

FRANCESCO SPAMPINATO

# **Analisi dell'espressività gestuale di *In the flesh?* dei Pink Floyd**

## **Un'illustrazione musicale del parto**

**I**l parlare dell'esperienza d'ascolto musicale in termini di movimenti, di tensioni o di gesti è una pratica estremamente comune e legata probabilmente a certe caratteristiche specifiche della musica, che la rendono oggetto privilegiato di metafore che attingono alla sfera dell'*esperienza propriocettiva* (evocanti cioè movimenti compiuti da un corpo in uno spazio, posture, gesti realizzati con parti del corpo o configurazioni di tensioni muscolari). Le nostre ricerche sull'immaginario musicale d'ascolto ci hanno portato a studiare il modo in cui sorgono queste metafore e ad elaborare un modello semiotico che permetta di legare tali immagini corporee con tratti specifici delle musiche ascoltate. Nel presentare questo modello, metteremo qui in luce il contributo, per noi prezioso, delle riflessioni di Luca Marconi (2001) sull'espressività gestuale della musica. Proporranno poi una sua applicazione all'analisi dell'immaginario propriocettivo evocato da una sezione del brano *In the flesh?*, che apre l'album *The wall* dei Pink Floyd.

### **Analizzare l'immaginario gestuale degli ascoltatori: il modello della MetaKinesis Musicale**

Come qualsiasi altra esperienza di vita, l'ascolto musicale tende a evocare altre esperienze passate, impiegate dal soggetto come chiave di lettura per comprendere l'esperienza che sta vivendo. La musica, per la sua natura meno facilmente afferrabile (sfuggente, intangibile, invisibile) che la differenzia da altre forme d'arte, sembra sollecitare in modo privilegiato tali analogie esperienziali e manifesta quella che potremmo chiamare una marcata *vocazione interesperienziale*, in quanto orienta costantemente verso altri orizzonti d'esperienza per trovare modelli di comprensione in ambiti di vita più "concreti". Un ascoltatore ricorrerà tanto più a questa strategia quanto più adotterà una condotta d'ascolto che solleciti in modo particolare le sue capacità immaginative: ascolto attento,

concentrato, *acusmatico* (cioè non sostenuto dalla percezione visiva dell'atto di produzione del suono), o in risposta alla consegna esplicita di parlare della musica attraverso metafore. Ora, il campo esperienziale del *movimento corporeo* è uno di quelli più comunemente associati all'esperienza musicale, come ha evidenziato Michel Imberty (2013, p. 27), secondo il quale abbiamo una capacità innata a «tradurre le percezioni e i vissuti dell'esperienza in movimenti e gesti dotati di senso». Il gesto in musica è così importante, per Imberty, da costituire «l'istanza psicologica essenziale di tutto il pensiero musicale» (ivi, p. 31). Per spiegare come avviene questo passaggio da un tipo di esperienza all'altra, facendo riferimento alla teoria dell'*embodied mind* di Mark Johnson (1987), Luca Marconi (2001, p. 114) ha affermato che «la percezione del movimento in musica consiste nella proiezione metaforica di uno schema incarnato». Degli “schemi” corporei, costituitisi in seguito alla ripetizione di esperienze senso-motorie nel tempo, sono divenuti *gestalt amodali* (non legate a modalità sensoriali specifiche) e sono usati, fra l'altro, per interpretare le nostre esperienze musicali (attraverso “proiezioni metaforiche”). L'espressività gestuale della musica, per Marconi, consisterebbe nella proiezione di schemi come quelli del PERCORSO, del MOVIMENTO e del MOVIMENTO FINITO SOGGETTO A UN CONFLITTO DI FORZE (ivi, p. 143).

Dal canto nostro, abbiamo proposto di chiamare «condotta d'ascolto metacinesica» (SPAMPINATO, 2015) il comportamento di chi descrive l'esperienza vissuta nell'ascolto (attento e *acusmatico*) di una musica attraverso *metafore di gesti e movimenti*. Abbiamo suggerito di esaminare tale condotta ricettiva in termini di *interesperienza*: l'esperienza uditiva rinvia a esperienze passate di tipo *proprioceettivo* e questa connessione è esplicitata da una terza forma di esperienza, l'esperienza di *metaforizzazione*, in cui il soggetto si serve delle sue competenze di linguaggio per produrre metafore miranti appunto a presentare un'esperienza (uditiva) nei termini dell'altra (proprioceettiva). La relazione fra queste tre esperienze può essere accostata alla triade di elementi che, per Charles Sanders Peirce (1931-1958, II, p. 228), costituisce la “semiosi”, spesso rappresentata sotto forma di triangolo: la metaforizzazione genera gli “interpretanti” linguistici che permettono di legare “segni” musicali, colti dall'esperienza uditiva, a “oggetti” non musicali, le esperienze proprioceettive evocate. Secondo questo approccio, che abbiamo proposto di chiamare *MetaKinesis Musicale*, l'analisi dell'esperienza d'ascolto si sviluppa in tre fasi, che corrispondono ai tre poli della semiosi:

1. *analisi metaforologica delle verbalizzazioni*, che, nella sua maniera di procedere, prende le mosse dagli studi sulla metafora di George Lakoff e Mark Johnson (1980); l'obiettivo è, all'interno della "metafora concettuale" L'ESPERIENZA MUSICALE È UN'ESPERIENZA PROPRIOCETTIVA, tracciare una cartografia delle immagini utilizzate, riconoscendo le figure ricorrenti che precisano il tipo di esperienza e studiando le metafore più originali;
2. *analisi delle immagini corporee evocate* sulla base di un modello interdisciplinare, quello della Cinesica Metaforica dell'Esperienza Musicale (CMEM, figura 1), che permette di integrare i contributi della cinesica di Ray Birdwhistell (1952, 1970), della prossemica di Edward T. Hall (1966), della filosofia incarnata di Johnson (1987), della semiotica psicofisiologica di Stefania Guerra Lisi e Gino Stefani (2010) e della psicologia dell'esperienza di Daniel Stern (2010);
3. *analisi musicale delle pertinenze* dell'estratto musicale ascoltato, mirante cioè a riconoscere i tratti di scrittura musicale che avrebbero potuto contribuire a suggerire tale o tal'altra immagine agli ascoltatori, con procedimenti che si ispirano a quelli delle analisi *estesiche* di François Delalande (2013) e Gino Stefani (1998).

La fase centrale, l'analisi delle immagini corporee evocate, segue l'invito di Marconi a estendere l'oggetto del processo di proiezione metaforica al di là degli schemi incarnati, includendo anche i profili dinamici studiati da Stern (2010), chiamati prima "affetti vitali" e poi, in un'elaborazione più recente, "forme vitali", cioè curve di forza del movimento mentale. Da parte nostra, proponiamo di allargare ulteriormente le possibilità della proiezione metaforica fino ad applicarla a tutte le dimensioni del modello CMEM. Per esempio, se un tratto musicale invita l'ascoltatore a immaginare una pressione, lo schema incarnato elementare della pressione riconosciuto nell'esperienza d'ascolto musicale sarà un "metacinema musicale", cioè un "cinema" – la più piccola unità di azione percepibile, secondo la classificazione di Ray L. Birdwhistell (1952) – metaforico proiettato sulla musica ascoltata.

LIVELLO	CONTENUTO PROPRIOCETTIVO	CATEGORIE METACINESICHE	ESEMPI
CMEM0	Condizioni del tono muscolare nel tempo (livello-sfondo sempre presente)	Profili delle modulazioni del tono muscolare (forme vitali metaforiche del tono muscolare)	“esplosivo”, “fluttuante”, “a scatti”, “vibrante”, “crescendo”...
CMEM1	Componenti elementari del gesto	Schemi incarnati elementari (metacinemi)	“alzare il braccio”, “spostare il peso del corpo”, “girare la testa”, “premere”...
CMEM2	Gesti articolati (aggregazioni coerenti e unitarie di movimenti elementari)	Pattern motori (metacinemorfemi)	“spingere”, “camminare”, “alzarsi”, “accasciarsi”...
CMEM3	Successioni e/o sovrapposizioni di gesti articolati	Costruzioni metacinemorfiche complesse	“appoggiarsi”, poi “dondolarsi” e alla fine “roteare” come stilema di Debussy (SPAMPINATO, 2015)
CMEM4	Motricità globale del corpo rispetto all’ambiente	Configurazioni e dinamiche metaprossemiche	“avvicinarsi”, “toccare”, “allontanarsi”...

Fig. 1: Modello della Cinesica Metaforica dell’Esperienza Musicale (CMEM).

### L’esperienza d’ascolto di *In the flesh*?

Nell’ambito del progetto MetaKinesis 3<sup>1</sup>, abbiamo proposto a 44 persone<sup>2</sup> (che chiameremo A1-A44) di ascoltare due brevi estratti musicali dell’album *The wall* (1979) dei Pink Floyd e di rispondere a un questionario. Si tratta di due passaggi dei primi due brani dell’album: *In the flesh*? (17”-1’33”) e *The thin ice* (7”-1’01”). In una prima fase dell’esperienza si chiedeva di formulare verbalmente «l’espressione più spontanea possibile della tua esperienza di ascolto (sensazioni, ricordi, emozioni, impressioni, storie...)». In un secondo tempo, con una consegna più dettagliata, gli ascoltatori erano invitati a adottare la condotta metacinesica e a “esplorare” l’immaginario gestuale evocato dalla musica, indicandone eventuali cambiamenti nel corso dell’ascolto: «dove si colloca la musica rispetto al tuo corpo? La musica ti tocca? In che modo? Quali tensioni, posture, gesti evoca in te questa musica? Immagini la musica o il tuo corpo in movimento? Che tipo di movimento?». Per ragioni di spazio, ci limiteremo qui all’analisi metacinesica del primo estratto.

<sup>1</sup> Progetto realizzato fra il 2016 e il 2018 in collaborazione con il Centro di Globalità dei Linguaggi di Roma e con la partecipazione degli studenti del Master in MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi dell’Università di Roma 2 Tor Vergata.

<sup>2</sup> Per un primo gruppo (studenti di primo e secondo anno di Master) gli ascolti sono stati effettuati collettivamente durante le lezioni e le risposte erano riportate dai singoli soggetti in un formulario cartaceo. Un secondo gruppo (persone di età varia, che vivevano in Italia o in Francia, la maggior parte dei quali non aveva alcuna formazione musicale) ha invece effettuato gli ascolti a distanza (grazie a un sito internet che permetteva di ascoltare la musica e scrivere le risposte). I due gruppi hanno dato risposte tendenzialmente omogenee. Non ci concentreremo qui sulle differenze, ma sui punti di contatto fra le verbalizzazioni prese nel loro insieme.

## **Analisi delle verbalizzazioni**

### *Verbalizzazioni libere: una traversata eroica*

L'impressione generale che emerge da numerose verbalizzazioni è quella di vivere un *evento drammatico*, in modo intenso, potente, energico, solenne, un evento carico di emozioni, qualcosa di grande, che non controlliamo. Anche l'immagine del *viaggio* è ricorrente: «un lungo cammino davanti», A15; «una strada in mezzo al deserto», A16; «una strada buia», A40. È un *passaggio obbligato* verso qualcos'altro, vissuto come qualcosa di inevitabile, una traversata, un percorso in un tunnel. Allo stesso tempo, è l'inizio e il compimento di qualcosa. Di fronte a questa sfida, ci si sente come un *eroe* («posso affrontare ogni combattimento, sono temibile, invincibile», A3; «eroismo», A24; «determinazione», A44). Si ritrova inoltre l'immagine di un'*acqua* che scorre in modo impetuoso, di onde, di cascate. Varie volte si evoca anche un bel *ricordo* d'infanzia, il ricordo di un viaggio o di un gioco.

Il *grado di apprezzamento* è molto *variabile* da un soggetto all'altro, fra qualcosa di profondamente sgradevole e fastidioso («doloroso, pesante da sentire», A9; «lancinante», A11; «affrontare qualcosa», A33) e qualcosa di inebriante ed eccitante («sensazione di benessere», A21; «giubilo», A22). La condizione emotiva descritta è talvolta contraddittoria nello stesso ascoltatore: gioia e angoscia vissute allo stesso tempo, associate, in certi casi, a luce e oscurità. Alcuni ascoltatori mostrano un'evoluzione interessante fra un fastidio, all'inizio, e un «inno alla gioia» (A5), nella seconda parte, o fra la «frustrazione» di un «circolo infernale» e una «liberazione» (A10). L'*attesa* è ansiogena: si aspetta «qualcosa che tarda ad arrivare», A17.

### *Successione di gesti: dall'espansione all'ascensione*

Le risposte alla consegna che chiedeva agli ascoltatori di adottare una condotta d'ascolto metacinesica appaiono coerenti con le prime verbalizzazioni libere e sembrano spesso precisare le condizioni corporee implicite nelle immagini evocate precedentemente. Si nota qui che la consegna ha portato a identificare una determinata successione di gesti, attorno alla quale le esperienze degli ascoltatori sembrano convergere.

1. La parte iniziale è caratterizzata da una grande *tensione* («la musica è nei miei muscoli», A3; «mi dà tensione», A9; «sofferenza», A33...) che aumenta rapidamente («una tensione che cresce», A14; «energia in aumento», A24; «aumento del ritmo cardiaco», A35...), un'aggressività («la musica mi aggredisce», A9), dei movimenti

violenti, improvvisi, a scatti, dei colpi: «di fronte ad una palla da boxe, dei colpi, degli urti», A1; «la musica mi percuote», A6; «colpi di martelli, appoggiati, poi evaporati», A11; «getti potenti», A14; «mi colpisce come pugni in testa», A24. L'impatto della musica sul corpo è sentito generalmente al livello del petto o del ventre. Al tatto la musica suggerisce il contatto con qualcosa di duro, di grosso e pesante.

La musica è innanzitutto percepita come qualcosa di esterno al soggetto, ma che viene immediatamente verso di lui. L'impressione prossemica è quindi di *prossimità* («musica vicina», A6), di contatto fisico («impatti frontali», A1) o di penetrazione («entra nel mio stomaco», A26; «suono che mi attraversa», A15...). La musica è tutta intorno all'ascoltatore («il suono gira attorno a me», A15), lo avvolge: «la musica mi stringe, mi avvolge», A6; «la musica arriva frontalmente, per poi avvolgermi», A13. Non c'è spazio attorno a noi, abbiamo la sensazione di soffocare: «l'aria è carica di polvere», A3; «oppressione, spazio saturo», A19; «atmosfera densa», A24; «luoghi chiusi, cavernosi», A37.

Il movimento riguarda soprattutto la parte alta del corpo, la testa, il tronco, le braccia: «la musica investe la parte alta del mio corpo», A22. I gesti sono orientati verso l'esterno, in linea retta, a scatti, e coinvolgono soprattutto gli arti superiori: «gesti come di estensione in linea retta», A1; «sono una stella in espansione [...] i miei arti zampillano in tutte le direzioni», A2; «sbocciare», A6; «esplosione», A22; «fuochi d'artificio» o «getti potenti», A14; «voglia di proiettare le braccia in avanti, in ritmo (come si lancia un pallone) », A17; «lanciare le braccia verso il cielo», A18; la musica «entra direttamente all'altezza del mio stomaco come un fuoco che si apre e fa innalzare le braccia verso il cielo con forza ed energia», A26.

2. Un moto *dondolante* sembra manifestarsi dopo e persistere, in modo più o meno marcato, fino alla fine dell'estratto: «ci si dondola al ritmo della chitarra», A1; «un gran dondolamento del corpo», A15; «movimenti di pendolo», A17; «movimento oscillatorio», A32; ondulazione con «dondolamento del bacino, dei piedi e della parte bassa del corpo», A1; «il corpo è fisso (piedi) e fatto oscillare in modo oppressivo», A19. Il movimento sembra nascere nel bacino, nel ventre, per condurre poi ad un dondolamento dall'alto al basso della testa (o avanti e indietro), poi del busto e delle braccia. L'alternanza fra appoggi e sospensioni si precisa nell'immagine di A11: la

tastiera elettrica “sveglia” alla fine di ogni frase musicale, o risponde in eco a ogni colpo, come “un’evaporazione” o una “bolla” che esala dopo ogni appoggio.

3. Il ritmo è prima «assorbito in modo fisico», A1, poi una *scarica* («scarica sui piedi», A36) e un *dispiegamento* dell'energia accumulata portano gli ascoltatori a parlare di movimento nello spazio («ho voglia di alzarmi», A7) o del percorso della melodia nello spazio («lenta, sinuosa, che stordisce», A1). È come se un potenziale cinetico fosse adesso attualizzato: «la musica è nei miei muscoli, mi fa camminare», A3, «la musica sembra risuonare in me per exteriorizzarsi crescendo di intensità; i movimenti sembrano essere più ampi, fino a sentire la voglia di correre, di sfogarsi, di exteriorizzare tutte le tensioni corporee e psicologiche», A21; «un’acqua che scorre impetuosa trascina le rocce e le fa rotolare», A41. Per alcuni il movimento ricorda una *marcia* militare («marciamo di pari passo», A2; «corpo che avanza in modo determinato», A34). La musica è sentita ora più nelle gambe e nei piedi che nella parte alta del corpo: «mi sento ancorato al suolo», «passi pesanti, piedi quasi piantati nella terra [...] come se si volesse zappare la terra», A14. Rispetto all'inizio dell'estratto, la musica sembra dunque *scendere* dall'alto verso il basso: la musica «fluisce [...] lentamente nelle spalle, nelle braccia, nelle mani, scorre nel ventre, irrorra le gambe e si condensa nei piedi», A25.
4. Nell'ultima parte dell'ascolto, il vettore di forza che spinge il soggetto si inverte: invece di andare verso il basso e la terra accentuando il peso dei passi, esso si dirige adesso verso l'alto e solleva il corpo. Si fa strada un *movimento ascendente e roteante*: «sdraiata con la schiena a terra, mi stacco da terra, la testa in cielo [...] e adesso mi metto a girare», A5; «movimento di trionfo, parte dal basso verso l'alto, uno sbocciare, su un altipiano poi sulla cima, la musica è dappertutto e culmina sopra la mia testa», A6; «la musica si sposta a spirale attorno a me», A13; «i miei piedi non toccano terra, salita di una tensione a spirale», A15; «prendere il volo», A16; la musica «mi tira verso l'alto», A22; una «salita» seguita da un «atterraggio», A11. La scarica di energia attraverso i piedi può coesistere, in certi casi, con il movimento ascendente: per A43, anche se i piedi sono «radicati nella terra», si sente «una tensione verso l'alto», le spalle sono orientate verso l'alto e la musica spinge. Alla fine, emerge anche l'impressione di piccole *spinte ripetute*: la musica «mi avvolge e mi dà delle piccole spinte», A22; «le braccia si muovono davanti al petto, ripetendo un

gesto di spinta, come a voler allontanare qualcosa o qualcuno», A25; «la musica mi spinge da dietro», A43.

### **Analisi dell'esperienza propriocettiva evocata**

Nel primo minuto di *In the flesh?* le verbalizzazioni metacinesiche sembrano quindi convergere attorno a quattro comportamenti diversi che corrispondono a quattro momenti dell'ascolto. La figura 2 illustra il modo in cui le esperienze propriocettive evocate si articolano in forme vitali (come profili dinamici del tono muscolare) e schemi incarnati (come gesti e movimenti del corpo nello spazio) secondo il modello CMEM.

Lo studio del livello CMEM3 merita qualche precisazione. Ci siamo chiesti se questa precisa successione di pattern motori corrispondesse a una macro-esperienza dotata di senso per gli ascoltatori. La nostra ipotesi è che la matrice delle metafore propriocettive si trovi a livello delle memorie archetipiche del corpo, riconducibili a quelle che Jacques Fontanille (2011, p. 112), nella sua semiotica dell'impronta, chiama «impronte motorie sepolte». Si rivela utile, in tal senso, un modello di semiotica psicofisiologica elaborato da Guerra Lisi e Stefani (1999), che individua e descrive alcune di queste impronte, interpretandole come specifici schemi incarnati acquisiti ancor prima della nascita, nel corso della vita intrauterina. Sette schemi incarnati, che gli autori chiamano «stili prenatali», sono considerati come archetipi intermodali dell'espressione e della comunicazione. Ora, il settimo e ultimo schema, chiamato *catartico*, acquisito al momento della nascita, presenta interessanti corrispondenze con la nostra successione di gesti. Si articola infatti in varie fasi: 1) primo distacco, doglia espulsiva, 2) movimento ripetitivo, dondolante, prolungato, 3) direzionamento del movimento, tensione, imminenza di sorprese, 4) accentuazione del ritmo, movimento irreversibile, spinte dal basso verso l'alto, 5) caduta catartica, scarica (*ivi*, p. 131). Se confrontiamo queste fasi con i pattern motori emersi all'ascolto di *In the flesh?* possiamo notare che, fatta eccezione per la fase finale, il nostro estratto sembra sollecitare in modo sorprendentemente preciso tale memoria inconscia della nascita.

CMEM 0	CMEM 1	CMEM 2	CMEM 3	CMEM 4
Esplosivo, teso, a scatti	SPINTA 	 COLPI VIOLENTI RICEVUTI/ ESTENSIONI A SCATTI DEGLI ARTI	STILE PRENATALE N. 7 CATARTICO	CENTRO/PERIFERIA 
	BLOCCO 			CONTATTO 
	ITERAZIONE 			VICINANZA 
Oscillante, vigoroso	OSCILLAZIONE 	 DONDOLAMENTO DEL CORPO		CONTENIMENTO 
	CICLO 			PERCORSO A → B
	EQUILIBRIO CENTRALE 			
Vigoroso, insistente, spingere	SPINTA 	 MARCIA CON SCARICA DI ENERGIA VERSO IL BASSO	SALITA 	
	APPOGGIO 			
Crescendo, spingere, culminante	SPINTA 	 ASCENSIONE ROTEANTE		
	CICLO 			

Fig. 2: Analisi dell'esperienza propriocettiva evocata all'ascolto dell'estratto di *In the flesh?*

Inoltre, numerose immagini rilevabili nelle verbalizzazioni si rivelano metafore della nascita, come «l'apertura delle porte», evocata da A2, ascoltatore che ricorre anche ad un'immagine di cosmogenesi come metafora per l'ontogenesi: «Paf! Sono una stella in espansione, un *big bang* tutto mio, dal mio centro infinitamente piccolo scaturiscono i miei arti in tutte le direzioni; il primo assolo di chitarra sembra un verme che esce, si agita e sembra dire “anch'io esisto”; alla fine è stato creato un esercito di compagni e tutti marciamo allo stesso passo». Si può riconoscere un'allusione implicita alla nascita anche nell'immaginare un percorso lungo una «strada buia», con la sensazione di una «frustrazione, non venire fuori, non vedere la luce», A40, un «attraversamento di luoghi chiusi, cavernosi», A37. A conferma di questa interpretazione, l'evocazione in successione di determinate parti del corpo come punti in cui si esercitano delle forze può essere spiegata attraverso un altro modello teorico proposto da Guerra Lisi e Stefani (2010, pp. 56-62), chiamato «Viaggio dell'eroe» (figura 3).

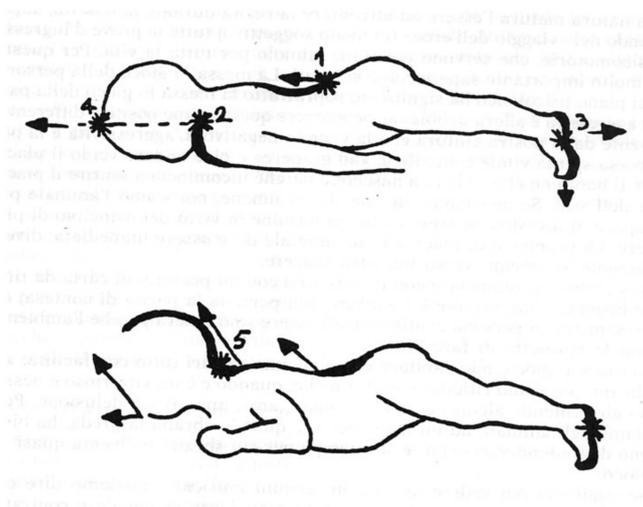


Fig. 3: punti del corpo sollecitati nel modello del *Viaggio dell'eroe*.

Tale modello interpreta la storia psicocorporea della nascita come prototipo di uno schema narrativo archetipico, che sembra all'origine, inoltre, delle funzioni narrative studiate da Vladimir Propp (1928) nella *Morfologia della fiaba*. Nei nostri ascolti, come nelle altre esperienze che invitano alla proiezione di questo schema, si ha l'impressione di essere in mezzo a un gioco di forze, che vanno talvolta nella stessa direzione, talaltra in direzioni opposte: si sente una successione di spinte, ci si sente tirati (A17) e si cerca di staccarsi da qualcosa o qualcuno (A25), fino al prendere una direzione chiara che porta a sollevare la testa e oltrepassare gli ostacoli («alla fine della strada, lontano, la montagna dietro la

pianura», A15). Coerentemente, secondo le nostre verbalizzazioni, dapprima sono sollecitati il busto e le braccia, poi i piedi, con un direzionamento delle spalle in avanti, fino allo slancio finale verso l'alto. Si cerca di «contrastare il peso sulle spalle che spinge il corpo verso il suolo» (A25). È «una marcia, ma con un direzionamento delle spalle; la musica mi spinge da dietro» (A45).

### **L'analisi dell'esperienza d'ascolto musicale**

Quali sono gli aspetti dell'esperienza uditiva che potrebbero contribuire a far emergere queste metafore propriocettive? Se poniamo la questione nei termini in cui la affronta Marconi (2001, p. 30), il modo in cui la musica è pensata, scritta, registrata ed ascoltata può contenere degli «inviti» rivolti all'ascoltatore perché questi proietti metaforicamente degli schemi incarnati sul passaggio musicale. L'accettabilità delle interpretazioni metaforiche risponderà, per Marconi, a un doppio criterio: l'adesione al testo e l'adesione al contesto (*ivi*, p. 39). Seguiremo qui questa articolazione per presentare il legame di pertinenza fra tratti musicali e aspetti dell'esperienza propriocettiva.

#### *Adesione al testo*

1. Abbiamo notato che, nell'incipit dell'estratto, si percepisce una grande aggressività, con colpi violenti e improvvisi, come pugni, sentiti al livello della testa o del petto, ma anche l'impressione di un'esplosione con estensioni degli arti verso l'esterno. L'attacco di Nick Mason alla batteria ha, in effetti, qualcosa di esplosivo, grazie a un doppio colpo di cassa e tom. Questo doppio urto delle percussioni (due semicrome sul primo tempo di una battuta in 12/8) è sentito come un contatto improvviso e violento, un impatto veemente che ci scuote (schema del CONTATTO). Il raddoppio dell'impulso conferisce all'attacco un carattere forzato, spinto (schema della SPINTA), che va oltre il bisogno di marcare semplicemente il tempo forte della battuta, e sembra quasi materializzare la ripercussione dell'energia dell'impatto, come un'eco immediata di un'esplosione molto ravvicinata, come il contraccolpo di una deflagrazione. La Black Strat di David Gilmour e il Fender Precision di Roger Waters fanno irruzione insieme qui con un suono saturo molto aggressivo (GUESDON-MARGOTIN, 2017, p. 393). Un organo Hammond B-3 con Leslie, suonato da Fred Mandel, un *session-man*, risponde a questo attacco di batteria, chitarra e basso, come un fremito interiore, una lacerazione, come l'eco “nella carne” di ciascuno di questi colpi. Nelle

prime due battute (figura 4)<sup>3</sup>, la chitarra traccia un semplice percorso melodico ascendente, che va dal mi al do, con un'accelerazione prodotta da una riduzione progressiva della durata delle note (dalla minima puntata alla croma).

Fig. 4: bb. 1-16 di *In the flesh?*

Questa salita risponde all'esplosione iniziale con un dispiegamento verso l'alto, uno slancio energetico verso il do. Su questa nota si annulla la sfasatura iniziale fra chitarra e basso, da un lato, e organo, dall'altro. Si ha così l'impressione di oltrepassare un ostacolo che si opponeva alle spinte (scomparsa dello schema del BLOCCO). Questo ritmo corrisponde a una variante di quello che Gino Stefani (1976, pp. 114-124) ha chiamato «scansione incitativa», riconoscibile negli slogan spesso intonati nelle manifestazioni di strada, ma presente anche in varie pagine della storia della musica “colta”: due tempi lunghi accentati seguiti da tre impulsi più brevi, di cui l'ultimo è a sua volta accentato, in un'accelerazione che porta a una rapida scarica dell'energia. Dopo il do della seconda battuta, tuttavia, la melodia sembra ripiegarsi su se stessa tornando al punto di partenza, il mi della terza misura. La scarica energetica è quindi solo parziale: è una prima spinta, non quella che dà la risoluzione finale del movimento, ma quella che avvia il tutto, innescando una reazione a catena. Nel complesso, nelle prime due battute, si manifesta una *logica energetica* di tipo *colpo-contraccolpo*, a tre livelli, innestati l'uno nell'altro: il doppio impulso della batteria (attacco della prima battuta), l'alternanza chitarra-organo (due volte nella prima misura), la successione “colpi sentiti” - “espansione in

<sup>3</sup> Trascrizione realizzata a partire dall'edizione *Pink Floyd The Wall*, 1980, Londra, Pink Floyd Music Publisher.

accelerazione” (rispettivamente nella prima e nella seconda battuta). Seguendo la stessa logica, un'altra reazione a questo movimento cadenzato e pesante si situa al livello della b. 4, con l'assolo discendente della chitarra, come «un verme che esce, si agita e sembra dire “anch'io esisto”» (A2). È un gesto che evoca una maggiore libertà di movimento: non marca i tempi forti della battuta e pare scivolare, inafferrabile, fra gli impulsi regolari delle percussioni che lo accompagnano. È percepito come un movimento meno ordinato, un'agitazione momentanea, che sembra contorcersi e ripiegarsi su se stessa.

2. Il pattern motorio seguente sembra ristabilire un movimento scandito, regolare, ordinato. È un dondolamento vigoroso del corpo, che pare emergere in corrispondenza delle bb. 5-8. Si tratta di una sorta di nuovo inizio, più cadenzato (un ritmo spondaico, come per la b. 1), che riprende, un tono sotto, lo stesso moto ascendente, ma contrae in sole due misure il profilo globale ad arco delle prime tre battute e livella le durate di ogni nota (minime puntate). Il risultato è una curva che sale e subito ridiscende, un motivo elementare, primitivo, come il primo, ma con una deviazione del percorso rettilineo delle bb. 1 e 2, che subisce un'inversione della direzione, e con un'andatura più regolare. È un movimento melodico minimo fra due poli, il re e il fa, un va e vieni ciclico che fa pensare a qualcosa di ripetitivo, quasi ipnotico (schemi del CICLO e dell'OSCILLAZIONE). Il pedale di re al basso contribuisce al carattere insistente di questo passaggio. Anche se la traiettoria del movimento ricorda quella del cullare, il tono muscolare è invece più teso, con contrazioni vigorose regolari. Inoltre, il rullante alla fine di ogni battuta dà una connotazione militare, un richiamo di fanfara, suggerendo un'idea di disciplina, ordine, forza, solennità. L'organo non è più a controtempo e si sincronizza con il passo del motivo, dando l'impressione che una nuova logica, sinergica, sostituisca adesso la logica conflittuale precedente. Il sol di b. 8 interrompe poi il gesto ciclico innescando un movimento direzionato.
3. Si arriva così al terzo gesto, una marcia, un'avanzata (schema del PERCORSO), segnata da scariche energetiche verso il basso (schemi dell'APPOGGIO e della SPINTA). A b. 9, un motivo discendente riprende il ritmo di b. 2, invertendone la direzione del movimento. La nota di arrivo, che segue la croma, è collocata sul tempo forte della battuta, suggerendo una scarica, ma il gesto è immediatamente ripetuto, un tono

sopra e senza variazioni di durata, creando un'alternanza regolare, un moto binario che evoca l'andatura di una marcia faticosa, sottolineato anche dall'alternanza armonica fra la maggiore e re maggiore. Il suono chiaro e leggero dei piatti alla batteria scandisce gli ottavi di battuta, mentre nelle battute precedenti il suono della batteria era più cupo e percussivo.

4. Alla fine di b. 13, la spinta suggerita dalla semiminima e dalla croma inverte ancora una volta la direzione, invitando alla proiezione dello schema della SALITA. Invece della scarica verso il basso, si percepisce adesso un gesto forzato, con una contrazione muscolare dovuta allo sforzo per opporsi alla forza di gravità, come a voler riprendere il movimento precedente per orientarlo in altro modo. Il cromatismo ascendente, posto fra due movimenti discendenti, fa sperimentare proprio questa tensione necessaria a reindirizzare il gesto. Si può riconoscere, in tali tratti musicali, la fonte delle metafore propriocettive che evocano una salita del corpo verso l'alto, trascinato, sollevato dalla musica. Inoltre, l'alternanza regolare di spinte e appoggi (organica, inerziale) lascia il posto qui a impulsi ravvicinati, con l'impressione di un'intensificazione delle spinte. Anche i procedimenti armonici suggeriscono una perdita di contatto con la terra: una progressione fa passare dalla maggiore a un si minore e, a b. 15, a un do diesis minore. Tale progressione ascendente con il ritorno dello stesso materiale motivico invita a congiungere gli schemi del CICLO e della SALITA, portando all'impressione di una salita roteante. Nell'ultima battuta dell'estratto, si sente un mi prolungato in un'armonia di mi maggiore: si ritrova così la stessa nota dell'inizio, ma siamo passati adesso dal mi minore al suo omonimo maggiore, con un'impressione di compimento e, allo stesso tempo, di apertura.

### *Adesione al contesto*

L'interpretazione del contesto del nostro estratto musicale sembra legittimare questa lettura. I 16 secondi di musica che lo precedono contengono una melodia dolce, appena udibile, suonata da concertina e clarinetto, accompagnati dal mandolino. Questa sezione può essere considerata, come propone Gabriele Marciano (2005, p. 202) nella sua analisi psicologica di *The wall*, un'allusione alla serenità della vita intrauterina, interrotta bruscamente da un evento drammatico, traumatico. La differenza di volume dell'attacco che apre il nostro estratto sorprende e destabilizza l'ascoltatore. L'orecchio che cerca di

percepire dei suoni appena udibili è colpito da questo nuovo inizio ancora prima che la frase melodica iniziale si concluda, frase interrotta da sonorità violente, invadenti, dure, laceranti, proprio come un'improvvisa doglia espulsiva.

Nel complesso, questa prima traccia di *The wall* ci porta dalla vita prenatale di Pink fino alla morte del padre in guerra. La fine del brano avvierà questo lungo flashback che occuperà tre delle quattro facciate del doppio album: si sente uno Stuka, una bomba che cade, ma invece di una deflagrazione, sentiamo il vagito di un neonato in un giardino tranquillo. La sorpresa riservata all'ascoltatore al momento dell'attacco esplosivo della batteria dopo 16 secondi di musica dolce e debole è come compensata qui da una sorpresa contraria, dovuta all'assenza dell'esplosione attesa. La morte e la vita sono strettamente compenstrate: la violenza della morte è trasferita alla nascita e l'intimità della nascita è trasferita alla morte violenta in un'esplosione. La spinta che conduce alla nascita è impregnata di una violenza lacerante. Tutto comincia con questo parto traumatico, primo mattone nel muro di Pink, di cui la musica sembra fornire un'"illustrazione" ancor prima che i testi delle canzoni possano suggerire questa interpretazione – un'"illustrazione", quindi, e non una "rappresentazione", in quanto l'invito alla proiezione metaforica viene dall'«autore modello» più che dall'«autore empirico», direbbe Marconi (2001, pp. 43-44) riprendendo le note categorie di Umberto Eco (1979, pp. 62-64).

Un livello ulteriore di contestualizzazione dell'opera riguarda l'insieme del progetto di cui l'album fa parte, cioè lo spettacolo del concerto e il film *Pink Floyd - The wall*, diretto da Alan Parker. Questi tre prodotti non sono trasposizioni successive da un medium all'altro, ma tre livelli di realizzazione di un unico progetto iniziale, che prevedeva sin dall'inizio una tripla articolazione, in cui il sonoro svolge il ruolo di «collante intertestuale» (BRATUS 2005, p. 126). All'inizio del film, la telecamera attraversa il corridoio di un hotel, avanzando verso una porta chiusa, altra metafora possibile del percorso della nascita, come un lungo canale vaginale. L'immagine di una donna delle pulizie che cerca di aprire la porta si sovrappone a quella di una folla in delirio che tenta di aprire un'altra grande porta, chiusa da una catena e un catenaccio, per assistere a un concerto. L'apertura della porta corrisponde al punto di arrivo del primo motivo (b. 2), primo gesto catartico. Quest'apertura è tuttavia solo un'illusoria conquista di libertà, poiché i giovani sono arrestati e picchiati dai poliziotti. Al di là di ciò che le immagini rappresentano, la logica del colpo-contraccolpo che abbiamo notato in questo primo motivo è anche alla base dell'alternanza visiva fra scene esterne e

primitivi piani di un occhio di Pink, che, turbato da quei colpi, sembra sentirli “nella carne”.

### **Le matrici gestuali del muro**

La spinta catartica dell’inizio di *In the flesh?* è già stata riconosciuta nella letteratura e associata, per esempio, all’orgasmo che sarebbe stato all’origine della concezione stessa di Pink (CURI 2005, p. 258). Ora, le nostre esperienze d’ascolto e le analisi metacinesiche che abbiamo proposto ci conducono verso un altro tipo di catarsi, quella del parto. L’ascoltatore è invitato a proiettare, in modo inconsapevole, successioni di schemi incarnati acquisiti al momento della sua stessa nascita, che emergono indirettamente attraverso metafore propriocettive di vario tipo, ma radicate in una matrice corporea comune. Egli si apre così alla storia di Pink, provando nella carne il carattere violento, drammatico, traumatico di questo primo mattone del muro che il protagonista erige attorno a sé. L’approccio metacinesico, che esplora la metafora concettuale della musica come esperienza propriocettiva, ci ha permesso quindi di riconoscere il carattere incarnato di alcuni dei motivi musicali più importanti di tutto l’album, quelli presentati in apertura dell’album, e di identificare alcune delle strategie di scrittura musicale che li costituiscono. Le riproposizioni e le variazioni di questi motivi si intrecceranno ad altri motivi gestuali nel corso dell’album, rivelando così che quella che si fonda sulle memorie archetipiche del corpo, anche se non è certo l’unica, è di fatto una dimensione costitutiva della profondità e della complessità di *The wall*.

### **Bibliografia**

- BIRDWHISTELL, Ray L. (1952), *Introduction to Kinesics*, Louisville, University of Kentucky Press.
- BRATUS, Alessandro (2005), *Il “muro” di Roger Waters. Drammaturgia musicale nell’album The Wall, in Pink Floyd The Wall. Rock e multimedialità*, a cura di Gianfranco Salvatore, Viterbo, Nuovi Equilibri, pp. 124-186.
- CURI, Giampiero (2005), *The Wall e il cinema dei Pink Floyd*, in *Pink Floyd The Wall. Rock e multimedialità*, a cura di Gianfranco Salvatore, Viterbo, Nuovi Equilibri, pp. 244-305.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- FONTANILLE, Jacques (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF.
- GUERRA LISI, Stefania - STEFANI, Gino (1999), *Gli stili prenatali nelle arti e nella vita*, Bologna, CLUEB.

- GUERRA LISI, Stefania - STEFANI, Gino (2010), *Il corpo matrice di segni nella Globalità dei Linguaggi*, Roma, Borla.
- GUESDON, Jean-Michel - MARGOTIN, Philippe (2017), *Pink Floyd la totale. Les 179 chansons expliquées*, Vanves, Éditions E/P/A.
- HALL, Edward T. (1966), *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday.
- IMBERTY, Michel (2013), *Mouvement, geste et figure. La musique ancrée dans le corps*, in *Expression et geste musical*, a cura di Susanne Kogler e Jean-Pierre Olive, Parigi, L'Harmattan, pp. 25-36.
- JOHNSON, Mark (1987), *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, George - JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARCIANO, Giuseppe (2005), *Pink. Un'anima in scena*, in *Pink Floyd The Wall. Rock e multimedialità*, a cura di Gianfranco Salvatore, Viterbo, Nuovi Equilibri, pp. 187-243.
- MARCONI, Luca (2001), *Musica, espressione, emozione*, Bologna, CLUEB.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, I-VIII, Cambridge, Harvard University Press.
- PROPP, Vladimir Jakolevič (1928/1966), *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi (ed. orig. *Morfologija skazki*, Leningrad, Gosudarstvennij Institut Istorii Iskusstva).
- SPAMPINATO, Francesco (2015), *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan.
- STEFANI, Gino (1976), *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio.
- STEFANI, Gino (1998), *Musica. Dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi.
- STERN, Daniel N. (2010), *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*, New York, Oxford University Press.

#### NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.