

*Quaderni  
di Teoria Sociale*

numero

1 | 2021



Morlacchi Editore

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 1 | 2021

Morlacchi Editore

## Quaderni di Teoria Sociale

*Direttore*

Franco CRESPI

*Co-direttore*

Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato di Direzione*

Teresa GRANDE, Paolo MONTESPERELLI, Vincenza PELLEGRINO,  
Massimo PENDENZA, Walter PRIVITERA, Ambrogio SANTAMBROGIO

*Comitato Scientifico*

Domingo Fernández AGIS (Università di La Laguna, Tenerife), Ursula APITZSCH (Università di Francoforte), Stefano BA (University of Leicester), Gabriele BALBI (Università della Svizzera Italiana), Giovanni BARBIERI (Università di Perugia), Francesca BIANCHI (Università di Siena), Lorenzo BRUNI (Università di Perugia), Enrico CANIGLIA (Università di Perugia), Massimo CERULO (Università di Perugia-CERLIS, Paris V Descartes), Daniel CHERNILO (Università di Loughborough, UK), Luigi CIMMINO (Università di Perugia), Luca CORCHIA (Università di Pisa), Riccardo CRUZZOLIN (Università di Perugia), Alessandro FERRARA (Università di Roma III), Teresa GRANDE (Università della Calabria), David INGLIS (Università di Exeter, UK), Paolo JEDLOWSKI (Università della Calabria), Carmen LECCARDI (Università di Milano Bicocca), Danilo MARTUCCELLI (Université Paris V Descartes), Paolo MONTESPERELLI (Università di Roma La Sapienza), Andrea MUEHLEBACH (Università di Toronto), Ercole Giap PARINI (Università della Calabria), Vincenza PELLEGRINO (Università di Parma), Massimo PENDENZA (Università di Salerno), Valérie SACRISTE (Université Paris V Descartes), Loredana SCIOLLA (Università di Torino), Adrian SCRIBANO (CONICET-Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires) Roberto SEGATORI (Università di Perugia), Vincenzo SORRENTINO (Università di Perugia), Gabriella TURNATURI (Università di Bologna).

*Redazione a cura di RILES | Per il triennio 2019-2021*

Lorenzo BRUNI, Luca CORCHIA, Gianmarco NAVARINI, Vincenzo ROMANIA

I Quaderni di Teoria Sociale utilizzano i criteri del processo di referaggio indicati dal Coordinamento delle riviste italiane di sociologia (CRIS).

*Nota per i collaboratori*

I Quaderni di Teoria Sociale sono pubblicati con periodicità semestrale. I contributi devono essere inviati a redazioneQTS@gmail.com; ambrogio.santambrogio@unipg.it.

Per abbonarsi e/o acquistare fascicoli arretrati: redazione@morlacchilibri.com

I Quaderni di Teoria Sociale usufruiscono di un finanziamento del Dipartimento di Scienze Politiche, progetto di eccellenza LePa, Università degli studi di Perugia.

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE, n. 1 | 2021. ISSN (print) 1824-4750 – ISSN (online) 2724-0991

Il numero è disponibile anche in Open Access e acquistabile nella versione cartacea sul sito internet [www.morlacchilibri.com/universitypress/](http://www.morlacchilibri.com/universitypress/).

Copyright © 2021 by Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata. [www.teoriasociale.it](http://www.teoriasociale.it) | [redazione@morlacchilibri.com](mailto:redazione@morlacchilibri.com) | [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com). Stampa: giugno 2021, Logo srl, via Marco Polo 8, Borgoricco (PD).

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 1 | 2021

# Sommario

## MONOGRAFIA

*Partecipazione politica: dimensioni e frontiere*  
a cura di Marco Damiani e Alessandra Valastro

|   |     |
|---|-----|
| LORENZO VIVIANI   |     |
| <i>Partecipazione e identità nella politica post-rappresentativa</i>                                  | 11  |
| MARCO DAMIANI   |     |
| <i>Le forme nuove della partecipazione politica</i>   | 35  |
| ALESSANDRA ALGOSTINO  |     |
| <i>La partecipazione dal basso: movimenti sociali e conflitto</i>                                     | 61  |
| ALESSANDRA VALASTRO   |     |
| <i>Partecipazione e distanziamenti: dove vanno il pluralismo, il dissenso e il conflitto sociale?</i> | 87  |
| MICHELE SORICE  |     |
| <i>Partecipazione disconnessa. Democrazia deliberativa e azione sociale nel paradigma della crisi</i> | 115 |
| MARINA PIETRANGELO  |     |
| <i>Partecipazione democratica e trasformazione digitale</i>   | 143 |

## SAGGI

STEFANO BA'

*Social links and precarious work – the dignity of families in insecure jobs as a concept to understand their experiences* 167

LUCA MARTIGNANI

*La rappresentazione critica e sociale del personaggio del giustiziere nella quadrilogia di Giorgio Scerbanenco* 189

PAOLO MONTESPERELLI

*Verità e ricerca sociale in Hans-Georg Gadamer* 211

DAVIDE SPARTI, TARCISIO LANCIONI

*Normatività dinamica. Landowski e la sociosemiotica dei regimi di interazione* 235

## INTERVISTA

AMBROGIO SANTAMBROGIO (A CURA DI)

*Cultura del limite e pragmatismo esistenziale. Intervista a Franco Crespi* 261

## NOTE CRITICHE

ENRICO CANIGLIA

*Teorie cospirative: l'ermeneutica del sospetto in un'epoca di instabilità epistemica*  
*Jaron Harambam, Conspiracy Culture. Truth and Knowledge in An Era of Epistemic Instability, London, Routledge, 2020, 243 pp.* 277

AMBROGIO SANTAMBROGIO

*La sociologia come studio della società*  
*Franco Rositi, L'oggetto società. Studi di teoria sociologica, Pavia University Press, Pavia, 2020, 243 pp.* 283

## RECENSIONI

GIACOMO LAMPREDI

*Mariano Longo*, Emotions through Literature: Fictional Narratives, Society and the Emotional Self, *London, Routledge, 2019, 214 pp.* 293

RITA MARCHETTI

*Giuseppe A. Veltri*, Digital Social Research, *Cambridge, Polity Press, 2020, 231 pp.* 299

DEVI SACCHETTO

*Antonella Ceccagno*, City Making & Global Labor Regimes. Chinese Immigrants and Italy's Fast Fashion Industry, *Cham, Palgrave Mac Millan, 2017, 301 pp.* 305

\*\*\*

*Abstract degli articoli* 309

*Notizie sui collaboratori di questo numero* 317

*Elenco dei revisori permanenti* 321

*Avvertenze per Curatori e Autori* 323

DAVIDE SPARTI, TARCISIO LANCIONI

## Normatività dinamica. Landowski e la sociosemiotica dei regimi di interazione

### *Premessa*

**N**el tentativo di vagliare nuovi modelli per pensare l'azione congiunta, nel presente intervento ci concentreremo sulla sociosemiotica di Eric Landowski [cfr. 2004 & 2005]<sup>1</sup>. Offrendo indizi per riconsiderare la processualità e l'improvvisazione quali elementi costitutivi dell'interazione sociale, la socio-semiotica traccia una rotta che permette di arricchire i paradigmi normativi e strutturalisti predominanti nelle scienze sociali. Al fine di esplicitare

---

1. Landowski è pensatore complesso che non può essere ricondotto univocamente all'etichetta "sociosemiotica". Anche se la sociosemiotica – a sua volta – non ha come unico suo rappresentante Landowski, questi ne incarna una delle figure autorevoli. La sociosemiotica emerge superando la distinzione fra testo (oggetto – presunto autonomo – di pertinenza della semiotica) e contesto (ambito d'uso dei testi di – presunta – competenza sociologica). Nei termini di Landowski: "a suo modo, la semiotica generale non ha mai cessato di occuparsi del reale e, a fortiori, del sociale, concepiti come effetti di senso. Formulata in termini succinti e volontariamente ingenui, la grande questione posta allo studioso di sociosemiotica sarà allora quella di rendere conto di 'ciò che facciamo' affinché il sociale esista in quanto tale per noi: in che modo ne costruiamo gli oggetti e come ci iscriviamo in essi in quanto soggetti parlanti e agenti." [Landowski 1979, 207]. Mentre la sociologia si rivolge ai fenomeni empirici presenti nelle forme di vita collettive e istituzionali, la sociosemiotica ha il compito di ricostruire le procedure di produzione del senso attraverso le quali il sociale si costituisce. Segnaliamo un ramo anglo-americano della sociosemiotica [cfr. Halliday 1978 e Hodge and Kress 1998], che studia le pratiche di significazione in specifici contesti socio-culturali.



tale arricchimento, questo contributo si articola nel seguente modo. Dopo un breve inquadramento della sociosemiotica di Landowski in rapporto a Greimas, nella prima parte esaminiamo la classificazione analitica, il quadrato semiotico, con cui Landowski ordina i differenti regimi di interazione. Successivamente ci concentriamo sul regime del mutuo aggiustamento (o improvvisazione) lungo tre differenti dimensioni: la portata *estesica* dell'interazione (seconda parte); il nesso fra improvvisazione e incertezza o rischio (terza parte); la dinamica normativa<sup>2</sup> (quarta parte). Il nostro intervento darà ampio spazio al campo del tango argentino. Che verrà esaminato non quale tema specialistico ma come luogo dove la dimensione estesica e il regime dell'improvvisazione è stato implementato e teorizzato<sup>3</sup>.

### 1. Regimi di interazione

All'interno del gruppo di ricerca raccolto intorno ad Algirdas Julien Greimas, costituito presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales agli inizi degli anni Settanta, Eric Landowski, insieme allo stesso Greimas, è uno dei ricercatori più attento alla dimensione sociale del discorso e al confronto fra la semiotica e le altre scienze sociali<sup>4</sup>. Orientamento che appare ancora ben marcato all'interno del campo di ricerca post-greimasiano, in cui sono molti i ricercatori, in particolare in Italia e in Francia, che hanno promosso lo sviluppo di una semiotica orientata

---

2. Di nuovo un *disclaimer*: anche se questo testo è deliberatamente circoscritto a un solo autore, Landowski non è certo l'unico riferimento possibile per riflettere criticamente sulla nozione di normatività.

3. Per una analisi del tango documentata con maggiore sensibilità etnografica, si rimanda a Sparti 2018.

4. Si vedano a questo proposito la partecipazione di Landowski a [Greimas 1976], volume dedicato all'analisi del discorso sociale, in cui Landowski è coautore del saggio sulle forme del discorso giuridico. Si rimanda anche a [Greimas, Landowski 1979], una raccolta di saggi che, come proposto dal titolo, è pensata quale introduzione allo studio delle forme discorsive delle scienze sociali.

verso lo studio delle pratiche sociali e delle forme di vita<sup>5</sup>. In questo ambito, Eric Landowski (a partire da Landowski 2004) ha sviluppato in particolare una riflessione sui modi di interazione, prendendo le mosse da Greimas 1987 e rimettendo in discussione un modello “classico”, e in genere tacitamente assunto, elaborato dal medesimo Greimas, in cui le forme di interazione erano sostanzialmente suddivise fra le “operazioni”, nel cui ambito rientrano in genere gli interventi di un Attante<sup>6</sup> Soggetto su un Oggetto che può assumere solo un ruolo passivo, e le “manipolazioni”, nel cui ambito si situano le attività strategiche in cui un Attante Soggetto tenta di prevalere su un altro Attante Soggetto, in grado a sua volta di mettere in opera altre attività strategiche. Landowski osserva che da questo quadro restano escluse le interazioni fra gli Attanti che sembrano fondarsi non su una dimensione strategica, o operativa, bensì su quella estetica in cui ad essere dominante è la dimensione sensibile – la particolare presa che il corpo umano ha il potere di esercitare su altri esseri umani, generando un ambito di reciproca esposizione basato sul sentirsi reciprocamente -, e in cui lo sviluppo dell’agire non è predeterminato ma si definisce progressivamente nel corso dell’azione.

Più in particolare, Landowski propone di concettualizzare l’azione umana attraverso un quadrato che lo distribuisce lungo quattro regimi complementari: quello della programmazione (basato sulla regolarità e il controllo), quello della coincidenza aleatoria (basato sul caso, sulla collisione fortuita o fatale di due percorsi casuali), quello dell’adattamento reciproco (basato sull’improvvisazione<sup>7</sup>) e quello della manipolazione (basato sulla persuasione del volere altrui). Non si tratta di differenze empiriche (nella concreta interazione sociale percorriamo il quadrato in molti modi) ma analitiche. Fra improvvisazione e programmazione, ad esempio, vi è una relazione concettuale: la nostra comprensione della condotta improvvisata “dipende” dalla programmazione. Nel senso che il piano o pro-

---

5. Tra i tanti, ci limitiamo a segnalare quelli che ci sembrano aver avuto un maggior impatto sulla ricerca, come [Fontanille 2008 e 2017], [Marrone 2001], [Marsciani 2007].

6. Quello di Attante è uno dei concetti fondamentali della teoria greimasiana ed è riconducibile solo in modo parziale alla nozione di Agente, poiché indica qualsiasi partecipante all’azione indipendentemente dal ruolo, ad esempio attivo o passivo. Per la terminologia della teoria greimasiana resta fondamentale [Greimas & Courtés 1979].

7. Il mutuo aggiustamento, o adattamento reciproco, corrisponde a una forma di riconfigurazione costante dell’interazione nel corso di una situazione dinamica.

gramma rappresenta lo standard contro il quale (o sullo sfondo del quale) l'improvvisazione si misura (per contrasto), si differenzia, e si lascia eventualmente ammirare. Detto altrimenti, l'improvvisazione presuppone il concetto di azione premeditata ed eseguita sulla base di programmi prestabiliti. Senza programmi, non potremmo avere un termine di riferimento per comprendere l'improvvisazione, perché questa si stacca da, o sovverte un determinato programma. In breve, pur distinti analiticamente, per implicazione o per contrarietà ogni regime tende verso un altro.

Landowski ci invita a riflettere sul rapporto fra programmazione e azione. Noi umani non eseguiamo programmi di comportamento rigidamente determinati, sul principio della causalità naturale (come l'acqua, che bolle sempre e necessariamente a 100 gradi). Possiamo però essere fatti oggetto di programmazione, per esempio nel contesto di una società totalitaria o tecnocratica che ci domina e strumentalizza. In questo caso, tuttavia, ci potranno essere cedimenti e imprevisti. Non siamo programmabili – se lo fossimo potremmo servirci delle persone e utilizzarle al pari di oggetti come le sveglie o i bollitori. Di un'azione che fosse in ogni sua istanza integralmente vincolata da piani e regole non diremmo neppure trattarsi di un agire. Non siamo programmabili. Siamo solo manipolabili. Possiamo infatti deviare qualcuno dalla sua traiettoria con l'influenza (ricorrendo all'adulazione, o alla seduzione, o alla supplica) o costringerlo con la minaccia. Ma ammettere che gli attori sono manipolabili significa riconoscere che le loro azioni vanno ricondotte a fattori interni (valori, credenze, preferenze), vale a dire che sono soggetti competenti e dunque non del tutto prevedibili. Il fatto che gli esseri umani siano *attori* (piuttosto che automi) significa riconoscere che sono in grado di agire come pure di astenersi dal farlo, o di farlo altrimenti da come ci si aspetta. La capacità di agire presuppone una certa dose di potere (anche quando questa raramente è uguale per tutti). Abbiamo ragioni per agire, ma anche quando formuliamo una intenzione possiamo decidere altrimenti, possiamo inibire il primo impulso o rivedere i nostri piani mentre li implementiamo. Ciò non vuole dire che agiamo in maniera sistematicamente imprevedibile. Riti, abitudini, costumi, ruoli sociali introducono un coefficiente di prevedibilità dei comportamenti, trasformandoli in routine dotate di una propria forza inerziale. Se dovessimo ogni volta elaborare una soluzione per scoprire come lavarci i denti,

la vita quotidiana non si instaurerebbe. Due attori “fanno società” e interagiscono efficacemente nel momento in cui il senso prodotto dalle loro interazioni è vissuto come condiviso. Non saremmo insomma animali molto sociali se non potessimo contare su risposte tipiche a situazioni ricorrenti. Dalla domanda di chi ci chiede “cosa fai stasera?” discende la consapevolezza che sta per arrivare un invito ad andare a mangiare assieme. Straordinario? Non disponiamo di capacità telepatiche, né si tratta di mera co-incidenza. Sappiamo piuttosto che, di regola, certe azioni costituiscono il precedente di altre azioni.

## *2. Il regime della programmazione e i suoi limiti*

Veniamo ai limiti del regime della programmazione, che si rivelano affrontando una domanda preliminare: quanto è regolato normativamente il comportamento sociale? Pensiamo ai seguenti casi: l'organizzazione di una rappresentazione teatrale all'aperto; il salvataggio di una nave il cui sistema di navigazione si sia rotto; il mutuo aggiustamento e la distribuzione della conoscenza fra i giocatori di una partita di basket; la gestione di uno sciopero non pianificato [cfr. Lanzara 1993]. In tali casi, pur disparati, la tentazione di conformarsi alla guida di programmi (schemi, routine, ricette, convenzioni o riferimenti che fungano da precedenti – risposte codificate che hanno funzionato in passato) sarà meno utile di forme di azioni a carattere esplorativo/sperimentale. In situazioni come quelle sopra descritte (situazioni in cui manca un programma quale risorsa a cui affidarsi), l'agire assume inevitabilmente la forma dell'improvvisazione, del venire a capo delle circostanze, saggiando, inciampando, andando comunque avanti.

L'emergenza *induce* improvvisazione, certo. Il punto di Landowski, però, è che se fossimo dotati di un occhio sensibile in grado di osservare al microscopio quello che effettivamente avviene nello specifico contesto di una situazione, se potessimo seguire passo passo quello che fanno gli attori, scopriremmo che la vita è punteggiata da istanze di comportamento improvvisato. Le quali non rappresentano una fluttuazione deviante rispetto al decorso previsto, ma sono indispensabili per portare azioni e interazioni a compimento. Grazie a quest'occhio sensibile scopriamo come l'agire abbia un aspetto meno levigato e strutturato di

quanto non vogliamo farci credere sociologi quali Talcott Parsons. I paradigmi normativi e struttural-funzionalisti si concentrano sui ruoli (assetti normativi che determinano le aspettative nei confronti di chi occupa una determinata posizione), studiando il loro impatto sul comportamento degli individui. Il percorso non è dalle parti al tutto, ma, olisticamente, dal tutto – che rappresenta l'unità prioritaria – alle parti. Nel quadro dei paradigmi normativi, sono le norme che spiegano l'interazione sociale, e non viceversa. La struttura sociale seleziona e forma individui adatti a ricoprire i ruoli e le posizioni necessarie. La sociosemiotica offre un diverso punto di vista, invitandoci a riconoscere fino a che punto gli attori siano assorbiti in processi contrassegnati da aspetti casuali ed erratici, da slittamenti e discrasie fra quanto programmato e quanto emerso. Non si tratta del caos, ma del fatto che quaggiù, nel mondo terrestre e sublunare, vige una ecologia di pratiche, usi, abilità e significati in costante stato di flusso, ed in cui un certo grado di disordine è endemico. Il mutuo aggiustamento e l'improvvisazione non sono fenomeni residuali a cui si ricorre in situazioni critiche o in settori di nicchia come il jazz. Rappresentano una componente costitutiva della società, o meglio ancora, come ci ricorda Landowski, una maniera di osservare le modalità attraverso cui ha luogo la dinamica dell'interazione sociale. La vita è certamente contrassegnata da piani e programmi, da "partiture fisiche" che guidano i nostri corpi lungo snodi (riferimenti ricorrenti) collaudati che funzionano da boe sociali. Solo che tali copioni sono non solo seguiti. Sono riscritti dinamicamente *durante* l'agire, come vedremo.

Se dunque fare finta che non vi sia improvvisazione nella vita sociale significa essere ottusi, è anche vero che molti *dimenticano o rimuovono* questa componente di bricolage, di attribuzione retrospettiva di senso, di sperimentazione, preoccupati come sono di convalidare l'imperativo dominante di quasi ogni società urbana occidentale moderna: quello di *apparire* razionali e privi di incertezza. Detto altrimenti, vi sono elementi di resistenza nei confronti dell'accettazione del ruolo che l'improvvisazione svolge nella vita sociale. Siamo accecati dalle strutture impeccabili, dalle procedure, dai programmi (non che questi artefatti non vi siano, si badi: ci sono, ma debbono essere rielaborati e ricreati in relazione a situazioni non anticipate che si configurano nel corso dell'agire stesso). E questa visione ingegneristica dell'agire sociale che pone unilateralmente l'enfasi sulla capacità di

codificare programmi per l'azione volti a introdurre economie cognitive, finisce per restituire un'immagine troppo stilizzata dell'azione, disattenta nei confronti di episodi nei quali gli attori si impegnano in interazioni non definite dalle regole, e cieca nei confronti delle anomalie e delle componenti controinduttive che caratterizzano il comportamento sociale. Per questo, secondo Landowski, è necessario modificare il modo di pensare l'interazione sociale, sottraendola al monopolio del paradigma della programmazione e del controllo, e coniugandola invece con l'idea di contingenza e di variazione.

L'intento della sociosemiotica non è solo quello di sfumare le opposizioni. Si tratta di porre rimedio a una grave parzialità disciplinare. La sociologia ha riconosciuto soprattutto due forme di interazione, l'azione regolata o programmata e la manipolazione strategica, trascurando i regimi dell'alea e dell'improvvisazione [Landowski 2010, 16], regimi nei quali nessun programma prestabilisce ciò che risulterà dall'interazione fra gli attori [ivi, 54]. I primi due regimi hanno monopolizzato l'attenzione e il dibattito nelle scienze sociali. Una sorta di angoscia sociologica spinge e volersi affrancare dai regimi dell'improvvisazione e dell'alea per entrare o restare in quello della programmazione. Improvvisiamo costantemente ma non abbiamo mai cercato, in sociologia, di esplicitare l'improvvisazione, di tematizzarne le modalità, di analizzarne la portata. Per questo, con Landowski, è necessario rivolgersi al regime del mutuo aggiustamento<sup>8</sup>. Lo faremo soffermandoci prima sulla natura estetica della dinamica interattiva, poi sull'incertezza immanente all'interazione.

### 3. *La dimensione estetica*

Laddove la sociologia tende a analizzare l'interazione concentrandosi sulla dimensione semantica, cognitiva o comportamentale<sup>9</sup>, la sociosemiotica di

---

8. Invece di cercare di superare l'incertezza si può cercare di assumerla, osserva Landowski [2010, 79], di darle spazio all'interno della teoria sociale.

9. Nel caso dell'interazionismo simbolico, ad esempio, la messa a fuoco è sulla congruenza delle prospettive, ossia sulla convergenza di punti di vista soggettivi intenti a definire la situazione.

Landowski riprende da Greimas [1987] due aspetti interrelati (il concetto di presa e la svolta estetica) che permettono di affrontare l'interazione in situazioni di prossimità da un'altra angolatura, particolarmente cruciale quando si affronta il regime fluido e mobile del mutuo aggiustamento.

In primo luogo, Landowski sottolinea come la forma dell'interazione dipenda dal tipo di presa che offriamo gli uni agli (e manteniamo gli uni sugli) altri [cfr. Landowski 2009]. Per risultare agibili, per poterci “servire” l'uno dell'altro, ciascuno deve “avere presa” sull'altro (altrimenti restiamo disgiunti, resistendo alla presa)<sup>10</sup>. Questa congiunzione dei corpi, caratteristica dell'interazione sociale, presuppone dunque non la presa ergonomica sul corpo altrui ma un'apertura semiotica all'altro, una sorta di predisposizione fatica 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 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 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 presa mi ricompatto e recupero la dimensione dell'autonoma individualità.

In secondo luogo, Landowski ci fa notare come nel corso di questa comunicazione, gli attori non si trasmettano dei significati ma delle variazioni tensive. Decisiva è non la conoscenza della norma, lo scambio di messaggi o lo sfruttamento strategico del comportamento (proprio o altrui), ma la sensibilità al contatto e al contagio (che può eventualmente essere “manovrata”). L'idea chiave è che ogni interazione ha una base pre-semantica nella relazione di mutua sintonia (si pensi a sport come il pugilato, la scherma, il tennis o le arti marziali – pratiche in cui le unità di base, più che mosse, sono battute in senso musicale: dobbiamo

---

10. Pensiamo alla maniera in cui, nel tango argentino, esercito una presa sulle mie articolazioni, ad esempio sul mio piede, che a sua volta ha presa sul pavimento, che permette al mio bacino a poi al mio torso di avere presa sul torso dell'altro, partecipando alla voluminosità del suo corpo e configurando un abbraccio. In questo caso abbiamo una catena di determinazioni attanziali: agisco sul piede che agendo sul suolo come base d'appoggio e propulsore agisce il bacino che connette i torsioni.

stare al tempo/passò con quello che fa il nostro alter-ego). Si tratta di forme di adattamento reciproco di natura intersomatica e protodialogica<sup>11</sup>. Che risultano esenti tanto da deliberazione riflessiva (in molti casi l'interazione non si articola a partire da un pensare) quanto da forme di identificazione e comparazione rappresentazionale. L'interazione "riesce" non leggendo segni ma grazie a un corpo a corpo nel corso del quale mi espongo alla presa che le qualità sensibili di coloro con cui entro in contatto esercitano plasticamente e carnalmente su di me. La competenza chiave è estetica e percettiva, prima che simbolica e motoria. Ad apparire sensato è il flusso dinamico in cui "si è presi", al di qua di ogni sua possibile articolazione simbolica.

Queste osservazioni sulla relazione di mutua sintonia si possono esemplificare e corroborare prestando attenzione a quello che succede nel caso del tango argentino.

Strutturalmente intersoggettivo, il tango si articola nello spazio transizionale che si sviluppa fra i corpi. La diade è la sua unità fondamentale e non ulteriormente scomponibile. Nel tango, in altre parole, si opera sempre in modalità noi, ed il tango come danza sussiste solo tra-due. 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 temporanea. Il tango è così un'esperienza d'incontro che non impedisce a ciascuno di asserirsi nella sua differenza specifica, di condurre l'interazione in certe direzioni, di assecondare ma anche di resistere a certi modi di ballare. Per dirla con Goffman [cfr 1972], si tratta di *encounters*. Un corpo a corpo più che un faccia a faccia<sup>12</sup>. Ballare tango significa condurre ed essere condotti, ma significa soprattutto esporsi all'influsso di altri corpi. 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, nel tango i due ballerini non si guardano neppure negli occhi, e il loro sguardo non si incrocia. Si affidano a un

---

11. Emergono qui delle affinità con l'Analisi conversazionale (il programma di ricerca delineato da Harvey Sacks con Gail Jefferson e poi con Emanuel Schegloff) la quale però, a differenza della socio-semiotica di Landowski, aderisce all'assunto secondo cui dietro o dentro l'attività locale della conversazione vi sia una più generale architettura dell'intersoggettività umana.

12. Sullo studio delle pratiche incarnate cfr. anche Garfinkel 2002.



centro condiviso che fa da canale attraverso il quale si trasmettono l'uno all'altro informazioni sulla posizione, l'equilibrio e il movimento. Il tango è una pratica in cui quello che fa l'altro entra a far parte – parte costitutiva – di quello che stiamo facendo noi (non a caso alcuni chiamano la relazione di coppia nel tango *interagency*). Per ballare in maniera congiunta non ho bisogno di conoscere la persona con cui ballo, e nemmeno di condividere la sua cultura o la sua lingua. Neppure è indispensabile conoscere le liriche delle canzoni su cui si balla. La riuscita della danza non dipende da tali elementi ma dalla risposta alla sonorità del brano e al ritmo che abita e impregna i nostri corpi. Chi balla, accoglie gli aspetti tensivi offerti dal suono e dai movimenti del corpo altrui, e si lascia contagiare da essi, riorganizzando il proprio corpo<sup>13</sup>.

Chi balla tango viene soggettivato (assoggettandosi a un campo specifico) mediante un percorso grazie al quale il corpo qualunque si trasforma in corpo abile, che ha assimilato nella sua senso-motricità centinaia di chilometri di tango. Di qui una certa artificializzazione del corpo addestrato, che rende pertinente solo alcuni tipi di gesti. Al pari di altre pratiche cinetiche incarnate, il tango si articola attraverso un insieme di schemi i quali, in seguito a un lavoro pedagogico specializzato e reiterato, sono stati innestati nella e assorbiti dalla carne, convertendosi in un capitale culturale incorporato. Nei termini di Bourdieu [2000], il dispositivo si incorpora diventando una disposizione. Una competenza che si costruisce sia in superficie, attraverso il lavoro sulla postura, la forma e le sequenze, sia soprattutto *in profondità*, attraverso il lavoro estesico sul sentire.

Nel tango l'esperienza estetica è anzitutto esperienza della sensorialità. La connessione fra i ballerini si articola attraverso l'abbraccio, e il corpo più che visibile, è tastabile (la carne, nella tangibilità del suo essere bordo sensibile, permette la tattilità). Toccare significa toccarla/o, ed anche esser(n)e toccati. Ogni incontro intercorporeo ci espone a un eccesso, a qualcosa che eccede ogni calcolo, qualcosa che spiazza. Per questo si comprende solo dall'interno cosa significa – cosa si prova a – ballare con quella determinata persona. Riattivando la suscettibilità al tatto, si impara a far sentire al partner il proprio potenziale di azione, in maniera

---

13. Questa ricettività nei confronti dell'altro è anche ciò che risuona a lungo in noi. Perciò si esce da una milonga – il luogo dove il tango si riversa e diventa pratica sociale – accompagnati dalla scia di sensazioni che qualcuno ha aperto in noi.

che ciascuno possa avvalersi dell'altro (la "presa" di cui parla Landowski). E quando il sentire è condiviso, e l'altro con-sente, si crea l'affinità. Il contatto si contrae e questa contrazione è l'abbraccio che interconnette due corpi.

Così come la sensibilità percettiva ci permette di rilevare le variazioni del mondo esterno, così nel tango il contatto mediato dall'abbraccio deve permetterci di avvertire, ad esempio, la micro-intimità di un'esitazione o di saggiare la consistenza dei corpi: pesanti/leggeri, morbidi/duri, densi/molli, freddi/caldi (talvolta percepisco persino l'assenza di coinvolgimento dell'altro, come se l'anestesia si rendesse tangibile). I nostri corpi, la loro elasticità, rendono possibili movimenti inattesi, e improvvisazione. E al tempo stesso la durezza dei nostri corpi ci struttura, ci radica e ci condiziona. Sperimentiamo così il potere e le possibilità ma anche i vincoli dei corpi con cui balliamo, del condurre e dell'essere condotti, dell'essere condizionati e sostenuti ma pure sorpresi e spiazzati.

Dato lo statuto privilegiato assegnato ai due sensi "teoretici" nella tradizione della cultura occidentale, quella tattile è una modalità percettiva declassata e denigrata. Da questo punto di vista il tango, con la sua enfasi sulle percezioni prossimali, ancorate alla concreta situazione in corso, rappresenta un "ritorno del rimosso". Ci costringe a recuperare i sensi, ad acuire l'attenzione verso i segnali sensoriali, a valorizzare le forme di contagio e di mimetismo sensoriale, ad esperire stati affettivi, spesso in zone remote del corpo (l'arco del piede, il centro dello stomaco, il coccige...). Landowski [2010, 53] la chiama percezione *reattiva*. Come spettatori non iniziati al tango ci rivolgiamo alla danza con uno sguardo parziale, concentrandoci sul solo aspetto figurativo, sulla linea di spostamento della coppia nello spazio, senza avere accesso alla dimensione propriocettiva. Non cogliamo in che misura l'improvvisazione congiunta nel tango implichi risonanza sensoriale: ballando avverto ma anche rilascio una scia di indizi che ci rendono leggibili gli uni agli altri in termini di posizione e tensione (prontezza). Circostanza che mette bene in luce la natura duale del corpo, nella sua muta resistenza materiale ma anche nella ricchezza di indizi simbolici che trasuda. Avverto l'altro, avverto di avvertire, e avverto che l'altro avverte a sua volta. La presenza diagonale della musica apre la diade configurando una triangolazione comunicativa: ascolto la musica e ne traggio ispirazione, ma con il corpo ascolto anche il modo in cui il mio partner ascolta e reagisce alla musica, e a me. Il tango è

insomma una pratica di circolazione del senso contrassegnata da un'articolazione processuale e da un forte ancoraggio deittico, costruito intorno a due corpi in azione che generano quel senso interattivamente, nel corso della pratica stessa.

#### 4. *Rischio, incertezza, improvvisazione*

Veniamo ora all'intreccio fra il regime del mutuo aggiustamento e la nozione di rischio, ossia al nesso fra improvvisazione e pericolo

In quanto eredi dell'estetica modernista dell'innovazione, tendiamo a celebrare pratiche performative come il tango o il jazz quale spettacolo eroico in cui trionfano l'espressione individuale e la comunione intersoggettiva. Laddove risultano invece legate alla perdita di controllo (quando improvvisiamo siamo raramente in grado di dirigere il configurarsi dell'interazione congiunta). Al timore dell'ignoto (il timore di essere condotti dove non ci siamo mai diretti). Al terrore del non previsto, all'imbarazzo del ridicolo; in una parola: alla paura del nulla e della nullità – che nulla (di interessante o apprezzabile) abbia luogo. A differenza della rappresentazione dominante, è proprio (la possibilità de) il fallimento – la circostanza di trovarsi sul bordo di una caduta – che presta all'improvvisazione il suo carattere specifico (cfr. Peters 2009).

Come suggerisce l'etimologia *im-pro-video* (non pre-visto, la combinazione delle tre parole allude ad un futuro rispetto al quale vige incertezza, un non sapere l'esito dell'azione), l'improvvisazione è contrassegnata dall'assenza di dispositivi progettati preventivamente per gestire il coordinamento dell'azione (come uno spartito) dunque da una carenza di visione prospettica. Per quanto ci si impegni, l'improvvisazione ha sempre un residuo opaco. Improvvisare significa collocarsi o trovarsi (ripetutamente) nel (terribile) momento del non sapere (bene) cosa succederà, il momento in cui esco allo scoperto e la mia competenza, le sequenze collaudate, l'esperienza accumulata, non sono (del tutto) sufficienti<sup>14</sup>. Di qui le tre ansie proprie di chi improvvisa: quella legata all'incertezza circa quello che sta

---

14. Da questo punto di vista, quella generata nel corso dell'improvvisazione è una sorta di creazione involontaria, o forse meglio non pre-meditata (cfr. F. Pouillaude, 2006).

per accadere (ignoranza), quella connessa all'incapacità di controllare quello che accade, ossia il decorso futuro dell'azione (impotenza) e l'impatto delle prime due sulla nostra immagine o reputazione, ossia l'ansia legata all'umiliazione.

Tali ansie sono collegate ad altrettanti fattori di rischio. Nel caso dell'improvvisazione congiunta il rischio deriva anzitutto dalla fragilità di chi si consegna all'altro. La circostanza di non essere soli introduce una sfasatura ineliminabile, una sfasatura che non permette di coincidere interamente con sé stessi. Per questo il "noi" viene permanentemente attualizzato, perduto e ricostituito. In ogni momento sussiste la possibilità di trovarsi in ritardo o sopraffatti rispetto alla cadenza degli impulsi dell'altro, o – al contrario – di essere travolti dallo slancio non ammortizzato con cui l'altro – divenuto un intruso – ci si impone.

Il rischio interviene pure perché, quando suono o ballo, poco so, a priori, della forma che la musica o la danza potrà assumere. La si costruisce – o fallisce – in situ. Poiché ci si affranca dal proprio quadro di riferimento comprovato, l'incertezza rischia di distruggere la traiettoria costruita fino a quel momento. Pur restando subordinata a un progetto estetico del tutto deliberato, l'improvvisazione è sottoposta a una doppia indeterminazione: non so che forma costruiremo, né come funzionerà la relazione intercorporea o intermusicale. In breve, l'improvvisazione è un promemoria della fragilità del nostro controllo sul mondo. Certo, ciascuno di noi agisce con l'aspettativa della condivisione dei criteri di attribuzione di significato ai propri atti, ma non si può presupporre congruenza interpersonale (coincidenza fra i criteri con cui i diversi attori rispondono agli esiti delle azioni) e costanza intertemporale (anticipazione di chi sarò – e di quello che potrò volere – al tempo  $t+1$ ). Ego *scopre* fino a che punto si trova in sintonia con Alter (a seconda della presa che suscita e dalla reazione ai suoi gesti), ossia scopre la posizione in cui di volta in volta si trova rispetto a coloro con cui interagisce, scoprendo l'estensione comunitaria, e dove deve invece tracciare dei confini. Harold Garfinkel si riferiva in questo caso alla natura sequenziale dell'agire: ciascuna azione diventa un "esperimento in miniatura" [2006 (1948), 180], il cui successo è legato alle conseguenze di tale azione, ossia alle risposte che essa suscita presso gli altri. In accordo con quanto da Landowski osservato a proposito del regime del mutuo aggiustamento, è mentre interagiamo che scopriamo – di volta in volta – il significato del nostro agire, in un contesto di altri esseri

umani che partecipano, rispondono, reagiscono a noi. In uno spazio che non è un territorio ma un ambito di reciproca esposizione generato dall'interazione. Circostanza che produce conseguenze non calcolabili in anticipo, in maniera simile agli esiti di un gioco di squadra: pur essendo quest'ultimo regolato, l'effettivo svolgimento del gioco risulta dall'adattamento reciproco dei giocatori. Come usciremo dall'interazione – che significato riceverà il nostro atto – non dipende (solo) da noi. Pizzorno la definiva «incertezza di valore» [2007, 151], l'incertezza quanto ai criteri di valutazione a cui saranno destinati i miei atti e le mie scelte. L'azione rappresenta uno di quegli eventi al tempo stesso inesorabilmente miei, e che nondimeno non rientra fra ciò che controllo.

E l'attore? L'attore è l'imprescindibile (ma mai sovrano) incipit e medium dell'agire, in virtù del quale il significato dell'agire stesso si condensa ma anche si ridetermina e disloca. Siamo soggetti dell'azione, agenti. Non però autori. Siamo dotati del potere di iniziare, di innescare un processo, ma nel farlo liberiamo una serie indefinita di effetti che vanno a intersecarsi con gli altri processi innescati da altri soggetti. Il rifiuto di trattare l'azione come espressione di una fonte di significato antecedentemente date (una sorta di cabina di regia soggettiva del significato) vuole dire precisamente che l'azione «fa nascere» l'attore; configura qualcuno che prima non esisteva. Certo, qualcuno ha iniziato tali azioni, ne è il soggetto, ma non è solo soggetto di (tali azioni, ossia attore); è pure soggetto a (gli altri). Siamo soggetti dell'agire ma anche oggetti delle reazioni che quell'agire ha suscitato. Il significato delle nostre azioni sfugge al nostro dominio; è, per così dire, fuori di noi (sta nel contesto situazionale). L'esposizione all'altro – l'essere-fra, la reciproca unicità che ci espone e distingue – è la nostra condizione costitutiva (ciascuno di noi è un «essere singolare plurale», per dirla con Jean-Luc Nancy, cfr. Nancy 1996).

Torniamo all'improvvisazione. Nel contesto dinamico della milonga (o della jam session), l'ambiente che delimita le alternative di azione disponibili non è di tipo parametrico, non è cioè indipendente da chi balla o suona, fisso e pre-determinato nei parametri entro cui l'agire ha luogo. Poiché il contesto è mobile (anche se conosco il brano su cui ballo o suono, non ne conosco le implicazioni; anche se la persona con cui ballo mi è familiare, non posso sapere esattamente come risponderà ai miei gesti), ballare un tango o suonare jazz è un po' come la

partita a croquet giocata da Alice: prendo decisioni, ma al tempo stesso rispondo ai mutamenti di un ambiente instabile che condiziona quelle decisioni, i cui effetti, a loro volta, si ripercuotono sull'ambiente e lo rimodellano. Sono precisamente queste le caratteristiche del regime del mutuo aggiustamento descritto da Landowski.

E sorge proprio qui, di fronte al caso ed al senso del caos, l'ansia di determinazione e la spinta ad appagare il proprio bisogno di sicurezza. L'ossessione di chi pianifica tutto e cade nel regime della programmazione. Nella mia qualità di ballerino di tango, ad esempio, posso seguire con scrupolo le sequenze apprese, facendo sì che queste, da vettori dell'improvvisazione, acquisiscano la forza della necessità, riportando il regime dell'improvvisazione a quello della programmazione. Mi trasformo impercettibilmente ma insidiosamente in maniaco della prescrizione e dell'obbedienza [Landowski 2010 67-68, 90]. Così facendo attenuo (anche se non neutralizzo) il rischio della contingenza. Ma perdo una parte della libertà intrinseca al tango, scivolando in un regime (quello della programmazione) inferiore a quello dell'improvvisazione in termini di possibilità creative. Finendo per "rifeudalizzarsi", ossia per chiudere, la dinamica spontanea dell'interazione. Benché i programmi per l'azione costituiscano la base della nostra competenza sociale, essi ci disabitano al lavoro di coesistenza con l'inatteso, finendo per generare un'incompetenza: l'incapacità di ristrutturare e di ristrutturarsi.

Insistiamo su questo punto, mantenendo la messa a fuoco sul tango. Aggrapparsi alle soluzioni collaudate per tornare ad anticipare e controllare l'esito dell'azione significa ricondurre e ridurre il regime dell'improvvisazione a quello della programmazione. Impresa destinata all'insuccesso. Non solo risulta difficile 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 morale*, e riassunta dal precetto: "così ho voluto", [cfr. Nietzsche 1968, cap. 2 par 17]). Il tango ci sollecita ad avvertire e ad accettare lo scarto – l'intervallo inassimilabile – fra me e l'altro. A scoprire le potenzialità di questo essere "fra", inesauribile ambito di confronto ed intreccio ma anche di fraintendimento e di scacco. Perturbando il nostro assetto consolidato, l'incontro/scontro con l'altro ci costringe a fuoriuscire dal solco delle nostre consuetudini, votandoci ad una perpetua non coincidenza con noi stessi. 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; sto 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 (nel jazz sarebbero i *sidemen*, concepiti come meri accompagnatori). Se l'altro diventa una mia protesi, non sussiste più dialogo creativo. La collaborazione non è più una co-elaborazione.

Anche se improvvisare significa mettersi nella condizione di poter fallire, a dispetto della doppia indeterminazione sopra evocata (non so a-priori che coreografia andremo a configurare. E non so come funzionerà la relazione inter-soggettiva che poi andrà a generare quella coreografia), il tango non è uno sport estremo, che spinge quanti lo praticano ai limiti della propria mortalità. In gioco non è ciò che Landowski chiama "rischio puro" [2010, 74] ma la reputazione. Il rischio è artistico, non fisico. Più che dallo sfruttamento delle capacità di resistenza del corpo o dall'esposizione a forme di pericolo fisico, il rischio deriva dalla sfida con sé stessi e con i propri limiti (creativi). In gioco è la "faccia", non la vita.

Queste considerazioni sul rischio e l'incertezza ci permettono di ritornare sulla natura della *agency* dell'attore sociale. Che tipo di competenza richiede il regime del mutuo aggiustamento? La capacità di stare nell'incertezza, di vivere nel provvisorio, nell'assenza di senso. La capacità di accettare e accogliere quello che accade, di collaborare con esso, senza imporre subito un controllo, senza cedere alla tentazione di chi immagina di sovrastare l'agire in posizione esterna e anteriore<sup>15</sup>. L'improvvisazione presuppone l'abilità di indebolire il controllo procedendo per sottrazione: permetto alla situazione o alle reazioni dell'altro di provocarmi. Occorre la tecnica ma occorre pure vincere la preoccupazione – letteralmente, lo stato di coscienza occupata in anticipo da ciò che non esiste ancora. Improvvisare rimanda alla necessità di sperimentare modi di procedere (insieme) quando non sappiamo esattamente (o chiaramente) cosa significa andare avanti. Il tango e il

---

15. Per certi versi questa capacità coincide con l'abilità di non soccombere al mito della programmazione. Pretendendo che ogni gesto sia quello imprescindibile, sono perseguito dalla presenza assillante sia di questa fantasia di dominio, sia del suo correlato, l'oscura sensazione che qualcosa sia sfuggita al controllo.

jazz diventano zone franche, zone di transazione con l'imprevedibile [Landowski 2010, 82]) in cui gli esperti si installano più o meno serenamente<sup>16</sup>.

### 5. Ripensare la normatività

Riflettiamo ora sul rapporto fra il regime del mutuo aggiustamento e la normatività. Pratiche come il jazz o il tango vanno apprese. Sussiste una tecnica riconducibile a determinate norme. È possibile distinguere fra diversi livelli o capacità. Tuttavia, a differenza delle esecuzioni da partitura o coreografia (che si rapportano a un progetto predefinito), l'improvvisazione, in un certo senso, non si giudica. Ha sempre valore. Consideriamo il concetto di errore. Laddove ciascun ballerino può commettere errori tecnici (invadendo maldestramente lo spazio del partner, esercitando troppa pressione con il braccio, allontanandosi troppo dalla musica e dalla sua struttura ritmica), la nozione di errore estetico, nel contesto di una pratica improvvisata, è meno ovvia. Se ci sono posture e posizioni da evitare, non vi sono errori quanto alle sequenze, che possono essere non solo aperte, ricombinate, indeterminate, ma pure trasformate in qualcos'altro. Proprio per questo non è possibile, nel tango o nel jazz, posizionarsi in una classifica ufficiale, per la semplice ragione che mancano i parametri standard e i regolamenti che garantiscano la misurabilità e la comparabilità delle prestazioni.

Insistiamo su questo punto importante. Come chiarisce Alessandro Bertinetto [2016, 86] illustrando i contorni di una teoria della normatività dinamica che ci pare coerente con le considerazioni di Landowski sul regime del mutuo aggiustamento, errore può essere definito una deviazione da determinate aspettative (passo falso). Al fine di riconoscere in un evento un errore, prosegue Bertinetto, è "necessario un quadro di criteri normativi e di corrispondenti aspettative" su ciò che è legittimo e ciò che invece è interdetto. In questo senso non vi è errore di per sé, ma solo "nella cornice dell'ordine normativo che alimenta e fonda una determinata pratica" (*Ibidem*). Ora, nel tango – al pari del jazz, osserva Bertinetto

---

16. Essendo pratiche centrate sull'improvvisazione, la circostanza di non sapere cosa balleremo (o suoneremo) è già decisa prima.



– “questi ordini non sono completamente rigidi”, perché chi balla “può modificare e persino trasformare dinamicamente lo sfondo normativo della loro pratica”, e può farlo nel corso stesso della sua riproduzione, mutandola in maniera più o meno riuscita (cfr. Bertinetto 2016). Precisamente perché le norme possono riarticolarsi nel corso dell’agire, possono rideterminarsi anche i criteri del senso e della riuscita di quell’agire. Situazioni impreviste, incidenti o malintesi, magari indesiderati, possono risultare stimoli sorprendenti per l’esercizio della creatività, se vi si riconosce un potenziale (è proprio quando gli attori si rivelano incapaci o indisposti a dargli un seguito sensato che un gesto diventa un errore). Non si scongiura la sorte, ma si orienta il caso.

Come ha dichiarato il ballerino di tango Carlitos Espinoza (intervista rilasciata a DS, Napoli 23.11.2017), molte delle proposte che guida alla sua partner Noelia Hurtado suscitano risposte diverse dal previsto, circostanza che lo costringe – ma anche gli permette – di sfruttare l’imprevisto. Un errore, allora, non è solo una cosa fastidiosa, non comporta necessariamente fallimento. Può diventare uno spunto che prefigura modi inattesi di proseguire, convertendosi nell’avvio di qualcos’altro. Per questo Miles Davis avrebbe detto: “Don’t fear mistakes, there are none” (non temere gli errori, non ce ne sono [trad degli autori]), poiché se ci si apre alle conseguenze inattese si può alimentare l’improvvisazione. La tensione fra quello che si intende far fare e quello che emerge diventa produttiva. Benché nel tango la “marca” di chi guida si vuole inequivocabile, nel “rispondere” il partner non fa semplicemente da eco; aggiunge connotazioni e informazioni. Questi scarti permettono di imprimere una svolta alla danza. Non solo ballare come voglio io, ma ballare come non sapevo 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 (in quanto pratica che implica prontezza, e 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). Il riconoscimento della natura distribuita della creatività è cruciale. Quando si innesca un movimento, chi risponde può scegliere, all’interno di una rete di vincoli e con una compatibilità di fondo con la forma-tango, come farlo, influenzando il movimento o la mossa successiva. Così dopo la prima mossa chi conduce e chi segue si affidano ad un processo circolare

all'interno del quale ciascuno si rapporto all'altro e risponde a quanto emerso, finendo per dipendere dalle contingenze interazionali più che dal programma di chi guida<sup>17</sup>.

Il punto non è che vi sia un diritto all'errore perché questo porta necessariamente a nuove soluzioni artistiche. Il punto è che nel corso dell'interazione sociale sono possibili trasformazioni che non vanno necessariamente ricondotte a forme di programmazione "fallita". La normatività dell'agire non è antecedentemente data come causa che regola l'agire ma emerge nel corso dell'azione stessa, contribuendo a produrne il *sensò* – simultaneamente significato, direzione e atmosfera. La fissità della norma crea l'illusione di un appiglio solido, ma la norma è solo referente, non causa dell'agire (se non quando il suo uso si reifica e usura). Nessuna norma è satura. Ha una porosità intrinseca che asseconda la plasticità di chi la usa. Circostanza che contribuisce alla vitale riproduzione di pratiche come il tango. La maniera in cui gli attori si confrontano (con maggior o minore successo) con le situazioni (più o meno anticipabili) contribuisce (a volte anche negativamente) allo sviluppo (o all'involuzione) della situazione stessa. Le regole, osserva ancora Bertinetto (cfr. Bertinetto 2018) "sono trasformate non dalla loro violazione ma piuttosto dalle loro stesse applicazioni, cioè dai loro usi e abusi...".

Chi balla il tango non ripete il passato con esattezza paranoica. Inventa il proprio presente ricordandosi il (ri-accordandosi al) passato. Nel lessico del tango, ad esempio, si chiama *parada* una sorta di fermata provvisoria del flusso della danza. Il termine e il gesto si trovano già semanticamente e funzionalmente categorizzati. Ciò non esclude tuttavia la possibilità di immaginare altri effetti di senso insospettati nel produrre o variare tale gesto, ridefinendone il significato al di là di quelli ammessi e immediatamente leggibili. Improvvisando possiamo stravolgerne gli usi programmati facendo sorgere surplus di senso. A contare non è quello

---

17. Troviamo qui una caratteristica della condotta improvvisata denominata *responsività* [Sparti 2007,187], la capacità di rispondere creativamente e continuamente a quello che accade e si fa accadere. Una forma di apertura estrema, e di sensibilità, al contesto e alle sue *affordances* (le possibilità di azione innescate dalle circostanze). Un'apertura che rinvia alla capacità di sentire – di entrare in consonanza con – l'ambiente, la sua consistenza ontologica e la sua forza di emanazione, di aprirsi insomma al fuori (tornando alla dimensione estetica messa in luce da Landowski, i sensi sono non solo i mediatori della percezione, rappresentano il sensorio condiviso entro il quale, e grazie al quale, si interagisce).

che estraggo da me stesso (invenzione) ma la capacità di scoprire come risemantizzare le convenzioni esistenti e fornire risposte (creative) alle situazioni in corso, un'abilità che richiede tanto complicità con la tradizione quanto presa di distanza da essa (cfr, Benoist 2003). Ricorrendo ad un'immagine di Wittgenstein [1978 § 97-99], possiamo paragonare il tango a un fiume nel suo alveo; l'acqua scorre ma tende anche a espandersi e restringersi. Benché abbia sempre un contorno determinato, un profilo che costituisce un punto di riferimento – il bordo del fiume sono le regole stabili(te), ossia il punto di attrito rispetto al cambiamento -, il fiume è metafora della prassi che modifica continuamente i propri confini. Wittgenstein sottolinea opportunamente come la regola assomigli non ad una rotaia rigida ma ad un sentiero [1967, § 57]. A differenza del binario, predisposto artificialmente su un terreno preparato prima, il sentiero è sconnesso, impregnato di saliscendi e di piccole curvature, e soprattutto risultato dei passi che lo attraversano. La regola è un deposito di usi praticati, non una struttura prescrittiva separata dall'uso. Viene modificata mentre viene reiterata.

Queste osservazioni non negano che l'agire sociale sia regolato. Ad essere messo in discussione è lo statuto della normatività. Occorre affrancarsi dalla fallacia del determinismo normativo. Le norme non intervengono sull'agire. Configurano piuttosto l'agibile, il campo all'interno del quale sono possibili azioni significative. Il punto in questione non riguarda nemmeno la condotta improvvisata in sé, quanto la debolezza di un modello di agire sociale fondato su una concezione del comportamento umano<sup>18</sup> come conforme a norme (nel funzionalismo di Talcott Parsons i due aspetti si conciliano: l'ordine normativo viene interiorizzato, cosicché l'attore vede i suoi scopi coincidere con le richieste del sistema sociale

---

18. A questo proposito può essere utile ricordare anche il significato attribuito al concetto di "norma" nella glossematica di Hjelmslev [Hjelmslev 1943]. La norma, qui, non definisce il livello delle regole, in cui si articola la forma linguistica nella sua dimensione astratta (che Hjelmslev chiama "schema"), ma il livello dell'accettabilità delle sue realizzazioni specifiche (che Hjelmslev chiama "uso") entro un dato "quadro sociale" (per una comunità linguistica). Per cui l'uso, la produzione semiotica realizzata, non è mai l'esito di una riproduzione meccanica dello schema, delle regole astratte, ma il risultato di una loro realizzazione entro lo spettro di una "riconoscibilità" condivisa (la "norma", appunto), che sarà ovviamente assai più soggetta a fluttuazioni e mutazioni di quanto non lo sia lo schema, che a sua volta può essere modificato non dal singolo uso ma da variazioni ricorsive della norma.

complessivo, contribuendo al mantenimento della sua riproduzione). In questione è il riconoscimento dell'articolazione dinamica fra norme e azione. O, più radicalmente ancora, della riarticolazione ricorsiva e retroattiva fra l'istituzione di una pratica e il suo esercizio. L'ordine culturale e normativo che ci precede e che noi non abbiamo scelto né abbiamo il potere di scegliere, quell'ordine dal quale siamo agiti, è al tempo stesso riprodotto attraverso di *noi*. E non mediante una replicazione meccanica. Siamo costituiti da tale ordine eppure, al tempo stesso, lo *realizziamo*. Come attori siamo non solo *context shaped* ma anche *context renewing*, e il punto di giunzione fra le strutture e l'azione sono le pratiche: forme di condotta parzialmente routinizzate attraverso cui gli esseri umani riproducono incessantemente e ricorsivamente gli assetti entro cui si trovano collocati, conservando tuttavia la possibilità di mutarli – intenzionalmente o meno – attraverso nuove interpretazioni dei loro significati o nuovi modi di agire.

### *Conclusione*

In questo contributo abbiamo voluto chiarire in che maniera il pensiero di Landowski essere utile alla teoria e alla pratica sociologica. Con poche eccezioni, la sociologia si è concentrata su forme di azione normativamente regolate (su quello che Landowski denomina il “regime della programmazione”), considerando gli imprevisti e le forme di micro-interazione intercorporea fenomeni residuali o non pertinenti al proprio territorio epistemologico. Tanto l'immagine dell'attore sociale e della sua competenza, quanto quella della normatività, risultano spesso rigide e astratte. Condizionati dal lessico sociologico prevalente, rischiamo di divenire miopi nei confronti dell'improvvisazione, questa dimensione sommersa ma cruciale dell'interazione sociale. Avvalendoci della sociosemiotica di Landowski, abbiamo cercato di sollecitare l'estensione del campo della rappresentabilità del regime del mutuo aggiustamento (o improvvisazione) in seno alle scienze sociali, restituendo un'immagine più ricca dell'interazione, della sua processualità e della sua dinamica normativa.

*Riferimenti bibliografici*

Benoist, J.

2003, *Quand'è che smettiamo di giocare ad un gioco?*, in P. Di Lucia (a cura di) *Ontologia sociale potere deontico e regole costitutiva*, Quodlibet, Macerata, pp. 191-196.

Bertinetto, A.

2016, *“Do not fear mistakes – there are none”: The Mistake as Surprising Experience of Creativity in Jazz*, capitolo 5 di M. Santi & E. Zorzi (a cura di): *Education as Jazz*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge, pp 85-100.

2018, *Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche*, Kayak, annuario n.3, monografico dedicato all'improvvisazione a cura di Igor Pelgreffi.

Bourdieu, P.

2000, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, trad. it. *Per una teoria della pratica*, Cortina, Milano, 2003.

Fontanille, J.

2001, *Pratiques Sémiotiques*, PUF, Paris, trad. it. *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa.

2017, *Formes de vie*, Presses universitaires de Liège, Liège.

Garfinkel, H.

2002, *Ethnomethodology's Program: Working Out Durkheim's Aporism*, Rowman & Littlefield Publishers, Boston, MD.

2006, *Seeing Sociologically: The Routine Grounds of Social Action*. Paradigm Publishers (ed. or. 1948), Boulder, CO.

Goffman, E.

1972, *Encounters. Two studies in the sociology of interaction*, Penguin University Books, Harmondsworth (trad. it. *Espressione e identità*, Il Mulino, Bologna, 2003).

Greimas, A.J.

1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris (trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Centro Scientifico, Torino, 1991).

1987, *De l'imperfection*. Pierre Fanlac, Paris (trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo).

- Greimas, A.J. & Courtés, J.  
1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris  
(trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano, 2007).
- Greimas, A.J. & Landowski, E. (a cura)  
1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette, Paris.
- Halliday, M.A.K.  
1978, *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*,  
Edward Arnold, London.
- Hjelmslev, L.T.,  
1943, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Akademisk forlag, København, tr.it.,  
dall'inglese *Prolegomena to a Theory of Language*, Un. of Wisconsin Press,  
Madison, 1961, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1968.
- Hodge, R. & Kress, G.  
1998. *Social Semiotics*, Polity Press, Cambridge.
- Landowski, E.,  
1979, voce *Socio-sémiotique*, in A. J. Greimas, J. Courtés, op. cit.  
2004, *Passions sans nom. Essais de socio-sémiotique III*, PUF, Paris.  
2005, *Les interaction risquées*, Nouveaux actes sémiotiques, 101-103, Press  
Universitaires de Limoges, Limoges, trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Franco  
Angeli, Milano, 2010.  
2009, *Avere presa, dare presa*, Lexia, 3-4 (monografico su “Attanti, attori, agenti –  
Senso dell’azione e azione del senso”), pp. 139-202.
- Lanzara, G.  
1993, “Le organizzazioni effimere in ambienti estremi: genesi e strategie di inter-  
vento”, cap. 4 di Id., *Capacità negativa. Competenza progettuale e modelli di  
intervento nelle organizzazioni*, Il Mulino, Bologna, pp. 143-181.
- Marrone, G.  
2001 *Corpi sociali*, Einaudi, Torino.

Marsciani, F.

2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Franco Angeli, Milano.

Nancy, J-L.

1996, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino.

Nietzsche, F.

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

Peters, G.

2009, *The philosophy of improvisation*, Chicago University Press, Chicago.

Pizzorno, A.

2007, *Il velo della diversità*, Feltrinelli, Milano.

Pouillaude, F.

2006, *Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable*, in A. Boissière C. Kintzler (a cura di), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, pp. 145-161.

Sparti, D.

2007, *Il corpo sonoro*, Il Mulino, Bologna.

2018, *Tango bonding. Il tango argentino e il consumo di intimità temporanea*, Rassegna italiana di sociologia, annata LVIII, n.3 luglio – settembre, 2017, pp. 513-544.

van Leeuwen, T.

2005, *Introducing Social Semiotics*, Routledge, London.

Wittgenstein, L.

1967, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.

1978, *Della certezza*, Einaudi, Torino.