_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 3

estetica. studi e ricerche 1/2011 © Luciano Editore

ALESSANDRO BERTINETTO

Vedere la musica[1]

1. Introduzione

A fine Settecento, quando l'ingresso della musica nel «sistema delle arti»[2] era un evento ancora recente, il fondatore della *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Friedrich Rochlitz, individuava il motivo della maggiore discrepanza nei giudizi in materia musicale rispetto alle altre arti nel fatto che essa sarebbe priva di punti di riferimento *visibili*. «La musica», egli affermava, «nulla ha di visibile (*Sichtbares*) cui si possano confrontare le sue opere, o da cui possa scaturire una qualche concordanza nelle valutazioni».[3] Mentre per esempio possiamo valutare la differenza di valore tra due raffigurazioni di una rosa perché abbiamo visto la rosa reale, nella musica, argomentava Rochlitz, dobbiamo affidarci alla nostra sensibilità introspettiva, il che rende il compito del giudizio assai difficile. Non intendo qui commentare questo argomento. Piuttosto mi interessa mettere in discussione l'idea che la musica non abbia a che fare con la dimensione del visibile. Anche dando per scontata l'idea che la musica sia un'arte, o un

[1] Una versione in inglese di questo articolo è stata presentata nel luglio 2010 al seminario *El arte y los cinco sentidos* organizzato nel centro Arte i Natura di Farrera (Lleida, Spagna). Ringrazio i partecipanti (Marta Tafalla, Francisca Perez Carreño, Gerard Vilar, Robert Hopkins, Salvador Rubio, Maria José Alcaraz, Thomas Hayd, Matilde Carrasco, Hector Perez, Mikel Iriondo, Pol Capdevila, Jaime Aspiunza) per i loro importanti suggerimenti e le loro critiche. Il contributo è stato poi discusso in un *workshop* su *Fenomenologia ed estetica musicale* organizzato dall'Associazione SesTo di Torino (dicembre 2010) e, sotto forma di lezione, è stato presentato al master di musica dell'Universidad Politecnica de Valencia e al corso di dottorato in musica dell'Universidad de Murcia (novembre/dicembre 2010). Da tutti i presenti ho ricevuto interessanti stimoli e sollecitazioni.

[2] Cfr. O. Kristeller, *The modern system of the arts* (1951); *Il moderno sistema delle arti*, Alinea, Firenze 1985.

[3] «Die Musik hat nichts Sichtbares, mit dem sich ihre Werke zusammenhalten und vergleichen liessen, woraus einiges Uebereinstimmen des Urtheils entstehen müssen». F. Rochlitz, *Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», I, 1799, p. 497. La traduzione riportata è tratta da P. Gozza, A. Serravezza, *Estetica* e *musica*, CLUEB, Bologna 2004, pp. 135-136.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 94

campo di pratiche, legato in modo fondamentale ai suoni e all'ascolto, non è inutile interrogarsi sul contributo della dimensione visiva all'esperienza musicale.

Questo articolo presenterà quindi alcune considerazioni circa gli aspetti visivi della produzione e della ricezione della musica. La prima parte concerne la possibilità di visualizzare l'opera intesa come tipo ideale strutturale. La seconda parte discute il ruolo della visione nell'esecuzione delle opere musicali. La terza parte si sofferma brevemente sul ruolo della visualizzazione immaginativa e del vedere performativo nelle pratiche dell'improvvisazione. La conclusione propone un rapido riferimento all'iconologia musicale.

2. «Vedere» l'opera e «vedere» attraverso l'opera

Nel suo celebre libro sul *Bello musicale* Eduard Hanslick afferma che il modo corretto per far esperienza della musica consiste nel «contemplarla».[4] La bellezza della musica è rivelata dall'analisi strutturale delle partiture. In base al suo orientamento formalista, Hanslick ritiene infatti che le opere musicali siano costituite da strutture di *pattern* sonori fissate e rese percettivamente visibili dalla partitura, le quali possono essere apprezzate esteticamente in virtù di una contemplazione immaginativa piuttosto che grazie all'ascolto fisico. Per un verso la musica è leggibile sulla carta. Per altro verso l'ascolto serve come mezzo per contemplare, con l'occhio interno, l'intreccio del disegno formale della musica, del quale soltanto importa a livello estetico. Basando il giudizio circa la bellezza della musica sul «silenzio della partitura», Hanslick individua così il significato della musica nella struttura di ciò che si *vede*: l'analisi musicale – che richiede la capacità di *vedere*, fissato su un piano spaziale di simultaneità, il fluire temporale dell'opera –, diventa la misura dell'esperienza della musica.[5]

Il pensiero di Hanslick è coerente con una concezione *platonica* della musica, secondo la quale per essere apprezzata la musica non ha

[4] E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854); trad. *Il Bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2007², p. 94.

[5] Cfr. D. Chua, *Absolute music and the construction of meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 228: «Scores [...] are silent, and this enables Hanslick to manipulate their abstract patterns to produce an analytical discourse where the *substance* of what is said coincides with the *structure* of what is seen [...]».

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 95

bisogno di essere suonata.[6] Le forme sonore e i loro intrecci possono essere apprezzate in silenzio, attraverso la *visione* che le spazializza: visione (e spazializzazione) ideale, qualora siano visualizzate idealmente; visione reale, qualora la musica sia scritta in una partitura.[7]

Seguendo questa tendenza, alcuni compositori – per esempio Brahms e soprattutto Schönberg, il cui serialismo diede origine a una vera e propria *eye music*, le cui forme possono essere percepite meglio dalla lettura della partitura piuttosto che attraverso l'ascolto[8] – giungeranno a ritenere l'esecuzione di una composizione non soltanto superflua, ma addirittura *nociva* all'opera. Per difendere questa concezione si potrebbe usare un argomento come il seguente. Un'opera musicale, come *perfetta* organizzazione strutturale di suoni, è un tipo *ideale* (una *idea* platonica), che il compositore non inventa, bensì *scopre*.[9] Allorché viene eseguita, dal mondo iperuranio in cui risiede come idea essa cade sul pianeta Terra, perdendo la sua perfezione ideale che si trova cristalizzata nella partitura proprio per essere preservata dal deterioramento provocato dallo scorrere del tempo: il tempo storico, che intercorre tra la composizione e le sue esecuzioni, e il tempo attuale dell'evento performativo. Ecco perché la maniera

[6] Rigettando l'interpretazione empirica della teoria pitagorica, Platone sottostimò l'importanza della dimensione uditivo-acustica della musica. Egli deve essere perciò considerato come il primo responsabile di una «[...] profonda scissione nel pensiero musicale tra una musica puramente pensata e perciò più apparentata alla matematica come scienza armonica o alla filosofia e dall'altra una musica realmente udita ed eseguita, più apparentata perciò ai mestieri e alle professioni tecniche». (E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino 2002, p. 41; cfr. A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, Continuum, London 2007, p. 25).

[7] Un discorso a parte meriterebbero le forme di notazione grafica della musica inventate da alcuni compositori di musica sperimentale. La ricerca di modalità di raffigurazione iconica adeguate alla «nuova musica» ha infatti prodotto risultati a volte esteticamente interessanti anche dal punto di vista figurativo (cfr. in proposito S. Feißt, *Der Begriff «Improvisation» in der neuen Musik*, Schewe, Berlin 1997). Peraltro una simile osservazione si può fare in riferimento a forme antiche di notazione musicale. E, continuando su questa linea, è facile sostenere che, per quanto la notazione oggi canonica della musica sia altamente formalizzata, la percezione della corrispondenza tra scrittura e suono è di ordine spaziale-visivo.

[8] Si veda in proposito A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, cit., pp. 113-114.

[9] È questa la tesi di Peter Kivy. Cfr. P. Kivy, *Platonism in Music: A Kind of Defence* (1983), trad. «Il platonismo in musica: una sorta di difesa», in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 151-174; Id., *Platonism in music: another kind of defence,* «American Philosophical Quarterly», 24, 1987, pp. 245-252; Id. *Introduction to a philosophy of music* (2002); *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi 2007; pp. 242-269. Cfr. anche J. Dodd, *Works of music. An essay in ontology*, Oxford University Press, Oxford 2007.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 96

autentica per apprezzare le opere è contemplarle, a prescindere dall'esecuzione e dall'ascolto.

Questo genere di contemplazione consente di cogliere il tipo ideale eterno senza passare attraverso il tempo (sebbene, ovviamente, le edizioni a stampa delle opere siano soggette al tempo). Si tratta di una sorta di *visione intellettuale* il cui oggetto è costituito da forme ideali complesse. E non c'è bisogno di rammentare che *eidos* (idea, forma ideale) deriva da *idein* (lat.: *video*) che significa *vedere*. Mentre le forme spaziali sono viste dagli occhi fisici, le idee sono dunque oggetto di una visione di tipo intellettuale: devono essere contemplate.

Ora, la capacità di contemplare le forme musicali è importante nel caso che si stia leggendo una partitura senza ascoltare realmente i suoni; ed è importante anche per comporre musica. Nel primo caso la partitura fornisce una notazione grazie alla quale è possibile *visualizzare* l'opera ideale. Nel secondo caso la contemplazione è *produttiva*: si *vede* componendo e si vede ciò che si compone. In entrambi i casi si tratta di una contemplazione non soltanto visiva, ma anche uditiva. La contemplazione visiva permette di comprendere la struttura architettonica dell'opera (attraverso la visione della partitura o attraverso la composizione, che, come si è detto, i più platonici tra i formalisti considerano un'operazione di scoperta, piuttosto che di creazione); l'immaginazione uditiva contribuisce a comprendere quale possa essere la manifestazione acustica delle strutture formali. Pertanto immaginazione visiva e immaginazione acustica, occhio e orecchio interiori, collaborano nella configurazione di strutture sonore per produrre opere musicali da eseguire.[10]

Insomma, la contemplazione, l'immaginazione visiva e acustica, è una maniera di concepire il ruolo della visione nella musica ed è un mezzo importante per comprendere la musica. La contemplazione dello sviluppo strutturale di un brano è infatti utile all'invenzione e alla comprensione di un'opera musicale. Può fornire informazioni importanti per apprezzare un brano. Mediante una contemplazione euristico-esplorativa possiamo per esempio cogliere l'articolazione «orizzontale» di un brano così come la sua costruzione «verticale»; possiamo comprendere i livelli compositivi e le strutture architettoniche che un ascolto di tipo semplicemente «acustico» potrebbe non riuscire a farci comprendere – esse possono infatti essere così complesse da impedire al nostro udito di distinguere le modalità di interconnessione tra le diverse stratificazioni sonore. A volte questa raffi-

[10] Cfr. A. Hugill, *The digital musician*, Routledge, New York 2008, p. 103.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 97

gurazione immaginativa può essere necessaria per percepire e apprezzare sia il processo compositivo sia il suo prodotto. Talvolta questa non è soltanto *una* maniera possibile, ma l'*unica* adeguata ad apprezzare l'opera musicale. È probabilmente il caso della musica seriale di Schönberg: l'ascolto non basta a svelarne e spiegarne i complessi meccanismi; occorre invece la lettura della partitura ovvero la visualizzazione della struttura formale dell'opera. In questo senso l'esecuzione non è sufficiente, e forse neppure necessaria, per una corretta o soddisfacente ricezione dell'opera.

Tuttavia l'esperienza musicale che si compie attraverso la contemplazione delle strutture formali dell'opera non può essere considerata l'unica maniera di comprendere e apprezzare la musica. Non è certamente neppure la modalità più comune e diffusa di fare esperienza della musica. È senz'altro uno strumento importante per cogliere il senso di alcune opere musicali elaborate in certe pratiche culturali, e precisamente in quelle che si sono imposte nella complessa tradizione storica in cui si è andato definendo il concetto stesso di «opera musicale».[11] Ciononostante, normalmente anche il campo di pratiche in cui questo tipo di opera si è realizzato (la musica «classica» o «colta» occidentale), e non soltanto pratiche e tradizioni culturali meno incentrate sulle opere e più legate agli eventi *performativi*, richiede altre modalità di attenzione, meno contemplative e, in gradi variabili, più partecipative e «concrete»: modalità di ascolto e in generale di fruizione musicale che si compiono con l'orecchio e l'occhio fisici, piuttosto che mediante l'occhio e l'orecchio interiori e il cervello «analitico».[12]

Non soltanto: la visualizzazione immaginativa delle strutture formali di un'opera non è neppure l'unica forma di immaginazione visiva a contribuire alla fruizione di un'opera musicale. L'ascolto reale di un'opera musicale può infatti favorire il prodursi di immagini mentali di tipo visivo. Se nel primo caso si può parlare di una visione immaginativa dell'opera (delle sue strutture formali), nel secondo caso si ha

[11] Sulla questione si veda L. Goehr, *The imaginary museum of musical works,* Oxford University Press, Oxford 1992.

[12] È stato Christopher Small, nel suo *Musicking: the meaning of performance and listening*, Wesleyan University Press., Hanover 1998, a sottolineare che certa musicologia analitica e molta ontologia (formalista) della musica, ponendo ideologicamente un accento esclusivo su un ristretto numero di tradizioni, generi musicali e modalità di esperienza musicale, si dimenticano con troppa superficialità degli aspetti performativi, pratici e sociali dei fenomeni musicali. Offrendo così un quadro insufficiente e distorto anche dei percorsi culturali della cultura musicale occidentale da loro stessi privilegiati.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 98

a che fare con una visualizzazione *attraverso* l'opera. Se inseriti in contesti adeguati (e nelle loro rappresentazioni mentali), melodie, armonie, timbri e ritmi possono produrre effetti di tipo *raffigurativo*.[13] L'esperienza dell'opera – ma questa volta è meglio dire: l'esperienza dell'esecuzione dell'opera – dà adito al formarsi di immagini, che possono o meno organizzarsi in sequenze narrative,[14] che contribuiscono all'esperienza della musica. Seduto in silenzio in una sala da concerto, rivolto di fronte al palco e normalmente avvolto dall'oscurità, l'ascoltatore-*spettatore* ascolta la musica lasciandosi andare alla raffigurazione immaginativa di scorci di mondi che hanno natura visiva: la musica diventa cioè una sorta di colonna sonora che produce il film che si proietta nella mente di chi ascolta.[15] È uno stato psicologico favorito dal materiale musicale eseguito, ma anche dalla situazione di contemplazione in cui il concerto si svolge.

Come ha messo in luce Lydia Goehr, questa raffigurazione immaginativa o «visione interna» della musica, come ebbe a chiamarla Heinrich Heine, viene spesso contrapposta alla concreta esperienza delle impressioni visive delle *performances* musicali. Queste vennero spesso considerate – per esempio da Rousseau, dal Goethe dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ma anche da Wagner, e successivamente da Glenn Gould, come un ostacolo alla pura esperienza contemplativa della musica come suono puro. Ed è noto che proprio per favorire una *pura* visione immaginativa della musica, cioè precisamente per «dare alla musica la sua configurazione (*shape*) visiva»,[16] oltre che per non disturbare la visione reale dell'azione drammatica, Wagner scelse di nascondere l'orchestra agli occhi del pubblico. Infatti, come argomenta Lydia Goehr, egli riteneva che: «only by concealing the orchestra could one creates the illusion that the music was mysteriously emerging out of the silence from nowhere and thus from everywhe-

[13] Cfr. D. Callen, «Transfiguring emotions in music», in J. Margolis (a cura di), *The world of arts and the world*, Rodopi, Amsterdam 1984, pp. 69-91.

[14] In proposito si veda J. Levinson, «Music as Narrative and Music as Drama», in Id., *Contemplating art*, Clarendon Press, Oxford 2006, pp. 129-142. Mi sia consentito rinviare ad A. Bertinetto, *Musica e narrazione*, c. s.

[15] Credo che Kendall Walton intenda dire questo quando sostiene che la fruizione della musica è di tipo immaginativo (e quindi la musica non è soltanto intrccio di astratte forme), poiché suscita un'esperienza di *make-believe*. Secondo il filosofo americano, l'ascolto della musica mette in moto una sorta di introspezione immaginativa che ci fa venire in mente figure, situazioni, avvenimenti, che riempiono i concetti generali che si percepiscono nella musica (cfr. K. Walton: *Listening with imagination: is music representational?*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 52, 1994, pp. 47-61).

[16] L. Goehr, *The quest for voice*, cit., p. 158.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 99

re».[17] Per motivi analoghi, e cioè per preservare la purezza della musica dai pericoli dell'esibizione esecutiva, nel Novecento Glenn Gould sceglierà di non portare più le sue esecuzioni davanti a un pubblico e di affidare la sua musica alla dimensione privata del puro ascolto.

In questo senso un compositore come Hindemith sosteneva proprio che la migliore esecuzione e i migliori esecutori siano quelli che negano la loro presenza rendendosi *trasparenti* e *invisibili.* Infatti, come nell'Ottocento aveva argomentato il filosofo austriaco Robert Zimmermann, esponente di primo piano dell'estetica formalista, gli effetti visivi della performance musicale non fanno parte dell'essenza dell'opera musicale: ecco perché gli esecutori devono vestirsi in modo da non dare nell'occhio: anzi farebbero bene a sparire del tutto dalla scena. Insomma: «Perfomers and their instruments should be heard but not seen».[18]

È questa peraltro l'idea che sta alla base della cosiddetta musica «acusmatica», in cui i suoni sono considerati come oggetti separati dalle loro origini: l'origine dei suoni è nascosta allo sguardo, al fine di apprezzare i suoni per se stessi, in modo autonomo.[19] Tuttavia proprio la musica acusmatica e l'avversione agli elementi visivi (e corporei) dell'esecuzione musicale dimostrano per contrasto la grande rilevanza che questi aspetti acquisiscono nell'esperienza musicale: inevitabilmente «what is seen – or not seen – affects what is heard».[20] Se da un lato certa musica è prodotta non solo per essere ascoltata, ma anche per essere vista (altrimenti gran parte della sua poesia andrebbe perduta, come ebbe a dire Robert Schumann riferendosi ai virtuosismi di Liszt),[21] per altro verso la visione della performance è importante proprio per comprendere la musica. In tal senso, Igor Stravinsky sosteneva che, lungi dall'essere la migliore modalità di percezione della musica, l'ascolto a occhi rischia di ridursi semplicemente a una scusa per concentrarsi sui propri sentimenti soggettivi, facendo per-

[17] Ivi, p. 159. La ragione di questa operazione è chiara: «With a dramatic representation, it is a matter of focussing the eye itself upon the stage-picture (*Bild*); and that can be done only by leading it away from any sight of bodies lying-in-between». (M. Eger «The Bayreuth Festival and the Wagner family», in U. Müller, P. Wapnewski (a cura di), *Wagner Handbook*, Cambridge, Mass. 1992, p. 487, cit. in L. Goehr, *The quest for voice*, cit., p. 160).

[18] L. Goehr, *The quest for voice*, cit., p. 144.

[19] Sul tema, e per un confronto tra i concetti di musica acusmatica di Pierre Schaeffer (il padre della *musique concrète:* un'espressione per certi versi paradossale, dato che indica l'esperienza di suoni di cui viene appositamente ignorata la causa fisica) e di Roger Scruton, si veda A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, cit., pp. 96-111.

[20] Ivi, p. 106.

[21] Cfr. L. Goehr, *The quest for voice*, cit., p. 154.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 100

dere il contatto con la musica. Ecco le sue parole:

> Invero ho sempre detestato ascoltare la musica a occhi chiusi, senza che l'occhio vi prenda parte attiva. La vista del gesto e del movimento delle varie parti del corpo che la producono è una necessità essenziale per afferrare la musica in tutta la sua pienezza. Infatti, ogni musica, dopo esser stata composta, esige ancora un mezzo di esteriorizzazione per essere percepita dall'ascoltatore. In altre parole: la musica ha bisogno di un intermediario, di un esecutore. Se questa è una condizione inevitabile, senza la quale la musica non può giungere a noi, perché volerla ignorare o sforzarsi di ignorarla, perché chiudere gli occhi davanti a questo fatto che è nella natura stessa dell'arte musicale? Evidentemente è preferibile spesso volgere gli occhi da un'altra parte o chiuderli quando una gesticolazione superflua dell'esecutore impedisce di concentrare la nostra attenzione uditiva. Ma se questi gesti sono provocati unicamente dalle esigenze della musica e non tendono a impressionare 1'ascoltatore con mezzi extra-artistici, perché non seguire con lo sguardo dei movimenti che, come quelli delle braccia del timpanista, del violinista, del suonatore di trombone, ci facilitano la percezione uditiva? In verità, coloro i quali pretendono di non poter godere pienamente della musica che ad occhi chiusi, non la sentono meglio che se avessero gli occhi aperti; ma 1'assenza di distrazioni visive dà loro la possibilità di abbandonarsi a fantasticherie cullate dai suoni. E ciò è quanto costoro preferiscono di gran lunga alla musica stessa.[22]

3. Vedere la performance/vedere nella perfomance

Insomma, la percezione delle esecuzioni musicali richiede l'udito; ma l'orecchio non è l'unico organo a essere attivato nell'esperienza delle perfomance musicali. Altri sensi contribuiscono alla percezione della musica. Soprattutto la vista dà un notevole contributo alla riuscita dell'esperienza complessiva degli eventi musicali. È vero che, *pace* Stravinsky, si *può* ascoltare musica *live* o musica registrata chiudendo gli occhi, magari per riuscire a concentrarsi più

[22] I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie* (1935); trad. *Cronache della mia vita*, Minuziano editore, Milano 1947, pp. 120-121.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 101

intensamente sulla musica. Ciò non toglie che l'evento musicale sia di natura non soltanto acustica, ma anche visiva. Peraltro la comprensione della gestualità esecutiva è importante anche per smascherare l'esibizionismo fine a se stesso. È utile dare nuovamente la parola a Strawinsky:

> Ho già detto che non basta ascoltare la musica, ma che bisogna vederla. Cosa dire allora della pessima educazione di quegli interpreti smorfiosi che si assumono troppo spesso il compito di liberare il messaggio della musica travisandola con le loro moine? Perché, lo ripeto, la musica si vede. Un occhio esperto segue e giudica, qualche volta a sua insaputa, il minimo gesto dell'esecutore. Da questo punto di vista si può concepire 1'esecuzione come una creazione di valori nuovi che postulano la soluzione di questioni analoghe a quelle che si pongono nel campo della coreografia; in ambedue i casi si sta attenti alla misura del gesto: il danzatore è un oratore che parla un linguaggio muto, lo strumentista è un oratore che parla un linguaggio inarticolato; all'uno come all'altro la musica impone un atteggiamento rigoroso, perché la musica non si muove nell'astratto. La sua traduzione plastica esige esattezza e bellezza; gli esibizionisti lo capiscono fin troppo bene.[23]

Senza chiamare in causa l'ovvio esempio dell'opera lirica (e del cinema), in cui la dimensione visiva – la scenografia, la recitazione e l'espressione dei cantanti/attori – svolge evidentemente un ruolo da protagonista, è dunque chiaro che la visualizzazione interiore, che scopre strutture ideali contemplandole con l'ausilio della visione fisica della partitura o che dà vita, grazie alla musica, a raffigurazioni sonore di tipo pittorico o narrativo, non è l'unica maniera per fare un'esperienza visiva della musica. Non è l'unico contributo apportato dalla visione alla percezione della musica e ai piacere che ne derivano. L'esperienza degli eventi musicali è anche di tipo visivo e le proprietà visive di una performance possono essere esteticamente significative.[24]

Non è difficile fornire elementi a sostegno di questa tesi. In un importante studio sugli aspetti visivi della musica, Richard Leppert ha

[23] I. Stravinsky, *Poétique musicale* (1942); trad. *Poetica della musica*, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1987, p. 94.

[24] Cfr. in proposito S. Davies, *Musical works and performances*, Clarendon Press, Oxford 2001, pp. 296-297.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 102

scritto in proposito: «When people hear a musical performance, they see it as an embodied activity. While they hear, they also witness: how the performers look and gesture, how they are costumed, how they interact with their instruments and with one another, how they regard the audience, etc.».[25] In generale vedere come la musica è prodotta arricchisce qualitativamente l'esperienza musicale. Per un verso, il pubblico vede aspetti della performance connessi ai suoni prodotti dai musicisti con i loro strumenti e vede come la produzione del suono viene comunicata; il che influisce sulla percezione, sulla comprensione e sull'apprezzamento della musica come evento sonoro. Per altro verso la comprensione del vedere come parte integrante dell'esperienza musicale chiarisce che la musica abbraccia anche dimensioni extra-sonore e che la sua riduzione a evento esclusivamente e puramente sonoro è solo uno dei modi per farne esperienza: quello che si è imposto nella tradizione occidentale colta. Rimettere il significato del visivo al centro dell'esperienza musicale consente di riavvicinare il senso delle nostre pratiche musicali alla dimensione plurale della *mousiké* greca, che, com'è noto, coinvolgeva diverse attività che nella tradizione musicale occidentale si sono andate separando. In particolare consente di riconsiderare le componenti *corporee* delle pratiche musicali, che in questa cultura sono state fortemente depotenziate. Essa prevede infatti che il pubblico si limiti per lo più a una contemplazione silenziosa e immobile dell'*oggetto* musicale, senza partecipare all'evento performativo, e inibendo la tendenza alla danza che i processi sonori organizzati ritmicamente, armonicamente, melodicamente naturalmente suscitano.

Perciò la visione delle fonti del suono contribuisce a determinare il significato del suono stesso. Ciò è dovuto, secondo Malcom Nudd, che studia i processi della percezione dei suoni, al fatto che «the interaction of vision and hearing produces a change in the one's experience; the place a sound appears to come from when one simply hears the sound is different to the place it appears to come from when one both hear the sound and sees its source». Se si applica questa considerazione all'esperienza dell'ascolto/visione della musica, ciò equivale a dire che 1) ascoltiamo i suoni; 2) ne vediamo contemporaneamente le fonti (i musicisti mentre suonano i loro strumenti); 3) dunque facciamo un'esperienza uditivo-visiva dei suoni fisicamente «incarnati»(*embodied*) nelle loro fonti. La visione delle fonti dei suoni musica-

[25] R. Leppert, *The sight of sound: music, representation, and the history of the body*, University of California Press, Berkeley 1993, p. XXII. Cfr. A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, cit., pp. 105-106.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 103

li può dunque influire – e spesso a mio avviso davvero influisce – sull'esperienza dell'ascolto, al punto da modificare, forse in *meglio,* la percezione di alcune delle proprietà della musica (per esempio delle qualità espressive) e da indurci a mutare il nostro giudizio circa il valore che avremmo attribuito alla musica, qualora non avessimo visto le fonti sonore. Per questa ragione gli aspetti visivi della performance musicale (così come altre caratteristiche di tipo tattile e cinestetico) sono componenti importanti dell'esperienza musicale. In una recente ricerca musicologica Tim Humphrey offre buoni argomenti a difesa di questa considerazione:

> Within the Western performance tradition, the movements of musicians and other visual aspects of their live performances are crucial to both the production of the musical sound and the communication of the personal and cultural meanings associated with performances. Every live performance is a unique event and the qualities that make each event unique are observed as well as heard. […] Musical performance, as it is presented and experienced, includes many sensory modalities in addition to the central modality of hearing. An expanded and more holistic description of a performance not only includes the movements made by musicians, but also the visual, haptic and kinaesthetic qualities of the performance event as experienced by the individual player.[26]

Partecipando a una performance musicale il pubblico fa l'esperienza visiva dei movimenti fisici reali dei musicisti: per un verso i movimenti richiesti per suonare gli strumenti, per altro verso le loro manifestazioni e gestualità espressive. Quest'esperienza, che può essere anche di tipo empatico, è rilevante per la comprensione dei movimenti musicali e pertanto anche dell'espressività e del significato della musica. Tim Humphrey continua:

> The sensing of movement in musical sound as being individually expressed is encapsulated in the bodily experience of musicians as they articulate the techniques of their craft. The

[26] T. Humphrey, *The experience of trumpet performance: an amalgam of emic and etic observations in five case studies of professional musicians*, Lambert Academic Publishing 2009, p. 1. Cito dalla versione online della tesi di dottorato discussa dall'autore alla Monash University. Cfr. http://arrowprod.lib.monash.edu.au:8080/vital/access/manager/Repository/monash:5982.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 104

> audience, through their identification with the musician, may also appreciate the bodily experience. In their performances, musicians articulate the sense of motion in the musical work, utilising their own expressive repertoire of movements, as well as the movements that are necessary to create the musical sound itself. At various times, and depending on the individual, musicians perform an association of these three types of movement. They embody an integration of sensory modalities […].[27]

Insomma, gli aspetti visivi delle performance musicali non sono soltanto «separate from, supplementary to, or providing context for the auditory aspects». Essi sono «an integral part of the production of music».[28] Se l'esperienza delle modalità di produzione della musica è rilevante per l'esperienza musicale stessa, allora vedere la musica contribuisce a farne un'esperienza migliore, o semplicemente *diversa*. Vedendo i musicisti, i loro strumenti e le azioni che con essi compiono, l'ascoltatore può comprendere e apprezzare meglio la musica in virtù del fatto che ne percepisce aspetti che non possono essere rilevati a livello acustico. L'esperienza dell'ascolto è arricchita dalla visione e dall'interpretazione dei movimenti dei musicisti mentre suonano o cantano, dalla loro gestualità fisica e dalle loro espressioni facciali, così come, nel caso di un'orchestra classica, dai movimenti del direttore e dall'interazione disciplinata tra direttore e musicisti. Tutto ciò significa che parte dell'esperienza della musica è anche di tipo visivo e non soltanto di tipo uditivo. Ecco quanto scrive in proposito Philip Auslander:

> The visual dimensions of musical performances convey musical information and shape the audience's perception of the musical event. The musical information imparted by the visual aspects of performance is both formal (that is, related to the perception of characteristics such as dissonance, phrasing and intervals) and affective (that is, related to the performer's interpretive intentions and the emotions he or she wishes to convey through the music).[29]

[27] Ivi, p. 11.

[28] P. Auslander, «Musical persona: the physical performance of popular music», in D. B. Scott (a cura di), *The Ashgate research companion to popular musicology*, Ashgate, Farnham 2009, pp. 303-315, qui p. 303.

[29] Ivi, p. 303.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 105

Peraltro l'influsso della vista della performance sul significato della musica sarebbe dimostrato anche da alcuni esperimenti psicocognitivi:

> [...] Facial expression and other bodily movements affect music experience at a perceptual level and an emotional level. Different facial expressions can cause the same musical events to sound more or less dissonant, the same melodic interval to sound larger or smaller, and the same music to sound more or less joyful. In short, listeners integrate visual with aural aspects of performance to form an integrated audio-visual mental representation of music, and this representation is not entirely predictable from the aural input alone.[30]

Lo sguardo assegna all'ascolto una direzione, ne determina un orientamento: al punto che a volte esso è responsabile della distinzione tra rumore e suono. La vista può per esempio prestare spazialità all'impulso uditivo, costruendo così il senso del suo accadere in un dato contesto ambientale.[31] Si pensi banalmente a quanto segue. Al solo ascolto una serie di frasi musicali possono sembrare suonate da un unico violino; verranno dunque interpretate come parti di una sequenza monologica. In realtà, si tratta però di frasi suonate da tre violini diversi. La visione della performance musicale fornisce così un'informazione chiave per comprendere il passaggio musicale in questione come un «dialogo» o una «conversazione», trasformandone radicalmente il senso rispetto all'esperienza puramente acustica.

Tuttavia gli aspetti visivi di una performance musicale non sono meramente funzionali al significato della musica, né veicolano meramente informazioni intorno ai procedimenti tecnici necessari per suonare un certo strumento o circa l'espressione emotiva soggettiva dei musicisti che interpretano un certo passaggio al fine di marcarne intenzionalmente l'espressività. «Musicians do not only play music; they also play roles».[32] I musicisti sono situati in contesti sociali e contribuiscono con il loro atteggiamento a portare avanti o a costruire *ex novo* una narratività sociale. Alcuni aspetti spaziali e visivi della performance – per esempio la disposizione dell'orchestra sul palcoscenico, i movimenti corporei dei musicisti così come i loro vestiti – sono

[30] *Ibidem.*

[31] Cfr. M. Welton, *Listening as touch. Paying attention to Rosemary Lee's common dance*, «Performance research», XV, 3, 2010, pp. 47-54, qui p. 51.

[32] Ivi, p. 304.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 106

regolamentati da convenzioni. Alcuni movimenti non sono quindi eseguiti anzitutto per contribuire alle qualità puramente sonore della performance musicale. Alcuni aspetti della performance possiedono primariamente una rilevanza rituale o comunque non hanno una immediata connessione causale con la produzione dei suoni.

L'importanza della nozione di *movimento* nel contesto di questo discorso non può dunque essere esagerata. Per un verso il movimento è uno degli elementi principali della dimensione concretamente visiva della performance musicale. Per altro verso si può applicare la nozione di movimento direttamente alla musica suonata, e questo riapre una prospettiva interessante in ordine alle risonanze visivo-immaginative dell'espressività musicale. Cercherò di mostrare che tra le due nozioni di movimento – movimento dei musicisti da un lato, movimento della musica dall'altro – c'è una connessione che ha una funzione importante per il tema qui discusso.

In primo luogo mi soffermerò brevemente sui *movimenti eseguiti dai musicisti*, e visualmente percepiti dal pubblico. Possono essere catalogati in tre classi: movimenti *espressivi* naturali, movimenti *tecnici*, movimenti *arbitrari*. Vediamo ora quali sono i tratti caratteristici di ciascuno di essi.

a) Movimenti *espressivi* naturali.

Sono quei movimenti eseguiti per produrre la musica e che corrispondono naturalmente, direttamente, ai suoni prodotti, avendo anche un ruolo espressivo. Quando si assiste a passaggi particolarmente difficili sotto il profilo tecnico la rilevanza di questi movimenti nel dare forma all'espressività musicale è molto forte. È ovviamente il caso delle esecuzioni virtuosistiche, qualora ci sia corrispondenza tra la difficoltà esecutiva della musica e la gestualità corporea del musicista. Lo si è già accennato in precedenza in riferimento al giudizio delle esecuzioni di Liszt offerto da Robert Schumann: la visione dei movimenti eseguiti per far fronte alle difficoltà tecniche è parte dell'esperienza estetica della performance musicale. Scrive al riguardo Tim Humphrey:

> [...] The movement employed to produce the sound has a visual significance or visual meaning in the performance. […] This [...] type, of «natural» integration of visually significant gesture, occurs often in Western performance traditions. If we are audience to a virtuoso, such as a pianist, we are apprehending as visually significant the «beauty» or otherwise aesthetically significant execution of movements or gestures specifically undertaken to produce sound. In virtuoso performances, a

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 107

> distinction between the types of movement strictly necessary to produce the sound, and the visually significant execution of a particular movement is subsumed beneath the singular description «expressive performance».

b) Movimenti *arbitrari.*

Sono quei movimenti che si accompagnano alla produzione dei suoni, ma non sono la *causa* della produzione fisica dei suoni. Sono insomma movimenti di contorno, che hanno a volte una funzione ornamentale. Essi possono risultare efficaci per rimarcare il significato di un passaggio musicale o per rovesciarlo ironicamente. Possono tuttavia essere ridondanti, troppo enfatici e fastidiosi e quindi disturbare la riuscita dell'espressione musicale. È il caso di certe affettazioni virtuosistiche inutili per la reale esecuzione di un brano e nocive all'*immagine* dell'espressione musicale. Va comunque detto che si tratta di movimenti che svolgono spesso un ruolo rituale, la cui efficacia dipende in gran parte dalla condivisione da parte di pubblico e musicisti di un comune *background* culturale. Sono quindi movimenti che, in quanto si riferiscono significativamente al processo culturale della performance, sono fini a se stessi.[33] La loro natura è teatrale o coreutica: sono parte della performance musicale, ma possono essere apprezzati per sé e in virtù del rituale cui appartengono. Anche altri elementi della performance – come l'aspetto visivo dei musicisti – possono possedere lo stesso significato rituale, senza influire sulla produzione effettiva dei suoni. Essi influiscono in ogni caso sulla fruizione estetica della musica eseguita. Ovviamente chi ritiene l'esecutore un semplice mezzo che deve rendersi trasparente e invisibile, considererà questi elementi, che hanno a che fare con l'*esistenza* temporale di un'opera (qualora si tratti di musica composta), nocivi alla sua *essenza.* Se invece si passa – per usare una distinzione coniata da Lydia Goehr – dalla considerazione della «perfetta performance della musica» a quella della «perfetta performance musicale»,[34] non si potrà prescindere dal valutarli come elementi che contribuiscono alla riuscita complessiva dell'evento musicale. In alcuni casi – si pensi al rock e al pop, e alle tecniche visive, narrative e mediatiche di cui queste culture musicali si alimentano (ma, in certa misura, non succede forse la stessa cosa con le *star* della lirica e della musica «classica»?) – i *performers*, facendo leva su elementi visivi, dinamici e rituali, si costruiscono «performance *personae*» che, nel corso di spettacoli *live* così

[33] Cfr. *ibidem*.
[34] Cfr. L. Goehr, *The quest for voice,* cit., pp. 140-165.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 108

come attraverso diverse piattaforme mediatiche, comunicano significati rituali e ritualizzati, producendo un impatto visivo sugli spettatori che determina notevolmente la loro percezione della musica.[35]

c) Movimenti *tecnici.*

Oltre ai primi due generi di movimento, il pubblico fa anche l'esperienza visiva di movimenti non particolarmente significativi dal punto di vista espressivo, i quali sono comunque necessari all'esecuzione di musica mediante un particolare strumento. In ogni caso, lo si è in parte già detto in precedenza, la semplice visione di come il suono viene originato, e cioè la visione delle azioni che devono essere compiute da un musicista con uno strumento, può essere rilevante per il valore dell'esperienza della musica. Per esempio può arricchire le possibilità di cogliere e apprezzare l'espressività di un particolare brano.

La questione che sorge una volta classificati i movimenti fisici dei musicisti è quella relativa alla connessione tra questi movimenti e la nozione di movimento *nella* o *della* musica. In ogni caso «movimento musicale» è espressione significativamente scivolosa. Secondo un'accezione oggi in voga (1) essa indica un certo genere musicale in relazione alla sua portata, in senso generale, sociale, come quando si dice per esempio che il «*grunge* è il genere musicale più importante degli anni novanta». In tal senso la parola «movimento» è utilizzata per esempio per veicolare l'idea che un gruppo sociale costruisce dinamicamente la sua identità anche attraverso un genere musicale. Non è questa però l'accezione di «movimento musicale» che qui più ci interessa.

Ci interessa invece un'altra importante significato dell'espressione (2): quella per cui un «movimento o tempo musicale» è una delle diverse parti di una composizione di musica classica, che si distingue dalle altre componenti in virtù di un'interruzione dell'esecuzione. I titoli dei *movimenti* possono prendere origine dal tipo di struttura compositiva (fuga, canone ecc.), dal numero delle parti dell'*ensemble* esecutivo (quartetto, trio ecc.), da una peculiarità tecnica degli strumenti musicali (pizzicato), dal tipo di interpretazione (cantabile, scherzo, ecc.). Essi ricorrono spesso anche a una terminologia che deriva dal *tempo* che lo caratterizza (adagio, andante, allegro ecc.) o dalla *danza* di riferimento (giga, gavotta ecc.). In un altro senso ancora (3) nella musica occidentale si parla di movimento a indicare la

[35] Per approfondire questi temi in riferimento al rock si veda P. Auslander, *Liveness: perfomance in a mediatized culture*, Routledge, London and New York 2008[2].

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 109

progressione melodica e armonica nell'ambito di un brano. Infine (4) l'idea di movimento si applica anche alla scansione metrica di ogni singola battuta di un brano (3/4, 4/4 ecc.). In questi ultimi tre casi dunque l'espressione «movimento musicale» rispecchia l'idea che melodia, ritmo e armonia producano organismi sonori caratterizzati da un flusso o più flussi dinamici che non soltanto attraversano il tempo, ma influiscono anche sulla costituzione percettiva del tempo. In tal senso si dice che la *musica si muove*. Per questo quelle indicazioni che il compositore dà all'esecutore per interpretare, con un margine di discrezionalità, l'espressività di un brano hanno a che fare con il suo *andamento* e sono dette indicazioni di *agogica* (da *agoghé*: condotta, movimento).

Il movimento della musica non è osservato, ma ascoltato: è un evento *acustico* (che comunque può risvegliare sensazioni e immagini visive). Tuttavia alcuni filosofi rifiutano tale nozione considerandola inutile e oscura.[36] Altri, pur accettandola, sono in disaccordo rispetto alla natura di questo «movimento». Taluni, come Roger Scruton, lo considerano un movimento metaforico e virtuale, poiché non comporta uno spostamento spaziale e fisico.[37] Altri ritengono invece che si tratti comunque di un caso *reale* di movimento. Infatti spesso usiamo termini musicali al fine di descrivere il movimento in generale, soprattutto quando ci si riferisce al movimento *umano*. In altri termini, come ha sostenuto Andrew Hamilton, «not only do we conceptualize music in terms of human movement; we also conceptualize human movement in terms of music».[38] Inoltre applichiamo una nozione non metaforica di movimento non soltanto ai casi di spostamento nello spazio, ma anche a processi temporali.[39] Non approfondirò ulteriormente la questione. Basti il richiamo al fatto che, a prescindere dal suo essere una nozione metaforica o reale, l'idea di movimento musicale è importante per comprendere la relazione tra la musica e le emozioni – inutile soffermarsi sull'etimologia di questo termine – e per il tema qui in discussione: gli aspetti visivi dell'esperienza musicale.

Alcune tra le teorie filosofiche circa il rapporto tra la musica e le emozioni oggi più in voga si basano sulla relazione reale o metaforica

[36] Cfr. M. Budd, *Musical Movement and Aesthetic Metaphors*, «The British Journal of Aesthetics», 43, 2003, pp. 209-223.

[37] R. Scruton, *Musical Movement: A Reply to Budd,* «The British Journal of Aesthetics», 2004, 44(2): pp. 184-187.

[38] A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, cit., p. 144.

[39] Cfr. ivi, pp. 146-147.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 110

tra il movimento musicale e l'espressione musicale delle emozioni. Peter Kivy e Stephen Davies sostengono ad esempio che la musica esprime emozioni in virtù di una loro somiglianza percettiva con l'aspetto (*appearance*) sonoro e/o cinetico delle emozioni espresse realmente dagli essere umani.[40] Non è questo il luogo per discutere nei dettagli questa teoria.[41] Mi importa piuttosto sottolineare che essa si basa sull'idea che la musica ascoltata sia in qualche modo *simile* alle espressioni acustiche e visive delle emozioni. In questo senso un gesto musicale suscita effetti di visualizzazione connessi agli aspetti acustici, motori e visivi dell'espressione delle emozioni da parte degli essere umani. L'esperienza acustica di un passaggio musicale può generare effetti visivi legati all'espressione delle emozioni.

La tesi che intendo sostenere è che i movimenti musicali hanno a che fare da un lato con l'espressività e dall'altro con i movimenti reali dei musicisti. L'ascolto di un passaggio musicale come gesto espressivo di un'emozione non è dovuto soltanto alla (capacità dell'ascoltatore di cogliere la) somiglianza tra la «sagoma» di una configurazione musicale e il modo in cui le persone si muovono e si esprimono vocalmente quando sono sotto l'influsso dell'emozione corrispondente. Nel caso dell'ascolto non accompagnato dalla visione dei musicisti, il riconoscimento dell'emozione musicale può essere connesso alla visualizzazione dell'espressività facciale e corporea, ma anche dei movimenti tecnici, non di una persona in generale, ma dei musicisti all'opera. Gli ascoltatori immaginano una *persona* che nell'eseguire un determinato passaggio si muove in un certo modo, magari assumendo fisicamente un atteggiamento espressivo. Può darsi che una tale immaginazione sia più viva e potente fra i musicisti e i frequentatori delle sale da concerto, che sanno come realmente ci si muove per suonare certi passaggi su certi strumenti.[42] Può anche darsi che si tratti di un'esperienza maggiormente diffusa in culture e tradizioni musicali in cui, diversamente

[40] Cfr. P. Kivy, *Un'introduzione alla filosofia della musica,* cit., pp. 39-60; S. Davies, *Themes in Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 121-151.

[41] Sulle tesi di Kivy mi sia consentito rinviare ai miei *Bach e il San Bernardo. La filosofia della musica di Peter Kivy* «Estetica», 1 (2006), pp. 83-103 e «Peter Kivy e il dibattito sul "formalismo arricchito», in P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, cit., pp. 327-348.

[42] In proposito scriveva John Dewey (*Art as experience* [1934]; trad. *Arte come* esperienza, Aesthetica Edizioni, Palermo 2009, p. 114): «Chi conosce qualcosa delle relazioni dei movimenti del pianista con la produzione della musica con il piano udrà qualcosa che il mero profano non percepisce – proprio come l'esecutore esperto "diteggia" la musica mentre è intento a leggere uno spartito».

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 111

da quanto in generale accade nella musica classica occidentale (eccettuato il caso dei virtuosi e a volte del direttore d'orchestra, che tuttavia non suona uno strumento), gli esecutori non reprimono la loro espressività corporea, non separano la musica né dal movimento che la origina né dal movimento che essa eccita.[43]

In ogni caso, sembra che nella vita quotidiana la connessione a livello percettivo tra i suoni e le caratteristiche motorie ed emotive delle fonti sonore sia tutt'altro che eccezionale. Questo fatto può essere interpretato alla luce della considerazione degli aspetti sinestesici della nostra esperienza. I nostri sensi sono costitutivamente interconnessi; la nostra percezione è visivo-uditiva, la nostra attenzione è intermodale.[44] Perciò, come osservava John Dewey riprendendo le tesi di William James, la percezione dei suoni musicali contribuisce a formare la nostra immagine visiva del mondo, perché elabora le nostre esperienze e conoscenze dei volumi spaziali e dei movimenti nello spazio. Peraltro molte nozioni musicali – si pensi all'idea di *intervallo* o di *progressione* – nascono vincolate all'esperienza visiva dello spazio: i suoni sono «alti e bassi, lunghi e brevi, sottili e robusti».[45]

I suoni determinano allora in certa misura le caratteristiche delle loro sorgenti e dei loro ambienti. Pertanto, ha osservato Eric Clarke in uno studio sul significato dell'ascolto musicale, «it is inevitable that musical sounds will also specify movements and gestures – both the real movements and gestures involved in actually producing music […] and also the fictional movements and gestures of the virtual environment which they conjure up».[46] Se così stanno le cose, la visualiz-

[43] Si può ricordare che in *Umano, troppo umano* Friedrich Nietzsche aveva spiegato l'origine della «musica assoluta» nel progressivo distacco dell'esperienza musicale dal linguaggio gestuale della danza e del mimo, senza i quali la musica non avrebbe avuto un tempo alcun significato perché sarebbe stata percepita come «vuoto rumore». L'orecchio, sosteneva il filosofo tedesco, assuefatto alla concomitanza di musica e movimento, si sarebbe progressivamente addestrato a comprendere il significato dell'espressività musicale anche in assenza del «movimento visibile». Insomma, mentre un tempo si aveva esperienza del suono *e* del gesto, ora, nella tradizione della musica classica, il suono deve farsi carico anche del gesto assente. Quello che appare come «*linguaggio* immediato del sentimento» è in realtà un'astrazione da una più complessa interazione performativa. Cfr. F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (1876-1878); trad. *Umano, troppo umano*, in Id., *Opere*, Adelphi, Milano 1968, vol. IV, tomo 2, §§ 216-217, pp. 147-149).

[44] Il tema è stato discusso in riferimento alla danza da F. Vass-Rhee, *Auditory turn: William Forsythe's vocal choreography*, «Dance Chronicle», 33, 2010, pp. 388-413.

[45] J. Dewey, *Art as experience*, cit., p. 210.

[46] E. Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 74.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 112

zazione dell'espressività della *persona* responsabile dell'esecuzione della musica può influire sulla percezione e sull'interpretazione del carattere emotivo del brano. L'ascolto di certi suoni come prodotti in un certo modo, e come connessi a certe azioni nello spazio reale, influisce sull'esperienza della musica. Lo ha sostenuto recentemente anche Jerrold Levinson. Insistendo precisamente sull'inseparabilità dell'esperienza della musica dalle normali operazioni sensoriali che forniscono informazioni di tipo spaziale e che innescano l'immaginazione visivo-spaziale, ha proposto la seguente tesi: «A satisfactory account of a listener's grasp of musical expressiveness entails that the listener has the capacity to imagine in spatial terms the possible sources of sounds heard».[47] L'argomento di Levinson è il seguente:

> […] to hear the expressiveness of music is to hear it as a personal expression; […] to hear it as personal expression is to hear it as a sort of gesture in the music, or the music as gesturing it in a certain manner; […] to hear such musical gesture is to deply a capacity to imagine in spatial terms, most obviously because that is required for apprehension of the behavioral gestures and performing gestures that underlie musical gesture. Thus, grasp of expressiveness in music is not detachable from a comprehension of the range of expressive human gesture and a comprehension of the means by which music is actually produced, each of which implicates possession by the hearer of a robust spatial imagination.[48]

Un suono ha una particolare apparenza percettiva e influisce variamente su chi ascolta, non soltanto in dipendenza dalle nozioni reali di cui si dispone rispetto alla sua produzione (sia che si tratti di un sapere acquisito, sia che si tratti di un'esperienza diretta acustica, visiva o magari tattile), ma anche in base al modo in cui l'ascoltatore *immagina* che il suono sia prodotto. La percezione e la comprensione del carattere espressivo di un passaggio musicale dipende cioè anche dal carattere dell'azione alla base della produzione del suono, che sia essa direttamente esperita o immaginata. Se descriviamo come un «accarezzare le corde» l'azione che ha fatto produrre a un violino una certa sequenza di note, attribuiremo al passaggio musicale una certa dolcezza o malinconia espressiva; se invece concettualizziamo una certa

[47] J. Levinson, «Sound, gesture, space, and the expression of emotion in music», in Id., *Contemplating art*, cit., pp. 77-90, qui p. 80.

[48] Ivi, p. 77.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 113

azione al pianoforte come un «martellare sui tasti», probabilmente individueremo in un'emozione più esuberante il carattere emotivo di quel passaggio. Scrive ancora Levinson:

> The expressiveness of music is grounded on the fact […] that the actions or gestures that ones hears in a passage of music recall the actions or gestures that serve as behavioral expressions of emotions, which allows us to hear the former as the latter, and so the passage as expressive of those emotions. But the gestures rightly heard in music are only heard in all their specifity if the apparent performing gestures behind the sequence of sounds *per se* are taken into account. For the gestures we are right to hear in musical sequences are those we hear in them when we are cognizant of the instrumental actions understood to generate such sequences.[49]

Non che, precisa Levinson, la gestualità udita nella musica, ovvero percepita come suo movimento, sia *identica* ai movimenti e ai gesti performativi che immaginiamo siano la causa della musica che ascoltiamo. Piuttosto la «gestualità musicale», e dunque il suo carattere espressivo, è *funzione* delle gestualità performative che immaginiamo nell'ascoltare un certo passaggio. La gestualità musicale, cioè il carattere espressivo della musica, dipende sia dai gesti performativi che si ritengono essere alle origini dei suoni, sia dalle somiglianze che si percepiscono fra i passaggi musicali e le manifestazioni comportamentali visive e sonore delle emozioni. Quindi l'espressione musicale richiede un'immaginazione spaziale e, in ultima istanza, visiva.

Elaborando le considerazioni di Levinson, si può considerare che l'ascoltatore percepisce un brano musicale come suonato in un certo modo, con un certo grado di espressività emotiva. Così, per lo più inconsapevolmente, ne inferisce immaginativamente i movimenti fisicamente richiesti per eseguire la musica ascoltata. A sua volta, però, l'immaginazione visivo-spaziale influisce retrospettivamente sull'interpretazione del carattere espressivo del brano.

Questa visualizzazione può essere errata – e divenire una sorta di allucinazione –, qualora le gestualità che l'ascoltatore immagina siano (state) compiute dal musicista nell'eseguire il brano non corrispondano ai loro movimenti ed espressioni reali. In una tale situazione l'interpretazione del carattere espressivo del brano può essere scorretta

[49] Ivi, pp. 82-83.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 114

(o semplicemente diversa?), poiché, in base all'ascolto di un certo passaggio, si attribuisce al musicista una gestualità corporea e facciale che non corrisponde a quella realmente esibita durante l'esecuzione.

È perciò banalmente vero che la visione reale dei musicisti all'opera, anche grazie alle conoscenze pre-acquisite attraverso l'accumulo e l'elaborazione di simili esperienze, agevola la determinazione del significato del gesto musicale. Infatti nel caso della diretta partecipazione a un concerto gli aspetti visivi della performance non sono inferiti immaginativamente, ma vengano percepiti nel momento stesso in cui la musica è ascoltata. Perciò l'interpretazione della qualità espressiva di un brano musicale eseguito è direttamente influenzata da ciò che si sta osservando. Anzi, non credo sia troppo azzardato dire che il significato di un passaggio musicale non può essere separato da quello della performance ed è determinato insieme dal movimento della musica e dal movimento dei musicisti.[50] Sia qualora l'espressione fisica del musicista corrisponda al gesto musicale, sia qualora la mimica gestuale del musicista modifichi, specifici, distorca, capovolga – intenzionalmente o meno – il gesto musicale.[51]

Si può poi aggiungere che ciò che si vede spesso non è soltanto il musicista che esegue un passaggio musicale con il suo strumento. Spesso ciò che si vede è una complessa scena performativa, e in tale complessità l'attenzione percettiva dell'ascoltatore deve orientarsi.

[50] Mi spiego meglio: in realtà il significato del brano musicale *può* essere separato da quello della sua performance, ma soltanto mediante una riflessione analitica che metta tra parentesi la performance attuale per attingere l'opera come tipo ideale attraverso la notazione scritta intesa come regola dell'esecuzione. Viene però da chiedersi se con questa operazione davvero si guadagni qualcosa o se, invece, non si perda proprio ciò che dovrebbe importare. Con Chistopher Small, propendo per la seconda ipotesi (cfr. C. Small, *Musicking: the meaning of performance and listening*, cit.).

[51] Ciò vale anche qualora le azioni dei musicisti non siano particolarmente espressive. In ogni caso la possibilità di vedere le azioni dei musicisti offre al pubblico informazioni circa le abilità tecniche richieste per eseguire un certo passaggio musicale e questo può contribuire al significato e al valore attribuiti alla musica eseguita. Qualora inoltre l'esperienza della performance avvenga attraverso un'interfaccia mediatica, per esempio un video, altri fattori possono influire sulla determinazione dell'espressività della musica. L'immagine video guida la nostra percezione visiva dell'evento mediatico: privilegia certi movimenti tecnici, fisici ed espressivi, costruisce relazioni e nessi tra i movimenti del singolo performer e tra i diversi musicisti, si concentra su un primo piano, ecc. Insomma costruisce una narratività visuale che diventa il contesto in cui si muove la visione dello spettatore e la sua generale fruizione dell'evento. Cfr. in proposito S. Davies, *Musical works and performances*, cit., pp. 298-301.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 115

Sono quindi possibili casi di discordanza nella direzione delle diverse modalità di attenzione percettiva. Può darsi che si stia ascoltando i violini, mentre con gli occhi si osserva il percussionista che si prepara per entrare sulla scena musicale. Oppure, per riprendere un esempio già presentato all'inizio di questo paragrafo, l'udito percepisce una continuità timbrica, mentre l'occhio vede che in realtà il passaggio musicale è eseguito in sequenza da tre violini (ovvero da tre violinisti). Vedendo la performance, il pubblico ha insomma la possibilità di esplorare la scena, focalizzando la sua attenzione su aspetti diversi nel corso dell'ascolto della musica. Insomma, la partecipazione visiva offre informazioni sullo svolgimento della performance che influiscono variamente sulla sua interpretazione: è probabile che questa sarebbe stata diversa, qualora la performance non fosse stata vista o fosse stata vista diversamente (focalizzando l'attenzione visiva e acustica su altri aspetti). In qualche modo l'ascolto della musica in concomitanza con la visione della performance non comporta soltanto che si faccia un'esperienza migliore della musica, ma che si faccia proprio un'*altra* esperienza, che potrebbe essere valutata diversamente. Forse un'esperienza meno disincarnata e formale: un'esperienza più umana.

Secondo ancora un'altra prospettiva, inoltre, anche nella musica classica occidentale, e in generale nelle pratiche performative basate sull'esecuzione di opere composte, elementi visivi sono importanti non soltanto nella ricezione, ma anche per la *produzione* della musica.[52] La vista gioca un ruolo importante nel coordinamento tra musicisti e tra i musicisti e il direttore d'orchestra. Osservando i gesti del direttore e decodificandone i significati, i musicisti guadagnano informazioni sulle modalità di esecuzione della musica scritta nella partitura. Lo sguardo del musicista si muove dalla partitura al direttore e viceversa. Anche la percezione degli sguardi reciproci tra musicisti e tra il direttore e l'orchestra fornisce al pubblico ulteriori informazioni sul modo in cui la comunicazione gestuale-motoria influisce sulla performance musicale.

Tuttavia il pubblico si trova comunemente al buio. Non è chiaramente visibile dal palcoscenico. I musicisti spesso non lo vedono. Gli *spettatori* non devono disturbare l'esecuzione producendo suoni che non sono parte dell'opera o infastidendo i musicisti con il loro aspetto fisico.[53] Gli sguardi tra pubblico e performer non si incrociano. Il

[52] Inutile aggiungere che l'esperienza visiva è fondamentale per imparare a suonare uno strumento. Cfr. S. Davies, *Musical works and performances*, cit., p. 301.

[53] *En passant* si può ricordare che certe opere d'avanguardia, come quelle di John Cage, giocano precisamente con il contesto istituzionalizzato delle pratiche della musica d'arte e i suoi precetti comportamentali.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 116

pubblico guarda, ma il suo sguardo non è ricambiato dall'esecutore. La situazione del pubblico risponde in tal senso al precetto estetico della contemplazione dell'opera musicale attraverso un'esecuzione che, per veicolare l'invisibile significato dell'opera, deve rendersi trasparente e invisibile.

4. Il vedere performativo nell'improvvisazione

Questa non è certo l'unica concezione che la cultura occidentale ha della performance musicale. Si tratta comunque dell'idea di un'influente parte della cultura musicale occidentale che ha storicamente plasmato molte delle pratiche sino a oggi istituzionalizzate, per quanto, come si è visto, non convincesse neppure un autorevole membro di quella cultura come Strawinsky. In ogni caso, in altri generi musicali, la performance è considerata l'aspetto centrale dell'esperienza musicale e la partecipazione e il coinvolgimento del pubblico sono maggiori. In questi casi – si pensi per esempio alla musica rock – elementi teatrali e coreutici, colti non soltanto dall'udito, ma anche dalla vista, sono di primaria importanza per l'esperienza estetica della musica, in maniera maggiore o comunque diversa rispetto alla tradizione della musica «classica». È però nelle pratiche dell'improvvisazione musicale, per esempio nel jazz, che l'importanza degli aspetti visivi della performance è dovuta anche al loro contributo alla generazione creativa della musica e non soltanto alla sua esecuzione o riproduzione.

Nella pratica performativa dell'improvvisazione l'attività della visione immaginativa (visualizzazione) delle forme musicali è comunque all'opera. C`è però una rilevante differenza tra la visualizzazione di forme musicali nel corso di pratiche improvvisative e la visualizzazione di forme musicali nel caso della composizione o della ricezione di un'opera. In questo secondo caso, per un verso il compositore può visualizzare strutture musicali, ma normalmente non le esegue mentre le visualizza; per altro verso la pratica dell'esecuzione di un materiale composto anteriormente, di solito da qualcun altro, non comporta la generazione di forme musicali in virtù della loro visualizzazione durante la performance. Invece l'improvvisazione musicale può essere intesa come una composizione di forme, *patterns* e trame musicali che sono visualizzate, per così dire, con l'occhio interiore, e immaginate con l'orecchio interiore, nel corso della loro produzione sonora. In ogni caso, le idee musicali possono assumere diverse modalità di rappresentazione durante la loro creazione *on the moment*. In un

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 117

testo fondamentale sull'improvvisazione nel jazz, Paul Berliner scrive:

> Improvisers sometimes emphasize aural thinking. At other times, they emphasize theoretical thinking. Additionally, their rich field of imagination can feature abstract visual displays. Curtis Fuller «tries to paint little pictures» when he improvises. Fred Hersch, too, «sees things very graphically that way». He visualizes what he plays as a «kind of big playground with things jumping around on it, usually in terms of melodic movement: things going up this way, balanced by something going down that way». Or he will see «large masses of things moving along: one string of notes jumping up and down, stopping, twitching around. Music has a feeling of space around it; it exists in space, these little mobiles of things. I like to think of music visually like that», Hersch explains.[54]

Durante la sua produzione, la musica può essere visualizzata in diverse maniere, alcune più astratte e formali, altre più concrete e materiche. Continua Berliner:

> At times, Emily Remler visualizes the music's beat as a regular sine wave in relation to which she varies the phrasing of her melodies. One saxophonist speaks of visualizing precise linear figures in staff notation the instant before performing them. Several pianists mention that, having learned versions of a piece's structure and distinct melodic routes through them as alternative configurations of black and white keys, they can subsequently envision the designs as a matrix of superimposed patterns on their keyboards – a composite tablature-like image whose reading can suggest different pathways for invention.
> Additionally, as elaborated, in this work, an artist's intermittent internal verbalizations cut across these varied aural and visual design to evaluate and direct performances. Depending on the nature and demands of a particular improvisation, the soloist might also move mentally between musical and extramusical matters, dwelling on memories or engaging in free association to the music's impulses. The images soloists receive during performances influence the improvisation in various ways. Beyond simply reinforcing its current musical content,

[54] P. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 175.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 118

> they can generate a spontaneous elaboration of mood or melody. Sometimes, this involves experiences that artists associate with the titles or the key lyrics of songs, prompting the use of musical quotations. Roy Haynes fondly recalls an occasion when Charlie Parker improvised a «buming» solo in which he quoted «The Last Time I Saw Paris» repeatedly «in different keys». Unable to contain his curiosity afterwards, Haynes asked Parker what actually had happened «the last time» Parker saw Paris.[55]

La capacità pratica e formativa del vedere[56] – sia il vedere attuale, sia la visualizzazione immaginativa – è quindi all'opera anche nelle pratiche performative dell'improvvisazione musicale. I musicisti improvvisano proiettando un «universo pluralistico di immagini» mediante «rappresentazioni trans-modali (*cross-modal representations*)» di possibilità musicali.[57] La visione, reale o immaginativa, non è soltanto contemplativa. Possiede le caratteristiche proprie di un processo costruttivo, plastico, grazie alle quali partecipa attivamente alla produzione della musica durante l'esecuzione. La musica, in certa misura, viene costruita mentre viene visualizzata.

Nella produzione delle performance improvvisate possono essere all'opera diversi tipi di visione e di immaginazione visiva.

a) Visualizzazione formale: visualizzazione della partitura di un pattern musicale immediatamente prima di suonarlo; visualizzazione di un motivo improvvisato come una linea, dotata di una direzione, che è disegnata mentre viene vista immaginativamente, suonata ed ascoltata; anticipazione della musica in virtù della visione immaginaria della tablatura specifica per movimenti dello strumento suonato.

b) Rappresentazione concreta, associativa: rappresentazioni immaginate o ricordate possono influire sul corso della performance; immagini visive che il musicista riceve durante l'improvvisazione, attraverso l'*interplay* con gli altri musicisti o dal pubblico, possono influire sulla gestualità performativa e sulla gestualità della musica.

Il ruolo della visione in una improvvisazione jazzistica non è

[55] Ivi, pp. 175-176.

[56] Il tema è stato di recente egregiamente studiato da Eva Schürmann nel suo libro *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008.

[57] Cfr. T. Gustavsen, «The Dialectical Eroticism of Improvisation», in M. Santi (a cura di), *Improvisation. Between technique and spontaneity*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge pp. 7-51, qui p. 12.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 119

ristretto alla visualizzazione immaginativa. Anzi, come ha osservato Christian Béthune, nel jazz agli occhi è restituita «une matérialité tangible», lo sguardo è contaminato dal tatto ed è riportato «vers le monde sensible».[58] La visione concreta è diretta e contribuisce a costituire e ad arricchire modalità di comprensione e comunicazione reciproca tra i musicisti e tra i musicisti e il pubblico. All'occhio teoretico, rivolto alla partitura e alle forme astratte, proprio della tradizione classica, i protagonisti della musica jazz contrappongono «un regard incarné, en connivence avec le reste du monde sensible. L'oeil entre alors en résonance avec l'ensemble du corps [...]».[59]

Nell'improvvisazione l'*interplay* tra i musicisti è vitale. Esso non si alimenta soltanto di *input* e *output* acustici; vi sono coinvolti anche elementi visivi.[60] Espressioni facciali e corporee, gestualità fisiche, la disposizione spaziale dei musicisti e i loro movimenti sul palcoscenico sono parte della produzione musicale interattiva. E sono parte anche della sua ricezione estetica.

I musicisti percepiscono acusticamente i suoni prodotti dagli altri performer in un contesto di cui possono fare anche un'esperienza visiva e in cui la visione non è solo passiva registrazione, ma costruzione di interazioni. Essa influisce sul processo dell'improvvisazione collettiva e può agevolarlo.[61] Un gesto da parte di un musicista durante un'improvvisazione può costituire una risposta alla musica che egli stesso o un altro componente del gruppo ha eseguito; può essere un elemento teatrale o drammatico; può costituire un segno espressivo. Può anche funzionare da richiesta di attenzione da parte degli altri musicisti ed essere un segnale o un indizio circa come o cosa suonare.

Inoltre anche la presenza visiva dei corpi dei musicisti in azione assume una rilevanza estetica importante. La possibilità e la capacità di percepire visivamente i movimenti e le azioni degli improvvisatori, così come la comunicazione gestuale tra i performer e le loro relazioni spaziali, comprendendone il significato, trasforma e può migliorare l'apprezzamento estetico della musica suonata. La percezione degli

[58] C. Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Klincksieck, Paris 2008, p. 302.

[59] Ivi, p. 303.

[60] Sull'importanza dei segnali visivi e acustici per controllare il corso di una performance di improvvisazione collettiva, cfr. C. Smith, «A sense of the possible: Miles Davis and the semiotics of improvised performance», in B. Nettl, M. Russell, *In the course of performance*, Chicago University Press, Chicago 1998, pp. 261-289.

[61] Sull'improvvisazione collettiva nel jazz si veda I. Monson, *Saying something. Jazz improvisation and interaction*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 120

aspetti interattivi della produzione della musica, non soltanto attraverso l'ascolto dei suoni, ma anche mediante l'osservazione dei movimenti e dell'espressività corporea dei musicisti e il loro comportamento, spontaneo o ritualizzato, è uno dei piaceri dell'esperienza musicale di una performance collettiva. Tali aspetti possono dire qualcosa sugli aspetti espressivi della musica eseguita e possono essere apprezzati esteticamente anche per se stessi.

Inoltre, in ordine al ruolo della visione nella performance musicale, tra musica improvvisata e musica composta vi sono ancora altri importanti divergenze. Nel caso dell'improvvisazione, la differenza tra i movimenti espressivi della musica, con le sue qualità espressive, e i movimenti (tecnici, espressivi, drammatici, coreutici) dei musicisti tende a scomparire. Il pubblico ascolta i suoni vedendoli *incarnati* nei movimenti corporei dei musicisti. Questo spinge chi ascolta a rispondere empaticamente, muovendosi ritmicamente al seguito dell'espressività della musica e dei musicisti che la producono. Vijay Iyer, musicista e studioso dell'improvvisazione jazz, ha scritto in proposito:

> [...] musical perception involves an understanding of bodily motion, that is, a mutual embodiment. For musical performers the difference between rhythmic motion and human motion collapses; the rhythmic motions of the performer and of the musical object are essentially one and the same. Dance is a natural response to the movement that music represents. There is a strong interdependence between the kinesthetic and visual senses.[62]

Per questo, continua Iyer, «musical meaning is not conveyed only through motific development, melodic contour, and other traditional musicological parameters; it is also *embodied* in improvisatory techniques».[63]

Il modo in cui i musicisti si muovono durante l'improvvisazione in un contesto collettivo può comunicare al pubblico informazioni circa l'interpretazione della specifica natura del passaggio musicale suonato (solo improvvisato, tema o *riff* precomposto, citazione musicale...),

[62] V. Iyer, «Exploding the narrative in jazz improvisation», in R. G. O' Meally, B. Hayes Edwards, F. J. Griffin (a cura di), *Uptown conversation. The new jazz studies*, Columbia University Press, 2004, pp. 393-403, qui p. 397. Iyer, pianista, è stato recentemente definito «il più straordinario talento del jazz contemporaneo» («Il Sole 24 Ore», 19 settembre 2010).

[63] V. Iyer, «Exploding the narrative in jazz improvisation», cit., p. 401.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 121

del suo carattere espressivo, del tipo di *interplay* messo in atto (pacata conversazione, accesa discussione...), delle relazioni di potere intercorrenti tra i membri della band ecc. Senza contare che il pubblico partecipa in modo costruttivo all'evento performativo e può influire sul suo corso. La centralità degli aspetti ambientali, scenici, fisici dell'interazione nell'improvvisazione musicale, molti dei quali hanno a che fare con un'esperienza di tipo (anche) visivo, è stata ben messa in luce da Dana Reason:

> [...] Musical significations and meanings of improvisation are best understood during a live setting. Unlike musics invested in providing the listener with a completed version of a musical text or score in performance, improvisation provides an opportunity to engage with an expansive musical environment during the performance, wherein the nature of the text is open and subject to the energy or «vibe» of the audience. In such cases, this vibe is powerful enough to affect and direct many of the parameters of an improvisations, such as how long to play a particular phrase or motif or whether to play loud or soft, fast or slow. In such an environment, sources of meanings cannot be limited exclusively to sonic morphologies such as the order of notes, orchestration, timbre, and the like; meaning is also located in the ways in which improvisers situate their bodies, change their facial expressions, and use their voices to accompany notes, gestures, silences, or phrases.[64]

5. Vedere la musica attraverso le immagini. Note sull'iconologia musicale

Concluderò queste osservazioni sul «vedere la musica» con alcune note sull'iconologia musicale: un tema che offre un contributo importante alla comprensione dell'esperienza musicale, soprattutto per quanto concerne il ruolo della visione nella musica. Dipinti e fotografie possono far scoprire e comunicare aspetti visivi rilevanti delle performance musicali, evidenziando gestualità e posture espressive, così come contesti e rituali sociali. In tal modo partecipa alla costruzione del significato musicale senza chiamare in causa il suono. Come è stato scritto, «because musical sound is abstract,

[64] D. Reason, «"Navigable structures and transforming mirrors". Improvisation and interactivity», in D. Fischlin, A. Heble (a cura di), *The other side of nowhere*, Wesleyan University Press, Middletown 2004, pp. 71-83, qui p. 73.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 122

intangible and ethereal – lost as soon as it is gained – the visual experience of its production is crucial to both musicians and audience alike for locating and communicating the place of music and musical sound within society and culture».[65] Non importa discutere se il suono musicale sia realmente astratto, intangibile ed etereo. Quello che si intende con queste espressioni è comunque chiaro. La musica è un'arte temporale ed è difficile cogliere alcune delle sue caratteristiche, anche qualora sia registrata. In tal senso le arti visive contribuiscono a fissare aspetti della musica che altrimenti sfuggirebbero alla nostra attenzione.

Inutile dire che l'argomento è assai ampio e complesso. Al riguardo farò dunque un rapido esempio, connesso all'improvvisazione: la fotografia nel jazz (un tema peraltro di per sé vastissimo). Non è possibile sottovalutare l'importanza della fotografia nella cultura jazzistica e nel suo immaginario. Per un verso la fotografia, come altre pratiche artistiche (si pensi al cinema), è uno strumento efficace per apprezzare e comprendere la musica jazz mediante l'apprezzamento e la comprensione delle qualità visive della performance, che non soltanto possono avere un valore estetico autonomo, ma possono anche contribuire alla costruzione del significato dell'evento musicale. Vedere immagini fotografiche di performance musicali può contribuire a cogliere aspetti visivi delle performance e la loro relazione con i suoni prodotti. Non che la fotografia non si applichi anche ad altri contesti musicali. Ma con il jazz la fotografia ha sempre avuto, verrebbe da dire, un particolare *feeling*, forse perché si tratta di fenomeni che si sono diffusi più o meno contemporaneamente.

Tuttavia, come qualunque altra forma e tecnica di raffigurazione della musica, anche la fotografia può non soltanto contribuire efficacemente a mettere in evidenza elementi esteticamente rilevanti della produzione musicale, ma anche servire alla tipizzazione rituale e ideologica delle scene musicali. Come alcune immagini raffiguranti famosi virtuosi in azione o certe scene di vita familiare borghese incentrate attorno a un pianoforte, a volte la fotografia restituisce un'immagine stereotipa delle espressioni standardizzate delle *star* carismatiche del mondo jazzistico. Così la fotografia, così come altri tipi di immagine, può costruire mitologie, inventando modalità di visione delle performance musicali che si impongono come *il* significato della musica. Questo, è stato osservato, può essere dovuto alla

[65] T. Humphrey, *The experience of trumpet performance*, cit., p. 132.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 123

natura dei *media* visivi, che producono stasi:[66] essi fermano il flusso temporale per immortalare, «eternizzare», fissare il momento fuggente delle espressioni visive che sono invece in realtà sempre mutevoli e fluide. Come i suoni prodotti. La fotografia rischia così di bloccare il processo dell'improvvisazione riportando la performance all'immobilità atemporale dell'opera musicale composta.

Quest'osservazione mi fornisce uno spunto per portare a termine queste considerazioni. La rappresentazione visiva della musica concretizza l'influenza del vedere sulla musica, esibendone il carattere duplice. Per un verso la visione può contribuire alla percezione, alla comprensione e all'apprezzamento della musica, estendendo e approfondendo le nostre capacità di esplorare ed elaborare il significato delle opere e delle performance musicali. Per altro verso la visione può sviare la nostra attenzione acustica, facendoci perdere aspetti importanti del *suono* della musica. Si consideri però il caso inverso: la percezione acustica può arricchire e ampliare la percezione visiva delle opere figurative, ma può anche disturbarla. Se ne potrebbe forse concludere che la scelta del modo giusto per armonizzare le nostre facoltà sensoriali al fine di fare una buona esperienza di fatti ed eventi artistici ed estetici è una faccenda che richiede anzitutto quel senso che è stato il protagonista dell'esperienza estetica sin dall'epoca della sua origine culturale. Insomma, che cosa potrà mettere d'accordo vista e udito se non un po' di (buon) *gusto*?

[66] Si veda in proposito P. Townsend: *Jazz in american culture*, Edimbourgh University Press., Edimbourgh 2000, p. 166.

_07 Luc Edit Bertinetto_Layout 1 17/05/11 15.08 Pagina 24

Pietro Ruffo, *Nuovo Paesaggio Italiano,* 2010,
installazione, Museo MACRO, Roma.