

QUALE MOVIMENTO IN MUSICA? INTEGRAZIONI STRAUSIANE ALL'APPROCCIO ENATTIVO DI KRUEGER

Nell'ascolto della musica, una delle esperienze più comuni è quella di essere fisicamente coinvolti dal brano che stiamo ascoltando. Possiamo ovviamente esserlo in grado maggiore o minore: possiamo battere distrattamente il tempo, ma possiamo anche lasciarci trasportare in una danza vorticoso, in un *continuum* di livelli di coinvolgimento.

In questo tipo di esperienze 'sentiamo' il dinamismo della musica e le sue qualità espressive in modo spesso molto più vivido di quando restiamo seduti su una sedia ad ascoltare. Non si tratta di un'attività riflessiva, ma di un'esperienza vissuta, incarnata e pre-teorica.

Questi tratti fenomenici dell'esperienza musicale hanno reso quest'ultima un fenomeno particolarmente adatto a essere indagato da una prospettiva incarnata ed enattiva. Krueger (2009, 2011), ad esempio, ha sviluppato l'enattivismo percettivo di Noë (2004) applicando l'impostazione teorica di quest'ultimo alla percezione musicale¹. L'idea è che, come Noë ha mostrato la dipendenza costitutiva della percezione visiva dalla nostra conoscenza pratica e preriflessiva delle dipendenze sensorimotorie tra movimento ed esperienza visiva stessa, così è

possibile argomentare che la nostra esperienza musicale può assumere determinate sfumature qualitative sulla base della nostra 'interazione' corporea con la musica².

In questo articolo mi propongo di presentare la posizione di Krueger, focalizzandomi in particolare sul modo in cui un coinvolgimento attivo con la musica possa dar forma all'esperienza musicale stessa. In questa descrizione emergerà il ruolo centrale del corpo vissuto come *medium* del processo costitutivo e il ruolo del movimento come esperienza cardine per la costituzione enattiva della percezione musicale.

Tuttavia, cercherò di integrare la proposta teorica di Krueger, specificando il tipo di movimento in gioco nell'*enactment* dell'esperienza musicale. Infatti, nonostante Krueger accenni ai movimenti che eseguiamo ascoltando un brano musicale (battere il tempo con la mano o con un piede, muovere la testa in avanti o indietro, danzare), egli non si sofferma su una descrizione del carattere specifico di tali movimenti³.

Il mio obiettivo qui è dunque quello di proporre una tale specificazione utilizzando le riflessioni di Erwin Straus (1930) sulle differenze tra movimento finalizzato e movimento espressivo e sostenendo che il secondo tra questi è il tipo di movimento coinvolto nella costituzione enattiva della percezione musicale⁴.

L'approccio enattivo alla percezione musicale

Come si è detto, l'approccio enattivo di Krueger ha il suo antecedente esplicito nella teoria enattiva della percezione visiva di Alva Noë. Secondo Noë, vedere è un modo di esplorare il mondo che è mediato dalle abilità pratiche del percipiente. In questo senso, secondo l'autore, la nostra capacità di percepire dipende costitutivamente dal possesso di una conoscenza sensorimotoria pratica e pre-riflessiva del modo in cui la scena visiva cambia a seconda dei nostri movimenti⁵.

A sostegno di questa tesi, Noë porta numerosi esempi fenomenologicamente interessanti. Ad esempio, egli mostra che, nonostante la nostra esperienza visiva sembri generalmente pienamente dettagliata e, per così dire, ad 'alta risoluzione', in realtà siamo in grado di focalizzare il nostro sguardo solo su pochi dettagli per volta. Guardando questa pagina, ad esempio, possiamo dire di vedere un foglio uniformemente scritto e che la nostra esperienza visiva risulta pienamente a fuoco e ricca di dettagli. Tuttavia, se fissiamo il nostro sguardo, ci rendiamo immediatamente conto che siamo in grado di leggere solo poche parole e che le altre intorno ci appaiono indefinite e non leggibili. L'idea di Noë è che possiamo avere l'esperienza di vedere il mondo nei suoi dettagli non perché questi ultimi siano tutti davvero al centro del nostro campo visivo, ma perché essi sono percettivamente

accessibili attraverso il movimento dei nostri occhi o del nostro corpo⁶. In questo senso, secondo l'autore, la nostra esperienza visiva dipende profondamente da ciò che sappiamo (implicitamente) di quello che possiamo vedere se ci muoviamo in un modo o nell'altro.

Krueger sviluppa il suo approccio enattivo alla percezione musicale sulla base di questa impostazione teorica. Secondo Krueger, anche la percezione musicale può essere una forma di percezione enattiva – cioè una forma di esplorazione, manipolazione ed estrazione percettiva di caratteristiche musicali attraverso la nostra interazione sensorimotoria con la musica⁷. Questo accade durante quelli che l'autore chiama episodi di *deep listening*.

Il *deep listening* è un ascolto non distratto e passivo della musica, ma un ascolto in cui il soggetto si orienta selettivamente verso il brano musicale ascoltato, focalizzando la sua attenzione su aspetti specifici della musica (ad esempio, passaggi armonici, andamento ritmico, linea melodica)⁸.

In questi casi, il nostro movimento può giocare un ruolo cruciale. Infatti, nei casi di *deep listening*, possiamo interagire – virtualmente o realmente – con la musica, sincronizzandoci con il ritmo o lasciandoci muovere (emotivamente e fisicamente) dalla melodia, dai contrasti di intensità, dai giochi timbrici. Ad esempio, un passaggio improvviso da

un piano a un fortissimo può spaventarci e farci sobbalzare, una melodia elegante e dolce può cullarci e farci ondeggiare. Inoltre, secondo Krueger, movimenti corporei come muovere la testa in avanti e indietro, battere il tempo con piedi o mani, e ovviamente danzare, possono essere un modo per ‘sentire’ la musica e focalizzare la propria attenzione su di essa in modo nuovo.

I movimenti corporei si qualificano, quindi, come uno speciale mezzo di focalizzazione dell’attenzione: interagendo attivamente con la musica, il nostro corpo vissuto in prima persona (*Leib*) diventa per noi strumento per estrarre percettivamente alcune caratteristiche del brano musicale, portandole al centro della nostra attenzione. Questa attività di ‘estrazione percettiva’ si configura come processo enattivo di risposta alle *affordances* pratiche che la musica ha per noi. La musica, infatti, ci presenta un ricco profilo esplorativo che ci invita a un coinvolgimento e a un’interazione emotivi e motori⁹.

L’idea di Krueger, quindi, è che, attraverso l’interazione fisico-emotiva con la musica, la nostra esperienza percettiva possa essere in qualche modo arricchita, poiché possiamo giungere a un livello di focalizzazione attentiva non solo distaccata e teorizzante ma anche vissuta in prima persona e ‘sentita’ affettivamente e corporalmente.

Ora, come abbiamo visto, Krueger accenna a diversi movimenti che

si configurano come risposta alle *affordances* musicali e come mezzo per la focalizzazione dell’attenzione e per l’*enactment* dell’esperienza musicale. Egli prende in considerazione movimenti più semplici come scuotere la testa avanti e indietro, battere il tempo con i piedi o le mani, ma anche pratiche più complesse come la danza. Quest’ultima, in particolare, si configura come vera e propria esplorazione della topografia sonora della musica e come pratica enattiva in cui le regolarità temporali dei pattern ritmici e melodici sono tradotti fisicamente in un sistema di movimenti corporei¹⁰.

Tuttavia, Krueger non si sofferma sulla descrizione del carattere specifico di questo tipo di movimenti. La mia ipotesi, come accennato in precedenza, è che i movimenti in gioco nell’*enactment* dell’esperienza musicale siano tutti istanze più o meno complesse di quello che Erwin Straus definisce ‘movimento espressivo’, distinguendolo così dal movimento ‘finalizzato’¹¹.

Movimenti finalizzati e movimenti espressivi: l’analisi di Erwin Straus

Nel suo saggio “Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione” (1930), Straus indaga le diverse forme dello spazio vissuto, le loro qualità e il loro nesso con il movimento e la

percezione. La cornice teorica in cui l'autore si muove è quella della fenomenologia e della psichiatria fenomenologica, in cui l'analisi è sempre condotta da una prospettiva in prima persona che pone al centro la descrizione dell'esperienza vissuta per come essa si presenta al soggetto stesso d'esperienza¹².

Da questa prospettiva, Straus sostiene che, se si vuole procedere a un'analisi corretta dell'esperienza vissuta primaria dello spazio, bisogna anzitutto mettere in discussione l'idea che lo spazio sia per noi quello descritto dalla matematica e dalla fisica¹³. Quest'ultimo è lo spazio metrico, misurabile e non caratterizzato da valenze e significati affettivi. È uno spazio vuoto, tridimensionale, omogeneo. Tuttavia, nella nostra esperienza vissuta, lo spazio non è affatto omogeneo ed è caratterizzato invece da innumerevoli valenze affettive di segno diverso: ci sono spazi angusti e opprimenti o ampi e distensivi, ci sono luoghi che rattristano e luoghi che rasserenano, ci sono spazi percorribili o no, vicini, lontani, pericolosi, inviccinabili, e così via. Se ci limitiamo a immaginare lo spazio come spazio geometrico rischiamo di perdere di vista non solo le diverse modalità con cui lo spazio può essere percepito, ma anche i diversi modi in cui possiamo muoverci nello spazio, agire e realizzare in esso le nostre pratiche quotidiane.

È in questa prospettiva che Straus distingue almeno due modi in cui

lo spazio può essere vissuto e, conseguentemente, due corrispondenti modalità di movimento. Lo spazio può configurarsi per noi come spazio carico di valenze e *affordances* pratiche. È lo spazio percorribile, costituito da punti da cui ci si allontana e punti a cui ci si avvicina, è lo spazio misurabile e caratterizzato da distanze e direzioni che si dipanano a partire dal punto-zero della nostra posizione incarnata nel mondo¹⁴. Ma lo spazio può anche essere vissuto come scevro di valenze pratiche e carico invece di potenzialità espressive e di qualità simboliche¹⁵. Le distanze e le direzioni perdono rilevanza in favore delle qualità affettivo-espressive che lo spazio vissuto può avere per noi (spazi angusti, ampi, rasserenanti, profondi, opprimenti).

Ora, secondo Straus, queste due diverse connotazioni spaziali corrispondono a due modi diversi in cui noi possiamo vivere lo spazio, muoverci e agire in esso. In particolare, nello spazio misurabile e direzionato ci muoviamo in maniera finalizzata e diretta a uno scopo (movimento finalizzato), nello spazio simbolico ci muoviamo con intenti espressivi e non pratici (movimento espressivo)¹⁶.

Il movimento finalizzato è un movimento animato da obiettivi pratici da realizzare. In questo tipo di movimento, direzione e misurazione della distanza hanno importanza centrale. Se devo mettermi in cammino per raggiungere il luogo di un appuntamento, ad esempio, è importante

che valuti la distanza tra il punto di partenza e quello di arrivo e la direzione che devo prendere. Nel movimento finalizzato ci allontaniamo da un punto nello spazio per avvicinarci a un altro, ci orientiamo e ci direzioniamo verso una meta. In altre parole, ci muoviamo *attraverso* lo spazio¹⁷.

Il movimento espressivo, al contrario, non nasce da obiettivi pratici da realizzare. È, ad esempio, il tipico movimento della danza. Quando balliamo non ci muoviamo per spostarci da un punto all'altro: in questo senso Straus afferma che, nella danza, direzione e misurazione dello spazio e delle distanze non hanno un ruolo centrale. Nella danza ci muoviamo per esprimere noi stessi, sfruttando le qualità vitali e affettive dei movimenti del nostro corpo. In questo senso, ballando ci muoviamo *nello* spazio, non *attraverso* lo spazio.

Tuttavia, non bisogna essere indotti a pensare che non ci sia nessuna relazione e nessuna 'permeabilità' tra movimento finalizzato e movimento espressivo. Al contrario, un tipico movimento finalizzato come il camminare può diventare espressivo, ad esempio quando camminiamo al suono e al ritmo di una marcia. In questo caso, però, lo stesso camminare acquisisce una dimensione nuova, espressiva appunto: i movimenti assumono rilevanza in sé stessi e non solo come mezzo per raggiungere uno scopo.

La distinzione strausiana tra movimento finalizzato ed espressivo può risultare cruciale per specificare il tipo di movimenti coinvolti nella costituzione enattiva dell'esperienza musicale secondo il modello di Krueger.

L'ipotesi del presente articolo, infatti, è che il movimento corporeo che funge da mezzo di focalizzazione attentiva e di interazione con la musica non è un movimento qualsiasi ma esattamente il movimento espressivo. È questo tipo di movimento, dalla sua istanza più semplice alla più complessa, che permette l'estrazione delle *affordances* che il profilo esplorativo della musica ci offre. Nel battere il tempo con un piede o nel danzare, infatti, non siamo orientati a perseguire scopi pratici ma interagiamo col profilo musicale giungendo a 'sentire' il brano che stiamo ascoltando, il suo dinamismo e le sue qualità espressive non in modo distaccato e teoricamente informato ma affettivamente e corporalmente.

L'idea, quindi, è che la descrizione strausiana del movimento espressivo si presta bene a essere integrata nel modello di Krueger e consente una specificazione più accurata del processo enattivo di costituzione dell'esperienza musicale.

FRANCESCA FORLÈ

¹ Cfr. Krueger, J. (2009). “Enacting musical experience”. *Journal of Consciousness Studies*, 16 (2-3), pp. 98-123; Krueger, J. (2011). “Enacting musical content”, In R. Manzotti (Eds.), *Situated Aesthetics: Art beyond the Skin*. Exeter: Imprint Academic, pp. 63-85; Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.

² Cfr. Krueger, J. (2009). “Enacting musical experience”. *Journal of Consciousness Studies*, 16 (2-3), pp. 99-100.

³ Cfr. Krueger, J. (2011). “Enacting musical content”, In R. Manzotti (Eds.), *Situated Aesthetics: Art beyond the Skin*. Exeter: Imprint Academic, pp. 73-74.

⁴ Cfr. Straus, E. (1930). “Le forme della spazialità”, In A. Pinotti (Ed.), *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*. Milano: Mimesis, 2005, pp. 35-68.

⁵ Cfr. Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press, p. 2.

⁶ *Ibidem*, pp. 55-65.

⁷ Cfr. Krueger, J. (2009). “Enacting musical experience”. *Journal of Consciousness Studies*, 16 (2-3), p. 107.

⁸ Cfr. Krueger, J. (2011). “Enacting musical content”, In R. Manzotti (Eds.), *Situated Aesthetics: Art beyond the Skin*. Exeter: Imprint Academic, p. 71.

⁹ *Ibidem*, pp. 73-74. E' interessante notare che la capacità di cogliere le possibilità di interazione motoria che la musica ci offre non è frutto di un approccio alla musica specializzato e di alto livello. Al contrario, come nota Johnson (2007), anche bambini molto piccoli sono in grado di cogliere alcune *affordances* pratiche nella musica, come è mostrato ad esempio dalla capacità dei bambini di sincronizzarsi con il ritmo del brano ascoltato e di muoversi a tempo. Cfr. Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press, p. 256.

¹⁰ Cfr. Krueger, J. (2011). “Enacting musical content”, In R. Manzotti (Eds.), *Situated Aesthetics: Art beyond the Skin*. Exeter: Imprint Academic, p. 75.

¹¹ Cfr. Straus, E. (1930). “Le forme della spazialità”, In A. Pinotti (Ed.), *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*. Milano: Mimesis, 2005, pp. 35-68.

¹² Per un'introduzione contemporanea al metodo fenomenologico cfr. ad esempio Gallagher, S., & Zahavi, D. (2008). *The phenomenological mind: an introduction to philosophy of mind and cognitive science*. London; New York: Routledge.

¹³ Cfr. Straus, E. (1930). “Le forme della spazialità”, In A. Pinotti (Ed.), *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*. Milano: Mimesis, 2005, pp. 35-37.

¹⁴ Sull'idea del corpo proprio come punto zero dell'orientazione degli oggetti nello spazio cfr. Husserl, E. (1952). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy, Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution*. Eng.

Trans. by R. Rojcewicz and A. Schuwer. The Hague, Netherlands: Kluwer Academic, 1989.

¹⁵ Cfr. Straus, E. (1930). “Le forme della spazialità”, In A. Pinotti (Ed.), *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*. Milano: Mimesis, 2005, pp. 57-64.

¹⁶ *Ibidem*, p. 50.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 51-53.