

Interconversione gestuale e precisione connotativa

di Philip Tagg

Musica/Realtà 76: 89-120 (2005)

Perché questo articolo è necessario?

Il modo più facile per rispondere a tale domanda è descrivere due scenari quotidiani.

Primo scenario. Siete un compositore che lavora nel settore dei media. Sono le tre del mattino e dovete consegnare degli stacchi musicali per un telefilm entro le nove. Siete a corto di ispirazione e l'unica cosa che vi serve è finire il lavoro. Non vi ricordate e non avete il tempo di controllare cosa hanno fatto Goldsmith o Morricone con scene o *bridge* simili, e tanto meno avete il tempo di rielaborare una qualche oscura traccia musicale di repertorio. Potrebbe forse aiutarvi un'enciclopedia di archetipi musicali? Questa potrebbe permettervi di variare leggermente su degli schemi di ben consolidata semiotica musicale oppure potrebbe farvi trovare un'insolita soluzione al vostro problema audiovisivo. L'unico problema è che una tale enciclopedia non esiste e non è neppure probabile che venga mai prodotta. Se solo ci fosse qualche *escamotage* mentale per guidare i vostri pensieri nella giusta direzione ...

Secondo scenario. Insegnate a studenti di linguaggi dei media del primo anno e siete arrivati al punto del corso in cui dovete dir loro dei vari ruoli della musica nei film, nella televisione, nei videogiochi, ecc. Nessuno dei manuali sull'argomento tratta quest'ampia materia in modo soddisfacente e non sapete a che santo votarvi. Se solo ci fossero delle linee guida sui principi fondamentali di semiotica della musica a spiegare cosa questa comunica, specialmente in connessione con le immagini in movimento!

Premesse terminologiche

Questo articolo non risolverà il tipo di problemi appena descritti, ma offrirà, spero, un possibile modo di pensare alcune questioni fondamentali di semiotica della musica in rapporto con l'immagine in movimento. Prima di illustrare tali processi di interconversione gestuale, però, devo definire due concetti – *anafonia* e *sineddoche di genere* –, concetti entrambi utili per affrontare gli elementi fondamentali del significato musicale.

Anafonia. Se *analogia* indica un altro modo di dire una stessa cosa, *anafonia* indica semplicemente usare un modello esistente fuori dall'ambito musicale per produrre suoni musicali che gli assomiglino. Un'anafonia è fondamentalmente un tipo di segno iconico e può essere sonoro e/o cinetico e/o tattile.

Si può pensare un'*anafonia sonora* come la *stilizzazione* quasi programmatica od onomatopeica di un suono "non-musicale", per esempio una chitarra distorta che suona come una motocicletta, o il "din don delle campane" all'inizio dell'ouverture di *Via col vento* di Steiner, o la tempesta di tuoni nella *Sinfonia Pastorale* di Beethoven.

Le *anafonie cinetiche* includono la rappresentazione musicale stilizzata del movimento piuttosto che del suono. Tale movimento può essere visualizzato come quello di un uomo o di uomini che cavalcano, guidano, volano, camminano, corrono, girovagano, ecc., in, intorno, attraverso, sopra, dentro a, fuori da, avanti e indietro, sù e giù, in relazione a un particolare ambiente o a particolari oggetti, oppure da un ambiente a un altro. Le anafonie cinetiche possono essere visualizzate come movimenti di animali (per esempio voli di calabroni, fughe disordinate e precipitose di mandrie di bovini) o di oggetti (per esempio lanci di razzi, grossi autocarri e treni in movimento) oppure come il movimento riprodotto dal soggetto di oggetti ed esseri oggettivamente fermi, per esempio il tipo di movimento che fa la mano quando delinea delle colline ondulate, le onde del mare, dei grattacieli squadrati, delle rocce frastagliate, ecc. (vedi la parte centrale di questo articolo). Persino l'immobilità può essere stilizzata come anafonia cinetica attraverso l'assenza totale di un esplicito tempo del metronomo a partire dalla sua relazione con i battiti regolari del cuore, la regolare periodicità del respiro, ecc.¹ Naturalmente, dato che la percezione di qualsiasi suono richiede il posizionamento o il movimento di un corpo o di corpi in relazione ad altri corpi, molte anafonie sonore sono anche cinetiche (per esempio, una chitarra distorta il cui suono passa da un lato all'altro come fosse una motocicletta, lo scalpiccio degli

zoccoli di un cavallo al galoppo in 2/4 o 6/8). Analogamente le anafonie cinetiche o sonore possono essere anche tattili.

Il tipo di *anafonia tattile* più familiare è quello prodotto da un commento di archi romantici che si muovono lentamente, chiamati spesso *string pads* perché tamponano potenziali buchi e riempiono gli spazi nella tessitura sonora. Tali *string pads*, nel caso siano eseguiti acusticamente, vengono suonati da svariati musicisti, e raramente in assolo, per produrre un tappeto sonoro più fitto e vellutato. La mancanza di un'entrata e di un'uscita distintamente udibili è compensata da una consistente copertura ricca di armoniche, e tutto questo produce una specie di alone sonoro caldo ma scintillante che di solito è intensificato da un riverbero ulteriore che diffonde maggiormente il suono attraverso lo spazio acustico, creando così una tessitura perfino più avvolgente. Questo suono omogeneo, continuo, spesso, ricco, viscoso, connota, attraverso una sinestesia tattile, sensazioni di lusso, comfort e levigatezza. Per verificarlo basta controllare in un qualsiasi repertorio i titoli e le descrizioni date di ogni traccia musicale dalla densa orchestrazione per archi che non presenti sonorità dissonanti.²

Si dovrebbe osservare che *i diversi tipi di anafonia non si escludono a vicenda*. Per esempio, la ben conosciuta musica di Herrmann per la nota scena della doccia in *Psycho* contiene anafonie che sono allo stesso tempo sonore, cinetiche e tattili. Si può sentire l'anafonia sonora come stilizzazione del suono di un coltello che viene affilato oppure come un urlo femminile ripetuto (gli archetti che raschiano *fortissimo* aspre dissonanze a una grande altezza); l'anafonia cinetica è quella di un movimento ripetuto, deliberato, potente, regolare, angolare, disarticolato, fatto nel colpire qualcuno con un'arma da taglio (*staccato e sforzando* per le ripetute coltellate di Norman Bates); l'aspetto tattile è affilato e tagliente (acuto dolore fisico), l'acciaccatura in glissando suggerisce l'ini-

¹ Ne sono esempio gli spazi aperti come l'inizio di *Nelle steppe dell'Asia centrale* (1880) di Borodin, la fine di *Una notte sul Monte Calvo* (1863) di Musorgskij, oppure "On the Open Prairie" dal balletto di Copland *Billy the Kid* (1941). Per ulteriori dettagli vedi la sezione sul musema 1 in Philip Tagg, *Kojak: 50 Seconds of Television Music*, Mass Media Music Scholars' Press, New York 2000 (1ª ed. 1979), trad.it. parziale in *Da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*, Editrice Clueb, Bologna 1994.

² Si notino, per esempio, le qualità tattili attribuite alle seguenti tracce nel catalogo *Recorded Music for Radio, Film and TV* (Musica registrata per radio, film e TV) (Boosey & Hawkes): "Lullaby Of The City: morbida e vellutata che scorre delicatamente..."; "Penthouse Affair: ...vestito di seta e satin"; "Amethysts for Esmeralda: ricca e sognante"; "Girl In Blue: lussureggiante, levigata..."; "Valse Anastasie: romantica, lussureggiante"; "Sequence for Sentimentalists: ricca, romantica..."

ziale resistenza offerta dalla pelle prima che il coltello affondi nel corpo della vittima.

Sineddoche di genere. *Sineddoche di genere* può sembrare un'espressione zoppicante, ma è piuttosto accurata. Nel linguaggio verbale, una *sineddoche* è l'espressione di una parte per il tutto come "all hands on deck" ("tutte le mani sul ponte" che significa "tutti i marinai sul ponte" e non soltanto le loro mani) oppure "fifty heads of cattle" ("cinquanta capi di bestiame", ma non sono intesi soltanto i loro capi). Con *genere* si intende non soltanto un insieme di regole o tratti musicali strutturali – uno *stile* musicale – bensì tutte le regole o tratti culturali associati, giustamente o meno, da un particolare pubblico allo stile in questione. Per esempio, jeans sformati, cappellini da baseball, esclamazioni volgari, movimenti rapidi di una mano tesa a indicare, due mani portate velocemente a coprire i genitali, ecc., sono tanto indicativi del *genere rap* quanto lo sono i campionamenti di *Funky Drummer*,³ lo *Sprechgesang* maschile e altri tratti del *rap in quanto stile musicale*. Una *sineddoche di genere* è pertanto un segno di tipo indessicale che, citando elementi stilistici di un'"altra" musica, permette a un particolare pubblico di sentirsi parte di un altro tempo, luogo o insieme di persone piuttosto che del proprio. Citando una piccola *parte* dell'"altro" stile musicale, una *sineddoche di genere* allude non solo all'altro stile nella sua interezza, ma anche al genere completo di cui quell'altro stile musicale è un sottoinsieme.⁴ Il fatto che ad ascoltatori della mia età col mio stesso *background* culturale generale si parino immediatamente davanti agli occhi camicie giallo-marrone attillate, ampi colletti, pantaloni scampanati e zatteroni in un ambiente da discoteca anni Settanta dopo aver sentito solo una battuta in 4/4 di chitarra wah-wah insieme a una cadenza dei piatti hi-hat sull'ultima croma suggerisce quanto possa essere efficiente una *sineddoche di genere*.⁵

³ *Funky Drummer* è un famoso pezzo per batteria di Clide Stubblefield, il batterista di James Brown, i cui campionamenti sono spesso usati nell'hip-hop, *NdT*.

⁴ La *sineddoche di genere* è in altre parole doppiamente metonimica: (1) *parte* di uno stile musicale rappresenta l'intero stile musicale; (2) gli aspetti *esclusivamente musicali strutturali* (stilistici) di un genere significano l'*insieme completo* dei tratti comportamentali che costituiscono il genere. Le nozioni di *genere* e *stile* sono usate nel senso definito da Franco Fabbri. Cfr. Franco Fabbri, "A Theory of Musical Genres: Two Applications", *Popular Music Perspectives*, vol. 1, Göteborg ed Exeter 1982, pp. 52-81 e "Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale", *Musical/Realtà*, n. 61, LIM, Lucca 2000, pp. 89-108.

Interconversione gestuale

L'interconversione gestuale è un processo biunivoco che si basa sulle connessioni anafoniche tra la musica e i fenomeni che noi percepiamo in relazione alla musica. Poiché l'*interconversione* indica la conversione reciproca di due entità una nell'altra, per esempio, da 1\$ in _0,80 e da _0,80 in 1\$, l'*interconversione gestuale* indica un trasferimento biunivoco per mezzo di una comunanza di gesti tra particolari emozioni o sentimenti soggettivi e interiori, da un lato, e particolari oggetti esterni (animati o inanimati) del mondo materiale, dall'altro. L'interconversione gestuale comprende in altre parole sia la proiezione di un'emozione interiore su un oggetto esterno per mezzo di un gesto adeguato *sia* l'interiorizzazione o acquisizione emotiva e corporale di un oggetto esterno per mezzo di un gesto che corrisponde in qualche modo alla forma, al movimento, alla grana, alla densità, alla viscosità, ecc., che di quell'oggetto vengono percepiti. Naturalmente, culture e individui diversi sono suscettibili di esibire schemi di interconversione gestuale diversi, ovvero ci può non essere un accordo assoluto o universale su quali particolari oggetti si pongano in relazione per mezzo di quali particolari gesti e viceversa. Come funziona questo processo? Cominciamo con qualche collina.

Colline, mare, campi, alberi e carezze

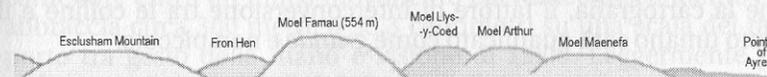


Fig. 1 Profilo della successione di colline della valle del Clwyd vista da nord-est

⁵ Il timbro degli strumenti sembra essere il modo più semplice per attivare la *sineddoche di genere*: koto, *accordéon musette*, flauto, cornamusa, sitar e didgeridoo fanno meraviglie nel comunicare a un generico pubblico nordamericano che l'azione si svolge altrove, a meno che voi non facciate parte delle tradizioni musicali di cui quegli strumenti si suppone siano emblematici. Naturalmente, il vocabolario tonale, l'orchestrazione e le strutture ritmiche sono anch'essi parametri operativi nella costruzione della *sineddoche di genere*: un koto che usa *Zokugaku-sempô* (per esempio, do – la bemolle – sol – fa – re bemolle – do, discendente) e un *accordéon* che suona un *valse musette* in chiave maggiore con un tempo veloce ricorderanno, rispettivamente, Giappone e "vecchia parata" in modo molto più efficace di quanto quegli stessi strumenti non farebbero se suonassero il motivo di Super Mario o la musica di Thomas Newman per *American Beauty* (2000).

La figura 1 mostra il contorno delle colline della valle del Clwyd viste in una giornata limpida da dove un tempo abitavo a Liverpool. Moel Famau,⁶ in mezzo, è lontana circa 35 chilometri e la fila di colline si distende visibilmente per 45 chilometri da sinistra a destra in direzione nord-ovest. A parte l'asse verticale della figura 1, enfatizzato per renderla più chiara, questi dati sono irrefutabili. Altrettanto irrefutabile è il fatto che, se allungate parzialmente il vostro braccio, tenendo le punte delle vostre dita a circa 50 cm dalla spalla in modo da poter far ruotare delicatamente il vostro gomito, troverete che la fila di colline sembra distendersi per circa 30 cm da sinistra a destra.⁷ Scoprirete inoltre di impiegare circa sette secondi a tracciare con le punte delle vostre dita i punti più alti e i punti più bassi di quello skyline da sinistra a destra e che per compiere questo gesto sono necessari tre tipi complementari di movimento: [1] il vostro braccio compie una panoramica graduale da sinistra a destra; [2] il vostro polso ruota per tracciare il profilo visibile di ogni collina e valle; [3] il vostro gomito ondeggia delicatamente di un paio di gradi a ogni sommità di collina e fondo di valle. Un processo biunivoco di interconversione gestuale lega le caratteristiche fisiche di queste colline ai movimenti umani appena descritti. In un senso riconosciamo un'interiorizzazione gestuale di 45 chilometri di realtà esterna in 30 centimetri del gesto di una mano, in termini cartografici una conversione su *piccola* scala (1:150.000). Nell'altro senso, un'esteriorizzazione gestuale (proiezione) dal gesto di una mano alle colline, conversione questa volta su *grande* scala. Poiché al centro di questa discussione si trova il gesto musicale piuttosto che la cartografia, il fattore di interconversione tra le colline e il gesto umano sarà qualificato come *grande* e non piccolo.

La figura 2 consiste di cinque foto scattate nella valle di Llangollen, che si trova nello stesso gruppo di colline gallesi della figura 1. Un movimento lungo, rapido e curvilineo della mano sopra le colline mostrate nella figura 2, che si distende da sinistra (nord) fino al poggio sull'estrema destra (sud), fa aumentare la scala della proiezione gestuale a 1:40.000, poiché la panoramica di 33 centimetri

⁶ *Moel* (che si può sostituire con *foel*) è un termine gallese per indicare una collina arrotondata o una montagna. Pertanto la forma percepita delle colline in questione è presa in considerazione già da chi le nomina nel momento stesso in cui lo fa. Inoltre, *Famau*, nel toponimo "Moel Famau" è il plurale mutato di *mam* (= madre) e Moel Famau (= "collina delle madri") è una collina grande e molto arrotondata (*Collins Gem Welsh Dictionary*, London 1992).

⁷ Le misurazioni usate si basano sulla corporatura dell'autore, alto m 1,85.

effettuata da questo movimento della mano sopra le colline o sotto le nuvole copre ora circa 13 chilometri di realtà esterna.



Fig.2 La valle Dee guardando verso est da Plâs Berwyn

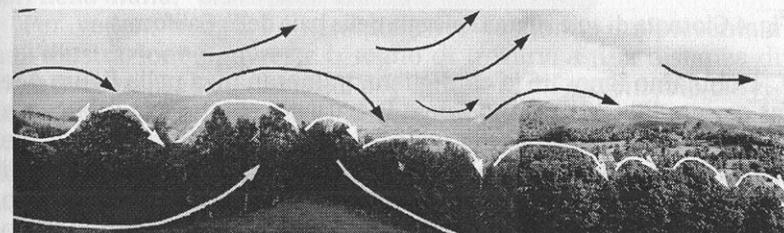


Fig. 3 Alcuni modelli di gestualità ondulata impliciti nella Fig. 2

Più vicina che non le colline, a circa 25 metri dalla macchina fotografica, la linea degli alberi presenta otto onde separate, tutte contenute entro un unico movimento curvilineo discendente che abbraccia circa 300 metri, o 33,3 centimetri su una scala del rapporto tra gesto della mano e visione di 1:900. Leggermente più vicino, su una scala di 1:600 circa, il terreno in primo piano discende più o meno di 200 metri da sinistra a destra ed è delineato da due pendenze arrotondate. L'albero all'estrema destra presenta un proprio doppio rigonfiamento su una scala gestuale simile a quella che si discuterà a proposito della figura 5, mentre appena a sinistra di quell'albero, la linea sinuosa di altri alberi giù nella vallata segue il rapido movimento curvilineo di una lunga ansa del fiume.

Ora andiamo in spiaggia.

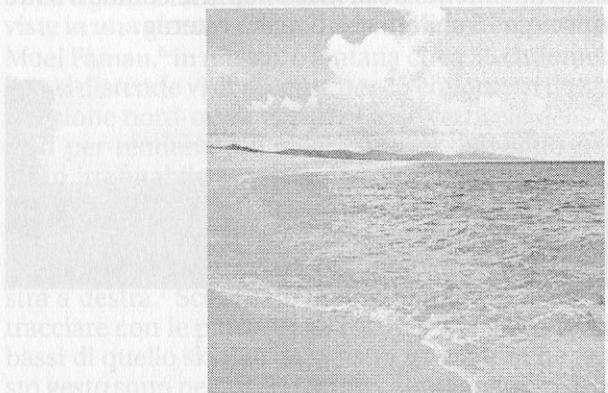


Fig. 4 Giornata di sole su una spiaggia della baia della California

Dobbiamo ignorare la cordigliera, in lontananza nella figura 4, e far correre la nostra mano lungo la battigia, che traccia una curva delicata intorno alla baia per poco più di un chilometro, con piccole onde che si frangono e rifluiscono a un intervallo che va dai sette agli undici secondi. Le onde sono visibili anche sul mare, così come lo sono le mutevoli zone di luce e di ombra; entrambe producono forme levigate di movimento poche decine di metri più in là. In questa scena operano in termini di ondulazione e di facili movimenti della mano (30 centimetri al massimo) almeno tre scale diverse di interconversione gestuale: 1:5.000 per un chilometro e mezzo di curva della spiaggia, 1:70 per le onde del mare venti metri più in là e 1:20 per le onde che vi arrivano ai piedi da una distanza di sei metri.

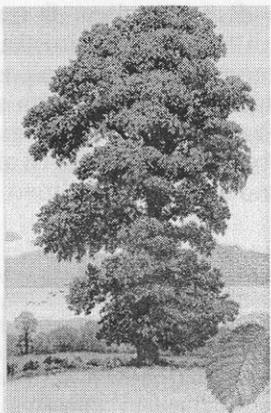


Fig. 5 Olmo britannico

Le colline nella figura 5 sono a un paio di chilometri di distanza e noi ci troviamo in un pascolo o in un prato. L'olmo è alto 15 metri ed estende i suoi rami in mezzo a un fogliame lussureggiante. Stando a 30 metri dall'albero, vi ci vogliono un paio di secondi per far scorrere le vostre dita lentamente lungo i soliti poco più di 30 centimetri, che tracciano le quattro curve principali del lato sinistro dell'albero da cima a fondo. La scala dell'esteriorizzazione gestuale è scesa a circa 1:70, quasi la stessa di quella delle onde delicate viste dalla spiaggia, oppure di quella del vento che soffia attraverso l'erba alta di un prato o in un campo di grano.

Avremo bisogno di avvicinarci ancora maggiormente al prossimo insieme di oggetti, insieme il cui profilo evoca gesti ondulatori della mano.

Per vedere a figura intera dal vivo la donna rappresentata nell'illustrazione 6, avreste bisogno di trovarvi a una distanza di circa 3 metri. Da tale distanza, per compiere un movimento curvilineo del braccio di trenta centimetri dalla testa ai piedi lungo le sue curve sottolineate dall'abbigliamento dell'epoca e indicate dalle frecce, l'osservatore impiegherà un paio di secondi, su una scala di 1:7. L'interconversione gestuale della stessa scala si può applicare anche in senso orizzontale alle due donne sdraiate mostrate nelle figure 6b e 6c.

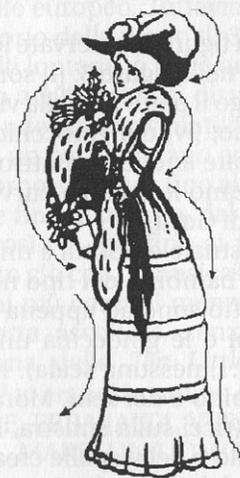


Fig. 6 (a) Donna in abbigliamento *fin-de-siècle*

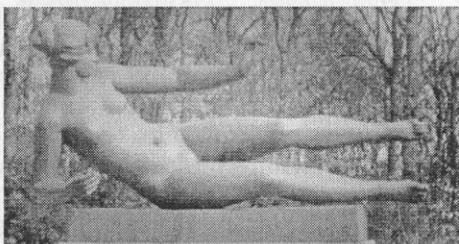


Fig. 6 (b) Maillol: *The Air* (1939) (Kröller-Müller Museum, Otterloo, Olanda)



Fig 6 (c) Goya: *La Maya Desnuda* (1797) (Museo del Prado, Madrid)

Come per l'olmo nella figura 5, osservate le quattro curve principali di ciascuna sagoma nelle figure 6: [i] sommità del capo fino al collo; [ii] dalle spalle lungo il petto fino alla vita; [iii] dalla vita lungo i fianchi fino al ginocchio; [iv] dal ginocchio intorno al polpaccio fino alla caviglia. Osservate anche le quattro onde create dai morbidi cuscini che enfatizzano le quattro curve principali del corpo della donna nel dipinto di Goya.

L'interconversione gestuale è ridotta a una scala di 1:2 o 1:3 nei dipinti della Vergine col bambino del tipo mostrato nella figura 7. La testa, le spalle e il petto sono ad appena poco più di un metro dall'osservatore, le mani e le ginocchia un poco meno, appena fuori portata di mano (1:1, nessuna scala). In aggiunta alle rotondità della testa del bambino e dei seni, Morales ha dipinto la Vergine con lunghi capelli (ricci sulla sinistra, lisci sulla destra) e ha enfatizzato l'arco del collo e delle spalle creando un'ulteriore curvatura grazie alle pieghe del tessuto liscio e morbido delle sue vesti fiorite.



Fig. 7 Morales (ca. 1568): *Vergine col bambino* (Museo del Prado, Madrid)

Naturalmente, la Vergine del Morales è lungi dall'essere l'unico soggetto femminile europeo a essere stato dipinto in tali termini. Capelli lunghi, curvatura del collo, curve del corpo accentuate attraverso l'esibizione di pelle nuda o attraverso la scelta dei tessuti più adatti a questo effetto sono stati elementi costanti nelle rappresentazioni visive di una femminilità desiderabile per la nostra cultura e non occorre qui attaccare questo aspetto ovvio dello sguardo maschile europeo. Tuttavia, è importante osservare che un gesto ondulatorio della mano di 30 centimetri che segue il profilo di colline e valli lontane, o delle onde del mare, o del vento in un campo di grano a 100 metri di distanza, o di un albero a 30 metri, ecc., corrisponde approssimativamente all'effettiva lunghezza delle curve in un corpo umano adulto, maschile o femminile, per esempio intorno alla nuca fino al collo, dalla nuca fino alle spalle, lungo le spalle fino al gomito, dal gomito al polso fino alla mano e alle dita, e così via, giù fino ai piedi. Potreste chiedervi: cosa ha a che fare tutto ciò con la musica?

Tra le connotazioni più comuni menzionate da 607 intervistati ai quali era stata fatta ascoltare, senza accompagnamento di immagine alcuna, una delle *Ten Little Title Tunes* analizzate nell'omonimo saggio⁸ vi erano, in ordine decrescente di frequenza: ROMANTICO, AMORE, ERBA [ALTA, VERDE] (di solito un PRATO), ESTATE, CAMPAGNA, MARE, UN UOMO E UNA DONNA, BELLO,

⁸ Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, Mass Media Music Scholars' Press, New York 2003, pp. 115-7.

PASSEGGIARE, SOLE, XIX SECOLO, NAVI [A VELA], CALMA, PASTORALE, FIORI, RAGAZZA, DONNA, FAMIGLIA, BOSCHI, COSTA, SPIAGGIA, ALTA BORGHESIA, VENTO, EMOZIONE, LAGHI, COLLINE, SCIVOLARE, PIANOFORTE, CAMPI, CAMPO DI GRANO. Le prime poche battute del motivo da cui risultarono quelle risposte, *The Dream of Olwen* (Il sogno di Olwen), sono mostrate come esempio 1. Val la pena notare che il motivo raccolto con risultati sopra la media anche connotazioni come ESTATE, ONDOSI, RUSCELLO (VALLETTA FRA I MONTI) e FIUME, e che è stato l'unico a raccogliere le risposte AL RALLENTATORE, MUSICA CLASSICA, VALLI, ROTOLARE, ABITO LUNGO, CAPELLI LUNGHI e SHAMPOO [PUBBLICITÀ]. Di ulteriore interesse sono le risposte che situano l'azione in Europa, in particolare in INGHILTERRA, FRANCIA, SCOZIA o AUSTRIA. Infine, *The Dream of Olwen* non registrò nessuna risposta nelle categorie che implicavano velocità, conflitto, coercizione, aggressione, crimine, asperità, paura, eruzione o disordine, e quasi nessuna in relazione alla dimensione urbana, al Nordamerica, all'oscurità, alla modernità o alle sezioni futuro e tempo in generale.

Es. 1 Charles Williams: *The Dream of Olwen* (1944)

Abbiamo già menzionato alcune delle risposte più comuni riguardanti questo motivo – colline ondulate, valli, alberi, fiumi, erba alta, il mare, spiagge, singole donne, per esempio – e, come abbiamo visto, esiste un chiaro denominatore comune tra tutti questi fenomeni e l'accarezzare lentamente 30 centimetri di pelle nuda della persona che desiderate maggiormente al mondo. Le menzioni più numerose di amore e storia d'amore romantica fatte a proposito di *The Dream of Olwen* sono in altre parole completamente compatibili, in termini di gesto, con colline, mare, spiagge e alberi... sia dannata la semantica verbale. La realtà oggettiva di

colline che possono essere aspre e di grandi proporzioni, o dell'immensità e pericolosità del mare, è irrilevante perché abbiamo a che fare con la precisione della semiotica musicale, non con la precisione verbale richiesta per definire i tratti oggettivi di particolari fenomeni.

Il significato musicale come precisione? Non si suppone che la musica sia polisemica? Per esempio, cosa ha a che fare l'Austria con il mare, come fanno le colline a stare in rapporto con lo shampoo, e come lo shampoo o l'Austria possono essere menzionati insieme all'amore e alle storie d'amore romantiche? Affronteremo prima lo shampoo, poi l'Austria e infine, attraverso il mezzo dell'interconversione gestuale, la nozione della supposta polisemia della musica.

Shampoo e Austria

Le risposte che collegavano *The Dream of Olwen* allo shampoo descrivono uno spot pubblicitario che presenta una giovane donna vestita di un lungo abito bianco, con i biondi capelli al vento, che corre al rallentatore in mezzo all'erba alta di un prato in estate. I cinque intervistati svedesi responsabili di questo amalgama di immagini si riferivano inequivocabilmente a un'allora recente pubblicità dello shampoo Timotei (figura 8).

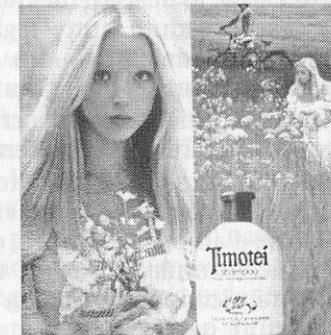


Fig. 8 Pubblicità su una rivista dello shampoo Timotei (Elida™ Gibbs®, Svezia, ca. 1980)

La sensualità romantica di questa inserzione pubblicitaria è vistosa. Lo shampoo non è soltanto piazzato accanto a un giovane e attraente esemplare della femminilità nordeuropea con lunghi capelli ondulati a incorniciare il volto e il collo; è rappresentato anche come facente parte della primitiva purezza del mondo

antico a cui allude il suo lungo e fluente abito bianco, alla bellezza dei semplici fiori di campo, alle distese di erba alta, e, soprattutto, alla romantica storia d'amore implicita nella presenza del giovane uomo sullo sfondo con la sua bicicletta, e del suo sguardo.

La sensualità di lunghe trecce femminili viene qualche volta espressa in fantasie di proporzioni mitiche. A parte Raperonzolo,⁹ che per poter ospitare il suo principe doveva lasciar pendere le trecce, trecce a rigor di logica molto più lunghe di quanto ella non fosse alta, c'è una scena famosa nel *Pelléas et Mélisande* di Debussy,¹⁰ in cui l'eroe, in piedi sotto un'alta finestra del castello dell'eroina, le chiede di sporgersi sul davanzale con i capelli sciolti. Mélisande obbedisce e i suoi capelli scendono come una cascata e inghiottono Pelléas che esplode in una canzone estasiata.

[Tes cheveux] m'inondent encore jusqu'au cœur; Ils m'inondent encore jusqu'au genoux! Et ils sont doux, ils sont doux comme s'ils tombaient du ciel!¹¹

Sia l'"inondazione" tricologica di Pelléas che il "ricadere" dei capelli di Mélisande sono connessi con le risposte più comuni date a proposito di *The Dream of Olwen*, come le onde del mare, il fluente ma increspato fluire dei corsi d'acqua, e le ondate di emozione romantica. L'accompagnamento orchestrale di Debussy come sottolinea questo tripudio di capelli? Pierre Mervant, professore al Conservatorio di Parigi, lo descrive nei termini di "continui effetti di cascate", "ascese e cadute, tutte legate, che coprono un'ottava e passa", "pienezza dell'arpa", "un ricco tappeto di archi", "molto simile a una cascata", "molto simile al movimento del mare".¹² Diversi di questi tratti musicali descritti da un punto di vista fenomenologico sono chiaramente presenti nell'esempio 1, l'inizio dell'estratto della *title tune*¹³ che ha dato spunto alle connotazioni di cui abbiamo parlato precedentemente: colline, mare, prati, acqua, albero e storia d'amore romantica, come pure: shampoo. L'amalgama gestuale e tattile di lunghi capelli setosi che ondeggiano delicatamente, ricadono in onde a ogni movimento,

⁹ Jacob and Wilhelm Grimm, *Household Tales*, The Harvard Classics, 1909–14.

¹⁰ Atto 3, scena 1.

¹¹ [[I tuoi capelli] mi inondano fino al fondo del cuore; mi inondano fino alle mie ginocchia! Ed è così dolce, tanto dolce come se pioverono dal cielo!]

¹² Telefonata del 22/12/2001: "Effets de cascade", "amplitude d'un octave", "tapis très riche", "il y a aussi de la harp", "ça fait très chute d'eau, très mouvement de mer".

¹³ La sigla musicale sui titoli di testa, *NdT*.

oscillano e inondano, è spesso sfruttato nella propaganda consumistica, come mostra la figura 9.



Fig. 9 Pubblicità per Pantène Pro Plus Shampoo (Canada, 2003)



Fig. 10 *The Sound of Music* (1958) (copertina inglese del VHS, 1986)

L'Austria può vantare tre grandi città e abbondanti montagne piuttosto alte, ma questi non sono gli aspetti del Paese riportati dai due intervistati che a proposito di *The Dream of Olwen* citarono l'Austria: essi specificarono "il Tirolo col sole" e "un viaggio in aeroplano sopra le montagne". Sebbene le montagne possano avere cime impervie se guardate dal basso, un volo turistico *sopra* le loro cime non presenterebbe all'osservatore un profilo frastagliato di movimento, mentre il movimento relativamente senza frizioni, quasi galleggiante dell'aeroplano non produrrebbe a sua volta nessun gesto improvviso o brusco.¹⁴ Analogamente, il "Tirolo" non era quello della discesa libera o dell'alpinismo spericolato, ma piuttosto una scena estiva reminescente di Julie Andrews che saltella nei prati e che canta "The hills" (non molto

¹⁴ A meno che, naturalmente, non ci fossero gravi turbolenze, o un incidente aereo, o manovre acrobatiche da parte del pilota. Tali incidenti drammatici non furono però menzionati come parte dello scenario di escursioni vacanziera riportato dagli intervistati in questione!

ripide, secondo la copertina del VHS nella figura 10) “are alive with the sound of music” (il suono della musica dà vita alle colline).

L’Austria e lo shampoo sono esempi rari ed estremi di risposte date a proposito dello stesso motivo e individuate in questo articolo perché servono a polarizzare una differenza essenziale tra la precisione del significato nell’ambito verbale e in quello musicale. Visti da un punto di vista logocentrico, le colline, i prati, il mare e lo shampoo hanno poco o niente a che fare l’uno con l’altro, ma esistono numerosi denominatori comuni gestuali tra tutti questi fenomeni allorché vengono contestualizzati nell’ambiente culturale di coloro i quali, come gli intervistati e l’autore stesso, appartengono a una tradizione in cui certi tipi di musica sono stati ascoltati ripetutamente in connessione con certi tipi di narrazione visiva e/o verbale. Da qui, l’Austria di *The Sound of Music* e la pubblicità dello shampoo Timotei includono entrambi la campagna europea, l’estate, una certa abbondanza di pascoli e una donna molto giovane, in abiti svolazzanti o con capelli ondeggianti al vento, che si muove allegramente in mezzo a un prato.

Interconversione gestuale: un riassunto

Prendendo in considerazione le altre risposte a proposito di *The Dream of Olwen* – le onde del mare, le colline e le valli ondulate, la spiaggia sabbiosa, gli alberi, i campi, e così via – i denominatori comuni gestuali, cinetici e tattili, diventano ovvi perché: [a] l’erba alta, i fiori, il grano nei campi, gli alberi e i mari possono tutti oscillare, ondeggiare, incresparsi o fluire; [b] le nuvole possono fluttuare nell’aria, le colline e le valli sono ondulate; [c] i fiumi, i torrenti, i capelli e gli abiti lunghi possono fluttuare; [d] vestiti e capelli fluttuanti possono oscillare; [e] il movimento umano filmato al ralenti fluttua o scivola nell’aria; [f] la spiaggia ideale ha la sabbia fine e vellutata e una battigia delicatamente curvilinea. Tali osservazioni illustrano la *prima premessa dell’interconversione gestuale: le sue caratteristiche condivise non derivano da qualità oggettive non mediate dei fenomeni in questione, ma dalla gestualità, dalla tattilità, dal moto corporeo e dalla percezione sensuale dell’uomo che, entro una determinata cultura, si possono osservare in relazione con gli stessi fenomeni oggettivi* – da qui l’ondeggiare del grano e del mare, l’ondeggiare dei capelli e degli alberi, il fluttuare di abiti leggeri e dei fiumi, ecc.

La *seconda premessa dell’interconversione gestuale* segue dalla prima e afferma che è possibile *proiettare lo stesso insieme di base di*

gesti umani su tutta la materia e gli oggetti percepiti, nel modo appena descritto, come se condividessero le stesse qualità generali. Questa premessa asserisce anche che i fenomeni trattati sono percepiti da particolari prospettive, ovvero sono posti a una tale distanza dal soggetto percipiente e visti da un tale angolo da permettere a un particolare tipo di gesto di coincidere con forma, superficie o movimento *percepiti* dei fenomeni in questione. Se, per esempio, le colline e le valli sono osservate da una distanza di dieci chilometri, o il campo di grano o il prato da cento metri, o un grande albero o le onde del mare da venti metri, o la figura intera di un individuo da tre metri, o la sua testa e spalle da un metro, ecc., allora la misura, le proporzioni e la curvatura dei gesti che tracciano il profilo di tutti questi fenomeni alla suddetta distanza saranno piuttosto simili.

La *terza premessa* è corollario inverso della seconda. Proprio come un gesto umano può essere proiettato su un insieme di oggetti esterni compatibili con il gesto stesso, gli stessi *fenomeni esterni possono anche, se percepiti a una distanza pertinente, essere acquisiti e interiorizzati attraverso il mezzo gestuale.*

È questo *processo biunivoco di proiezione e acquisizione attraverso il gesto* che dà origine alla nozione di *interconversione gestuale.*

L’aspetto che va ora spiegato riguarda il modo in cui il campo semantico di gestualità descritto in termini connotativi si pone in relazione ai particolari “suoni della musica” facendo derivare tale connotazione. Per illustrare questo aspetto finale dell’interconversione gestuale dovremo ritornare a *The Dream of Olwen*.

Precisione connotativa

“Mostrare un movimento sinuoso o curvilineo come quello di un... albero o di un campo di grano al vento,... ondeggiare” è la definizione del mio dizionario per il verbo *to wave* nel senso rilevante per l’esempio 1 e le sue risposte.¹⁵ *The Dream of Olwen* (esempio 1) contiene diversi livelli di onde musicali.

¹⁵ *The Concise Oxford English Dictionary*, London 1995, p. 1064. Gli altri significati di *wave* (come nelle espressioni “*waving goodbye*” [salutare], “*heat wave*” [eccezionale ondata di caldo], “*making waves*” [fare un’ottima impressione, creare problemi], “*sound wave*” [onda sonora], ecc.), sebbene connessi da un punto di vista verbale, non ci riguardano in questa sede dato che sono costruiti secondo criteri di similarità altri rispetto a quelli di sinuosità, movimenti curvilinei e ondeggianti.

1. Usando la tipologia del profilo melodico proposta da Skog e Bengtsson¹⁶ il profilo dell'altezza in *The Dream of Olwen* può essere descritto al meglio come *ondoso* o *arcuato*. Non rientra nelle altre categorie: ascendente, discendente, precipitoso, a forma di V, centrale, terrazzato od oscillatorio.

2. L'andamento armonico del pezzo, con le sue successioni modulanti ii/IV-V-I(i),¹⁷ inserite nella battuta finale di ogni frase a doppia misura rispetto al ritmo armonico regolare (due accordi invece di uno per battuta), fornisce un movimento di anacrusi che produce una serie di riflussi (indietro) e flussi (in avanti).¹⁸

3. *The Dream of Olwen* è l'unico delle dieci *title tunes* che contiene un crescendo-diminuendo (salita e discesa di volume).¹⁹

4. Le sestine legate eseguite dal pianista con la mano sinistra e con pedale sostenuto salgono e scendono per tutto l'estratto in numero di due a battuta (uno ogni 1,3 secondi).



Per chiarire l'argomento della precisione connotativa in musica, dobbiamo focalizzare la nostra attenzione sull'ultimo di questi modelli ondulatori. Tali figure arpeggiate sono moneta corrente nel repertorio di musica per pianoforte dell'età romantica europea. A parte i *Notturmi* di Chopin (in re bemolle maggiore), il *Liebestraum* di Liszt e il *Frühlingsrauschen* di Sinding, queste ascese e discese arpeggiate in modo sostenuto eseguite con la mano sinistra sono comuni negli accompagnamenti ai *Lieder* romantici, per esempio in *Der Nußbaum* di Schumann oppure in *Im wunderschönen Monat Mai*,²⁰ e nei Concerti per pianoforte come il n. 1 di Čajkovskij in si bemolle minore (1878) o nel *Concerto n. 2* di Rachmaninov in do minore (1901), oppure in qualsiasi clone romantico concertante per piano presentato in album come *Big Concerto Movie Themes* (del 1972, che include *The Warsaw Concerto*, *The Legend of the Glass Mountain*, *The Spellbound Concerto*).²¹ Coprendo almeno una decima in ogni ascesa e discesa, questi arpeggi si distinguono facilmente dalle altre figure dinamiche di accordi

¹⁶ Inge Skog, Ingmar Bengtsson, "Melodik", *Sohlmaans musiklexikon*, vol. 4, 1977, pp. 489-92.

¹⁷ Per esempio, dom⁶?re⁷ della battuta 5 (iv?V) inizia una ripetizione sequenziale modificata, in sol minore (i), delle battute 1-4.

¹⁸ Anche il fraseggio mini-rubato contribuisce al carattere di flusso e riflusso del pezzo. Cfr. Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, pp. 168-9.

¹⁹ Il crescendo-diminuendo nelle battute 12-14 non è mostrato nell'esempio 1.

²⁰ *Der Nußbaum* è il n. 3 dei *Myrten*, Op. 25 e *Im wunderschönen Monat Mai* è il n.1 dei *Dichterliebe*, Op. 48. Questi due *Lieder* si trovano rispettivamente a pagina 3 e 106 dei *Lieder* di Schumann (1840), *Schumann Lieder, Band I*, Edition Peters, Leipzig.

spezzati sulla tastiera per la loro "lunghezza d'onda", dato che impiegano un tempo maggiore per coprire una gamma d'altezze più ampia prima di ricomparire rispetto, diciamo, a un basso albertino, e sono eseguiti spesso con un ritmo doppio come terzine, quartine, sestine, ecc.²² Poiché tale ritmo doppio implica un'indipendenza delle parti dal punto di vista metrico, queste figure arpeggiate possono essere usate per controbilanciare la linea melodica in due particolari modi: [i] consistendo di valori brevi delle note, la loro grande mobilità contrasta con i valori lunghi delle note della melodia, sottolineando così la relativa calma di quest'ultima; [ii] introducendo gli elementi in numero di tre contro due, il minimo comun denominatore dei suoni suonati (note) si riduce, nel caso di *Olwen*, a semi-minime – a partire da crome nella mano destra e da terzine di crome nella sinistra. Entrambi questi meccanismi servono ad amplificare l'effetto ritmico e gestuale generale della musica, in particolare quello della melodia.

Un altro importante aspetto di questo tipo di arpeggio legato di lunga durata eseguito con la mano sinistra è l'elevata velocità con la quale le sue note costituenti vengono suonate. Sebbene la pulsazione di base del pezzo è relativamente lenta e la fase dei *riff* piuttosto lunga, esistono delle suddivisioni di questo tempo facile in due (in fondo e in cima a ogni ascesa e discesa) e in sei (le note costitutive in ogni sestina). Ascese e discese di questo tipo possono essere visualizzate come onde (come la metafora largamente accettata usata nell'acustica per "disegnare" i suoni) con lunghezza di fase, ampiezza, ecc. Non è pertanto sorprendente trovare che figure arpeggiate in legato (levigate, arrotondate), di elevata ampiezza (ampia gamma di altezze) e di lunga fase (durata), contenenti note costitutive di valore minimo rispetto alla pulsazione di base, sono state usate di frequente, non solo nel repertorio per pianoforte di epoca romantica in generale, ma in particolare anche come accompagnamento a fenomeni ondosi paramusicali come il mare, l'acqua che scorre o il vento che soffia fra gli alberi, fenomeni che incorporano tutti il movimento sinuoso di un corpo ampio, fluido da un punto di vista percettivo e che contiene suoni o movimenti molto più piccoli, talvolta addirittura difficilmente distinguibili. Per comprendere in concreto quanto detto, basti pensare, per esempio, alle singole goccioline spruzzate dall'onda che si frange a riva, oppure alle singole foglie di un albero che

²¹ Vedi le seguenti fonti musicali: Richard Addinsell, *Warsaw Concerto*, Keith Prowse, London 1942 (anche in *Big Concerto Movie Themes*); Miklós Rózsa, *Spellbound*, RCA GL 43443 1981 (1945) (anche in *Big Concerto Movie Themes*); Nino Rota, *The Legend of The Glass Mountain*, in *Big Concerto Movie Themes* 1972 (1948).

²² Come nella sezione mediana di *Clair de lune* di Debussy (1890) o del *Warsaw Concerto* di Addinsell (1942).

ondeggiano al vento, o alle singole spighe di grano che si muovono intorno al loro asse quando il vento soffia sull'intero campo, o ai singoli fili d'erba o ai fiori di campo che sfregano contro le vostre gambe mentre camminate in mezzo a un prato estivo, oppure ancora, come nell'immagine che i pubblicitari di uno shampoo utilizzano sfruttandone la suggestività, a ciocche di capelli che vi solleticano piacevolmente al contatto con la pelle nuda.

Il valore cinetico e tattile dell'anafonia ripetuta ogni 1,3 secondi dalla mano sinistra del pianista in *The Dream of Olwen* era abbastanza chiaro per le centinaia di intervistati che ascoltavano il pezzo durante le nostre sessioni di test e che menzionarono prati estivi, colline ondulate, campi, il mare, lunghi capelli e abiti (e perfino l'Austria e lo shampoo). Ovviamente, non sto suggerendo che l'arpeggio al pianoforte "è" o "significa" alcuno di questi fenomeni, quanto piuttosto che contribuisce a creare, in un determinato contesto culturale, le sensazioni di un qualcosa che, in termini di tatto e movimento mediati gestualmente, si percepisce come comune a tutti questi fenomeni. Non ci sono parole per denotare quel "qualcosa" perché esso costituisce un campo connotativo definito da un punto di vista gestuale e musicale, e non verbale, campo che è facilmente distinguibile per i membri della cultura pertinente, dagli altri campi connotativi mediati gestualmente e/o musicalmente. L'arpeggio al pianoforte è, per dirla in modo semplice, incompatibile, per esempio, con il "qualcosa" gestuale che possono avere in comune la *motherboard* di un computer, una lavagna luminosa, un'incudine, una scogliera, un grattacielo.

Naturalmente, il "qualcosa" mediato gestualmente dagli arpeggi legati del piano in *Olwen* è più preciso di quanto non abbiamo spiegato finora perché: [1] le sue altezze costitutive costruiscono accordi per terze che sono fenomenologicamente consonanti;²³ [2] l'intero pezzo è concepito nell'idioma armonico dell'era romantica della musica colta europea;²⁴ [3] l'anafonia dell'arpeggio accompa-

²³ Sì, gli accordi sono per terze, in quanto opposti a quelli per quarte, non "triadici", in opposizione cioè a bivalenti o tetravalenti. Per una spiegazione di questa terminologia, sfortunatamente necessaria, si veda "Triads and tertial harmony" ["Triadi e armonia per terze"] in Philip Tagg, *Harmony Handout*, p. 7 al sito web <http://tagg.org/articles/xpdfs/harmonyhandout.pdf> (cfr. anche Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, p. 809). Sì, gli accordi sono tutti *fenomenologicamente* consonanti, anche se possono non esserlo secondo le convenzionali definizioni europee d'insegnamento dell'armonia. Se gli accordi fossero stati fenomenologicamente dissonanti, le connotazioni positive di una storia d'amore romantico diventerebbero amare. Dissonanze curvilinee e carezzevoli suggerirebbero aspetti non salutari della stessa tattilità e gestualità.

gna una melodia fluttuante (ondosa/arcuata) che contiene una quota di intervalli sospiriosi che va ben oltre la discrezione;²⁵ [4] è sentito come uno degli ingredienti in una tessitura orchestrale sinfonica; [5] è suonato al pianoforte con un registro che va dal basso al medio, non sale alto per quanto riguarda la mano destra del pianista, e non è nemmeno suonato con la chitarra, la celesta, il fagotto, l'oboe, la cornamusa, il bouzouki o il kazoo. Questi cinque fattori che occorrono contemporaneamente danno all'anafonia dell'arpeggio una focalizzazione connotativa ben più ristretta di quella finora suggerita. Sfortunatamente, in questa sede possiamo discutere soltanto un aspetto di uno solo di questi fattori che affinano il campo percettivo dell'anafonia qui discussa.

Il fatto che l'arpeggio legato sia suonato al pianoforte con un registro che va dal basso al medio è significativo perché tali figure suonate su quel particolare strumento in quel particolare modo funzionano semioticamente non solo come un'anafonia ma anche come una sinneche di genere. Questo aspetto dell'arpeggio potrebbe richiedere qualche spiegazione in più.



Fig. 11 Holman Hunt: *The Awakening Conscience* (1853) [La coscienza che si risveglia]

²⁴ Molti di questi accordi hanno una particolare valenza patemica, in modo evidente "l'accordo dell'Ave Maria" e l'accordo semidiminuito. Vedi "Glossary of special terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg" al sito web www.mediamusicstudies.net e Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, pp. 173-216.

²⁵ Vedi "Swoons and sighs" e "Grace notes and disjunctive flooding" in Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, pp. 217-31.

Con la sua posizione centrale nello spazio sociale della casa borghese del XIX secolo, il pianoforte soddisfaceva un certo numero di importanti funzioni sociali. Poteva essere usato per l'intrattenimento, ma era anche uno strumento per innalzare e mantenere lo *status* di una famiglia tanto ricca e colta da poterne possedere uno. Era a tale scopo che le fanciulle dell'alta borghesia europea erano incoraggiate, o forzate, a imparare a leggere la musica e a suonarla adattandosi allo *status* della propria famiglia proprio grazie a uno strumento che ben si addiceva a questo *status*. Sono molte le descrizioni e i dipinti delle *mademoiselles* sedute in salotto davanti alla tastiera e circondate da ammiratori uomini, che suonano da sole o in duetto, oppure che accompagnano un solista vocale o strumentale. Non era insolito per uno di quegli uomini, invitati nella cerchia familiare grazie al proprio *status* sociale, essere il corteggiatore della fanciulla, o perlomeno un personaggio ricco o famoso che i parenti si auguravano di poterle appioppare. In questi casi, le classiche abilità alla tastiera della fanciulla erano indicatori di una certa classe e promettevano inoltre una futura casa con un eccellente ospite per le serate sociali. Tuttavia, suonare il piano nel salotto borghese poteva significare molto di più se la fanciulla sapeva fornire agli sforzi solisti del suo corteggiatore un accompagnamento di gusto, delicato e fluente alla tastiera, per esempio nella forma di qualche arpeggio increspato e legato. La situazione poteva diventare perfino più intima se la coppia doveva suonare insieme una sinfonia classica in uno di quegli arrangiamenti per duetto altamente popolari che richiedevano gratuitamente che essi incrociassero le mani e andassero a tastoni nell'ambito di registro dell'altro.²⁶ Visto in questa luce, non è irragionevole affermare che il pianoforte, perlomeno nei circoli borghesi, aveva qualche connotazione di seduzione e di *romance* già prima dell'arrivo dello stile romantico, pienamente ispirato, del concerto per pianoforte tanto pertinente all'estratto in discussione.²⁷

La figura 11 mette insieme molti dei valori della sineddoche di genere e dell'anafonia della parte per piano di *The Dream of Olwen*. Usando le comuni connotazioni indicate dagli intervistati (in stampatello, sotto), il dipinto di Holman Hunt può essere

²⁶ Devo qui ringraziare Ola Stockfelt e la sua selezione di arrangiamenti per duetto della 40^a Sinfonia di Mozart: Ola Stockfelt, *Musik som lyssnandets konst*, Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, Göteborg 1988.

²⁷ *The Dream of Olwen* appare in *Big Concerto Movie Themes* (1972). Halliwell descrive i film associati ai motivi di quell'album in termini di "tragica effusione di speranza e amore"; vedi Leslie Halliwell, *Halliwell's Film Guide*, Paladin, London 1989 (7^a ed.) e Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, p. 203.

descritto come segue. Una GIOVANE DONNA DAI LUNGHI CAPELLI che indossa un LUNGO ABITO FLOREALE sta per alzarsi dal grembo di un giovane uomo che sembra essere il suo AMANTE o corteggiatore. La COPPIA è dipinta in un SALOTTO BORGHESE EUROPEO del XIX SECOLO. Un ALBERO FRONDOSO nel GIARDINO d'ESTATE si può vedere nello specchio, così come i LUNGHI CAPELLI della donna che le ricadono sulla schiena. La COPPIA era seduta al PIANO. Sullo spartito di musica della coppia si distinguono tre pentagrammi, probabilmente di vena CLASSICA. Forse lei stava cantando? Forse la sua mano sinistra ha appena smesso di suonare qualche arpeggio simile a quelli di *The Dream of Olwen* – il suo piede destro si trova ancora sul pedale del sostenuto – oppure le dita della sua mano sinistra stavano eseguendo ulteriori sestine AMOROSE? La postura della COPPIA e il titolo del quadro suggeriscono di certo che stava succedendo qualcosa di ROMANTICO.

Amore romantico e amore genitoriale

La sineddoche di genere appena spiegata sopra aiuta gli ascoltatori a focalizzare l'attenzione sulle connotazioni specificamente romantiche della parte per pianoforte qui discussa; peraltro non è che il sentimento di una storia d'amore romantica non si dia in assenza di un salotto borghese (ricordate quei 30 centimetri delle colline, degli alberi e del corpo umano); è solo che il valore anafonico (iconico) dell'arpeggio è reso più chiaro, più preciso, dalla connessione indessicale poc'anzi illustrata. Ciò nonostante, per dar sostanza alle pretese di precisione connotativa della musica, è necessario dimostrare come particolari differenze di dettagli strutturali nella musica corrispondono a particolari differenze percettive che possono essere mediate in termini di gestualità e tattilità. In questa sede purtroppo non c'è spazio per illustrare più di un piccolo gruppo di tali differenze di semiosi musicale.

"Ondoso" e "oscillante" sono tra le descrizioni maggiormente comuni del movimento tra quelle riportate dagli intervistati che ascoltavano *The Dream of Olwen*. Tuttavia, sebbene *Olwen* battesse in modo convincente tutti gli altri motivi in termini di ondulazione, nessuno dei nostri intervistati menzionò le *ninnenanne*. Questa assenza di allusioni a ciò che deve essere una delle funzioni più diffuse per un movimento ondosso, oscillante in musica – cullare un bambino piccolo per farlo addormentare – potrebbe sembrare strana, per tre ragioni: [i] tutte le connotazioni piacevolmente litorali e pelagiche riferite a *Olwen* implicano le onde, che vantano doti delicate nel poter cullare qualcuno, [ii] il concetto della ninnananna

di “cullare un bambino augurandogli la buonanotte” si allinea bene con tutto quanto di ondulatorio è stato menzionato nelle sezioni pastorali e agricole delle risposte a proposito di *Olwen*; [iii] molte ninnenanne della cultura occidentale, come quelle mostrate nell'esempio 2, presentano figure di arpeggio per piano che coprono la stessa gamma di altezze coperta dalla mano sinistra del pianista che suona *The Dream of Olwen*.²⁸ Quindi, perché i nostri intervistati non fecero delle associazioni in questo senso? Due gruppi di fattori interrelati possono aiutarci a spiegare questo dilemma.

Il primo gruppo di fattori è musicale-strutturale e può essere riassunto come segue: [i] il *surface rate*²⁹ dell'arpeggio della ninnananna è molto più basso di quello di *Olwen*; [ii] le melodie delle ninnenanne sono molto più semplici, più unite e consistono di frasi più corte; [iii] le armonie delle ninnenanne sono meno complesse, spesso presentano *chord shuttles*³⁰ a bordone e sono meno modulate; [iv] la dinamica di *Olwen* presenta generali crescendo e diminuendo (battute 6–15) mentre la dinamica delle ninnenanne è o costantemente lenta oppure ristretta fino a piccole fluttuazioni ripetute regolarmente, come nell'esempio 2c.

²⁸ L'esempio di Fauré era la musica sui titoli di testa dello spot per bambini *Listen with Mother* che la BBC trasmetteva all'ora di pranzo nei tardi anni Quaranta. Gli altri tre esempi sono tutti *incipit* da pezzi tratti dalla sezione delle ninnenanne di Rapée (1924).

²⁹ “Grado di presenza delle note piuttosto che la pulsazione sottostante la musica. Il *surface rate* può essere espresso in note al minuto o in relazione al tempo (per esempio 4 per semiminima). Tale espressione è spesso usata per qualificare la relazione tra i passaggi che contengono note di valore breve (per esempio ostinati arpeggiati, tremolandi) da un lato e il tempo o il ritmo armonico dall'altro”, *NdT*. Vedi “Glossary of special terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg” al sito web www.mediamusicstudies.net

³⁰ “Oscillazione tra due armonie, per esempio avanti e indietro tra terze di si bemolle minore e sol bemolle maggiore all'inizio della *Marcia funebre* di Chopin”, *NdT*. Vedi “Glossary of special terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg” al sito web www.mediamusicstudies.net

Es. 2 Figure dell'arpeggio nelle ninnenanne: a) Fauré (1896): *Berceuse*; b) Iljinsky: *Berceuse*; c) Wright: *Lullaby*; d) Sokolowski: *Sérénade*

Il secondo gruppo di fattori è di tipo paramusicale ed è connesso al tipo di situazione da ninnananna che vado a illustrare.

Come genitori assumiamo che le melodie complesse che comprendono intervalli “difficili”, modulazione frequente, crescendo drammatici, romantici arpeggi increspanti al pianoforte, ecc., sono tutti elementi in qualche modo non adatti a far addormentare un bambino piccolo. Tuttavia, come esistono similarità musicali tra “temi d'amore da gran concerto per film” per adulti e ninnenanne per i piccoli, esistono, come suggerisce l'ubiquità della parola “baby” nei testi delle canzoni pop statunitensi, anche manifeste similarità tra l'essere appassionato in amore e cantare una ninnananna per far addormentare un bambino piccolo: entrambi includono un amore intenso, dei sentimenti profondi, una grande tenerezza e il letto. Tali similarità possono anche essere comprese in termini gestuali, tattili e cinetici, per esempio il movimento arrotondato e morbido di una carezza, oppure lo sviluppo analogamente curvilineo di un abbraccio erotico, o il rimboccare le coperte intorno alle spalle di un bambino dormiente per dargli calore e comfort, o ancora, il movimento oscillante in avanti e indietro del vostro corpo mentre cullate il vostro/la vostra “baby” o il bambino, o essere cullati *dal vostro/dalla vostra “baby”*, o i ricordi di come venivate cullati *quando eravate bambini*, ecc.

Naturalmente, tutti questi denominatori comuni di gestualità possono trasformarsi in un campo minato di confusione incestuosa – un argomento troppo complesso per essere discusso qui! – se in un primo stadio della propria vita non si fanno delle distinzioni tra queste aree di esperienza tattile e cinetica senz'altro interrelate, ma ciò nondimeno distinte. Tale distinzione è raramente



espressa verbalmente e si impara attraverso la cognizione gestuale e tattile. In termini musicali, allora, non dovrebbe sorprendere che le melodie sinuose contenenti sospiri d'intervallo, modulazione drammatica e il solletico eccitante del crescendo delle sestine dello stile di *Olwen* sono tutti assenti dalle ninnenanne: questi suoni e gesti sembrano appartenere al regno degli adulti consenzienti, per così dire. Di fatto, soltanto uno dei 607 intervistati (un decimo della media) menzionò i bambini in connessione con il pezzo,³¹ laddove le connotazioni di "storia d'amore" e di "amanti" superarono tutte di tre la media, "relazione romantica" la superò di sei e "coppie" di dieci. Questo significa che gli arpeggi del pianoforte in *Olwen* possiedono risonanze sessuali?

La risposta breve è "no", perché le persone intervistate percepirono *Olwen* come imbevuto di amabilità, amore, relazione romantica e tenerezza, ma decisamente meno come situazione erotica se si comparano i risultati medi di tutti i motivi musicali della serie di test. Altri risultati del test su *Olwen* suggeriscono un modello simile: ci fu abbondanza di movimento curvilineo connesso all'amore e alla tenerezza, ma risultati ben sotto la media o addirittura nessun risultato in termini di eccitazione, dramma, stimolazione, azione, avventura, abbandono, asperità, simultaneità, velocità, pulsazione, eruzione e tumescenza che si potrebbero associare con il sesso. Infatti, la differenza tra l'"amore" in *Olwen* e quello nelle ninnenanne citate come nell'esempio 2 non sembra essere direttamente connessa alla sessualità per il solo fatto che *Olwen* (non, ovviamente, le ninnenanne) porta le associazioni degli ascoltatori in quella direzione. Il carattere di "adulto consenziente" di *Olwen* va spiegato in altri termini.

Risposte significative a proposito di un bambino o di bambini si ebbero in relazione a solo due dei dieci motivi musicali ascoltati. Uno di questi due produsse immagini di bambini in situazioni di festa, di solito in mezzo alla folla, mentre mangiavano il gelato e osservavano una sfilata oppure al circo, mentre l'altro connotava bambini da soli, in campagna, senza la compagnia di nessuno. Vale la pena notare che nessuno di questi due motivi e neppure *Olwen* diedero adito a risposte che somigliassero all'ABBANDONO EMOTIVO, all'ESTASI, all'OBLIO, alla PASSIONE, all'AMORE SENSUALE O SELVAGGIO associati con i due motivi musicali di dimensione maggiormente urbana della serie di test. In breve, i

³¹ Quell'unico intervistato scrisse: "Bambini che corrono in un prato estivo". Tale scenario chiaramente è quello di un tardo adolescente o esprime la nostalgia di un adulto per l'infanzia, piuttosto che una disfunzione patologica.

nostri ascoltatori furono capaci collettivamente, sembra, di distinguere musicalmente, non soltanto l'amore romantico da quello genitoriale, ma anche un tipo di erotismo urbano dall'amore romantico (come in *Olwen*).

Il modo in cui queste distinzioni tra desiderio erotico, amore romantico e tenerezza genitoriale, scaturite a partire dalla musica, è connesso con schemi mutevoli di *gender*, famiglia e stato economico e sociale, costituirebbe da solo l'argomento di un altro libro intero. Qui basterà affermare che la musica sembra capace di comunicare differenze chiare di comportamenti gestuali, tattili, corporali ed emotivi in relazione ai temi fondamentali del benessere e della sopravvivenza umana. Perlomeno i nostri intervistati non avevano dubbio alcuno su quale tipo di amore *The Dream of Olwen* comunicasse.

Le somiglianze e le differenze tra *Olwen* e le ninnenanne dell'esempio 2 possono essere riassunte come segue.

- Le somiglianze nella gamma delle altezze, nel periodo e nel fraseggio tra la mano sinistra del pianista che suona *The Dream of Olwen* e le onde di accompagnamento nella ninnananna sono connesse anafonicamente allo stesso movimento oscillante di un corpo umano che culla dolcemente o che viene cullato nelle braccia di qualcuno, in una culla oppure in una sedia a dondolo, o, ancora, su una nave.
- Le differenze nei *surface rate* delle onde (sestine di semicrome in *Olwen*, più lente nelle ninnenanne) possono essere collegate alle sensazioni di solletico e titillamento che i genitori evitano del tutto quando cercano di cullare i propri piccoli per farli addormentare.
- Le melodie delle ninnenanne, a differenza di *Olwen*, non possiedono intervalli ampi, nessun cambiamento improvviso di profilo, ampi "movimenti curvilinei della mano melodica", nessun innalzamento drammatico del volume.
- Le armonie delle ninnenanne rimangono relativamente statiche mentre *Olwen* si basa su una direzionalità ii-V-i e su accordi diminuiti che agiscono come cardini per modulare verso un certo numero di tonalità differenti.

Pertanto, anche se i due tipi di accompagnamento per la mano sinistra mostrano notevoli somiglianze, le differenze strutturali appena elencate tra le ninnenanne e la musica romantica da concerto per pianoforte del tipo di *Olwen* sono, sembra, più impor-

tanti nel determinare la percezione di uno specifico tipo di amore. Le qualità gestuali e ideologiche di questi due tipi di amore sono piuttosto evidenti e la musica sembra capace di presentarne la distinzione in modo chiaro ed efficiente. Se, come riportarono i nostri intervistati, questo è il caso, e se le anafonie e la sineddoche che agiscono come significanti musicali di tali differenze possono essere identificati, come abbiamo provato a mostrare in questo articolo, allora non ci sarebbe ragione di sottoscrivere la convinzione molto diffusa nel mondo accademico, che la musica è polisemica, a meno che, comunque, non preferiate credere che un approccio logocentrico sia più appropriato all'analisi di sistemi simbolici non verbali. Piuttosto che attaccare l'incongruità di tale approccio con il senso musicale, lascerò la parola a due rispettabili musicisti che si esprimono a proposito della convenzionale "saggezza" della "polisemia" della musica.

"I pensieri che per me esprime un pezzo musicale... non sono troppo indefiniti per essere espressi a parole, ma al contrario troppo definiti" (Felix Mendelssohn-Bartholdy).³²

"Se un'immagine vale mille parole, un suono vale mille immagini" (Dave Thomas).³³

La precisione connotativa della musica può anche essere vista come un mezzo efficiente per veicolare il tipo di concetti culturalmente costruiti che Lakoff chiama *functional embodiment*, e che spiega come segue.

"Certi concetti non vengono semplicemente compresi intellettualmente; piuttosto sono usati automaticamente, inconsciamente, e senza alcuno sforzo visibile come parte di un funzionamento normale. I concetti usati in questo modo hanno uno *status* psicologico diverso e più importante di quelli che sono semplicemente pensati in modo conscio".³⁴

Se, come sembra essere il caso, perlomeno nella cultura cui l'autore appartiene e facendo delle distinzioni tra i diversi tipi di amore, la musica contribuisce alla modulazione sociale dell'emozione, della gestualità e della tattilità, allora la musica contribuisce alla costruzione di concetti che "hanno uno *status* psicologico più importante di quelli che sono semplicemente pensati in modo conscio". Per far questo, la musica deve essere precisa.

³² Citato in Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959, p. 6.

³³ Dave Thomas, leader della band d'avanguardia Pere Ubu, nella rivista *Ear*, vol. 13/10, n. 27 (febbraio 1989).

³⁴ George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago e London 1987, pp. 12 segg.

Dato che una categoria è concettuale e dato che è per definizione "uno dei gruppi di classi possibilmente esaustivi tra cui tutte le cose possono essere distribuite",³⁵ due categorie non possono essere le stesse. Se così, la musica deve chiaramente veicolare diversi concetti emozionali, gestuali e tattili con precisione considerevole. Se così non fosse, i membri della cultura cui apparteniamo i miei intervistati e io non saremmo in grado di distinguere tra le rappresentazioni sonore dell'amore genitoriale, romantico ed erotico. Infatti, non ci sarebbe un bisogno sociale di musica se essa non fosse in grado di dar corpo a tali differenze sociali essenziali, e noi musicologi potremmo regredire a quello stadio dell'evoluzione della nostra disciplina in cui la musica era ancora concepita vaporosamente in termini sia di "puro intrattenimento" che di "arte elevata".³⁶ La difficoltà qui è che, poiché la musicologia non è ancora emersa completamente da quei bui tempi epistemologici, e poiché la comprensione della musica è ancora ampiamente oscurata dalle convenzioni logocentriche dell'istruzione e della ricerca accademiche, sta diventando necessario, per i tempi a venire, fare degli *sforzi considerevoli* nella *spiegazione* degli approcci e dei concetti designati a dare un *senso intellettuale*, a livello *conscio*, a un fenomeno – la musica – i cui concetti emozionali, gestuali e tattili vengono *usati ripetutamente* a un livello *inconscio* e generalmente *non* richiedono lo stesso tipo di "sforzo considerevole" per essere prodotti o capiti.

Per quanto riguarda lo scenario 2 (pag. 1) di chi deve spiegare le funzioni della musica per film ai suoi studenti, e per quanto riguarda lo scenario 1 del compositore al lavoro che ha esaurito ogni ispirazione (o la concettualizzazione inconscia), mi rammarico che lo "sforzo considerevole" che ho prodotto per questo testo significhi che anch'io ho esaurito non tanto l'ispirazione, quanto lo spazio necessario a suggerire come degli strumenti concettuali come l'anafonia, la sineddoche di genere e l'interconversione gestuale possono essere d'aiuto. Vero è che non ho mai promesso di risolvere in questo articolo i problemi del compositore all'opera o del docente di linguaggi dei media, ma comunque spero davvero che questa discussione dei suddetti concetti incoraggi il lettore a pensare la musica come se significasse qualcosa di quasi tangibile.

(Traduzione dall'inglese di Simona Mentisci)

³⁵ Concise Oxford Dictionary, London 1995, pp. 206-207.

³⁶ Vedi "The rise of musical absolutism" in Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, op. cit., pp. 3-32).

Bibliografia

- Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959.
- Franco Fabbri, "A Theory of Musical Genres: Two Applications", *Popular Music Perspectives*, vol. 1, Göteborg ed Exeter 1982, pp. 52-81.
- Franco Fabbri, "Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale", *Musical/Realtà*, n. 61, LIM, Lucca 2000, pp. 89-108.
- Leslie Halliwell, *Halliwell's Film Guide*, Paladin, London 1989 (7^a ed.).
- George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago e London 1987.
- Inge Skog, Ingmar Bengtsson, 'Melodik', *Sohlmaans musiklexikon*, vol. 4, 1977, pp. 489-92.
- Ola Stockfelt, *Musik som lyssnandets konst*, Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, Göteborg 1988.
- Philip Tagg, *Kojak: 50 Seconds of Television Music*, Mass Media Music Scholars' Press, New York 2000 (1^a ed. 1979, Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet), trad.it. parziale *Da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*, Editrice Clueb, Bologna 1994.
- Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes*, Mass Media Music Scholars' Press, New York 2003.

Fonti musicali

- Richard Addinsell, *Warsaw Concerto*, Keith Prowse, London (1942). (anche in *Big Concerto Movie Themes*)
- Alexander Barta, *Penthouse Affair. Background Music for Home Movies*, Folkways FX 6111.
- Ludwig van Beethoven, *Pastoral Symphony*, Heugel, Paris (1808).
- Big Concerto Movie Themes*, Music for Pleasure, MFP 4261, (1972).
- Alexander Borodin, *On the Steppes of Central Asia*, Eulenberg, London (1880).
- Aaron Copland, *Billy The Kid Ballet Suite*, Boosey & Hawkes (1941).
- Claude Debussy, "Clair de lune". *Suite Bergamasque*, Jobert/Fromont, Paris 1932 (1905).
- Trevor Duncan, "Amethysts for Esmeralda". *Recorded Music for Film, Radio & TV*, Boosey & Hawkes SBH 2984.
- Bernard Herrmann, *Psycho*, RCA Cinematre NL 33224, 1975 (1960).
- Alexander Iljinsky, *Berceuse* (Op. 13), in Rapée 1924 (231-232) (1894).

- Ferenc Liszt, *Liebestraum*, Op. 62 n. 3 in A flat. *Masters of Melody* (Richard Clayderman), Readers Digest (France) B 98 010 BB, 1999 (1841).
- Modest Mussorgsky, *Night on the Bare Mountain*, Eulenberg, London EE 6125 (1886).
- Thomas Newman, *American Beauty*, Dreamworks/Jinks/Cohen, DreamWorks VHS 4900613, DVD NTSC 85382, 2000 (1999).
- Sergei Rachmaninov, *Piano Concerto n. 2*, Op. 18, Naxos 8.550117, 1988 (1901).
- Ernö Rapée, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, Schirmer, facsimile ristampato da Arno Press, New York 1974 (1924).
- Nino Rota, *The Legend of The Glass Mountain*, in *Big Concerto Movie Themes* 1972 (1948).
- Miklós Rózsa, *Spellbound*, RCA GL 43443, 1981 (1945). (Anche in *Big Concerto Movie Themes* 1972)
- Robert Schumann, *Schumann Lieder, Band I*, Edition Peters (1840).
- Alexander Semmler, "Lullaby Of The City", *Background Music for Home-Movies*, Folkways FX 6111.
- Christian Sinding, *Frühlingsrauschen*, Edition Peters, Frankfurt-am-Main.
- Marian Sokolowski, *Serenade* (Op. 4 N. 3), in Rapée 1924, 238-241 (1904).
- Max Steiner, *Gone with the Wind*, RCA GL 43440, 1974 (1939).
- Pyotr Ilyich Tchaikovsky, *Klavierkonzert N.1* b-Moll, Op. 23, Fontana 700 185 WGY (1874).
- Charles Williams, *The Dream of Olwen*, in *Big Concerto Movie Themes* 1972 (1944).
- N. Louise Wright, *Lullaby* (Op. 30), in Rapée 1924, 233-234 (1918).