

Il ragazzo ha talento, questo si è capito. Noah è alto quanto basta da far sembrare l'imponente contrabbasso poco più di una grossa chitarra appoggiata per terra. Con piccoli movimenti del capo e rapide occhiate ha tenuto insieme la band fino a questo momento con una sorta di determinazione liquida che ha messo tutti a proprio agio. Per quanto possibile, data la situazione.

Adesso però tocca a lui, è il suo momento, il suo assolo. Gli altri gli fanno spazio nella musica e lui si butta. La testa si abbassa, lo sguardo va al pavimento e il cappellino da baseball sulla testa fa il resto. L'intenzione è quella di escludere tutto ciò che sta intorno, fare come se fosse da solo con il proprio gruppo in una situazione di intimità rilassata, come se l'aula non fosse gremita da un pubblico rispettoso e attento. La concentrazione è massima. Per i ragazzi sugli spalti naturalmente, ma soprattutto – impossibile negarlo – per quei signori che stanno a un lato della sala e che pochi momenti prima si sono esibiti sullo stesso palco. Professionisti veri, gente che ha suonato con i più grandi nomi del jazz. Tra essi il maestro di Noah, Roberto Miranda, ma soprattutto Kenny Burrell, una legenda vivente, uno che ha ormai da tempo il suo posto nelle enciclopedie.

Gli altri strumenti tacciono, gli unici suoni sono quello profondo del contrabbasso e quello caldo e alto di una chitarra semiacustica che, di tanto in tanto, lancia un accordo a fare da sfondo all'esecuzione di Noah. Le grandi mani percorrono il manico in lungo e in largo, rapide e nervose, la pressione dei polpastrelli è forte – troppo – bisogna ricordarsi di non esagerare. Ma soprattutto bisogna ricordarsi di non ricordarsi di nulla. Gli occhi si chiudono e le labbra cominciano a muoversi. Il contrabbassista "canticchia" le note un momento prima di eseguirle sul suo strumento, così le mani non devono fare altro che riportare quello che già è chiaro nella testa del musicista. E così accade. Ogni tanto uno schiocco prodotto con la lingua sul palato segna il tempo, quel tempo così importante perché il fraseggio abbia un senso. Non c'è nessun suono di batteria da seguire e bisogna fare di tutto per non perdersi.

Il microfono rimanda e amplifica i suoni più flebili, e al primo breve momento di silenzio fra una nota e l'altra diventa udibile il rumore della respirazione. L'aria entra dal naso, i polmoni si riempiono allargandosi improvvisamente, poi l'aria è trattenuta e, in seguito, lasciata andare lentamente. Un'altra pausa e un'altra espirazione, intensa e rumorosa ma non profonda. L'aria entra rapida ma non basta a soddisfare il musicista che rimane in debito di ossigeno, ma è il momento di una nuova escursione sul manico, nuove note che si susseguono rapide, le corde percosse che vibrano in maniera evidente, come solo su un contrabbasso accade. Il tempo per un nuovo respiro arriverà, ma non ora: ora serve tenere il fiato, come in immersione.

La mano va sulla parte bassa del manico ma è evidente che non resterà lì a lungo, ormai bisogna rientrare, tornare con il gruppo. Non è necessario aprire gli occhi per sentire la tensione degli altri che si preparano, i due sassofonisti hanno già le mani sulle chiavi e stringono fra i denti il bocchino, hanno già ricevuto il biglietto di invito portato dalle note di Noah e, ora, aspettano solamente il segnale. Non resta che aprire la porta e lasciarli entrare. Per farlo basta uno sguardo, mentre la mano sale verso le note più basse, gli occhi si sollevano da terra uscendo da sotto la falda azzurra del cappello. È il segnale, i due sassofonisti entrano in scena camminando mentre già il sax tenore porta in alto le note



Azioni e distensioni. Ipotesi sul corpo e il tempo nel jazz

Dario Mangano

per fare spazio al sax contralto che lo segue e che subito si inserisce ricominciando la melodia.

1. Non sono un musicista, questo è logico

Non sono un musicista, né un musicologo. Ho sempre ascoltato musica e per la maggior parte musica jazz oltre ad avere strimpellato qualche strumento ma non sono certamente in grado di riconoscere le sfumature che i veri musicisti colgono in un brano né descriverlo come farebbe uno di loro. Lo dico subito per quella che ritengo una forma di onestà verso il lettore, che ha il diritto di sapere fino a dove io ho potuto spingermi nell'osservare il fenomeno di cui parlerò in questo articolo.

Mi riferisco al fatto, banale per un musicista, che si riesca a *tenere il tempo in musica*. Si tratta di qualcosa di apparentemente banale, è vero, ma a ben pensarci non è affatto così. Basta provare a scandire mentalmente pochi secondi e poi confrontare il proprio calcolo con quello di un orologio per capire che tra i due conteggi vi è sempre una differenza – minima magari – ma bastante per generare effetti catastrofici, se pensata all'interno dell'esecuzione di un'orchestra. Ebbene, per quanto errori di questo genere possano accadere in una esecuzione, la norma è che essi non si presentano. I diversi strumenti presenti in un'orchestra possono produrre lunghe catene di suoni esattamente quando è previsto che lo facciamo, con una precisione tale da lasciare basiti.

Il motivo per cui ho deciso di occuparmi di questo particolare aspetto della musica, malgrado le carenze della mia competenza, sta nella convinzione che un punto di vista diverso da quello dell'esperto possa produrre collegamenti potenzialmente interessanti. Si tratta di un effetto ben noto a quanti conoscono le avventure Topolino e Pippo.

Dei due, come è noto, Topolino è quello che sa, il cervellone, colui che comprende il significato degli indizi,



re studiato da punti di vista diversi. L'improvvisazione, in particolare, che sembra essere la forma che lo caratterizza più di ogni altra cosa, suscita interessi da parte di studiosi di ogni tipo che guardano alla musica come ad una chiave per penetrare i segreti di pratiche diverse quali la scrittura letteraria o, in un senso molto più totalizzante, la vita quotidiana (Sparti 2005). Le pratiche di composizione *on the spot* del jazzista sarebbero una buona metafora di ciò che facciamo per adattarci al flusso di eventi variabili che costituisce la nostra vita di ogni giorno. Da ciò un concetto di società che, secondo Schutz (1971) non è il frutto dell'esecuzione di un insieme codificato di comportamenti alla Durkeim, ma l' "emergenza", intesa nel senso letterale del termine, "ciò che viene fuori" da un insieme di interazioni sempre a rischio (Fabbri 2005).

2. *The Culture of Jazz Aesthetics*²

L'analisi che propongo deriva dal mio coinvolgimento in un corso universitario che non esito a definire straordinario e per diverse buone ragioni. *The Culture of Jazz Aesthetics* è quella che in Italia chiameremmo una materia universitaria, con tanto di esame e voto e, ovviamente, di studenti. Si tratta, in particolare, di un corso attivato all'interno programma di studi in Etnomusicologia presso la University of California Los Angeles (UCLA d'ora in poi) e – ed è questa la prima particolarità – co-insegnato da due docenti: Alessandro Duranti, che normalmente insegna Antropologia in questa stessa università, e Kenny Burrell che, pur essendo anch'egli un docente a UCLA nel Dipartimento di Etnomusicologia, ha uno statuto del tutto particolare. Kenny Burrell è infatti proprio *quel* Kenny Burrell, un nome che tutti coloro che conoscono un po' la storia del jazz non possono non associare a personaggi come Dizzy Gillespie, Oscar Peterson, John Coltrane, Benny Goodman, Gil Evans, Sonny Rollins, e la lista potrebbe continuare a lungo. Più, ovviamente, Duke Ellington. Del Duca, in particolare, Burrell è diventato uno dei più grandi esperti, e infatti il suo corso istituzionale ad UCLA riguarda ormai da tempo proprio questo grande musicista.

Quello che viene fuori da questa combinazione abbastanza curiosa è un corso sul jazz che si rivolge tanto a coloro che studiano antropologia quanto a coloro che sono iscritti ai corsi di etnomusicologia e che aspirano a fare i musicisti. La prospettiva teorica è decisamente fuori dall'ordinario, non essendo mai, come si potrebbe essere indotti a pensare, di tipo divulgativo-pedagogico. Non tende a semplificare concetti di teoria musicale per renderli comprensibili ad un pubblico che ha interessi e competenze diversificate come quello che, effettivamente, popola l'aula. È piuttosto una chiave di lettura originale della musica che offre spunti tanto a chi si interessa di antropologia quanto a chi, invece, fa della musica la sua professione. Mi viene da descriverlo con una frase che Fabbri usa per introdurre *Dell'imperfezione* di Greimas: non cerca risposte più o meno abbaglianti

che collega fatti e persone e che scopre il colpevole, il vero detective insomma. Pippo, invece, che ruolo ha? Normalmente segue il topo facendo dei pasticci qua e là, si muove lento e goffo lasciando cadere qualcosa ogni tanto, ma si sbaglierebbe a ritenere nullo il suo contributo alle indagini. A lui, infatti, è implicitamente affidato il compito di suggerire le idee più insolite. Quando il topo ha le sue famose orecchie paraboliche basse per la disperazione perché non riesce a risolvere il caso, è quello il momento in cui Pippo dice o fa qualcosa. Si tratta di frasi o azioni apparentemente casuali, qualcosa di cui il poveretto spesso non capisce il senso, ma che offrono al detective la possibilità di una connessione inaspettata, di un percorso di analisi innovativo che poi è quello che conduce dritto alla soluzione del caso. A quel punto all'assistente non resta che sfoderare per qualche vignetta una faccia inebetita e incredula che tuttavia si risolve presto in un allegro "yuk! yuk!".

Per quanto riguarda me, in questo articolo spero di poter offrire una prospettiva particolare su un fenomeno come quello del tempo in musica che, visto dall'occhio esperto di un musicista, rischia di scomparire e che invece nel mio caso mantiene intatta quella dose di meraviglia indispensabile per interrogarsi su come funzionino le cose. "Rendere il familiare strano", come recita uno dei *mantra* dell'antropologia (Duranti 2007, Spiro 1990), e in questo caso sarà abbastanza semplice.

Dove invece credo sia il caso di andare oltre Pippo è nel tirare le conseguenze teoriche di un approccio che, lo ribadisco, nasce non a ragion veduta ma a passion veduta¹. In altre parole sarà il caso di interrogarsi circa le origini e le conseguenze di quel piccolo deragliamento dal binario della musicologia che sta alla base del percorso che intraprenderemo. Che effetti può avere uno sguardo semiotico e antropologico sulla musica? Cosa perdiamo del fenomeno e cosa invece ci mette in condizione di riconoscere? In altre parole, che tipo di pertinenze induce uno sguardo di questo tipo sulla musica jazz?

Proprio il jazz, tra l'altro, sembra prestarsi bene ad esse-

ma domande pertinenti (Fabbri 1988). Credo sia opportuno, prima di andare oltre, raccontare brevemente il modo in cui si svolgevano gli incontri. Rimane infatti da spiegare come una lezione universitaria possa diventare l'oggetto di una analisi che miri a chiarire una questione come quella della percezione del tempo da parte dei musicisti. Il punto è che le lezioni del corso non avevano nulla a che vedere con una tipica lezione universitaria. Gli incontri, della durata di tre ore, erano divisi in due parti ognuna delle quali si basava su un modello didattico completamente differente. La prima parte, vedeva la presenza in aula accanto a Duranti e Burrell di una serie di musicisti, variamente assortiti tra docenti del *Jazz Program* e professionisti di rilievo, che avevano il compito di parlare agli allievi del tema del giorno offrendo – mani allo strumento – abbondanti esemplificazioni dei concetti espressi. Dall'improvvisazione all'arrangiamento, dall'ascolto alla registrazione, gli argomenti variavano in modo da coprire il jazz tanto come pratica di produzione quanto di ricezione, in una lezione che prendeva la forma di un "concerto commentato". L'obiettivo era quello di *ricostruire* tale genere musicale in quanto *pratica culturale* complessa a partire proprio dai racconti dei protagonisti di questa forma d'arte. Si era di fronte contemporaneamente alla testimonianza diretta da parte dei musicisti, la cui conversazione veniva opportunamente indirizzata dalle domande dei docenti, e a una *performance* che, per l'antropologo, era una forma di dato grezzo su cui lavorare in termini analitici. Proprio l'analisi, era ciò che occupava la seconda parte degli incontri. I musicisti andavano via per lasciare il "palco" ai docenti i quali, dopo aver fornito un quadro teorico di riferimento circa la tematica trattata, passavano a riflettere su ciò che qualche momento prima si era visto accadere sul palco. Si trattava di vere e proprie analisi improvvisate che procedevano in qualche caso per comparazione con quanto era successo negli anni precedenti in cui era stato tenuto lo stesso corso e che, naturalmente, avevano un impatto sugli allievi del tutto particolare. L'analisi infatti riguardava non gli usi di una popolazione lontana, o una lingua con la quale non saremmo mai entrati in contatto, ma qualcosa che era accaduto davanti agli occhi degli allievi soltanto pochi momenti prima e che adesso diventava oggetto di una accurata disamina da parte dei docenti.

Questo mio scritto analizza alcuni minuti della registrazione video relativa all'ultima lezione tenuta nel corso, una lezione in cui sul palco si sono alternate due piccole orchestre composte rispettivamente dai docenti del *Jazz Program* e dagli allievi dello stesso. L'obiettivo di questa doppia performance, abbastanza chiaro, è quello di confrontare non soltanto i diversi modi di suonare di professionisti (fra i quali Burrell stesso) e studenti ma di avere la testimonianza diretta degli allievi circa le questioni collegate a una performance live. Un ulteriore gioco di prospettiva dunque, in cui una parte di quello che prima era il pubblico (i musicisti del *Jazz Program*



che avevano seguito il corso) diventa il testimone di una pratica musicale e nel contempo il dato per una ulteriore elaborazione teorica. Un gioco di specchi e trasformazioni articolato e stimolante le cui conseguenze sul piano teorico sono tutt'altro che immediate.

3. La semiotica e il dato antropologico: brevi cenni ad alcune implicazioni metodologiche

Per concludere l'introduzione al mio oggetto di analisi cominciata nello scorso paragrafo, è il caso che espliciti il mio punto di vista sul fenomeno in questione. Sebbene per scrivere questo articolo abbia di fatto analizzato la registrazione video delle performance che hanno avuto luogo quel giorno, è il caso di precisare che sono stato io ad eseguire personalmente la ripresa in questione e che, più in generale, ho avuto il (felice) compito di videoregistrare l'intero corso che Duranti e Burrell hanno tenuto nel 2006. Lo dico perché da un punto di vista semiotico il mio punto di vista e il mio oggetto di analisi potrebbero essere considerati problematici. O almeno, è mia convinzione che possano essere tali soltanto se non esplicitati.

Mi riferisco ovviamente all'annosa questione delle cosiddette pratiche che ha impegnato il dibattito semiotico recente creando contrapposizioni fra diverse scuole di pensiero³. Sarebbe molto lungo entrare nello specifico delle questioni e finirebbe certamente per portarci fuori tema. Accenno dunque soltanto all'impostazione generale del problema, quanto basta a consentirmi di motivare la mia posizione al riguardo.

Il dibattito, come è noto, ha origini nell'essenza "tesualista" della semiotica che ha sempre preferito lavorare su mediazioni che, per così dire, si "attestano" indipendentemente dalle intenzioni del ricercatore, piuttosto che direttamente sui fenomeni sociali come è possibile osservarli direttamente. Per analizzare il mercato delle automobili, per esempio, piuttosto che informarsi circa il suo andamento magari intervistando un campione di individui oppure analizzando i dati di vendita, si preferisce guardare a come gli annunci pubblicitari

mettono in forma le differenti valorizzazioni che è possibile assegnare a tali beni (Floch 1990). I vantaggi di questo modo di procedere risiedono nel fatto che così, non soltanto ciò che si scopre non viene inficiato da una domanda più o meno ben posta da parte di un intervistatore, o dalla situazione più o meno artificiale nella quale la risposta è raccolta, oppure ancora dal dato più o meno interpretato di una fonte statistica, ma si perviene direttamente a un modello esplicativo piuttosto che a un insieme di informazioni la cui strutturazione non può che avvenire in un secondo tempo. Ogni mediazione – come lo sono un manifesto pubblicitario rispetto ad un certo mercato o un articolo di un quotidiano rispetto ad una certa realtà sociale – non soltanto *significa* una certa realtà ma, nel farlo, la costruisce in quanto fenomeno sociale. In più, essendo l'osservazione orientata da un modello di analisi che è anche una teoria generale della produzione del senso (Greimas 1966, 1970, 1983), garantisce un punto di vista uniforme su oggetti di analisi anche molto diversi che sono appunto considerati nella loro essenza di fatti sociali. La semiotica in questo modo punta a un livello di pertinenza della riflessione che non è quello delle *sostanze* (tanto del contenuto quanto dell'espressione), sempre variabili, ma quello delle *forme* più generali a partire dalle quali le prime vengono generate.

Questa ipotesi teorica ha retto perfettamente fino a quando non ci si è posti il problema di analizzare fenomeni che, almeno all'apparenza, non erano testualizzati in alcun modo, come possono essere una interazione faccia a faccia o l'atto di scattare una fotografia o, magari, di suonare uno strumento. In tutti questi casi il problema che ci si è posti è capire come funzioni la semiosi in atto, quella che ha luogo nel qui e ora della performance. L'idea è insomma che per valutare il senso connesso con certe pratiche si debba avere accesso direttamente ad esse perché l'azione è da subito interpretazione e costruzione di senso (Marsciani 2007). Per alcuni tutto ciò richiede una profonda revisione dell'impianto teorico della disciplina, che fornisca strumenti specifici per lavorare su quella che viene considerata una dimensione del senso parallela a quella testuale. Altri invece, pur riconoscendo una dignità alle pratiche come oggetto di analisi, ritengono che la nozione di testo non debba ritenersi inadeguata e con essa non lo siano anche tutte quelle che da essa discendono. Anzi, proprio tale concetto sarebbe essenziale per non perdere la specificità dello sguardo semiotico sulla realtà.

Sto banalizzando molto il dibattito naturalmente, ma quello che mi sembra emergere, ed è la posizione che faccio mia in questa analisi, è che non è possibile guardare ad alcuna realtà se non in forma mediata, e dunque costruita. Non esiste lo sguardo puro ed innocente, ogni punto di vista, ogni passaggio, impone le sue forme e ci allontana dal "dato", non foss'altro perché è obbligato a una posizione nello spazio, a un punto di vista. Cercarlo a tutti i costi equivarrebbe ad accontentarsi

di tacere su ogni cosa. Ecco allora che il paradigma testualista ritorna non più come una forma per aggirare il problema ("mi rivolgo a testi già costruiti da altri per i loro scopi anziché alla realtà") ma come un valido aiuto contro l'ipocrisia delle forme. Pensare al dato come a un testo ci consente – ci obbliga – a rendere conto della sua costruzione, dell'artificio che è stato necessario per porlo come oggetto di una riflessione ritagliandolo dal flusso continuo che tutti esperiamo continuamente. Da ciò due conseguenze immediate per il testo che segue. La prima è che deve essere chiara l'avventura dell'occhio dello studioso rispetto all'oggetto di analisi. E dunque, come dicevo, il mio essere a un tempo *cameraman* e analista di un filmato, ma anche protagonista di una situazione che a sua volta presenta le particolarità enunciative di cui abbiamo detto. Ciò che mostra il video e che viene analizzato in questo scritto, non è una performance qualunque, è un momento preciso di una lezione con certe caratteristiche che non possono non avere delle ricadute tanto sul mio sguardo quanto sulla percezione di coloro che ne erano i protagonisti e che lo utilizzavano per produrre nuovo senso. La seconda è che non c'è modo per riprodurre ciò che si vede nel video su carta senza che si debba dare vita a una vera e propria operazione di *traduzione* da un sistema di segni ad un altro. Posso utilizzare tutti gli artifici che la tecnologia mette a disposizione, mostrare i frame uno per uno, fare dei disegni, dei modelli tridimensionali, nulla cambierà il fatto che il modo in cui presento il dato, già costruito ai miei occhi, lo costruisce nuovamente agli occhi del lettore⁴. Ho dovuto dunque scegliere la forma che mi consentisse di rendere al meglio quello che io ho avuto modo di osservare e tale scelta è caduta sulla forma del racconto. Le poche immagini che accompagnano questo articolo hanno il solo scopo di aiutare l'immaginazione, il "dato", o almeno quello che la tecnologia consente di condividere, invece, il lettore lo ha già incontrato al principio di questo scritto e sarà presto accompagnato da uno analogo. Naturalmente il filmato rimane e può essere sempre riguardato, da me o da qualcun altro. In questo sta la sua forza.

4. Guardare il tempo

L'attimo sembra essere centrale in musica. Tutto ciò che accade, affinché "funzioni", è necessario che accada in un preciso momento e non in un altro. Naturalmente una parte delle problematiche in questo ambito è relativa a cosa dobbiamo intendere per "funzionamento". Cosa vuol dire che la musica funziona? Ovviamente non si può parlare di funzionamento senza avere in mente un qualche tipo di *effetto* e molti considerano tali effetti di tipo comunicativo. Da qui tutte le questioni relative alla possibilità o meno di considerare la musica come un linguaggio e sue le eventuali "specializzazioni" e caratteristiche. La sua famigerata "universalità", per esempio, oppure il suo legame con i sentimenti e le emozioni. Questioni di cui non mi occuperò in questa

sede dal momento che il mio interesse è rivolto alla *performance*. La musica è qui, per me, *qualcuno che suona*.

Molte cose mi stupiscono di un atto come quello del suonare. Si tratta infatti certamente di una delle attività umane più complesse che richiede non soltanto una dedizione assoluta ma anche quella cosa assolutamente misteriosa che è il “talento”. Malgrado le sfaccettature di tale pratica siano tante, come ho detto, una delle più singolari mi pare quella, per certi versi quasi banale, del “tenere il tempo”. Mi interessa questo aspetto perché mi sembra che esso non sia esclusivo appannaggio dei musicisti esperti, anche la gente comune lo fa continuamente. Loro sono naturalmente molto più bravi di noi, ma in generale riusciamo abbastanza bene a valutare il tempo di un brano e a riprodurlo. Dove invece il tempo diventa un vero e proprio mistero è nelle esecuzioni di gruppo in cui più musicisti, senza alcun aiuto esterno, riescono a individuare l’attimo in cui “entrare” (o “uscire”) con una precisione di frazioni di secondo talmente piccole che è difficile anche pensarle. Nel jazz, in particolare, tutto è reso più difficile dalla presenza costante di momenti di improvvisazione per i quali non c’è una partitura da seguire. È vero che, come è stato notato (Duranti 2004, Fabbri 2005, Sparti 2005), l’improvvisazione si basa su un “sapere” che comprende un insieme di standard cui il musicista jazz deve essere socializzato e dunque che, da qualche parte, c’è sempre uno spartito, ma tutto ciò non semplifica la situazione, anzi, la complica. Legare insieme parti di brani differenti come si fa normalmente durante una improvvisazione ed accordarli opportunamente è ancor più complesso che seguire un’unica partitura. Come dicono sempre gli ospiti di Duranti, nel jazz bisogna suonare quello che *non è scritto sulla pagina*. Ma come fanno i musicisti a tenere il tempo? E, soprattutto, come fanno a restare sincronizzati gli uni con gli altri? “entrando” (e “uscendo”) sempre al momento giusto?

Sono domande che sembrano perfettamente risolte nella teoria musicale. Il tempo è standardizzato attraverso uno strumento tecnico, il metronomo, e poi tradotto in forme di notazione molto precise che consentono a chiunque di riprodurre un certo andamento. Alcune modifiche vengono di tanto in tanto introdotte nelle convenzioni ma il principio sul quale si basa il sistema non cambia: c’è sempre una unità di misura e una macchina che è in grado di riprodurla in maniera esatta. Di recente, per esempio, con la diffusione della musica *dance* e con le esigenze di mixaggio che questa pone, si è diffusa l’abitudine di misurare il tempo in BPM (*beat per minute*) o, più semplicemente, *beat*. Si tratta di una unità di misura certamente più precisa di quelle usate tradizionalmente e che consente di tener dietro meglio ai tempi rapidi della musica da discoteca, nonché di operare i dovuti aggiustamenti affinché nel mixaggio le transizioni tra i pezzi risultino perfettamente in sincrono. I musicisti, almeno sulla carta, imparano a seguire il tempo da queste macchine che pulsano con ritmo sem-

pre perfettamente uguale. L’idea comunemente diffusa è che insistendo a provare e riprovare un brano con l’odioso click nell’orecchio questo finisce per essere in qualche modo introiettato, “entrando nella testa” del musicista. Da quel momento in poi la macchinetta è come se venisse incorporata nella persona e non è più necessaria⁵.

Nonostante la tecnologia e la notazione ci offrano l’idea di una temporalità perfettamente compresa e imbrigliata, non sono poche le questioni ancora non risolte. Giusto per fare un esempio, sembra che ci siano un po’ di problemi a far digerire ai software di notazione automatica certi pezzi suonati. Si tratta di programmi che sono in grado di riconoscere le note suonate e trascriverle secondo il sistema di notazione standard. Un compito che in linea di principio dovrebbe essere adatto ad una macchina come il computer che è perfettamente in grado di misurare frequenze e durate e riportarle in un linguaggio codificato come quello della musica scritta, ma che nei fatti non viene eseguito sempre bene. Capita infatti che il calcolatore non riesca a trascrivere ciò che è stato suonato dal vivo da veri musicisti e “impazzisca” producendo degli spartiti insensati. Gli specialisti parlano a questo proposito di errori di *quantizzazione* (Desain e Honing 1989). Le conseguenze di ciò non si limitano però alla constatazione che un software funziona male, dietro l’intelligenza artificiale delle macchine ci sono infatti le teorie cognitive di cui i software sono l’implementazione e che, in luce di questi risultati, dimostrano di essere insufficienti. C’è spazio dunque per la ricerca ed infatti nascono centri come il Music Cognition Group dell’Università di Amsterdam che raccoglie esperti dei locali dipartimenti di musicologia e dell’ Institute for Logic, Language and Computation. Proprio gli esperti di Amsterdam (Clarke 1987, Desain e Honing 1989) sono arrivati alla conclusione che bisogna distinguere due “tempi” all’interno di un brano: uno che può facilmente essere quantizzato e che costituisce quella che viene chiamata la *struttura metrica* del brano (è il tempo che anche i non musicisti riescono a seguire e riprodurre agevolmente) e un altro che viene chiamato *expressive timing* che è molto più difficile da riportare su uno spartito e in generale da comprendere cognitivamente. La capacità di riprodurre tali variazioni sembra essere soltanto di quanti hanno studiato musica anche se, l’assenza di tali microvariazioni, risulta avvertibile a tutti anche solo come una sensazione sgradevole.

5. Timekeeping

A questo punto vorrei che focalizzassimo l’attenzione sul racconto che inaugura l’articolo. Si tratta dell’esibizione di Noah Garabedian, allievo contrabbassista del *Jazz Program*. La situazione, come ho detto, non è delle più facili per Noah e ciò traspare in maniera evidente dallo sforzo che fa per mantenere la concentrazione. Davanti a lui, a guardarlo, non ci sono soltanto gli allievi del corso ma anche il suo maestro, Roberto

Miranda, più altri docenti del corso, incluso il grande Kenny Burrell. Il punto che mi pare interessante è che nell'impeto di ricerca della perfezione Noah mette in atto una serie di manovre che in una situazione normale sarebbero rimaste inespresse o difficili da individuare e che, invece, sotto stress vengono esagerate e rese evidenti anche a un occhio come il mio che non è allenato a coglierle. Tre in particolare mi interessano: un certo modo di muovere le labbra, i rumori che il musicista fa con la bocca, il suo respiro.

Le labbra di Noah si muovono quasi per tutta la durata dell'assolo in quella che è una imitazione muta del suono che verrà prodotto dal basso. Leggiamo ogni tanto chiaramente il "bum" di una nota bassa più altre mille articolazioni che, viste insieme al suono riprodotto sul contrabbasso, sembrano esserne la perfetta imitazione. Si tratta quasi di un linguaggio che ne ha gestuale più che del parlato o del cantato perché nessun suono viene emesso o, almeno, è udibile, malgrado il potente microfono monodirezionale. Direi che il contrabbassista "canticchia" anticipando la nota che, qualche istante dopo, eseguirà sullo strumento. Un uso peraltro molto comune nelle performance dal vivo. Ciò che invece viene vocalizzato, e risulta perfettamente udibile, è uno schiocco realizzato probabilmente con la lingua sul palato. Non si tratta di un suono costante come potrebbe essere quello di un metronomo ma di una sorta di riempitivo che viene a colmare brevissimi attimi di silenzio. Entrambe sono attività abbastanza diffuse fra i musicisti, perché – sembra – aiutino a mantenere la concentrazione e a non perdere il ritmo. Lo schiocco, in particolare, riproduce quel suono secco che udremmo se ci fosse una batteria a suonare insieme al contrabbassista. Si tratta in entrambi i casi di attività semioticamente dense e interessanti. Da un lato il musicista (si) suggerisce quale sarà la prossima nota e dall'altro "si accompagna" riproducendo altri strumenti. Si creano insomma due forme di dialogo del tutto particolari. La prima avrebbe luogo fra la mente del contrabbassista e la sua mano, il pensiero sembra essere immediatamente *immagine acustica* ed in seguito azione della mano sulle corde. La seconda riguarda invece lo strumento che normalmente costituisce il principale interlocutore del contrabbassista, ossia la batteria. Sherman Ferguson, straordinario batterista del *Jazz Program*, era solito riferirsi al contrabbassista come al suo "dancing partner". Entrambi strumenti chiave della "sezione ritmica", sono evidentemente legati tra loro dal "tipo di discorso" che svolgono all'interno del gruppo tanto da trovarsi "citati", come in questo caso.

Concentriamoci un attimo sul respiro adesso. La respirazione di Noah, catturata con chiarezza dal microfono (e probabilmente non dall'orecchio nella stessa situazione), è chiaramente alterata, eppure, evidentemente, non si tratta di una variazione dovuta semplicemente a una forma di nervosismo. In quel caso, infatti, si produrrebbe un'accelerazione costante del respiro mentre

qui il fiato viene trattenuto in momenti specifici, che hanno palesemente a che fare con quello che il musicista sta suonando. La mia impressione è che il musicista *crei deliberatamente degli stati di tensione* sul suo corpo. Perché lo fa? Non sarebbe meglio, come si sente dire spesso, stare rilassati per potersi concentrare sull'esecuzione? Sembra proprio di no, almeno nel jazz dove questa pratica di crearsi delle tensioni sfruttando il proprio corpo mi pare abbastanza comune. Pensiamo non soltanto al respiro ma ai vari movimenti che i musicisti fanno quando suonano, inarcando la schiena (ho notato che i sassofonisti lo fanno spesso) o mandando indietro la testa per farla in seguito scattare da una parte (vizio dei batteristi). Tutti movimenti che, nel caso dei musicisti classici, mi sembra risultino estremamente ridotti in ampiezza e frequenza (per quanto a mio avviso ugualmente presenti).

Posto che queste tensioni esistono è necessario allora interrogarsi sul ruolo che hanno nel fare musica⁶. La mia ipotesi è che servano per mantenere sotto controllo il tempo dell'esecuzione e sincronizzarsi perfettamente. Un'idea che, se fosse corretta, ci obbligherebbe a riconsiderare almeno in parte il concetto stesso di tempo musicale. Una tensione è infatti una grandezza continua e non puntuale, pertanto pensarla come la via necessaria per mantenersi perfettamente a tempo comporta a mio avviso la necessità di rivedere l'ipotesi comunemente diffusa secondo la quale il tempo resta definito da censure che spezzano un continuum. Le pratiche musicali, in altre parole, ci offrono una visione in cui la scansione temporale è data non da istanti ma da durate. Si tratta, mi rendo conto, di una prospettiva alquanto diversa da quella a cui siamo abituati e di cui l'orologio – non a caso la prima macchina costruita dell'uomo – è una chiara rappresentazione con il suo movimento discontinuo. È interessante allora che i musicisti, per poter suonare, debbano concentrarsi su ciò che precede quel rintocco, quel *beat*. Valorizzare insomma una durata più che uno stato⁷.

Ma in che modo i musicisti valorizzano tali *estensioni*? e come è possibile stare perfettamente sincronizzati se, di fatto, ci focalizziamo non su un attimo ma su una durata? Non complica forse le cose pensare piuttosto che a un rintocco, allo scatto di una lancetta, allo spazio che questa percorre prima di fermarsi?

La risposta a questi quesiti non possiamo che cercarla nel modo con cui il tempo viene vissuto da coloro che fanno musica. Come abbiamo visto, nella durata che precede l'attimo succedono molte cose che rimangono visibili in alterazioni del fisico: il respiro è trattenuto, i muscoli contratti, la testa messa in una certa posizione, il tutto per potersi *caricare*. Il musicista sembra allora funzionare come una specie di condensatore che accumula energia fino al momento in cui la rilascia prima di prodursi in un nuovo ciclo. Affinché il tempo venga mantenuto è necessario che il musicista regoli opportunamente il fluire di queste tensioni.

Secondo questa prospettiva, per suonare bene in gruppo non è necessario essere d'accordo sugli *attimi* ma sul modo in cui si arriva ad essi. Se i componenti avranno un accordo di tipo censivo, si troveranno perfettamente in grado di mantenere il tempo anche quando questo fosse spezzato da una qualche forma di improvvisazione. Per quanto istantanea possa essere, infatti, nessuna transizione è immediata, è sempre il punto di arrivo di un percorso che viene fatto insieme. L'unico modo per arrivare in un certo posto tutti perfettamente puntuali, si sa, è fare la strada insieme.

Va da sé che questa forma di *consonanza tensiva* non garantisce da sola l'accordo fra i musicisti durante la performance e in particolar modo durante l'improvvisazione. Deve essere considerato soltanto *uno* degli elementi che vi contribuiscono. Duranti e Burrell (2004) hanno dimostrato a questo proposito il ruolo fondamentale che hanno il contatto visivo e la micro-gestualità come forme di comunicazione all'interno dei gruppi, grazie alle quali i musicisti trovano forme di intesa tale da far pensare ad un'unica entità, un unico "corpo". Un paradosso che la semiotica non fa alcuna fatica ad accettare, essendo perfettamente previsto dalla teoria con la differenza tra attanti e attori. Quello che è un insieme di attori ad un certo livello di pertinenza può benissimo essere considerato ad un altro livello un'unica figura che chiamiamo un *attante collettivo*. La folla è un tipico esempio di attante collettivo, in quanto sebbene composta da individualità diverse finisce per avere un suo proprio modo di comportarsi e agire nonché un suo "umore" che non è mai dato dalla semplice risultante dei modi di fare e degli umori degli individui che la compongono. Gli atti compiuti da una folla, come d'altronde da una formazione musicale, sono sempre diversi da quelli che i singoli elementi che la compongono avrebbero compiuto nelle stesse medesime condizioni⁸.

Rimangono invece da valutare, e sono a mio avviso la cosa più interessante, le modalità con cui questo attante si costituisce. In questo caso specifico esse hanno a che vedere con un comune "sentire" che risulta difficile definire in maniera più precisa. Tecnicamente pertengono ad una dimensione della significazione che non è quella a cui di solito siamo abituati a fare riferimento che è di tipo cognitivo, bensì a quella meno frequentemente considerata del corpo. Come insegna Merleau-Ponty, il corpo *ha le sue logiche* (e i suoi saperi) e proprio per questo, e per la pregnanza che esse hanno nella vita quotidiana, deve essere considerato una vera e propria dimensione del senso parallela a quella più comunemente considerata, nonché accettata, di tipo testuale-narrativo. Non c'è significazione senza senso. Senza la "precondizione corporea" (Marrone 2001, 2005) della percezione che è al contempo una prima, fondamentale strutturazione delle forme significanti non c'è possibilità che queste si concretizzino nei due piani di espressione e contenuto e, soprattutto, nella relazione che li tiene insieme per presupposizione reciproca. Si configura un passaggio,

ricorda Marrone (2001), dall'estesia alla significazione e da questa all'estetica. Al semiologo, dice Greimas, il compito di mettere il senso in condizione di significare, che nella fattispecie significa a vere a che fare con una semiotica non narrativa o pre-narrativa che pure risulta possibile e che ha il suo specifico oggetto di analisi nelle passioni, di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

A proposito di tali questioni, sembra che Miles Davis avesse sviluppato forme di interazione raffinatissime con i suoi musicisti (Smith 1995). Adottava un sistema di suggerimenti (*cues*) estremamente articolato che comprendeva sia forme di gestualità – come occhiate e grugniti vari – che variazioni nell'esecuzione del brano. L'unica cosa che sembra non facesse mai era discutere di come dovesse essere affrontato un pezzo. Niente parole insomma, nessuna forma di conversazione analitica. In più, con una strategia degna del miglior Machiavelli, era solito cambiare l'insieme dei suggerimenti tutte le volte che saliva sul palco, in modo che i musicisti che lo accompagnavano fossero costretti a mantenere sempre il maggior grado di concentrazione intorno alla sua esecuzione. "Miles non vuole che tu pensi di sapere sappia cosa stia succedendo" (Smith 1995 p. 43 trad. mia) dice uno dei musicisti che ha suonato con lui. Molti dicono che in questo modo Davis finisce per avere un tale controllo sul gruppo che non è esagerato dire che suonasse pressoché da solo tutti gli strumenti.

5. Un percorso passionale per nulla canonico

Abbiamo visto come il corpo del musicista giochi un ruolo cruciale nella *performance*, rendendoci conto del fatto che esso non può semplicemente essere considerato il luogo dove un coinvolgimento patemico si manifesta come un effetto della musica – come può avvenire ad esempio nel caso della danza o anche di un semplice piede che batte a tempo – per il semplice fatto che tale tensione è funzionale alla performance stessa. Bisogna caricare quello che abbiamo chiamato un "condensatore" affinché si produca il movimento che porta alla musica.

È indispensabile a questo punto tentare di integrare nella teoria semiotica quanto abbiamo rilevato, e trattandosi di questioni che hanno a che vedere con una complessa articolazione tensiva, il modello di riferimento è quello del *percorso passionale*⁹ canonico. In questo caso il passaggio alla teoria risulta essere di particolare interesse poiché incontra alcune resistenze da parte del modello. Secondo tale schema, infatti, l'alterazione somatica come quella che abbiamo descritto a proposito della performance di Noah, è legata ad uno stato avanzato di appassionamento. L'innamorato balbetta, l'ansioso comincia a respirare affannosamente, il collerico va "fuori di testa", ma soltanto in una fase avanzata del loro percorso all'interno della passione, un momento in cui il corpo letteralmente prende il sopravvento sulla mente. Mentre nelle fasi precedenti del percorso di generazione della passione (*costituzione, disposizione e patemizzazione*)

vi è una qualche forma di controllo e di strutturazione razionale, con *l'emozione* l'individuo diventa preda di sé stesso, del suo medesimo corpo e agisce.

Nel nostro esempio abbiamo visto tutti i segnali di una presa emotiva eppure essi non sono venuti in seguito ad una tensione precedentemente costituitasi ma, al contrario, ne sono stati la causa. *La tensione per noi è il prodotto di una trasformazione somatica* che ha poco dell'emergenza, al contrario, sembra essere indotta del tutto volontariamente. In altre parole, delle tensioni vengono indotte nel corpo affinché si produca quella articolazione patemica sulla quale costruire l'ossatura della performance, sia essa del singolo musicista che di un gruppo.

Sebbene disorientante dal punto di vista dei modelli teorici una pratica del genere non è nulla di realmente nuovo. La volontaria alterazione dei ritmi corporei è da sempre utilizzata per produrre stati di coscienza particolare in cui, per esempio, si diventa più aperti a forme di simbiosi con altri esseri umani o con la natura. Il paradosso è che il corpo è al contempo il luogo dove l'alterazione ritmica della musica produce un appassionamento (la musica parla direttamente al cuore, recita il senso comune) che "emerge" in forme di azione più o meno involontarie (battere il piede, piangere, ridere, avere i brividi etc.) ma è anche il luogo dove, grazie all'alterazione volontaria dei ritmi e alla creazione di tensioni, questo appassionamento si produce e dà vita alla musica. Non è un caso che l'addestramento alla musica sia totalizzante e duro come quello militare. In entrambi i casi non si deve imparare cosa fare in determinate circostanze ma cosa *provare* davanti ad un certo evento, come condizionare volontariamente il proprio sentire generando volontariamente precise forme di appassionamento (o mancanza di appassionamento, che è la stessa cosa). Più che di apprendimento conviene allora forse parlare dell'assimilazione di una "strategia pragmatica" che Ceriani (2003 p. 196) considera come una competenza interiorizzata del tutto simile ad un *habitus* che, per l'appunto, può essere tanto una rappresentazione mentale quanto un comportamento fisico.

Una consapevolezza molto chiara e precisa che le tensioni "artificialmente" indotte nel corpo producono stati passionali la possiedono gli attori che, fra l'altro, hanno sviluppato un insieme di tecniche per alterare il loro proprio stato emotivo che fanno uso proprio del respiro.

È un po' quello che succede a tutti noi quando ci addormentiamo: il ritmo del respiro rallenta e ad un certo punto, di colpo, dormiamo. "il sonno (fino a quel momento) perseguito come significato, improvvisamente si fa situazione" (Merleau-Ponty 1945 p. 288) È stato il respiro ad indurci il sonno o il sonno ad indurre il rallentamento del respiro?

Antonin Artaud riassume così il rapporto tra corpo e passioni nella recitazione:

"I movimenti dello sforzo fisico sono come l'immagine di un altro sforzo, doppio del primo, e nei movimenti dell'azione drammatica si localizzano nei medesimi punti. Dove l'atleta si appoggia per correre, l'attore si appoggia per urlare una spasmodica imprecazione, ma la sua corsa è proiettata verso l'interno. Tutti i mezzi della lotta, del pugilato, dei cento metri e del salto in alto trovano analogie organiche nell'esercizio delle passioni; hanno gli stessi punti fisici di sostegno.

Però con quest'altro correttivo: qui il movimento è rovesciato e, per quanto si riferisce ad esempio al problema della respirazione, mentre il corpo dell'attore è sostenuto dal respiro, il respiro del lottatore o dell'atleta si sostiene sul corpo."

(Artaud 1938 p. 242)

E ancora, poche righe dopo:

"Sapere che una passione è materia, che è soggetta alle fluttuazioni plastiche della materia, garantisce un dominio sulle passioni che allarga la nostra sovranità. Raggiungere le passioni attraverso le loro forze, anziché considerarle astrazioni pure, conferisce all'attore una maestria che lo eguaglia ad un autentico guaritore"

(Artaud 1938 p. 243)

Quanto dice Artaud non può non ricordarci il celebre esempio con cui Lévi-Strauss spiega il concetto di efficacia simbolica. Mi riferisco naturalmente allo stregone dei Cuna che attraverso il semplice canto riesce ad alleviare il dolore fisico della partoriente (Lévi-Strauss 1958).

Infine sempre Artaud menziona il respiro come un elemento essenziale *dell'induzione passionale*. Dice:

"È certo che, se il respiro accompagna lo sforzo, la produzione meccanica del respiro svilupperà nell'organismo al lavoro uno sforzo di analoga qualità. Tale sforzo avrà il colore e il ritmo del respiro artificialmente prodotto. Lo sforzo accompagna per simpatia il respiro(...)"

(Artaud 1938 p. 242)



6. Corpi musicisti

Il corpo del musicista, pertanto, deve essere considerato al contempo la persona-musicista e uno strumento nelle mani di questi¹⁰. Si ripropone il paradosso della percezione di Merleau-Ponty per cui io sono al contempo percepito e percettore, cosa del mondo e strumento di contatto con questo, soltanto che questa volta il corpo non finisce con i suoi confini fisici, c'è di mezzo qualcos'altro, lo strumento musicale naturalmente. Finora non ne abbiamo parlato ma è chiaro che il contrabbasso gioca un ruolo cruciale in questi fenomeni. Qualunque strumentista ha con il suo strumento un rapporto unico tale per cui esso non è più un oggetto nelle sue mani, un puro strumento appunto, ma diviene una parte del suo corpo, deve divenirlo. Bisogna dimenticarsi di avere fra le mani un manico su cui bisogna muovere la mano e quattro corde da pizzicare se si vuole avere il suono giusto al momento giusto. Quando nel *Frankenstein* cinematografico di Kenneth Branagh il mostro si rivolge al suo creatore per chiedergli ragione di chi o cosa egli sia, menziona la capacità che ha acquisito di suonare il flauto. Prima di venire alla luce come composizione di parti di uomini diversi non sapeva farlo, nella sua mente non v'era traccia di tale capacità, essa è arrivata allora evidentemente con quella mano che gli è stata attaccata, e pertanto doveva risiedere in essa.

Caso ancora più interessante quello dei cantanti, i quali non hanno nulla di "esterno" al proprio corpo per produrre musica. Potrebbe essere interessante, ma questa è materia per un altro studio, capire in questo caso come si trasforma il corpo grazie all'addestramento. Non si tratta banalmente del fatto che si guadagna più fiato ma, in maniera più profonda, del modo in cui si finisce per percepire se stessi. Il sospetto che mi viene è che per padroneggiare davvero la propria capacità vocale debba avvenire un processo più articolato di quello che accade nel caso di uno strumento come il contrabbasso e in certo modo inverso a quello. La mia ipotesi, è che sia necessario dimenticare i meccanismi "naturali" della fonazione per guadagnare quella consapevolezza che consente in seguito di manipolarli e riacquisirli in seguito sotto forma di automatismi che consentono di ottenere prestazioni straordinarie. Ma torniamo al rapporto del musicista con lo strumento. Alcuni minuti ripresi nella stessa giornata in cui si è esibito Noah of-

frono a mio avviso qualcosa su cui riflettere.

Roberto Miranda è un uomo distinto e gioviale al contempo. A dire molto del suo modo di suonare sono i gesti che compie quando si prepara a farlo, oppure quando mette via le sue cose. Ognuno dei movimenti è perfettamente naturale e al contempo completamente calcolato e misurato da una lunga esperienza. Il peso del contrabbasso, perfettamente ripartito sulla sua bassa statura, gli consente di muoversi con eleganza anche con il grosso strumento a tracolla, la stessa che usa per montare di fronte a sé, prima di ogni prestazione, il leggio sul quale trova subito posto un *real book* visibilmente navigato. Non ho mai ben capito quanto lo legga, di certo non si vede mai farlo, ma gli spartiti devono comunque restare lì, accanto a lui.

Suona da seduto, con il contrabbasso fra le gambe, e in questa posizione lo strumento non sembra tanto più grande di lui. Questo pomeriggio è al centro della formazione che per l'occasione è composta anche da Tom Ranier al pianoforte e Kenny Burrell alla chitarra acustica.

Roberto ha accompagnato l'assolo di Tom con eleganza e discrezione, percuotendo con grazia le spesse corde del suo strumento, un sorriso di complicità sul volto ma lo sguardo altrove, verso una platea che non guarda realmente. L'orecchio ben teso ad attendere il suo momento. Il suo assolo comincia in maniera abbastanza tipica, le note sono quelle acute della parte bassa del manico su cui le sue piccole mani si muovono con una destrezza consumata. Ogni gesto è morbido e non tradisce mai un eccesso di forza. Il vibrato è ottenuto con misurata precisione e senza impeto. Ogni possibile sbavatura è subito controllata e smussata. Tutto deve essere naturale, e l'unico modo perché lo sia veramente è che appaia tale. Le note si susseguono e man mano che si avvicinano si fa strada la consapevolezza che siano le stesse di tanti altri assolo. Roberto ha cominciato con ciò che conosce bene. E tuttavia man mano che va avanti una strana forza sembra impossessarsi di lui. Chiude gli occhi. Comincia a muovere le labbra in silenzio, come a suggerire al contrabbasso le note un attimo prima che questo le emetta. Sembra che qualcosa nella performance stia cambiando, probabilmente per adeguarla al sorriso che, dall'assolo di pianoforte di Tom, non ha mai lasciato il suo viso.

Si alternano momenti in cui le corde vengono pizzicate in una successione non rapida con altri in cui si lascia che il suono, basso e profondo, si espanda. È in questi attimi che le spalle vanno indietro e i polmoni si gonfiano d'aria. Il respiro, amplificato dalla sensibilità del microfono, risulta perfettamente udibile. D'un tratto il colpo del piede sinistro che batte forte sul pavimento di legno. La mano pizzica profondamente le corde che, in qualche caso, battendo sul



manico nero, producono il tipico rumore metallico. Si fa strada un'aria di gioco, di divertimento. Una sequenza di note ravvicinate e acute è l'occasione per rimettere il moto il piede che, questa volta con una perfetta intenzione, batte forte sul legno. Tap Tap Tap. A tempo. La risalita alle note basse è un'occasione per far battere ancora le corde sul manico. Ormai l'intenzione è chiara a tutto il corpo. Gli occhi serrati. La testa che si muove a destra e a sinistra, in alto e in basso. Il fiato trattenuto. Le labbra rapide. Ed infine il gesto di pizzicare le corde esagerato in ampi movimenti di tutto il braccio. È a questo punto che la tensione sfoga in una emissione sonora. Ah!

Le note si perdono, la compostezza di prima è sparita, sostituita da una esecuzione esagerata che, paradossalmente, non fa dimenticare l'atteggiamento iniziale – anzi – lo evoca per differenza. Ormai è un crescendo. Note rapide seguono momenti di maggiore lentezza, il corpo è tutto un movimento, come fosse in preda ad uno spasmo. Di nuovo un'esclamazione scappa dalla bocca. È a questo punto che accade. 1...2...La terza ripetizione dello stesso suono non arriva mai. Al suo posto un silenzio che dura una battuta in cui il fiato di tutti resta sospeso.

Il pubblico esplode in una risata subito condivisa da Roberto e da tutta la band. Applausi. L'assolo rientra e si continua a suonare in gruppo.

Questa esibizione è evidentemente ricchissima di spunti, vorrei però concentrarmi su un singolo momento, quell'attimo in cui il contrabbasso tace. Cosa accade in quel breve momento? Tutto è la risposta che mi sento di dare pensando a dell'Imperfezione di Greimas (e all'introduzione che ne fa Fabbri) (1988). Si tratta infatti di un perfetto esempio di quella che Greimas chiama *presa estetica*, quell'attimo (che è anche una durata) in cui il tessuto significante della realtà si sfalda per dare vita all'esperienza fugace ed abbagliante di una verità. Non dimentichiamo che la “condizione primaria (della presa estetica) è l'arresto del tempo” (Greimas 1987 p. 30). Qui il silenzio ci dà la possibilità di ascoltare quello che c'è oltre l'apparenza di un soggetto e un oggetto che sono “posti e non dati, in una revisione costante di agire e di patire; pieghe – non buchi – nella sostanza del mondo, sempre pronti a farsi e disfarsi” (Fabbri 1988 p. 13).

La mia impressione è che Roberto Miranda in quell'istante di silenzio compia una azione molto precisa: lasci *respirare il contrabbasso*. Gli faccia “tirare il fiato” in quella che è una inversione tra soggetto e oggetto densa di significati e conseguenze.

Ma c'è di più perché la presa estetica “è agogia nel senso musicale del termine, spunto di trasformazione dei paradigmi in sintassi cioè, direbbe Brøndal, di ritmo” (Fabbri 1988 p. 18). Obbligatorio a questo punto ricordare la definizione di agogia: “l'impulso dal quale scaturisce e si svolge il ritmo musicale inteso quale virtù soggettiva e non riducibile a schema, sì da lasciare adito al talento interpretativo personale dell'esecutore, cui ne spettano l'individuazione e la ricostruzione” (Devoto-Oli).

Concludendo, ritengo che considerare la base fisica,

corporale, del suonare cambi del tutto la prospettiva che possiamo avere su questa pratica. Ecco allora perché gli esperti di Amsterdam hanno tanti problemi con i modelli per riprodurre l'*expressive timing*. Quel tipo di temporalità è propria di una dimensione altra rispetto a quella cognitiva, una dimensione fisica che non può che essere considerata a partire da una semiotica del corpo. L'unico modo di descriverla sembrerebbe essere tradurla in qualcos'altro, forse in un lessema, come si fa con allegro, allegretto, andante, o, forse, in una storia.

Note

¹ L'espressione non è mia, l'ho presa in prestito da Fabbri

² Questo articolo deve moltissimo alla disponibilità di Alessandro Duranti e Kenny Burrell che mi hanno dato l'opportunità di assistere al loro corso presso la University of California Los Angeles, ed in seguito di lavorare sui filmati prodotti in quella sede. Questo articolo, in particolare, si basa sul girato del giorno 30 maggio 2006. Ringrazio inoltre Alessandro Duranti per le molte idee che mi ha regalato nelle passeggiate nel campus alla ricerca di un buon caffè e di una tazzina calda per contenerlo. Segnalo inoltre che le ricerche di Duranti e Burrell hanno già prodotto un articolo intitolato: *Jazz Improvisation: a Search for Hidden Harmonies and a Unique Self* (Duranti e Burrell 2004) e un DVD intitolato *The Culture of Jazz Aesthetics* distribuito da UCLA Instructional Media Collections & Services.

³ Ci si può fare un'idea del dibattito consultando Marrone (2005b), Basso (2006), Marsciani (2007).

⁴ Su queste tematiche rimando il lettore a un articolo scritto insieme a Gianfranco Marrone che sarà pubblicato prossimamente negli atti del convegno intitolato “L'immagine nel discorso scientifico: statuti e dispositivi di visualizzazione” che si è tenuto al Centro internazionale di semiotica e linguistica di Urbino nel luglio 2007 ed in cui si analizza il DVD prodotto da Duranti e Burrell con i materiali del corso.

⁵ Interessante rilevare qui una sorta di inversione rispetto alla teoria di Latour sulle macchine. Il sociologo della tecnica parla spesso di come gli oggetti abbiano inscritte al loro interno forme di soggettività. Un dosso artificiale, come annuncia esplicitamente la lingua francese, può essere considerato un poliziotto disteso (*gendarme couché*) (Latour 1992), ma anche altri oggetti come chiudi-porta e girarrosto possono essere antropomorfizzati nel doppio senso di essere guardati come qualcosa che può rimandare all'uomo, ma anche, e più importante, che dà forma a ciò che è umano (Latour 1992). Nel nostro caso il fenomeno è inverso. Qui la macchina viene interiorizzata da un individuo, o meglio, incorporata in esso. La mia sensazione è infatti che il tempo non stia mai soltanto nella testa del musicista ma si localizzi sempre da qualche parte nel suo corpo, si tratti di un piede che batte o qualcosa di molto meno percettibile come la contrazione dei muscoli della mascella.

⁶ La tensione è elemento chiave di una semiotica celebra il primato delle dinamiche affettive e dunque tensive nella costruzione del senso. Si vedano al proposito le posizioni molto diverse di Fontanille e Zilberberg (1998) e Barbieri (2004).

⁷ Si tratta della cosiddetta dimensione aspettuale che è caratteristica delle passioni in quanto ognuna presuppone – e

risulta definita da – una certa prospettiva sul processo in atto. Così l'ira sarà una passione puntuale mentre il rancore, per quanto disforico come quella e per molti versi simile ad essa, sarà invece durativo.

⁸ Da un punto di vista semiotico va chiarito che le dinamiche che conducono alla formazione del gruppo come attante collettivo non sono quelle classiche della narritività legate alla presenza di comuni programmi narrativi congiuntivi o disgiuntivi rispetto a un oggetto di valore (quale potrebbe essere in questo caso una certa risposta da parte del pubblico). Qui le dinamiche sono a mio avviso più sofisticate e pertengono alla nozione di “contagio” proposta da Landowski (2003) che sposta così l'attenzione sugli aspetti fisici e sensoriali profondi della comunicazione che il semiologo lega al concetto di *unione* in contrapposizione a quello narratologico di *giunzione*. La risata è tipicamente qualcosa che si diffonde per contagio. Vedere qualcuno che ride ci induce a seguirlo, anche quando non abbiamo idea di cosa induca tale stato e dunque non abbiamo chiare su un piano logico le motivazioni di tale azione, la compiamo ugualmente, ne siamo letteralmente attratti. Ulteriormente interessate il fatto che in un caso come quello della risata, l'entrata in scena di un secondo attore produce usualmente nel primo una trasformazione provocando l'intensificazione della risata stessa. In sintesi, il contagio non si limiterebbe a un semplice “passaggio” ma altererebbe tutte le entità coinvolte nella situazione ridefinendole completamente.

⁹ Il percorso passionale canonico è il modello di riferimento per la trattazione delle dinamiche passionali in semiotica (Fontanille 1993, Greimas e Fontanille 1991). Si tratta di uno schema che, sulla traccia dello schema narrativo, individua alcune fasi chiave dei fenomeni passionali e le ordina secondo un criterio logico. Grande merito di tale approccio è stato quello di mostrare le implicazioni sociali di un ambito fino a quel momento considerato completamente legato a pulsioni intime e personali e come tale per nulla sovraindividuale.

¹⁰ Il musicista si configura come un ibrido laturiano, è l'unione di un corpo più uno strumento che, nel momento in cui si costituisce, riconfigura gli elementi che lo compongono. Il corpo che è soggetto si “oggettivizza” e l'oggetto si “soggettivizza” acquisendo, se non altro, la capacità di fare (Latour 1988, 1992)

Bibliografia

I rinvii bibliografici presenti nel testo fanno riferimento alle edizioni originali, mentre i rimandi ai numeri di pagina sono da considerarsi relativi all'edizione italiana qualora la stessa figura fra gli estremi sotto riportati.

- Artaud, A., 1938, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard; trad. it., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Barbieri, D., 2004, *Nel corso del testo. Per una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.
- Basso, P., a cura, 2006, *Semiotiche*, vol. 4, Torino, Ananke.
- Canetti, E., 1960, *Masse und Macht*, Hamburg; trad. it., *Massa e Potere*, Milano, Adelphi, 1981.
- Ciancarelli, R., a cura, 2006, *Il ritmo come principio scenico*, Roma, Audino.
- Clarke, E. F., 1987, “Categorical rhythm perception: an ecological perspective” in Gabrielson, A., a cura, *Action and Perception in Rhythm and Music*. Royal Swedish Academy

of Music, 55.

- Desain, P., Honing, H., 1989, “The Quantization of Musical Time: A Connectionist Approach”, in *Computer Music Journal*, vol. 13, n. 3, New York, MIT.
- Duranti, A., 1997, *Linguistic Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. *Antropologia del linguaggio*, Roma, Meltemi, 2000.
- Duranti, A., Burrell, K., 2004, “Jazz Improvisation: a Search for Hidden Harmonies and a Unique Self”, in *Ricerche di Psicologia*, n. 3, vol. 27, pp. 71-101.
- Duranti, A., 2007, *Etnopragmatica. La forza nel parlare*, Roma, Carocci.
- Fabbri, P., 1988, Introduzione alla trad. italiana di Greimas (1987).
- Fabbri, P., 2005, *L'improvvisazione Jazz: conversazione e racconto*, in AA.VV., *Jazz in Emilia Romagna. L'arte, la storia, il pubblico*, Europe Jazz Network Ed.; titolo originale: “Lo imprevisto de improvviso”, in *Revista de Occidente*, a cura, J. Lozano, julio-agosto 2005.
- Fabbri, P., Marrone, G., 2001, a cura, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Floch, J. M., 1990, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, PUF; trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Milano, Angeli, 1997.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000.
- Greimas, A. J., 1970, *Du Sens*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Greimas, A. J., 1983, *Du Sens II*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso 2*, a cura di P. Magli e M.P. Pozzato, Milano, Bompiani, 1985.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac ; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, a cura di F. Marsciani e I. Pezzini, Milano, Bompiani, 1996.
- Latour, B., 1992, *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*, in Bijker, W.E., Law, J., *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992; trad. it. riv. 2006 *Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune*, in Mattozzi, A., *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006.
- Fontanille, J., 1993, “Le schéma des passions”, in *Proteé*, vol. XXI, n. 1, pp. 33-41; trad. it in Fabbri e Marrone (2001).
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Mardaga, Liège.
- Hjelmslev, H., 1959, *Essais linguistiques*, Copenhagen, Travaux de Cercle Linguistique de Copenhagen, XII; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, a cura di Prampolini, M., Parma, Pratiche, 1981.
- Honing, H., 2006, “Evidence for tempo-specific timing in music using a web-based experimental setup” in *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 32, n. 3, pp. 780-786.
- Landowski, E., 2003, *Al di qua o al di là delle strategie: la presenza contagiosa*, in Manetti, Barcellona e Rampoldi (2003).
- Landowski, E., 2006, *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim.
- Latour, B., 1998, *Fatti, artefatti e fattici* in Nacci, M., *Oggetti d'uso quotidiano. Rivoluzione tecnologiche nella vita d'oggi*, Venezia, Marsilio, 1998.

- Leroi-Gourhan, A., 1965, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel; trad. it. *Il gesto e la parola vol. 2. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977
- Lévi-Strauss, C., 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- Manetti, G., Barcellona, L., Rampoldi, C., a cura, 2003, *Il contagio e i suoi simboli*, Pisa, ETS.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2005, *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2005b, *Sostanze tossiche, forme stupefacenti*, in Marrone, G., a cura, *Sensi alterati*, Roma, Meltemi.
- Marsciani, F., 2007, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Angeli.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Merleau-Ponty, M., 1960, *Signes*, Paris, Gallimard; trad. it. *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Pedrazzi, M., 2007, *La pratica dell'improvvisatore. Sapere a disposizione e disposizione del sapere*, Tesi di Dottorato di ricerca, Bologna, Università di Bologna.
- Piana, G., 2005, *Conoscenza e riconoscimento del corpo*, Milano, Mimesis.
- Schutz, A., 1971, "Making music together. A study in social relationship", in *Collected papers vol. 2*, The Hague, Nijhoff, pp. 159-178; trad. it. in *Frammenti di fenomenologia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 91-114.
- Smith, C., 1995, "A Sense of the Possible. Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance", in *The Drama Review n. 39*, New York, MIT.
- Sparti, D., 2005, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino.
- Sparti, D., 2007, *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Spiro, M. E., 1990, *On the Strange and the Familiar in Recent Anthropological Thought*, in Stigler, J. W., Shweder, R. A., Herdt G., a cura, *Cultural Psychology: Essays on Comparative Human Development*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 47-61.
- Timmers, R., Honing, H., 2002, "On music performance, theories, measurement and diversity" in Belardinelli M.A., a cura, *Cognitive Processing* (International Quarterly of Cognitive Sciences), vol. 1-2, n. 1-19.

Filmografia

- Bird* di C. Eastwood, USA, 1988.
- Mary Shelley's Frankenstein* di K. Branagh, USA, 1994 (versione italiana: *Frankenstein di Mary Shelley*).