

## Gesto musicale e *performance*<sup>1</sup>

**I**l concetto di gesto applicato in musica sta conquistando uno spazio sempre maggiore nel dibattito musicologico contemporaneo, soprattutto in ambito nordamericano. Negli ultimi anni alcuni progetti di ricerca,<sup>2</sup> importanti pubblicazioni monografiche<sup>3</sup> e convegni di studio dedicati a questo tema<sup>4</sup> hanno contribuito allo sviluppo di riflessioni dalle impostazioni spesso assai diverse e addirittura contrastanti. Così, il gesto è diventato un concetto dal grande potere evocativo e dalle promettenti ricadute, analitiche ed esegetiche; però, se da un lato la molteplicità degli approcci garantisce un'investigazione completa e ad ampio raggio delle sue possibilità, dall'altro si rischia un'indeterminatezza che non va oltre la suggestione e la nebbiosa metafora, proprio come una superficiale applicazione del concetto di linguaggio alla musica.

La crescente importanza del termine dev'essere ricollegata all'attenzione sempre maggiore dedicata alle dinamiche di intervento del corpo nelle diverse fasi della comunicazione musicale: composizione, esecuzione e ascolto. Allo stesso modo, l'importanza del corpo nella formazione e nella sistematizzazione del pensiero umano, e finanche nella concettualizzazione linguistica, è sempre più riconosciuta come determinante. A mio parere è su questo crinale che dev'essere condotta l'indagine sul gesto in campo musicale, luogo dell'espressione e della comunicazione umana che, lungi dall'essere caso particolare o addi-

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare la prof.ssa Michela Garda e il prof. Marco Mangani, rispettivamente relatore e correlatore della tesi di Laurea magistrale discussa nella facoltà di Musicologia dell'Università degli studi di Pavia-Cremona, dalla quale questo contributo prende le mosse.

<sup>2</sup> Si veda il progetto attivato nell'Università di Oslo concluso nel 2007 e l'articolata discussione intorno al gesto organizzata dall'IRCAM: IRCAM, *Groupe de Discussion à propos du Geste Musical*, <http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/wanderle/Gestes/Interne/indexnew.html>, consultato nel gennaio 2013.

<sup>3</sup> Cfr. *Music and Gesture*, eds. Anthony Gritten and Elaine King, Aldershot, Ashgate, 2006 e, degli stessi autori, *New Perspectives on Music and Gesture*, Aldershot, Ashgate, 2011.

<sup>4</sup> First International Conference "Music and Gesture", Norwich (UK), August 2003; Second International Conference on Music and Gesture, Royal Northern College of Music, Manchester (UK), 20-23 July 2006; Third International Conference on Music and Gesture, McGill University, Montreal (CA), 5-6 March 2010. Cfr. anche gli atti *Second International Conference on Music and Gesture*, Royal Northern College of Music, Manchester (UK), 20-23 July 2006, eds. Anthony Gritten and Elaine King, Hull, GK Publishing, 2006.

rittura imbarazzante eccezione, potrebbe essere ambito di osservazione privilegiato proprio perché la produzione musicale ha come fulcro il momento in cui l'esecutore funge da tramite fra il compositore e l'ascoltatore, nell'attimo in cui interpreta con movimenti corporei alcune prescrizioni scritte, dando vita e fruibilità a un messaggio altrimenti in larga parte inaccessibile. Questo è il motivo per cui l'indagine qui proposta cerca di analizzare la funzione del corpo nella comunicazione musicale, proprio nel momento in cui esso è senza dubbio coinvolto in modo esplicito e analizzabile: la *performance*. Non si nega, sulla scorta di alcune recenti ricerche, che il corpo abbia una funzione determinante anche nella composizione e, in modo sicuramente più evidente, nella fruizione musicale. Approfondire il ruolo del corpo nei tre momenti della produzione musicale potrebbe anzi contribuire a creare un collegamento fra le diverse persone, gli attori della comunicazione musicale, anche al di là dei concetti di stile e di grammatica. La *performance* offre però all'osservazione dello studioso un momento eccezionalmente ricco, in cui coesistono corpo e conoscenza, capacità interiorizzate e scelte estemporanee, e soprattutto la fusione di quelle che qui saranno definite quali componente linguistica e gestuale dell'evento comunicativo (o, nei termini individuati da Adam Kendon, locuzione [*locution*] e gesto [*gesture*]).<sup>5</sup> Presupposto di questo studio è l'ipotesi (avanzata e sviluppata da Ole Kühl e Lawrence Zbikowski fra gli altri) che la musica costituisca un tipo di messaggio amodale, o, meglio, multimodale. Con ciò si intende che nella sua natura squisitamente acustica la musica riesca a trasmettere informazioni legate al senso dell'udito (ascoltare il movimento), ma anche informazioni visive implicite (immaginare il movimento), informazioni somatosensoriali (percepire il movimento), informazioni emozionali (interpretare il movimento). Per questo motivo la musica è fruibile in modo soddisfacente solo al momento della sua esecuzione e non alla semplice lettura, come avviene con il romanzo e persino, pur con le dovute distinzioni, con il dramma moderno. Il gesto performativo si colloca al centro di questo processo di sintesi che porta in vita il contenuto espressivo della musica, facendo sì che l'intero messaggio musicale si trasmetta attraverso la sua realizzazione gestuale. In questa sede, si distinguerà dunque una componente linguistica della musica (la parte fissata su carta dal compositore, costituita dai parametri discreti e rappresentabili dalla scrittura classica occidentale) e una gestuale (afferente alle scelte performative dell'interprete, che investono i cosiddetti elementi non parametrici, più scarsamente notabili). Dev'essere chiarito che come "gesto musicale" non si intende qui il mero movimento muscolare atto a realizzare le prescrizioni del compositore, né l'espres-

<sup>5</sup> Cfr. ADAM KENDON, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

sività dei movimenti “in sé”, osservabili alla sola vista. Le moderne tecniche di videoregistrazione e analisi permettono di studiare nel dettaglio la funzione dei movimenti dell'interprete anche al di là di quelli strettamente necessari all'esecuzione della musica. Pur esistendo una vasta letteratura che si occupa di individuare una semantica nei movimenti già definiti ancillari [*ancillary*],<sup>6</sup> sembra riduttivo riferirsi a questi movimenti corporei come all'equivalente in campo musicale della gestualità nella comunicazione linguistica: lo spostamento da un sistema all'altro senza adattamenti non è indolore e solleva alcuni problemi. In primo luogo, ci si trova a dover compiere una scelta scabrosa quanto obbligata: o il gesto dell'interprete, visibile e percepibile, è fondamentale nella comunicazione musicale (e si dovrebbe pertanto giudicare come insufficiente quella che è di fatto la principale forma di fruizione della musica oggi, cioè la riproduzione su supporto audio), o è un mero orpello, un “di più” che offre la *performance live*. Inoltre, i gesti osservabili dal fruitore spesso non sarebbero che movimenti interpretabili proprio perché afferenti a una comunicazione di tipo extramusicale (si pensi per esempio all'espressione del viso). Robert Hatten fornisce una prima motivazione per distinguere il discorso sulla musica da quello sul linguaggio: pur non vedendo il gesto dell'interprete, l'ascoltatore mediamente istruito è in grado di riconoscere la «qualità del movimento».<sup>7</sup> Verrebbe da dire: non la sequenza di contrazioni muscolari e i movimenti degli arti nello spazio, ma il loro effetto, il loro concretizzarsi in musica.<sup>8</sup> Questa condivisibile osservazione rafforza una delle premesse dell'approccio qui seguito: quando si parla di gesto musicale se ne deve parlare nella sua realtà sonora, nel suo essere veste di un corrispondente messaggio “linguistico”. La natura del gesto nell'attività performativa musicale è diversa da quella propria alla comunicazione linguistica. La ragione di questa differenza risiede nella produzione stessa del messaggio musicale, che (per quanto riguarda la musica strumentale) implica di per sé una certa quantità di movimento, e non si limita a pressoché invisibili contrazioni muscolari interne al corpo umano che opera chi parla. Ora, nessuno direbbe che la contrazione delle corde

---

<sup>6</sup> Cfr. MARCELO WANDERLEY - BRADLEY VINES, *Origins and Functions of Clarinetists' Ancillary Gestures*, in *Music and Gesture*, cit., pp. 165-191.

<sup>7</sup> ROBERT HATTEN, University of Toronto, *Musical Gesture: Eight Lectures for the Cybersemiotic Institute*, Lecture 1, *Toward a Characterization of Gesture in Music: An Introduction to the Issues*, <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hatout.html> (consultata in gennaio 2013).

<sup>8</sup> È quello che intende Isabella Poggi quando, pur partendo da un tentativo di catalogazione e analisi del gesto performativo, afferma: «parameters like timbre, tempo, expression and intensity can be better seen as determined not by the hand movements themselves, but by the way in which they are performed – their “manner of movement”», ISABELLA POGGI, *Body and Mind in the Pianist's Performance*, in *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC9)*, ed. Mario Baroni [et al.], Bologna, Bononia University Press, 2006, pp. 1044-1051.

vocali, essenziale per produrre un suono articolato, sia un gesto.<sup>9</sup> Così come non è gestuale un movimento volontario che abbia uno scopo preciso (aprire una porta). Resta inteso che anche le cosiddette azioni strumentali [*instrumental actions*]<sup>10</sup> possono essere veicolo di informazioni, possono cioè avere una componente gestuale (dal modo in cui si versa l'acqua in un bicchiere si possono dedurre la solennità, lo sforzo, la delicatezza dell'azione), ma anche in questo caso si fa riferimento alla *nuance* di un movimento. Si nota come sia difficile, in un mezzo complesso e multimodale, definire dove cominci e dove finisca il gesto. Anche per quanto riguarda i movimenti delle corde vocali, che hanno solo la funzione strumentale di produrre suoni articolati e che, coordinati ad altri movimenti, andranno a formare i fonemi di una lingua, non si può escludere una componente gestuale del movimento, se si considerano come gestuali l'intonazione e l'inflessione; ma anche una funzione che si potrebbe definire, usando la terminologia di Lidov, di "postura",<sup>11</sup> significativa per l'ascoltatore (per riconoscere, ad esempio, la persona che parla dal timbro della sua voce). Quest'ultimo caso è particolarmente significativo per condurre un parallelo col mondo della comunicazione musicale. Quando il pianista esercita pressione su un tasto per produrre un suono, il suo può essere considerato un gesto? Si sceglierà di rispondere in maniera negativa (anche se la posizione dovrà essere attenuata), per diversi motivi. Per prima cosa, coerentemente con la teoria che si cerca qui di delineare, nell'atto di produrre un suono l'interprete sta dando voce al proprio linguaggio. Eseguendo una successione di note sta solo portando alla luce la componente "verbale" dell'opera che intende interpretare. Naturalmente si sta cercando di separare qui, anche nel tempo, due componenti che, come si è detto, sono inscindibili nel momento in cui si parla di interpretazione musicale. Si tratta di una frattura essenziale per la comprensione dell'approccio che si intende seguire: la frattura sarà ricomposta in seguito. Si vuole infatti dimostrare come non sia possibile fare riferimento alle teorie cognitive e ai gesti co-verbali [*co-verbal gestures*], se si mette completamente da parte la componente linguistica della musica. In secondo luogo, supporre che l'azione strumentale che produce il suono sia significativa sul piano gestuale vorrebbe dire attribuire un significato a quel mero movimento; però, è noto che quello stesso suono, o, meglio,

<sup>9</sup> In realtà, tale estrema posizione è sostenuta da chi ha bisogno di colmare il divario fra gesto e linguaggio equiparando le due componenti: ad esempio cfr. DAVID ARMSTRONG - WILLIAM STOKOE - SHERMAN WILCOX, *Gesture and the Nature of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 43, che definiscono i gesti funzionali alla produzione delle parole *articulatory gestures*.

<sup>10</sup> Cfr. EGIL HAGA, *Correspondences Between Music and Body Movement*, dissertazione, University of Oslo, Faculty of Humanities, 2008, p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. DAVID LIDOV, *Emotive Gesture in Music and its Contraries*, in *Music and Gesture*, cit., pp. 24-45.

quello che dal punto di vista linguistico è considerato lo stesso suono, può essere prodotto con infiniti altri movimenti (è il caso, ad esempio, delle trascrizioni). Si stravolge così il contenuto gestuale della *performance*? No, perché non ci si deve riferire al tipo di movimento, ma alla sua qualità: alla già ricordata *nuance* che l'interprete aggiunge alla sua azione strumentale e che in realtà è incarnata nella natura della mera esecuzione.

Si deve però ora ricomporre la scissione che si è volutamente creata al fine di analizzare la natura del gesto nella *performance* per ricordare che le due componenti risultano di fatto fuse in un'unica, inscindibile unità: non solo il gesto è veste della parola, ma veicola inevitabilmente la componente linguistica ad ogni momento della sua realizzazione. Insomma, si percepisce la musica attraverso la sua realizzazione gestuale, e solo tramite essa si arriva al suo contenuto linguistico. L'approccio seguito è dunque di tipo ermeneutico: tiene conto della centralità del concetto di interpretazione sviluppato da Gadamer e da Pareyson, e lo applica all'ambito dell'interpretazione musicale. Gli spunti forniti da Pareyson<sup>12</sup> riguardano principalmente il rapporto fra testo e interpretazione, soprattutto per quanto riguarda la mirabile equidistanza fra gli estremi del dogmatismo e del relativismo: la potenza dell'attività interpretativa risiede proprio nel fatto che la "verità" vive nella sua interezza in ogni singola esegesi, nonostante i limiti storici e personali dell'interprete, e anzi proprio in virtù di questi. In questo senso, i pochi passaggi dedicati alla musica in *Verità e interpretazione* sono illuminanti. Occorre però discostarsi dall'impostazione di Pareyson in un punto cruciale, in quanto l'approfondimento della natura del gesto porta a rifiutare l'equiparazione della *performance* e dell'interpretazione analitica, suggerita da Pareyson (e in alcuni passaggi da Gadamer). In realtà, si tratta di un'operazione legittima sul piano della speculazione filosofica, in quanto in entrambi i casi si è in presenza di attività interpretative. Dal punto di vista della riflessione musicologica, e in questo lavoro in particolare, mi è sembrato però fondamentale insistere sulle differenze che intercorrono fra i due livelli interpretativi (si riprenderà in seguito questa distinzione).

Vi è un altro problema che nasce dall'impostazione ermeneutica delineata da Gadamer.<sup>13</sup> È lecito chiedersi se, con i termini individuati da Alessandro Arbo,<sup>14</sup> riferendosi al "vedere come" wittgensteiniano, esista una differenza tra esecuzione e interpretazione. Secondo Arbo, considerare il "fraseggio" (termine wittgensteiniano mutuato dalla musica

<sup>12</sup> Cfr. LUIGI PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1970.

<sup>13</sup> Cfr. HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, F.lli Fabbri, 1972.

<sup>14</sup> Cfr. ALESSANDRO ARBO, *Sentire come: riflessioni su un tema di Wittgenstein*, in *Musica e interpretazione*, a cura di Luigi Attademo, Torino, Trauben, 2002, pp. 105-127.

ma ampliato semanticamente fino a includere ogni attività interpretativa di fronte a uno stimolo) come un elemento fondamentale nell'atto stesso del sentire, tanto nell'ascolto quanto nell'esecuzione, restringe il campo dell'interpretazione a favore di quello della semplice esecuzione. Essa, per essere corretta, deve già contenere alcune aggiunte interpretative: un «fraseggio minimo, destinato a deviare da una rigorosa realizzazione del segno».<sup>15</sup> Ora, voler far rientrare le scelte (che a questo punto non sono più tali) dell'esecutore nell'ambito di prescrizioni linguistiche apre alcuni problemi. In primo luogo, dovrebbe essere accettato che la «rigorosa realizzazione del segno» per essere tale debba deviare dalle proprie indicazioni, ma, soprattutto, si nota come sia impossibile vedere dove finisca la deviazione richiesta dalle esigenze di fraseggio e dove cominci l'interpretazione vera e propria. Tra gli esempi portati da Arbo, è interessante citare le prime battute del preludio di *Tristano e Isotta* di Wagner: se ogni direttore interpreta il mi nell'ultimo tempo di b. 1 come temporalmente più lungo del la dell'ultimo tempo di b. 2, pur avendo entrambi il valore di una croma, è evidente che si tratta non di un livello interpretativo, ma di una semplice esecuzione corretta. Il segno stesso, creando un contesto inequivocabile, prescriverebbe questa deviazione dalle durate rigorose. È corretto, ma ogni direttore affronta questa necessità in modo diverso, dando luogo a sempre nuove interpretazioni. Dove finisca l'esecuzione e dove inizi l'attività interpretativa, non è dato sapere. In effetti, sembra più interessante una prospettiva ermeneutica che metta al centro proprio il problema dell'interpretazione, che nella musica trova un banco di prova privilegiato.<sup>16</sup> L'approccio ermeneutico consente anche di salvare l'importanza del testo musicale nella sua completezza, nonché di sciogliere la questione su quale sia davvero la forma compiuta della musica. La classica posizione di Gisèle Brelet, ad esempio, finisce con l'affermare la superiorità creatrice dell'interpretazione, con la positiva conseguenza di considerare la musica come perfettamente compiuta solo nella sua realizzazione sonora. Il rapporto problematico che si instaura fra opera ed esecuzione porta però la Brelet a dover ammettere che l'interprete scelga solo una tra le potenziali realizzazioni di un testo musicale, dunque «eseguire è escludere».<sup>17</sup> Certo, a rigore ogni scelta comporta la rinuncia a un universo di possibilità, che restano quindi degli orizzonti invisibili; però, si può dire con Pareyson che l'infinità dell'opera vive nella fini-

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>16</sup> Oltre a H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., anche Luigi Pareyson ha discusso l'importanza della musica come modello ermeneutico: cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, cit.

<sup>17</sup> GISEÈLE BRELET, *L'interprétation créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, cit. in ENRICO FUBINI, *Musica e linguaggio*, Torino, Einaudi, 1977, p. 105.

tezza dell'interpretazione, che riesce mirabilmente a coniugare l'illimitato della verità con lo storicamente determinato e la finitezza dell'interprete. Non dunque esecuzione come «variazioni su un tema»<sup>18</sup> dato dall'opera, ma sguardo su di essa che la contiene nelle sue illimitate possibilità. Se si ricorda come Pareyson cercasse di fondare la propria ermeneutica col duplice scopo di reagire alla povertà del relativismo quanto al dogmatismo ideologico, si rende chiaro come questa prospettiva possa essere pienamente accettata in musica: qui si tratta di sfuggire tanto all'idolatria del testo musicale, quanto al suo misconoscimento in favore della pura realtà sonora.

In *Verità e metodo*, anche Gadamer sembra mettere in guardia dal cercare un confine troppo netto fra esecuzione e interpretazione. Anche un'interpretazione puramente "riproduttiva" partecipa, secondo Gadamer, della verità e della comprensione profonda di un testo. La distinzione deve perciò essere rivista a partire dal confronto con l'ermeneutica giuridica e teologica, nelle quali l'applicazione particolare non compromette la fedeltà al generale:

Ma anche quella interpretazione che sembra la più lontana dai tipi di cui abbiamo trattato fin qui, cioè l'interpretazione riproduttiva, quella che si ha nell'esecuzione della poesia e della musica – e si ricordi che solo nell'essere eseguite esse hanno la loro esistenza – è difficilmente concepibile come genere di interpretazione distinto e separato dagli altri.<sup>19</sup>

In questa direzione si può anche superare il divario apparente fra interpretazione soggettiva e oggettiva (che tanto è applicata in musica, nei termini di fedeltà a un'opera, spesso addirittura coniando espressioni quali "esecuzione filologica"):

Una tale divisione si fonda su una falsa contrapposizione che non è davvero superata neanche dal riconoscimento di un rapporto dialettico tra soggettivo e oggettivo. La distinzione tra una funzione ricognitiva e una funzione normativa contrappone aspetti e momenti che sono invece costitutivamente una cosa sola. Il senso della legge, che si manifesta nella sua applicazione normativa, non è, in linea di principio, qualcosa di diverso dal senso di ciò che un testo dice e che si fa valere nel processo della comprensione.<sup>20</sup>

L'invito di Gadamer è dunque quello di seguire l'esempio delle interpretazioni che implicano una forma di applicazione anche nell'ermeneutica storica. Mi sembra che anche

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>19</sup> H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., p. 361.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 362.

nell'interpretazione musicale si debba ricordare che le esecuzioni «stanno al servizio di ciò che in esse deve farsi valere».<sup>21</sup> Se si svolge il discorso fin qui affrontato in altri termini, cioè dal punto di vista che più interessa per questa trattazione, è ancora più chiaro come un'analisi di stampo musicologico si differenzi da un'esecuzione estemporanea di uno stesso brano. Mentre la prima opera un discorso intorno alla musica ed è quindi una riflessione suggerita da ciò che si legge (o ascolta, o vede), la seconda è, nell'ottica qui proposta, un completamento di tipo gestuale a un testo che offre la struttura linguistica sulla quale intervenire. Tale distinzione pone i due approcci a una distanza abissale, rendendo impossibile la loro sovrapposizione, ma instaurando nuovi e profondi rapporti.

Riconoscere una simile natura all'attività performativa permette di evitare alcuni problemi che emergono dalla concezione classica dell'esecuzione. Eric Clarke<sup>22</sup> cerca di individuare principi generativi nella *performance* musicale, sull'onda delle teorie di matrice chomskiana sulle grammatiche generative. Estendere tali teorie (*in primis* quella di Lerdahl e Jackendoff) anche all'attività interpretativa e non solo a quella compositiva conduce Clarke ad alcune conclusioni discutibili. In primo luogo, l'analisi diventa una componente irrinunciabile della *performance*. Deve essere un'analisi esauriente e condotta prima dell'esecuzione, affinché possa offrire una struttura gerarchica che abbracci tutta la composizione. Insomma, l'interprete deve sempre segmentare nella sua intenzione il brano che sta suonando e ordinarlo secondo le rappresentazioni ad «albero etichettato»<sup>23</sup> tipiche della grammatica chomskiana. Questo conduce a una prima inevitabile conclusione: la *performance* ideale è quella realizzata a memoria (naturalmente dopo un lavoro analitico consapevole o meno), mentre la lettura dalla partitura (con gradazioni intermedie fino ad arrivare all'estremo della prima vista) è chiaramente inadeguata, dato che non consente la piena consapevolezza delle relazioni generative dell'opera. La conclusione è tanto inevitabile quanto esagerata. Sappiamo che ci sono interpreti in grado di eseguire letture a prima vista che hanno tutta la dignità di vere esecuzioni artistiche. Il che non vuol dire che una consapevolezza della composizione nel suo insieme sia irrilevante ai fini di una migliore comprensione e, quindi, esecuzione dell'opera. Si vuole però notare come il modello generativo sia nei fatti inadeguato a descrivere in modo soddisfacente l'attività performativa, che pare svilupparsi più con dinamiche associative di scelte che vanno a costruire *step by step*

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. ERIC CLARKE, *Generative Principles in Music Performance*, in *Generative Processes in Music*, ed. John Sloboda, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 1-25.

<sup>23</sup> DIEGO MARCONI, *Filosofia e scienze cognitive*, Roma - Bari, Laterza, 2001, p. 54.



l'interpretazione. Prima di svolgere più nel dettaglio questo ragionamento, è necessario affrontare altri problemi che insorgono nel voler informare la *performance* di tecniche analitiche generative. Per prima cosa una simile impostazione obbliga a riferirsi all'analisi per ogni tentativo di giudizio della *performance*. Per esempio, dovrebbe valere il principio che un'erronea segmentazione non possa dare luogo che a una esecuzione erronea. Anche quest'affermazione sembra esagerata, ma comunque non è quasi mai verificabile, dato che nella stragrande maggioranza dei casi siamo informati delle scelte dell'interprete tramite la sola esecuzione. Si dovrebbe risalire dalla *performance* a un modello di segmentazione plausibile, ma appare molto dubbio che così facendo si otterrebbero risultati decisivi. Una strutturazione gerarchica del brano imporrebbe infatti scelte interpretative gerarchicamente organizzate e ne legherebbe l'efficacia alla rigidità di adesione al modello, cosa che non è difendibile. Clarke poi riconosce che segmentazioni uguali possano dare luogo a esecuzioni diverse, ma non considera la possibilità che *performance* del tutto simili rivestano analisi critiche affatto diverse. Anche se queste argomentazioni (condotte a partire dalla riflessione sull'interpretazione svolta sopra) mettono in seria difficoltà il modello di Clarke, è interessante notare come la dimostrazione decisiva venga proprio dall'analogia gesto-*performance*. McNeill,<sup>24</sup> riferendosi al gesto che accompagna la parola (i già citati “gesti co-verbali”), individua alcune proprietà di questa classe gestuale, fra cui tre illuminanti per l'argomento qui svolto:

1. Proprietà globale e sintetica. Il significato delle unità gestuali minime è in relazione col gesto completo (*global*) e diversi segmenti gestuali si sintetizzano in un singolo gesto (*synthetic*);
2. Proprietà non-combinatoria. I gesti non si combinano per formare strutture gerarchiche. Quando più gesti formano una struttura comunicativa, ognuno dà una sua unità di significato;
3. Proprietà “sensibile al contesto”. Ogni gesto è creato al momento di parlare e sottolinea ciò che è rilevante.

Le tre proprietà suggeriscono un modello performativo del gesto che non si basa su strutture gerarchicamente organizzate, ma su dinamiche sintetiche e costruite in tempo

---

<sup>24</sup> Cfr. DAVID McNEILL, *Hand and Mind. What Gesture Reveals about Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 41.

reale. Se si assumono come valide per descrivere l'attività di interpretazione performativa della musica, si evitano i problemi che emergono da una concezione strutturale della stessa. È di particolare rilievo sottolineare la validità della prima proprietà in relazione alla seconda: la natura sintetica non deve essere separata da quella non-combinatoria, e dalle due emerge un gesto che può essere risultato di componenti più piccole (unità minime o, usando la terminologia di Lidov, "molari"), ma che non le raggruppa con ordine gerarchico (come vorrebbe Hatten). Si tratta certamente di un diverso modo di articolare la comunicazione umana, che si va a sovrapporre alle strutture del linguaggio (queste sì analizzabili con processi generativi). È dunque innegabile una differenza con la pratica della comunicazione verbale, differenza che risiede, lo si deve ripetere, nella natura del fare e del trasmettere la musica nella cultura occidentale. Il modello di McNeill deve essere quindi integrato, dacché la terza proprietà rischia di esprimere una realtà incompleta se non tiene conto del fatto che l'interprete opera su un testo che gli fornisce la parte verbale sulla quale intervenire. C'è dunque una struttura precostituita e occorrerà vedere più nel dettaglio come questa peculiarità si inserisca attivamente nel processo comunicativo musicale. Che complessità ha il messaggio del compositore al momento dell'atto creativo? Quanta e quale parte di esso viene fissata su carta? Qual è il contributo richiesto all'interprete e con che strategie lo si svolge? Sviluppare ulteriormente le considerazioni sullo *status* della *performance* nella musica occidentale può portare al riconoscimento di un adeguato modello interpretativo che tenga conto delle proprietà eminentemente gestuali dell'interpretazione performativa.

Una concezione dell'interpretazione musicale come quella delineata sopra, che definisce la *performance* quale componente gestuale di un discorso che ha la sua parte linguistica nel testo, necessita di un sistema di conoscenze e abilità che spieghi la rigorosa adesione dell'interpretazione alla sua verità, garantendo al tempo stesso quella spontaneità propria della parte della rappresentazione del pensiero che nella comunicazione è affidata al gesto: un sistema, un metodo, che non nasce dall'analisi del testo scritto, ma da una risposta interiorizzata agli stimoli che il testo suggerisce a un interprete competente.

Se si sceglie di considerare la musica come espressione amodale, o multimodale, di esperienze corporee, la *performance* non può essere vista come operazione di sovrapposizione arbitraria che deve seguire la guida di un testo, ma come completamento necessario che naturalmente si basa sul testo per arrivare a una totalità che è altra cosa rispetto alla componente notata. L'approccio al testo di un musicista è unico per diverse ragioni. In primo luogo è spesso eseguito "strumento alla mano": in rapporto a questa caratteristica si

tratta sovente di una lettura lineare, dall'inizio alla fine, che consente quindi una diversa comprensione delle relazioni gerarchiche tra le parti della composizione (si ricordino le critiche all'impostazione di Clarke). Ci si riferisce qui a una lettura a prima vista, che non è sicuramente l'unico approccio possibile a un testo musicale da parte di un esecutore. Resta però vero che un esecutore si trova costretto, fin dalla prima lettura, a integrare le indicazioni che riguardano parametri del suono diversi da altezza e ritmo, e spesso a intervenire anche su questi a causa di scelte espressive e stilistiche. Tutto ciò in mancanza di una notazione prescrittiva (come notato da diversi studi, la difficoltà di una notazione prescrittiva, ma anche solo descrittiva, è caratteristica tipica della componente gestuale della comunicazione, che si articola su dimensioni più complesse e meno discrete)<sup>25</sup> e in presenza di testi sempre nuovi che offrono, apparentemente, nuove situazioni musicali da interpretare adeguatamente. La spontaneità e al tempo stesso il rigore di questo meccanismo sono già stati riconosciuti da Hatten:

But just as typically, one reaches into the music's physical manifestation by the heuristic of simply sitting down and playing the piece – feeling what the hands must do to cover the notes at the right times, engaging in the plasticity or flexibility that leaps or passage work or sudden shifts demand of the body, and then inspecting one's bodily engagement for clues as to expressive correlates.<sup>26</sup>

Se si esprime quanto detto nei termini usati precedentemente (che tuttavia non danno conto della complessità dell'operazione), si può dire che un interprete deve essere in grado di fornire una valida veste gestuale al messaggio verbale, che non contraddica quanto espresso dal testo, ma che lo sottolinei in maniera universalmente valida eppure personale e nuova. Proprio la suggerita dimensione gestuale della comunicazione musicale sarebbe in grado di garantire al tempo stesso un approccio spontaneo, un'immediatezza comunicativa e una varietà molto mobile di espressione all'interno di schemi definiti. Comprendere efficacemente come avvenga la traduzione del testo nel messaggio musicale completo (componente gestuale e linguistica) può aiutare ad avvicinarsi al cuore di molti problemi della musica, non ultimo quello del suo significato. Non si vuole qui arrivare a una teoria del significato della musica, ma analizzare i meccanismi di scelta dell'esecutore può fornire utili indicazioni sul perché alcuni schemi sono interpretati in un determinato modo e non in un altro. In ultima analisi, forse la ricerca di una veste gestuale riconosciuta (più o meno uni-

---

<sup>25</sup> Per una dettagliata disamina del problema cfr. D. ARMSTRONG - W. STOKOE - S. WILCOX, *Gesture and The Nature of Language*, cit.

<sup>26</sup> R. HATTEN, *Eight Lectures on Music and Gesture*, cit., Lecture 1.

versalmente) come adeguata è quanto di più simile a un'idea di significato musicale si possa raggiungere in questa fase.

Può essere utile a questo punto introdurre il concetto, coniato da McNeill, di *growth points*, che, riferendosi alla relazione indissolubile tra linguaggio e gesto, consente di considerare unità analitiche formate da una componente verbale e da una gestuale. La loro unione forma quella sorta di pacchetto comunicativo amodale destinato a essere analizzato da colui che riceve il messaggio. Ebbene, se si traspone questo concetto al caso della musica, occorre stabilire non tanto (come si è suggerito sopra) come la componente gestuale si plasmi su quella verbale, ma come l'interprete ricostruisca l'originaria unità delle due componenti, in assenza di concetti che aiuterebbero la coordinata produzione di gesti e parole. Nondimeno, è indubbio che l'assenza di idee e concetti (almeno di quelli verbalmente ed univocamente esprimibili) non infici la coerente formazione di *growth points*: pur non esprimendo un significato, c'è un indiscussa necessità di coerenza fra componente verbale (partitura) e gestuale (scelte dell'interprete). Ciò che serve all'interprete è un valido meccanismo di lettura che non sia vincolato ai tempi e ai modi dell'analisi critica (pur non escludendola), ma che si affidi ad automatismi modellabili su casi sempre diversi. Un meccanismo che gli permetta di delimitare l'inizio e la fine di ogni unità significativa (*growth point*) e di fornirgli l'adeguata struttura gestuale, anche in assenza di una locuzione dal significato univoco. Per comprendere questa dinamica le scienze cognitive possono fornire alcuni validi suggerimenti.

### ***Image schemata***

Gli *image schemata* sono la declinazione di un concetto, quello di "schema", introdotto negli studi psicologici già nella prima metà del Novecento da studiosi come Bartlett, Woodworth e Piaget: pur nella diversità degli approcci il termine è impiegato sempre per delineare una modalità di interazione col reale (sia nella percezione sia nell'agire), che mette in primo piano l'esperienza e la conseguente capacità di effettuare previsioni. Dal punto di vista storico, gli schemi permettevano di sfuggire tanto agli estremi delle teorie "stimolo-risposta" quanto a quelli delle teorie puramente "cognitive" dell'apprendimento e del comportamento umano. La definizione di Ulric Neisser è orientata alla necessità di definire il fenomeno percettivo, più che le attività qualificate:

Lo schema è quella parte dell'intero ciclo percettivo che è interna al percettore, modificabile dall'esperienza, e in qualche modo specifica rispetto a ciò che viene percepito. Lo schema accetta le informazioni man mano che si rendono disponibili a livello di superficie sensoriale, ed è modificato da tali informazioni; guida i movimenti e le attività esplorative che consentono una quantità maggiore di informazione, da cui è ulteriormente modificato.<sup>27</sup>

Nel dibattito scientifico, col termine schema si intende solitamente:

A cluster of knowledge, representing a particular generic procedure, object, percept, event, sequence of events, or social situation. This cluster provides a skeleton structure for a concept that can be "instantiated", or filled out, with the detailed properties of the particular instance being represented.<sup>28</sup>

Il concetto di *image schema*, introdotto da Mark Johnson, è più specifico e designa «a recurring, dynamic pattern of our perceptual interactions and motor programs that gives coherence and structure to our experience».<sup>29</sup> Johnson elabora gli schemi per giustificare come una mente radicata nel corpo, e di fatto essa stessa entità fisica, possa arrivare a elaborare pensieri complessi e astratti. È evidente che si tratta di un passo avanti lungo la strada tracciata con *Metaphores We Live By*,<sup>30</sup> ma lo sforzo teorico è qui maggiore in quanto si cerca di fornire uno strumento concettuale che giustifichi ogni elaborazione del pensiero umano come traduzione di impulsi cinetici e corporei. Uno schema è dunque una struttura prelinguistica che motiva la mappatura delle metafore concettuali, cercando di andare oltre la dualità cartesiana di mente e corpo. Insomma, secondo Johnson, ogni espressione della mente umana (*in primis* il linguaggio)<sup>31</sup> ha le sue origini in determinati schemi spaziali e dinamici, esperiti nella vita corporea dell'individuo. Naturalmente, non è esclusa l'importanza dell'elaborazione culturale (venendo così a creare la triade corpo-mente-cultura), ma la sua rilevanza è oggetto di discussione: l'ambizione universalistica del concetto non preclude ai modelli cognitivi «il riconoscimento del ruolo costitutivo della cultura in essi».<sup>32</sup>

<sup>27</sup> ULRIC NEISSER, *Conoscenza e realtà*, Bologna, il Mulino, 1981, p. 77.

<sup>28</sup> PERRY THORNDYKE, *Application of Schema Theory in Cognitive Research*, in *Tutorials in Learning and Memory: Essays in Honor of Gordon Bower*, eds. John Anderson and Stephen Kosslyn, San Francisco, W. H. Freeman, 1984, pp. 167-192, cit. in MARK JOHNSON, *The Body in The Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 21.

<sup>29</sup> M. JOHNSON, *The Body in The Mind*, cit., p. XIV.

<sup>30</sup> Cfr. GEORGE LAKOFF - MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 (trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, a cura di Patrizia Violi, Milano, Bompiani, 2004).

<sup>31</sup> Si veda a questo proposito ancora D. ARMSTRONG - W. STOKOE - S. WILCOX, *Gesture and the Nature of Language*, cit.

<sup>32</sup> CHRIS SINHA, *The Cost of Renovating the Property: A Reply to Marina Rakova*, «Cognitive Linguistics», XIII, 3 (2002), pp. 271-276, cit. in *From Perception to Meaning, Image Schemata in Cognitive Linguistics*, eds. Beate Hampe and Joseph E. Grady, Berlin, Mouton de Gruyter, 2005, p. 6.

Johnson fornisce una serie di schemi che copre diverse categorie di relazioni spaziali, dinamiche, cinetiche (si nota che gli schemi sono per definizione multimodali). Occorre dire subito che le potenzialità di un'applicazione all'ambito musicale degli *image schemata* sono già state intuite sia nel campo della musicoterapia,<sup>33</sup> sia nella ricerca musicologica, fra gli altri da David Lidov.<sup>34</sup> Questi rileva però una difficoltà oggettiva nello studio dell'argomento, che rappresenterebbe un perfezionamento dello studio del gesto in musica. È obiettivamente difficile, in musica (col solito problema di una semantica oscura o assente), stabilire corretti rapporti fra il *source domain* (il dominio del corpo) e il *target domain* (nel caso musicale, l'elaborazione in note). Un tale tentativo è stato effettuato dal gruppo di ricerca su gesto e musica dell'Università di Oslo, che ha indagato proprio la relazione tra movimento corporeo e musica,<sup>35</sup> analizzando come gli impulsi contenuti nel messaggio musicale siano riconosciuti dall'ascoltatore come portatori di contenuto cinetico. L'osservazione sperimentale di balli spontanei sollecitati dall'ascolto di diverse musiche<sup>36</sup> mostra alcune costanti, ma sempre nuove realizzazioni, confermando, parrebbe, una struttura simile a quella degli *image schemata* e giustificando l'introduzione teorica dell'idea di programmi motori (*motor programs*, programmi dinamici che realizzano gli schemi con movimenti standardizzati). Se questi tentativi<sup>37</sup> si collocano nello studio della traduzione dalla musica al movimento corporeo, l'obiettivo più impegnativo delineato da Lidov sarebbe quello di capire quali movimenti (ma anche, più in generale, quali esperienze vissute) siano tradotti in musica, e come. Tra i primi ad aver cercato di importare nello studio della musica i concetti cognitivisti, seguendo l'esempio di Mark Turner<sup>38</sup> che lo ha fatto con la letteratura, occorre citare anche Candace Brower,<sup>39</sup> Janna Saslaw<sup>40</sup> e William Echard.<sup>41</sup> La discussione teorica nelle sue prime fasi occupa volutamente argomenti molto ristretti ma permette di sondare aspetti

<sup>33</sup> Cfr. KENNETH AIGEN, *Schema Theory: An Integration of Music Based and Psychologically Based Theory in Music Therapy*, 7<sup>th</sup> European Music-Therapy Congress [http://www.stichtingmuziektherapie.nl/congres2007/Congresguide\\_15-19\\_Aug\\_EMTC\\_2007.pdf](http://www.stichtingmuziektherapie.nl/congres2007/Congresguide_15-19_Aug_EMTC_2007.pdf), Eindhoven, 2007 (consultato in gennaio 2013).

<sup>34</sup> Cfr. D. LIDOV, *Emotive Gesture in Music and its Contraries*, cit.

<sup>35</sup> Programma di ricerca su musica e gesto dell'Università di Oslo (*Musical Gesture Project*, 2004-2007), cfr. nota 2.

<sup>36</sup> Cfr. E. HAGA, *Correspondences Between Music and Body Movements*, cit.

<sup>37</sup> Cfr. anche ARNIE COX, *Hearing, Feeling, Grasping Gestures*, in *Music and Gesture*, cit., pp. 45-61.

<sup>38</sup> Cfr. GEORGE LAKOFF - MARK TURNER, *More Than Cool Reason: A Field-Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, Chicago University Press, 1989.

<sup>39</sup> Cfr. CANDACE BROWER, *A Cognitive Theory of Musical Meaning*, «Journal of Music Theory», XLIV, 2 (2000), pp. 323-379.

<sup>40</sup> Cfr. JANNA SASLAW, *Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music*, «Journal of Music Theory», XL, 2 (1996), pp. 217-243.

fino ad ora poco affrontati, come rileggere la terminologia dei trattati teorici storici alla luce dei *cross-domain mappings* [mappe metaforiche attraverso più domini] permessi dalle metafore. Alcune riflessioni sviluppate con questi metodi aprono prospettive molto interessanti, sicuramente più ampie di quelle che nascerebbero dall'analisi musicale basata sui semplici concetti di "forze" (è il caso dei lavori di Larson) o di "buona continuazione" (di scuola meyeriana). Quello che sembra spesso dimenticato in questi tipi di approcci è che si sta operando con strumenti che descrivono processi cognitivi. Attribuire una funzione puramente analitica ai concetti forniti da Johnson rischia di far passare in secondo piano le dinamiche di elaborazione delle informazioni musicali, problema che proprio questi concetti aiuterebbero ad affrontare. Gli strumenti in questione non sono certo analitici: di qui l'obbligo di riferirli continuamente alla terminologia classica dell'analisi tradizionale. Un esempio, entrando nel merito degli schemi di Johnson: come si deve considerare il rapporto tonica-dominante? Con i termini di Johnson, già introdotti, si tratterebbe di un *target domain*, cioè di un'elaborazione astratta di un *source domain*, base corporea della concettualizzazione. Ma qual è il *source domain* della relazione tonica-dominante? Tra quelli individuati da Johnson sembrerebbero validi diversi schemi: contenitore (se supponiamo che la tonalità d'impianto contenga la deviazione alla dominante), verticalità (se supponiamo che la dominante sia collocata sopra la tonica e conduca a essa attraverso un moto gravitazionale), origine-traiettoria-obiettivo (se si pensa al movimento armonico come traiettoria di allontanamento e riavvicinamento), per citarne alcuni. Non è un caso che spesso le analisi che si appoggiano agli *image schemata* prendano in considerazione musiche che accompagnano un testo e che quindi consentono un *cross-domain mapping* più chiaro.<sup>42</sup> È tuttavia innegabile che un'analisi accurata della terminologia e dei presupposti delle varie posizioni teoriche permetterebbe di riconoscere quale schema si sia di volta in volta associato alle strutture musicali. In ogni caso analizzare i brani riportando ogni formazione musicale al relativo *source domain* non dà conto della complessità del processo cognitivo. Si prenda per esempio lo schema origine-traiettoria-obiettivo. Posto che è convincente associare ogni progressione armonica all'idea di un percorso orientato, con questa nozione non si va oltre la banale intuizione del senso comune. Sarebbe molto più interessante cercare di rispondere ad altre domande: come quella specifica traiettoria si rapporta a quanto l'ascol-

<sup>41</sup> Cfr. WILLIAM ECHARD, *An Analysis of Neil Young's 'Powderfinger' Based on Mark Johnson's Image Schemata*, «Popular Music», XVIII, 1 (1999), pp. 133-144.

<sup>42</sup> Cfr. anche MAURO BOTELHO, *Grief and Denial in Mozart's Piano Sonata in A minor*, in *Proceedings of the Second International Conference on Music and Gesture*, cit., che tenta un più spericolato collegamento fra gli schemi di una sonata per pianoforte e le lettere di Mozart al padre.

tatore (o interprete) ha ascoltato (o suonato) nel corso della sua esperienza? Come il percorso armonico è influenzato dall'intervento di altre forze, o altri schemi? Non si deve dimenticare che chi partecipa della fruizione o produzione della musica non ragionerà mai seguendo soltanto i paralleli col mondo concreto che essa suggerisce, ma anche riportando ogni nuova esperienza al suo bagaglio di conoscenze pregresse. In questo i *pattern* elaborati da Howard Margolis<sup>43</sup> potrebbero completare il concetto di *image schemata*. Margolis infatti non si occupa di processi cognitivi da un punto di vista generale e astratto, ma dello sviluppo della facoltà del giudizio nell'uomo. Un *pattern* può essere un'abitudine, un ambiente familiare, un modo di pensare, un'azione comune: in definitiva, ogni dato acquisito come automatico e largamente inconscio. Un *pattern* non è tuttavia una realtà fissa e immutabile (né tanto meno innata): essa si evolve attraverso quelle che Margolis definisce «spirali cognitive», cioè circoli che con gradualità slittamenti modificano e aggiornano il *pattern* di partenza. Questo concetto è particolarmente prezioso perché non implica la presenza del costante riferimento al corpo, soprattutto nel caso di costruzioni logiche altamente formalizzate. Non sono (come vorrebbe Johnson) *embodied schemata*, semplicemente connaturati al nostro corpo, ma si modellano con l'esperienza. Si capisce quanto questo possa essere utile quando ci si riferisce a formule musicali che ricorrono spesso praticamente identiche, o anche quando si assiste all'arricchimento e alla progressiva complicazione delle sequenze armoniche nell'evoluzione dello stile.

### **Schemi e *pattern* nella performance**

Posto che le proposte avanzate in questo ambito sembrano essere molto promettenti e confermare la presenza di *image schemata* anche nella musica d'arte, in questa sede ci si limiterà a considerare questa possibile; si vedrà inoltre come un'indagine apparentemente obliqua e tangenziale possa portare prove a sostegno dell'ipotesi. Non si ambirà quindi a capire come gli *image schemata* musicali prendano forma dalla realtà, né ad analizzare come essi siano tradotti da un ascoltatore in coerenti espressioni corporee. Gli *image schemata* forniranno nell'ottica qui adottata il tassello fondamentale della comunicazione musicale che permette all'esecutore di tradurre un testo in stimolo sonoro complesso, in modo da restituire all'ascoltatore il contenuto dinamico della musica. Se il testo musicale è come un complesso di relazioni cinetiche, corporee, spaziali, prosciugato tanto dall'inevitabile passaggio attraverso la formalizzazione di un linguaggio, quanto dal fissarsi del pensiero

---

<sup>43</sup> Cfr. HOWARD MARGOLIS, *Patterns, Thinking, and Cognition: A Theory of Judgment*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.



sulla carta, la potenza degli schemi è tale da permettere a un lettore esperto di riconoscerne l'architettura dalla notazione fino a completarlo coerentemente con parametri che afferiscono a modi completamente diversi (sono come si è mostrato gestuali e non verbali). Proprio gli schemi garantiscono la coerenza e l'efficacia del collegamento ma anche la prontezza e la spontaneità della realizzazione. Un uso simile degli schemi può essere completato dal concetto di *pattern* elaborato da Margolis, richiamato sopra, che individua nel continuo confronto tra l'esperienza (di qualsiasi tipo) e una serie di modelli archiviati nella mente il fulcro dell'attività cognitiva umana. Si mette così al centro la funzione di *training* che è fondamentale per ogni musicista. È da notare come tanto i *pattern* quanto gli schemi non siano considerati necessariamente innati, ma acquisiti con l'esperienza e da essa modellati, riconfermando con questo principio l'importanza del fattore culturale nei processi di interpretazione del mondo sensibile. Al tempo stesso, sia i *pattern* sia gli schemi non presuppongono la consapevolezza in chi ne fa uso: anzi essi rimangono in gran parte inconsci. A questo proposito, a sostegno dell'ipotesi delle teorie cognitive più attente alle dinamiche corporee nell'interazione dell'uomo con il reale [*embodied cognitivism*], si può ricordare che, ad oggi, nessuna intelligenza artificiale sarebbe in grado di fornire spontaneamente l'esecuzione di un brano in modo efficace: pur se con una precisione di lettura superiore a quella umana e con suoni che le moderne tecnologie rendono sempre più vicini a quelli degli strumenti reali, nel meccanismo decisionale la macchina si rivelerebbe particolarmente inetta. La convincente ipotesi di Wolff-Michael Roth e Daniel Lawless<sup>44</sup> è che questo sarebbe dovuto al fatto che il più avanzato sistema di calcolo manca di quel "senso comune" che solo la presenza del corpo garantisce a esseri viventi anche non intelligenti. Riaffermare la centralità del corpo nei meccanismi di scelta (e di espressione) più immediati e istintivi non fa che rafforzare l'impostazione qui adottata, tesa a dimostrare l'importanza della *performance* e la sua natura gestuale. Per questi motivi, l'obiezione di Eric Clarke, che difende l'importanza dell'analisi strutturale nella *performance*, è superata: quando contesta l'impossibilità che l'interprete «abbia semplicemente appreso un fisso *pattern* espressivo che è applicato a ogni pezzo di musica»,<sup>45</sup> lo fa misconoscendo il concetto di *pattern*, che invece permette proprio il minimo dispendio di capacità mnemoniche e una grande versatilità. L'espressione può essere «ricavata dalle strutture», ma tali strutture non sono forse la risultante di una originale sequenza di *pattern*?

<sup>44</sup> Cfr. WOLFF-MICHAEL ROTH - DANIEL LAWLESS, *How Does the Body Get into the Mind?*, «Human Studies», XXV, 3 (2002), pp. 333-358: 335 sgg.

<sup>45</sup> E. CLARKE, *Generative Principles in Music Performance*, cit., p. 11.

Unire le teorie cognitivistiche che sostengono la centralità del corpo nel discorso sul gesto è una mossa fruttuosa che ha già visto alcuni tentativi, anche in campo musicologico.<sup>46</sup> Come già rilevato, il passaggio più ambizioso, quello che ricostruirebbe il movimento dal *source domain* corporeo al *target domain* del linguaggio musicale, è allo stato attuale ancora troppo lontano dall'essere compreso fino in fondo. Dato l'approccio che si tenta in questo scritto, sarà utile citare ancora il lavoro di Roth e Lawless, che si occupa proprio del ruolo del gesto nel complesso della comunicazione, confrontandosi con gli *schemata* di Johnson.<sup>47</sup> A differenza di altri autori che utilizzano le teorie cognitivistiche per annullare la distanza fra gesto e parola,<sup>48</sup> i due studiosi americani rivalutano la differenza tra le due componenti, in una nuova accezione. Non ignorano infatti che il gesto abbia, nei fatti, compiti comunicativi radicalmente diversi da quelli delle parole. Il gesto non è soltanto il tramite fra il mondo esperito e la sua concettualizzazione, ma ne è anche il testimone residuale:

During communication, image and experience are represented in symbolic form. It would therefore not be surprising to observe "remnants" of experience and image during the communication. These remnants do in fact exist in the form of gesticulation observable when people use their hands, arms, and other body parts to render experience in global-synthetic form. Gestures allow the speaker to re-experience private schemata through kinesthetic experiences.<sup>49</sup>

Il gesto quindi media i due mondi anche nel senso che permette a chi parla di riscoprire ogni volta la base corporea dei concetti usati.

È opportuno ricordare a questo punto la definizione di gesto in musica data da Hatten («communicative, expressive, energetic shaping through time») che si può riprendere e reinterpretare in una prospettiva nuova e più ampia: se il gesto marca ogni cambiamento di intensità energetica nel movimento musicale, segue con ciò la struttura degli schemi. Ogni passaggio da uno schema all'altro e ogni variazione all'interno di un *pattern* devono essere resi con l'adeguata conformazione gestuale. Di più: ogni schema avrà una sua connotazione gestuale ideale, variabile a seconda delle novità che ogni *pattern* presenta. Se l'interprete ha memorizzato una quantità notevole di schemi che gli consentono di dominare un

<sup>46</sup> Cfr. M. BOTELHO, *Grief and Denial in Mozart's Piano Sonata in A Minor*, cit.

<sup>47</sup> Cfr. anche il contributo di ALAN CIENKI, *Image Schemas and Gestures*, in *From Perception to Meaning, Image Schemata in Cognitive Linguistics*, cit., pp. 421-442.

<sup>48</sup> Cfr. per esempio i più volte citati D. ARMSTRONG - W. STOKOE - SHERMAN WILCOX, *Gesture and the Nature of Language*, cit.

<sup>49</sup> W.-M. ROTH - D. LAWLESS, *How does the Body get into the Mind?*, cit., p. 336. Questo tipo di approccio apre la possibilità di una filogenesi che affianchi un'ontogenesi del gesto in musica, con un lavoro analogo a quello di Lakoff e Johnson.

certo repertorio, saprà come adattarsi a ogni novità che riconoscerà all'interno di strutture sempre simili, ma non identiche. La capacità degli *schemata* di adattarsi a situazioni simili ma differenti è già evidenziata da Johnson:

It is somewhat misleading to say that an image schema gets “filled in” by concrete perceptual details; rather, it must be relatively malleable, so that it can be modified to fit many similar, but different, situations that manifest a recurring underlying structure.<sup>50</sup>

Come esempio si può portare l'attività del camminare, che si basa su una sequenza di movimenti standardizzati e automatizzati che però richiedono un costante adattamento alla superficie sulla quale si cammina, agli ostacoli che si incontrano, alla velocità e così via. Tutto ciò, il più delle volte, senza un reale coinvolgimento del pensiero cosciente di chi esegue queste operazioni.

Un'altra frase di Hatten può servire da spunto per applicare efficacemente gli *image schemata* alla musica e alla *performance* in particolare:

Gesture [...] is a holistic concept, synthesizing what theorists would analyze separably as melody, harmony, rhythm and meter, tempo and rubato, articulation, dynamics, and phrasing into an indivisible whole. Performers strive to create a shaping and shading of each phrase that is more than the sum of the motivic and harmonic units of which they are composed.<sup>51</sup>

Posto che tale affermazione nasce da un concetto di gesto del tutto diverso da quello che si è cercato di costruire qui, resta valida l'idea che il gesto si debba confrontare con la complessità del discorso musicale e che, in un certo senso, trovi la propria origine e ragione espressiva nell'unione di tutti i parametri. Tentando di adattare le teorie di Johnson e Margolis agli obiettivi che ci si è prefisso conseguire in questa sede, si cercherà di individuare come in un passaggio musicale entrino in gioco diversi schemi, che operano autonomamente o in sinergia. La porzione di testo musicale che contiene una configurazione particolare di schemi sarà chiamata *pattern*. Si è scelto di adoperare entrambi i termini, enfatizzando una differenza latente fra i lavori di Johnson e Margolis, per evidenziare la duplice azione dell'esecutore nel leggere una partitura: da un lato egli comprende il portato dinamico di uno o più schemi che concorrono a creare il profilo di un passaggio, dall'altro rapporta la struttura di superficie che incontra all'insieme di configurazioni affini immagazzinate nella sua memoria (memoria a lungo termine, cioè esperienza derivata dalla

---

<sup>50</sup> M. JOHNSON, *The Body in the Mind*, cit., p. 30.

<sup>51</sup> R. HATTEN, *Eight Lectures on Music and Gesture*, cit., Lecture 1.

conoscenza del repertorio; memoria a breve termine, cioè conoscenza dei *pattern* tipici del brano interpretato). La scelta della terminologia trova ragione nell'uso particolare che fa Johnson del termine "schema". Egli infatti sposta il senso del concetto da quello in uso presso le scienze cognitive (un significato più vicino a quello dei *pattern* di Margolis) per allontanarlo dal mondo proposizionale di immagini concrete o di strutture di eventi.

È opportuno chiarire che gli schemi possono informare un brano musicale su diverse dimensioni, oltre a essere risultato olistico dell'unione di diversi parametri (armonia, melodia, ritmo, etc.). Pertanto, essi agiscono tanto su piccola scala quanto sulla macro-dimensione, caratterizzando una cellula melodica o la forma complessiva. Si prenda ad esempio lo schema "equilibrio" (secondo Johnson è una delle grandi famiglie di schemi, con quelli di moto e di forza). Si avverte la presenza di questo schema quando, ad esempio, si è in presenza di un passaggio nel quale il movimento melodico è spezzato su registri lontani, dividendosi pertanto in due zone contrapposte che si bilanciano a vicenda.



Es. 1: Niccolò Paganini, 24 *Capricci* per violino solo, op. 1, n. 24, bb. 49-60

L'esempio riportato è la quinta variazione del *Capriccio n. 24* dall'op. 1 di Paganini. Come si vede, due idee si giustappongono e si intercalano in stretta successione, marcando con diversi registri e diverse tecniche esecutive tutta la durata del passaggio. Come spesso succede nella letteratura virtuosistica, uno schema trova diretto riscontro nella modalità esecutiva, che ne riflette le caratteristiche: l'interprete in questo caso riconosce dall'esecuzione la natura composita del passaggio e l'"equilibrio" tra i due formanti, secondo la rappresentazione che Johnson fa dello schema.



Fig. 1: rappresentazione dello schema equilibrio a due piatti secondo Mark Johnson

Johnson definisce questo schema equilibrio a due piatti, contraddistinto dal perfetto bilanciamento di due figure attorno a un fulcro. Ma uno schema di equilibrio può risultare anche nella macroforma. Si pensi al terzo movimento della *Symphonie fantastique* di Berlioz, la *Scène aux champs*. La struttura della parte iniziale del movimento è contraddistinta dal dialogo tra corno inglese e oboe fuori scena. L'equilibrio in questo caso è costruito dalla struttura dialogica: si tratta di un equilibrio fragile che quando si ripresenta alla fine del movimento è definitivamente perduto. Uno dei due interlocutori (un piatto della bilancia) sparisce, facendo luogo al rombo inquietante del tuono, recante funesti presagi. Questi due esempi molto diversi tra loro chiariscono la duttilità degli schemi, che intervengono a ogni piano dell'esperienza musicale, tanto nella microstruttura quanto nella macroforma, fungendo da connettori tra la codificazione di un linguaggio musicale e la comune esperienza corporea dell'ascoltatore. La particolare struttura schematica di un brano musicale nasce proprio dalla combinazione (diacronica e gerarchica) degli schemi, ma anche dal modo in cui *pattern* musicali informano tali schemi.

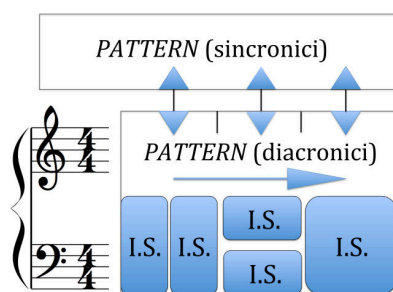


Fig. 2: rappresentazione della possibile connessione di *pattern* e *image schemata* in una partitura

Il repertorio di *pattern* conosciuti dall'interprete è una costante che accompagna la lettura di ogni partitura, con la quale i *pattern* riconosciuti nella composizione sono costantemente messi in relazione (freccie verticali bidirezionali). La bidirezionalità delle frecce è essenziale al fenomeno dell'apprendimento, che Piaget descrive nei termini di un "accomodamento" delle strutture stoccate alle nuove esperienze del percettore.<sup>52</sup> Ogni struttura incontrata nel corso della lettura è riconosciuta come propria di quella particolare opera e messa in relazione con quanto segue (freccia orizzontale). Infatti la conoscenza di un brano da parte di chi lo interpreta non passa solo attraverso il confronto tra le strutture riscontrate e quelle dominate dall'esecutore grazie all'esperienza, ma anche attraverso la progressiva conoscenza dell'opera che si forma diacronicamente durante la lettura. Infine, ogni *pattern* può essere portatore di uno o più *image schemata*, che garantisce il collegamento fra struttura musicale e realizzazione gestuale.

Riferendosi a un concetto simile a quello di Johnson, definito *X-schema* (*executive schema*), Bailey e Narayanan<sup>53</sup> individuano quattro modalità di combinazione degli schemi:

1. Iterazione di uno stesso schema;
2. Sequenza di più schemi;
3. Inclusione di uno schema all'interno dell'altro;
4. Relazione di condizione, quando la conclusione di uno schema è il punto di partenza di un altro.

A queste modalità condivisibili dev'essere aggiunta la possibilità che ha la musica di proporre una polifonia di schemi: come succede nel caso del paragone col linguaggio, alla musica dev'essere riconosciuto un diverso ordine di complessità, che permette la sovrapposizione di proposizioni o, in questo caso, di programmi motori diversi.

Il processo descritto sintetizza i risultati ottenibili anche con altri concetti: si sono visti i *topic* come esempio di questa condivisione di principi. Il significato molto esteso che permette il termine scelto, che volutamente non ha riferimenti a strutture o a concetti musicali, abbraccia però anche le regole della *Formenlehre* e della costruzione tematica. L'intera forma-sonata può, ad esempio, essere considerata un *pattern*: ogni nuovo tratta-

<sup>52</sup> Cfr. U. NEISSER, *Conoscenza e realtà*, cit., p. 77.

<sup>53</sup> Cfr. DAVID BAILEY, *When Push Comes to Shove: A Computational Model of the Role of Motor Control in the Acquisition of Action Verbs*, dissertazione, University of California, Berkeley, Computer Science Division, 1997; SRINI NARAYANAN, *KARMA: Knowledge-Based Active Representation for Metaphor and Aspect*, dissertazione, University of California, Berkeley, Computer Science Division, 1997, cit. in M. JOHNSON, *The Meaning of the Body*, cit., p. 144.

mento della forma sarà percepito in relazione a una concezione della stessa, data dalla costruzione di uno standard attraverso la sintesi delle varianti incontrate, ma anche dalle conoscenze teoriche (di conseguenza il lavoro musicologico, lo studio della trattatistica e l'analisi influiscono sulle scelte interpretative). Lo stesso si può dire per quanto concerne i trattamenti tematici, poiché, come si è visto, i *pattern* entrano in relazione tra loro anche diacronicamente, cioè riconoscendo le rispettive manifestazioni e variazioni all'interno dell'opera (anche in questo caso sarà molto importante ciò che l'interprete conosce a proposito delle regole del trattamento tematico in un dato stile, in una data epoca, in un dato compositore).

La distinzione fra *pattern* diacronici e sincronici e l'aggiunta a questo processo del riferimento agli *image schemata* permettono un passo ulteriore, che consente di affrontare il problema evocato sopra. Se ogni risultato dell'esperienza e della pratica corrente all'interno di codici condivisi rischia di vacillare quando la natura linguistica della musica viene meno, è evidente che conviene riferirsi a mezzi che trascendano le strutture culturalmente date. In questo senso, un primo passo lo si può compiere con i *pattern diacronici*, che permettono di instaurare un codice interno alla composizione, mettendo ogni elemento in reciproca relazione, pur in assenza di rapporti con codici precedentemente istituiti (eventualità più teorica che pratica). Gli *image schemata*, inoltre, permettono un riferimento al mondo corporeo che, pur passando attraverso la codificazione del passaggio a un altro ambito (quello che Johnson definisce *target domain*), non dipende dal codice scelto.

Sarà ora necessario vedere quali *image schemata* siano applicabili alla lettura performativa e come essi possano essere dedotti dal testo. Johnson individua numerosi *schemata*, afferenti a tre categorie:

Moto spaziale: contenimento, percorso, blocco, etc.

Forze: compulsione, controforza, attrazione, etc.

Equilibrio: equilibrio attorno all'asse, equilibrio attorno a un punto, etc.

Non si tenterà di redigere qui un elenco di tutti i possibili *schemata*, che dopo la prima formulazione del 1987 sono cresciuti di numero grazie ai contributi successivi dello

stesso Johnson, di Lakoff<sup>54</sup> e di Roher,<sup>55</sup> fra gli altri. Nelle intenzioni dell'autore, la varietà (spesso ridondante) e la quantità degli *schemata* non devono essere intese come un limite: Johnson stesso non si preoccupa di fornire una lista definitiva e si dichiara aperto a successive integrazioni.<sup>56</sup> Resta comunque un problema dibattuto quello di non poter arrivare a una condivisibile lista definitiva degli *schemata*.

Questo problema può essere trasportato interamente in musica; qui, però, la situazione è resa ancor più complessa dal fatto che, come ricordato in precedenza, uno stesso *pattern* musicale può essere descritto nei termini di più schemi. In realtà, questa è una difficoltà se si cerca di applicare *embodied schemata* all'analisi di pezzi musicali: se viceversa li si usa per descrivere il processo performativo, l'infinità<sup>57</sup> delle possibilità interpretative diventa ingrediente essenziale della libertà ricordata sopra. In generale, si comprende come diversi schemi interagiscano in uno stesso passaggio e come, il più delle volte, proprio nel diverso peso da assegnare a questo o quello schema, risieda la maggior parte delle scelte interpretative.

Lo scopo delle idee proposte è quello di gettare nuova luce sulle dinamiche della *performance*, cercando di coglierne la centralità nel fare musica. Si è voluto evitare il dogmatismo di concetti fumosi quali "attività creatrice" e "fedeltà all'opera", cercando di tracciare un parallelo con le attività più comuni dell'esperienza umana, senza peraltro rinunciare all'importanza della codificazione linguistica e dell'elaborazione culturale. Questo approccio sembra più realistico di una lettura puramente strutturale dell'esecuzione musicale che, oltre che riduttiva, si dimostra inadeguata nel cogliere ogni aspetto di un'attività così ricca e complessa. Tuttavia, la traccia più profonda che informa le tesi esposte sopra è il voler presentare un'evidenza. Un'evidenza sottile e delicata, ma non per questo meno importante: si è visto che c'è una corrispondenza istintiva e profonda fra un testo scritto e altamente formalizzato e gli interventi di natura gestuale che l'interprete opera nel momento in cui con opportune scelte espressive esegue (nel senso più nobile del termine)

<sup>54</sup> Cfr. GEORGE LAKOFF, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

<sup>55</sup> Cfr. TIM ROHRER, *Image Schemata in the Brain*, in *From Perception to Meaning, Image Schemas in Cognitive Linguistics*, cit., pp. 165-198.

<sup>56</sup> Si tratta di un atteggiamento che ricorda quello di Ratner nel fornire l'elenco dei *topic*. Cfr. LEONARD RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer, 1980.

<sup>57</sup> Pareyson ricorda l'infinità «qualitativa e quantitativa dell'interpretazione», LUIGI PAREYSON, *Estetica*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 185 sgg.



una musica precomposta. L'indagine linguistica ha fornito numerosi modelli che spiegano come le scelte gestuali si integrino in modo armonioso con la componente linguistica.<sup>58</sup> Garante della riuscita costruzione di un *growth point* (secondo la terminologia di McNeill) è però sempre il significato, veicolato dalla locuzione e completato/enfaticizzato dal gesto. Ora, si è detto che in musica tale strumento di controllo non è disponibile o quantomeno il suo uso necessita di maggiori cautele. Eppure questo “fantasma di significato”, che non si può non riconoscere nel momento in cui *pattern* corporei riconoscono i corrispettivi linguistici e vi si uniscono conseguentemente, rimane proprio come traccia di una semantica che, per quanto oscura, si manifesta nelle sue conseguenze. Anche i gesti sono costruiti e mediati culturalmente: riferirsi alla sola esperienza corporea (come vuole suggerire Johnson o come sembra ammettere in qualità di presupposto colui che analizza le reazioni corporee di un ascoltatore) rischia di indebolire, anziché affermare, quel forte collegamento fra testo e interpretazione. È per questo che l'interpretazione, così come la composizione, si può insegnare e studiare, ma è evidente che ciascuno dei due termini è incompleto senza l'altro. Il fatto però che di interpretazione musicale si possa discutere e che si possa giudicare un'esecuzione corretta o errata, per quanto labile e soggettivo questo giudizio possa essere, rende quella traccia in precedenza citata impossibile da ignorare. Portarla in superficie è il fine ultimo a cui il presente studio intende contribuire.

---

<sup>58</sup> Occorre citare almeno lo *sketch model*, proposto da JAN PETER DE RUITER, *The Production of Gesture and Speech*, in *Language and Gesture*, ed. David McNeill, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 291-311.