pretesa che non è confutata ma piuttosto rivelata ed eventualmente ritirata. Nell'esibire il nostro talento in pista piuttosto che cercare la connessione con l'altro, nel valorizzare le prodezze piuttosto che il sostegno, stiamo definendo i nostri interessi e i nostri valori, e li stiamo mostrandoli ai nostri interlocutori, permettendo loro di stabilire fino a che punto possono rispettare e dunque continuare la loro relazione con noi. La vanità, il bisogno di primeggiare, di dimostrare quello che si è capaci di fare (esibendo il proprio capitale simbolico) non sono necessariamente pulsioni negative (in quanto espressione di ciò che siamo, ci definiscono, sia come singoli, sia come esseri umani, esseri di un tipo a cui sta a cuore la propria immagine)⁵⁸. Vanno però riconosciute piuttosto che nutrite o subite, attenuando la presa che esercitano su di noi⁵⁹. Nello spirito di quella dolorosa onestà messa in luce da Wittgenstein, come posso essere un ballerino decente se prima non sono un essere umano decente?

⁵⁷ A proposito della natura delucidativa (più che assertiva) della filosofia di Wittgenstein, osserva Conant: «the achievement of such clarity inevitably requires learning how to overcome one's own innermost tendencies to evade such clarity, and this presupposes the attainment of an understanding of the sources and natures of these tendencies themselves. It is a kind of self-knowledge that exacts a high standard of honesty» (*Throwing Away the Top of the Ladder*, in «Yale Review», 79, 3, 1991, pp. 353-354).

⁵⁸ Piuttosto che chiedersi «cosa ci espone a tali pulsioni?», come fossero delle aberrazioni, si tratta di ammettere il ruolo che svolgono nella nostra vita e di riflettere sugli effetti che generano. Per questo nella maggior parte dei casi in cui si pronuncia criticamente, Wittgenstein non sta dicendo che abbiamo *sbagliato* ma che *non ci raccapezziamo*, che soffriamo una sorta di disorientamento (*Ricerche filosofiche*, cit., § 123).

⁵⁹ J. Backstroem, *Wittgenstein and the Moral Dimension of Philosophical Problems*, in O. Kuuse-la, M. McGinn, (a cura di), *The Oxford Handbook of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 729-752. Si veda anche J. Backstroem, *Wittgenstein, Follower of Freud*, in Y. Gustafsson *et al.* (a cura di), *Ethics and the Philosophy of Culture: Wittgensteinian Approaches*, Cambridge Scholars, Cambridge 2013.

Per descrivere la maniera in cui questo travagliato confronto con sé stessi e con i propri limiti intacca l'esercizio della riflessività, possiamo riferirci ai «nemici interni» di chi balla, e alla loro intrusione. La discrepanza fra l'illimitato numero di possibilità combinatorie – potenzialità che mi supera infinitamente – e le limitazioni della mia memoria o ispirazione, a esempio, può risultare paralizzante. L'abiezione del perfezionista – pretendendo che ogni gesto sia quello imprescindibile sono perseguito dalla presenza assillante sia di questa fantasia sia del suo correlato, l'oscura sensazione che qualcosa è sfuggita – può a sua volta distrarre dall'attenzione verso quello che sta succedendo proprio qui e ora (oltre a trasformare il tango in una perenne sconfitta). Su ogni tango ballato grava così la possibilità di non ottenere la soddisfazione attesa. Ci sarà sempre, accanto al tango praticato concretamente, un secondo, parallelo tango immaginato, desiderato, atteso. Questo scarto può generare rancori e risentimenti (per non essere stati capaci di agire all'altezza delle proprie aspettative). Un ulteriore nemico interno è quello a cui cede chi è troppo preso da ciò che ritiene di dover fare (per come immagina venga visto da altri); invece di restare ben installato nel presente, soccombe alla pressione del tempo, circostanza che schiaccia tanto la creatività quanto l'apertura nei confronti dell'altro e della situazione in corso. L'assillo per quello che debbo far accadere, illusoria scorciatoia verso l'improvvisazione, rende a sua volta esausti. Ricordiamo anche chi cede all'eccessiva preoccupazione nei confronti della forma. Cercando di impressionare o di apparire brillante, ha già compromesso la possibilità di rapportarsi all'altro.

Il tango, in definitiva, implica più della soddisfazione di requisiti tecnici. Ma questo «di più» rimanda non a un tipo di conoscenza supplementare (a un tipo di super-requisito tecnico) quanto invece alla constatazione della circostanza che la tecnica opera solo in congiunzione con la nostra *volontà di relazione*. Non sono mai i requisiti in sé a fallire. Piuttosto, viene meno la nostra volontà di farli valere. Come notato sopra, ciò che ci unisce ma anche ci divide non è solo la competenza tecnica; sono i nostri atteggiamenti: la nostra capacità e volontà di accogliere il corpo delle espressioni altrui⁶⁰. Se c'è qualcosa che ci separa, in altre parole, saranno i modi attraverso i quali ci rapportiamo gli uni agli altri. Sotto questo profilo siamo responsabili per ciò che si insinua fra noi, se non nel causare almeno nel radicalizzare la nostra distinzione, trasformandola in un'evitabile separazione. Perciò Cavell considera l'incapacità di *vedere* qualcuno *come* una persona una sorta di analfabetismo relazionale. Detto altrimenti, quegli stessi atteggiamenti che ci connettono possono rendere problematici i nostri incontri. Posso sopprimermi e non esprimermi. Posso eludere invece di rispondere. Sopraffatti da un senso di separazione e impotenza nei confronti

⁶⁰ L. Wittgenstein, *Gli ultimi scritti*, cit., p. 947.

dell'altro, estraniati, indifferenti nei loro confronti, prendiamo congedo dalla nostra umanità.

Conclusione

Qualcuno potrebbe chiedersi quale siano le *implicazioni* delle considerazioni qui discusse. Wittgenstein era consapevole della difficoltà «di riconoscere come soluzione qualcosa che sembra soltanto un preliminare per la soluzione [...]»⁶¹. Quella di Wittgenstein è stata più volte considerata una filosofia *quietista*, come se fosse necessario completare il suo lavoro con un'attività esplicativa ulteriore. Ma lo scopo terapeutico dell'analisi wittgensteiniana consiste nel ricordarci cosa succede quando siamo tentati di fare astrazione dalle circostanze in cui ci rapportiamo gli uni agli altri. Per questo Wittgenstein considera le proprie osservazioni dei *richiami critici*. Proprio perché tendiamo a perdere di vista la nostra comune umanità, la sua riscoperta non si configura come un unico viaggio che sfocia, quale suo culmine terminale, in una trasformazione radicale, ma terapeuticamente come tanti piccoli tragitti, indotti dalle perdite ripetute e dai ripetuti ritrovamenti (attraverso l'incontro e l'urto con l'altro) della propria umanità. Le «conclusioni» di Wittgenstein paiono banali, e forse lo sono, ma accettarle come plausibili quando facciamo fatica a confessarle a noi stessi. è tutt'altro che banale (ed è significativo che Wittgenstein, pur scrivendo che la filosofia lascia tutto com'è, pensasse al suo metodo come liberatorio)⁶².

Nel quadro di questo interminabile confronto con sé stessi, con gli altri, e con ciò che ci accomuna, il tango diventa un dispositivo capace di provocarmi nella mia chiusura e cecità, di rivelare me stesso di fronte a un altro. Non si tratta solo di assumere il tango come metafora per rimandare al mutamento che ognuno di noi dovrebbe operare per vivere in una dimensione più aperta e ospitale (tesi debole). Ma di riconoscere (tesi forte) nel tango uno spazio morale della sfera intima il quale, alla stregua della psicoanalisi, può produrre un riposizionamento rispetto a sé stessi. Nel corso dell'improvvisazione congiunta qualcosa avviene al soggetto; cessa di essere una forza che va da sé, senza riflettere sul senso e il valore di quello che fa. Questa epifania, questo contraccolpo che è l'incontro con l'altro, è al tempo stesso un colpo di scena etico. Cosa ci chiede l'improvvisazione? Ci chiede: «Chi sei?». E anche «come ti rapporti a questo momento qui?». E ancora: «cosa hai da offrire proprio a questa persona con cui interagisci?». L'improvvisazione non è solo una abilità. Presuppone la capacità di indebolire il controllo procedendo per sottrazione: oltre a voler improvvisa-

⁶¹ *Ricerche filosofiche*, cit., § 314.

⁶² *Ricerche filosofiche*, cit., § 133.

re, faccio spazio all'avvento del nuovo, mi apro all'inatteso. Anche se l'improvvisazione implica la promessa dell'inatteso, nulla può garantirlo, né prevenire la possibilità del fallimento. Nondimeno, continuiamo a improvvisare, ricercando il miracolo, e se dobbiamo fallire, come diceva Beckett, cerchiamo di fallire meglio⁶³. Improvvisando, in breve, veniamo messi alla prova, tanto esteticamente quanto eticamente.

Davide Sparti
Università di Siena,
Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive
Palazzo San Niccolò
Via Roma, 56, Edificio centrale,
I-53100 Siena
davide.sparti@unisi.it
ORCID: 0000-0002-2982-5407

⁶³ Scrive Beckett: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better». Cfr. S. Beckett, *Worstward Ho*, Calder, London 1983, trad. *Peggio tutta*, in Id., *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008.