

Improvvisazione e incorporazione. Note tra enattivismo e sociosemiotica a partire dalla *Conduction* di Butch Morris

Gabriele Marino, Vincenzo Santarcangelo

Università degli Studi di Torino

gaber.en@libero.it, vincenzosantarcangelo@yahoo.it

1. Introduzione

Il presente testo espone la prima formulazione di una proposta teorica che mira a conciliare, e far collaborare, due differenti approcci al Senso e alla Significazione: il paradigma post-cognitivistico dell'enattivismo e la sociosemiotica di tradizione greimasiana, sulla base di alcune importanti affinità di fondo (ovvero, essenzialmente, la convinzione che il Soggetto non si trovi di fronte a un mondo già dato, ma che il mondo di cui fa esperienza sia frutto di una costruzione, di un processo dinamico, relazionale, ricorsivo). Si farà riferimento a un oggetto specifico, una forma di improvvisazione musicale denominata "improvvisazione eterodiretta", scelto per le sue peculiarità (ovvero, l'esplicitazione di alcuni aspetti che sono incorporati nella pratica musicale e che generalmente restano impliciti)¹.

L'idea alla base della proposta è cercare di spiegare enattivismo e improvvisazione eterodiretta l'uno attraverso l'altra e viceversa, impiegando come "meccanismo traduttore" una delle nozioni chiave della semiotica strutturale-generativa²: la nozione di *attante*. Da una parte, si intende impiegare il paradigma enattivista quale possibile quadro di riferimento per tale pratica musicale (o, in altre parole, si intende trovare in essa una esemplificazione significativa, di tipo musicale, del paradigma enattivista); dall'altra, si intende impiegare tale pratica musicale come metafora dei principi e dei processi enattivi stessi, capace di restituirli in maniera particolarmente icastica e intuitiva.

2. Il paradigma enattivista

Alle origini della formulazione del paradigma enattivista (*enactive paradigm*) si situa la tripartizione delle *modalità di rappresentazione* proposta da Jerome Bruner (1966) in riferimento allo sviluppo infantile: la rappresentazione simbolica (basata sul linguaggio), quella iconica (basata sulla percezione visiva e sulle immagini) e quella enattiva (basata sull'azione). La modalità di rappresentazione enattiva è alla base della conoscenza del mondo che deriva dal movimento, per cui è possibile affermare che "il corpo modella la mente"³.

¹ Il presente testo rappresenta l'ampliamento e l'aggiornamento di un contributo originariamente scritto in lingua inglese, pubblicato come: G. Marino & V. Santarcangelo, "The enactment of *Conduction*. Conducted improvisation as situated cognition", in D. Glowinski *et al.* (Ed.), *Sixth International Conference of Students of Systematic Musicology. Proceedings*, Casa Paganini-InfoMus Research Centre, DIBRIS-University of Genoa, Italy 2014. Il testo è stato concepito e scritto in accordo dai due Autori; per quanto riguarda l'attribuzione delle singole parti, si considerino attribuibili a Vincenzo Santarcangelo i paragrafi "1. Introduzione", "2. Il paradigma enattivista" e "7. Conclusioni", e gli altri paragrafi a Gabriele Marino. Le pagine indicate nei rinvii bibliografici si riferiscono all'edizione in traduzione, qualora questa sia presente nella relativa voce bibliografica. L'ultimo accesso alle risorse online cui si fa riferimento è il 10 ottobre 2014. Gli Autori desiderano ringraziare Daniela Veronesi (Libera Università di Bolzano) e Roberto Doati (Conservatorio Niccolò Paganini, Genova) per i suggerimenti ricevuti.

² Qui perfettamente calata nel ruolo di metalinguaggio per le teorie del linguaggio e le scienze umane, in accordo con il progetto greimasiano delineato nel *Dictionnaire* del 1979.

³ Per citare Gallagher (2005).

L'enattivismo ha segnato un vero e proprio cambio di paradigma all'interno della storia delle scienze cognitive. Tale approccio, che si pone come alternativo a quello naturalistico sostenuto da materialisti e funzionalisti, individua un insieme multidisciplinare di studi riuniti sotto il nome di "cognizione incorporata" (*embodied cognition*)⁴, sviluppato attorno all'ipotesi anti-dualistica che la mente non sia un sistema isolato che coincide con il cervello, o comunque da esso implementato, ma piuttosto un oggetto complesso che va investigato nelle sue relazioni essenziali con il corpo e l'ambiente – biologico, sociale, culturale – in cui l'organismo si trova *situato* (cfr. Gibson 1979; Varela, Thompson e Rosch 1991-1993; Clark e Chalmers 1998; Santarcangelo 2014)⁵.

Diversamente dal cognitivismo classico e da recenti forme di materialismo, l'enattivismo è incentrato sull'analisi del contributo dei processi sensomotori del corpo e dei fattori ambientali nella definizione della cognizione: ovverosia, sulle relazioni che si stabiliscono tra l'agente e lo spazio circostante. Partendo da tale prospettiva, il lavoro di Alva Noë, in particolare (cfr. 2004; 2009; 2012), mira a investigare nozioni quali "coscienza" e "percezione" sulla base di un modello dinamico di interazione che includa non soltanto il cervello, ma anche il corpo e l'ambiente circostante. Nella prospettiva dell'approccio sensomotorio o enattivista, la percezione non è più un processo interno basato sull'elaborazione computazionale di informazioni/stimoli provenienti – in modo statico – dal mondo esterno, ma è intrinsecamente connessa alle attività esplorative esercitate dal corpo in movimento nello spazio. In altre parole, "la cognizione non è la rappresentazione di un mondo *pre-stabilito* da parte di una mente *pre-stabilita*, ma è piuttosto l'*enazione* [*enactment*; "emanazione, produzione"] di un mondo e di una mente sulla base della *storia delle diverse azioni* che un essere compie nel mondo" (Varela, Thompson e Rosch cit., p. 9; traduzione e corsivi Nostri)⁶.

Tale memoria, tale "storia delle azioni passate" costituisce ciò che è stato denominato "schema corporeo" (*body schema*; cfr. Head e Holmes 1911), una nozione impiegata in psicologia per indicare la "mappa corporea" (*body map*), implicita e pragmatica, che rende possibile l'utilizzo efficiente del corpo in movimento e durante l'azione. Il recupero di tale nozione da parte di Alva Noë e Shaun Gallagher (cfr. Cole e Gallagher 1995; Noë 2004; Gallagher 2005) non fa altro che confermare un assunto elementare: ovvero, che non è necessario prestare attenzione alle singole parti del corpo per poterle utilizzare in maniera efficiente. Parimenti, per converso, una qualsiasi attività performativa verrebbe inficiata qualora l'agente prestasse attenzione alla meccanica corporea della singola azione piuttosto che partecipare all'attività nel suo complesso, come un tutt'uno. Si considerino, ad esempio, le diverse azioni implementate simultaneamente da un batterista in una singola misura – suonare con il piede destro la grancassa, tenere il tempo con il piede sinistro e con la mano destra sul charleston, colpire il rullante con la mano sinistra – e la nozione, implicata dalla possibilità stessa di portare a termine queste diverse azioni contemporaneamente, di "indipendenza".

Se la gestualità rappresenta un tipico esempio di "cognizione incorporata" (cfr. Kendon 1980; Streeck 2009), la direzione di un certo numero di performer da parte di un leader rappresenta un tipico esempio di "attività incorporata".

⁴ Delle due traduzioni italiane presenti in letteratura, ovvero "cognizione incarnata" e "cognizione incorporata" (nonostante si possa convenire che entrambi i termini "siano piuttosto brutti", Borghi e Nicoletti 2012), si è preferita la seconda poiché mantiene l'isotopia corporea presente nell'espressione originale.

⁵ Autori quali l'antropologo Gregory Bateson (con la sua concezione ecologica della mente) e il filosofo Maurice Merleau-Ponty (al centro della cui riflessione, particolarmente in *Phénoménologie de la perception*, 1945, sta il corpo del Soggetto) costituiscono un altro importante riferimento alla base dello sviluppo del paradigma enattivista.

⁶ Tale concezione di una conoscenza del mondo sempre costantemente modificabile, aggiornabile, accrescibile, "perfettibile" richiama alla mente l'evoluzione della nozione di "semantica" all'interno della semiotica cognitiva-interpretativa: dal modello inferenziale-pragmatico enciclopedico proposto da Umberto Eco, inteso come superamento del modello dizionario (a tratti-formanti limitati), alla semantica esperienziale e globale proposta da Patrizia Violi.

3. L'improvvisazione eterodiretta

Con “improvvisazione eterodiretta”, neologismo coniato nel 1997 dal musicologo Gianfranco Salvatore (cfr. Salvatore 2000)⁷, si intende una forma di organizzazione dell'improvvisazione musicale in cui è presente la figura di un direttore (*conductor*), il quale impartisce istruzioni ai performer, principalmente impiegando gesti e partiture grafiche (*graphic notation, graphic score*), senza partecipare – di norma – egli stesso alla performance in qualità di musicista.

La differenza principale tra una “improvvisazione collettiva” (per es., *Free Jazz* di Ornette Coleman, 1961) e una improvvisazione eterodiretta (che può essere considerata un caso particolare della prima forma) risiede nella natura esplicitamente sistematica della seconda. Nell'improvvisazione eterodiretta si adopera un lessico gestuale – localmente o globalmente – condiviso e – per quanto pure modificabile e aggiornabile – durevole, attraverso il quale vengono stabilite delle modalità di interazione codificate tra i soggetti coinvolti: tra il direttore e l'ensemble nel suo insieme, tra il direttore e i musicisti e tra gli stessi musicisti, considerati singolarmente o come parte di un sotto-gruppo dell'ensemble. Nell'improvvisazione eterodiretta i gesti-guida sono mostrati, sono “messi in scena”, costituiscono a tutti gli effetti una componente della performance. Inoltre, le contro-azioni (ovvero, nello specifico, l'accettazione o il rifiuto da parte di un musicista di un'istruzione impartita dal direttore) giocano un ruolo centrale nella costruzione della performance: i feedback ne determinano non tanto la “buona” o la “cattiva” riuscita, quanto lo stesso svolgimento.

Un parziale profilo storico della pratica dell'improvvisazione eterodiretta – sur-categoria che non è mai stata impiegata finora come termine ombrello, tanto a livello emico, quanto etico (cfr. Marino 2013) – potrebbe includere: le performance per orchestra con intonarumori di Luigi Russolo, la *Intuitive Musik* di Karlheinz Stockhausen, la *event music* di John Cage, la *open form* di Earle Brown, i *cues* e i *game pieces* di Christian Wolff, la *stratégie musicale* di Iannis Xenakis, le performance della Arkestra di Sun Ra, la *silent way* di Miles Davis, il “teatro musicale” dei Mothers of Invention di Frank Zappa, il *Soundpainting* di Walter Thompson, la *Conduction*^{®8} di Butch Morris, i *game pieces* di John Zorn⁹.

Gli ultimi due casi citati (Morris e Zorn) rappresentano gli esempi più sistematici e documentati di improvvisazione eterodiretta¹⁰. La presente proposta si concentra sulla sola *Conduction* di Morris, ma va intesa come applicabile, ferme restando le specificità di ciascuna pratica (che non è possibile approfondire in questa sede), all'improvvisazione eterodiretta in generale¹¹.

4. La Conduction di Butch Morris

Traendo ispirazione da un vasto corpus di opere di musicisti che hanno guidato ensemble intesi come ambienti laboratoriali e che hanno lungamente lavorato sull'idea di una compenetrazione tra composizione e improvvisazione¹², Lawrence D. “Butch” Morris (Long Beach, California, 1947-2013) ha cominciato a sviluppare un metodo per “comporre improvvisazioni dal vivo” negli anni

⁷ Pratica diversamente denominata, nella letteratura anglofona, come “conducted”, “controlled”, “structured” o “composed improvisation”.

⁸ “Conduction” è un trademark registrato di Butch Morris; fornita tale precisazione, nel corso del testo non si impiegherà più il simbolo “(R)”.

⁹ La rassegna presentata non è esaustiva, ha valore puramente esemplificativo.

¹⁰ Nel caso di Zorn, l'esempio principale è *Cobra*, game piece composto nel 1984, registrato per la prima volta tra il 1985 e il 1986, e pubblicato nel 1987.

¹¹ Va sottolineato come l'improvvisazione eterodiretta non si esaurisca nelle sole pratiche musicali, ma sia una categoria applicabile a ogni pratica performativa (per es., teatro, danza, performance in senso stretto).

¹² Musicisti quali Charles Moffett, Jackie Hairston, Sun Ra, Frank Zappa, Lukas Foss e il suo Improvisation Chamber Ensemble, Leonard Bernstein (con il suo *Four Improvisations by the Orchestra*, 1965), Earle Brown, Alan Silva e Doudou Ndiaye Rose; l'elenco è desunto da Graubard e Morris (1995).

Settanta. La prima performance pubblica di quella che ha battezzato “Conduction”¹³, in cui per la prima volta Morris ha operato su musica completamente non notata, si è tenuta a New York, presso il club “The Kitchen”, il primo febbraio del 1985, ed è stata pubblicata l’anno successivo con il titolo *Current Trends in Racism in Modern America*¹⁴.

Morris, che aveva cominciato la propria carriera di musicista professionista come cornettista al fianco dei band leader Horace Tapscott e David Murray, ha dedicato la propria vita alla diffusione a livello mondiale del proprio metodo. Si contano ufficialmente 199 performance della sua Conduction¹⁵, la maggior parte delle quali sono state precedute da brevi prove o da veri e propri workshop, coinvolgendo musicisti – quasi sempre, ma non necessariamente, professionisti – con i quali, nella maggior parte dei casi, non aveva mai collaborato in precedenza. I gesti impiegati da Morris, un’espansione di quelli tradizionalmente impiegati nella pratica della direzione d’orchestra¹⁶, costituiscono un lessico codificato e coerente, ovvero interdefinito, attraverso il quale egli intendeva coniugare la tradizione eurocolta della musica classica e del jazz afroamericano¹⁷. Nelle parole di Morris:

«La Conduction (Improvvisazione sotto direzione [*conducted Improvisation*]) è un mezzo attraverso cui un conduttore [*conductor*] può comporre, (ri)orchestrare, (ri)arrangiare e scolpire [suoni] impiegando musica scritta e non scritta [*notated and nonnotated music*]. Utilizzando un vocabolario di segni e gesti, molti dei quali già presenti all’interno del glossario generale della direzione tradizionale, il conduttore può alterare o dare inizio a un ritmo, a una melodia, a un’armonia, per non dire dello sviluppo di una forma o struttura (intesa sia in senso ampio, che nel senso comune del termine) e del cambiamento istantaneo nell’articolazione, nel fraseggio, e nel metro [della musica]. La ripetizione indefinita di una frase o di una misura è adesso completamente affidata alla discrezione del nuovo *Compositore sul Podio*. Segnali come *memoria* possono essere impiegati per richiamare un particolare momento della performance e il *Movimento letterale* è un gesto impiegato come forma di notazione grafica in tempo reale. La direzione [*Conducting*] non va più intesa come un mero strumento [*method*] per [fornire] l’interpretazione [di una data musica], ma come una forma vitalmente connessa [*a viable connection*] al processo della composizione, e come processo [compositivo] essa stessa. La pratica [*act*] della Conduction rappresenta un vocabolario per l’ensemble improvvisativo» (in Graubard e Morris 1995, p. 5; traduzione Nostra, corsivi e maiuscoli nel testo originale).

5. La Conduction come termine complesso

Essendo la composizione di un’improvvisazione (o l’improvvisazione di una composizione), l’improvvisazione eterodiretta rappresenta, nei termini della semiotica generativa elaborata da Algirdas Julien Greimas, il possibile termine complesso (cfr. Greimas e Courtés 1979, p. 44)¹⁸ derivato dall’opposizione semantica “composizione vs. improvvisazione”¹⁹, operando una decostruzione di entrambi i contesti individuati da tali termini, i loro modelli organizzativi e valori soggiacenti. L’atto compositivo si esercita su una musica “non composta”, costruita in tempo reale, e l’atto improvvisativo è “non improvvisato”, ma studiato, provato, esplicitamente irregimentato

¹³ Si tratta di una parola macedonia composta da “conducting” (direzione) e “improvisation” (improvvisazione), esplicitamente modellata – con gusto decostruzionista – sull’omofona e omografa parola del lessico della Fisica (“conduction”, conduzione). Morris impiegava anche la parola “comprovisation” (da “composition” e “improvisation”).

¹⁴ Va notato come tra i musicisti coinvolti in questa prima Conduction fosse presente anche John Zorn.

¹⁵ Cfr. conduction.us/page2.html.

¹⁶ Morris ha dichiarato che nel perfezionamento del suo metodo è stata fondamentale la lettura del libro di Elliott W. Galkin *A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice*, Hillsdale (NY): Pendragon Press 1988.

¹⁷ Per una panoramica introduttiva all’opera di Morris, cfr. Stanley (1999).

¹⁸ Cfr. anche *ivi*, pp. 265-268 (voce “Quadrato semiotico”).

¹⁹ Non è possibile approfondire in questa sede la natura di tale opposizione, largamente impiegata tanto a livello emico, quanto etico, eppure assai problematica.

da regole e ruoli codificati²⁰.

L'improvvisazione eterodiretta costituisce un tipo di performance e di ambiente – Morris definiva la sua Conduction come “art of environing”²¹ – che mette alla prova tutti i soggetti coinvolti nel processo, tanto quelli a proprio agio in un contesto esecutivo-interpretativo, quanto quelli a proprio agio in un contesto improvvisativo: i performer devono imparare, in un breve arco di tempo (quello delle prove o dei workshop che precedono la performance pubblica), un intero set di schemi corporei completamente nuovi (per larga parte idiolettali e spesso in contraddizione con gli automatismi gestuali-musicali acquisiti in anni di esperienza); il direttore non si limita a impartire istruzioni (come invece il direttore-dittatore di adriana memoria), ma deve tenere conto dei feedback dei performer, per potere impartire le istruzioni successive.

6. L'enazione della direzione

È possibile situare l'improvvisazione eterodiretta all'interno del paradigma enattivista in due modi: etichettando tale forma musicale come pratica sovrintesa dall'enazione e definendola come una metafora (o, più propriamente, una prosopopea) degli stessi processi enattivi.

Il lessico della Conduction²² è stato sistematicamente studiato dalla linguista Daniela Veronesi (cfr., per es., 2009; 2011; 2012), che ha collaborato con Morris nelle vesti di interprete durante molte delle esperienze di Conduction che hanno avuto luogo in Italia. Nelle sue analisi, Veronesi abbraccia una prospettiva pragmatica, incentrata sull'analisi conversazionale, allo scopo di mettere in luce le caratteristiche multimodali di tale pratica.

Nei workshop in cui mostrava e insegnava le basi della Conduction, Morris impiegava “una varietà di risorse semiotiche (parlato, imitazioni gestuali delle azioni degli strumentisti, esemplificazioni vocali, *inscenamenti* [*enactments*] verbali e corporei di sequenze di istruzioni [...], [le quali] si trovano ‘sovrapposte’ [*laminated*]²³ [...] e si elaborano l'una con l'altra” (Veronesi 2012; traduzione e corsivi Nostri). Le performance della Conduction impiegano così un insieme di quelle che Marcel Danesi e Thomas Albert Sebeok (2000) hanno denominato “metaforme” (*metaforms*)²⁴, ovvero metafore e “metonimie gestuali” (Veronesi 2009) o, in altri termini, “formanti plastici” (Greimas 1984) gestuali²⁵.

Vale la pena, a questo punto, a scopo puramente esemplificativo, di riportare integralmente una

²⁰ Non si suggerisce qui che nella “improvvisazione *non* eterodiretta” non ci sia studio, non ci siano prove e che essa non sia irreggimentata da regole e ruoli (tutt'altro; semmai, affermazioni di questo tipo sono in parte presenti nei discorsi di alcuni musicisti dediti all'improvvisazione, sono parte del loro armamentario retorico). Più semplicemente, si sottolinea come tutto ciò non sia al centro della performance improvvisativa, ovvero che tenda a non essere mostrato, a restare “dietro le quinte”.

²¹ Tipicamente gibsoniana (cfr. Gibson 1979), la nozione di “environment” (ambiente) è impiegata da Morris per descrivere la sua pratica musicale come una forma di organizzazione delle condizioni, delle influenze, delle *cose circostanti* (“the surroundings”). Morris dichiarava di voler *fare musica* di ciò che gli stava attorno, dell'ambiente in cui si inseriva la Conduction (lo spazio reale in cui si muoveva, i musicisti con cui lavorava in quello spazio reale), di volere cioè tradurre in suono “the character of the environment” (Graubard e Morris cit., p. 4). La Conduction di Morris stabilisce così, opportunamente, un *circuito* dinamico e ricorsivo: l'ambiente influenza la direzione e questa manipola l'ambiente; da qui la natura autopoietica della Conduction (cfr. Maturana e Varela 1980).

²² Già definito da Morris, come visto, “vocabolario” (un estratto del quale è disponibile in Graubard e Morris cit., pp. 6-7).

²³ Per la nozione di “laminated”, ovvero di “simultaneously layered”, cfr. Goffman (1981) e Goodwin e Duranti (1992).

²⁴ Una metaforma è una forma che connette due domini differenti; generalmente, una nozione astratta e una fonte concreta (per es., nella lingua inglese, l'uso del verbo “to see” per riferirsi alla nozione di “to think”, “to understand”). Una metafora è una tipica metaforma (l'impostazione di Danesi e Sebeok si richiama esplicitamente agli studi di George Lakoff e Mark Johnson sull'argomento).

²⁵ È possibile definire un “formante plastico gestuale” come un singolo, riconoscibile gesto dotato di significato differenziale e oppositivo all'interno dell'insieme possibile dei gesti (inteso come sistema semi-simbolico, cfr. Greimas e Courtés 1979, pp. 311-313), al di là – o prima ancora – della sua nominabilità e della sua associazione a una precisa figura del mondo.

tipica istruzione gestuale presente nel “vocabolario” della Conduction: “*Espandi* è l’istruzione impiegata per sviluppare una frase o un’area, e per riportarla poi alla sua forma originaria. Si posizionano entrambe le mani di fronte al corpo (con le braccia tese), congiungendo le mani (per evidenziare la frase che si intende selezionare) e poi allontanandole per indicare lo sviluppo” (Graubard e Morris cit., p. 6; traduzione Nostra). Il gesto iconico delle braccia e delle mani dà manifestazione concreta dell’idea di estrarre un frammento, un “campione”, dalla sequenza suonata, e manipolarlo.

Nei termini della teoria greimasiana, la Conduction fornisce, al livello della conversione tra strutture narrative di superficie e strutture discorsive (cfr. Greimas e Courtés cit., pp. 347-348)²⁶, una attorializzazione (ivi, pp. 21-22)²⁷ dei diversi attanti (ivi, pp. 17-19) implicati – e, di norma, lasciati impliciti – nell’improvvisazione musicale (e, più in generale, in ogni performance musicale). È qui che risiede la sua valenza metaforica nei confronti della cognizione enattiva. Il direttore, impartendo le istruzioni ai performer, non fa altro che dare corpo, rendere manifeste le diverse *costrizioni* che operano al di sotto e al di là della superficie visibile della pratica musicale in qualità di Destinanti (ivi, pp. 80-81), Adjuvanti (ivi, p. 2), Opponent (ivi, p. 229): norme di tipo architettonico (norme sociolettali, ovvero generiche, e idiolettali, ovvero stilistiche), di tipo testuale e strutturale (norme compositive e formali, relative alle componenti armoniche, melodiche, ritmiche, timbriche), di tipo pragmatico (per es. norme conversazionali, come turnazione, combinazioni, interplay). Le istruzioni impartite dal direttore fungeranno da Destinanti, Adjuvanti, Opponent all’interno dei programmi narrativi (ivi, pp. 256-257) dei Soggetti; ovvero, da operatori sintattici, da meccanismi di trasformazione della performance dei musicisti.

7. Conclusioni

Mostrando in maniera esplicita l’esistenza di regole (i gesti normativi), l’asimmetria (stante la mutua e reciproca dipendenza di direttore, ensemble e singoli musicisti gli uni dagli altri), la complessità e la fragilità delle relazioni e delle interazioni nella performance (l’importanza dei feedback), l’improvvisazione eterodiretta sembra mettere in scena un “dietro le quinte” dell’improvvisazione musicale – è lecito pensarla come una forma di Ur-improvvisazione, la costruzione, appunto, di un’improvvisazione – e della performance musicale tout court, mettendo in luce il carattere intersoggettivo e contrattuale della cognizione e della significazione, che in altri contesti si cerca di obliterare. L’improvvisazione eterodiretta è una messa in scena dell’enzione, dell’incorporazione del sapere e del saper-fare musicali, è l’enzione dell’enzione stessa.

Negli ultimi anni si è registrata un’accresciuta sensibilità nei riguardi del paradigma enattivista (cfr. Reybrouck 2001; Noë 2002; Luciani 2009; Peters 2010; Matyia 2012; Noë 2012; Lopez-Cano 2013), individuando un campo fertile di confronto interdisciplinare e di messa alla prova della stessa episteme alla base di tale prospettiva in relazione a oggetti complessi, e finora inesplorati, sotto questo profilo, come le pratiche estetiche. Il paradigma enattivista sembra offrire cioè, da una parte, una prospettiva fertile attraverso cui esplorare le pratiche estetiche e, dall’altra, una prospettiva essa stessa da indagare fruttuosamente attraverso tali pratiche.

Riferimenti bibliografici

BORGHI, A. M., & NICOLETTI, R. (2012). Movimento e azione. In Job, R., & Cubelli, R. (a cura di). *Psicologia dei processi cognitivi*, Roma: Carocci; online laral.istc.cnr.it/borghi/borghi-nicoletti_movimentoazione_2012.pdf.

²⁶ Cfr. anche *ivi*, pp. 140-143 (voce “Generativo (percorso –)”).

²⁷ Cfr. anche *ivi*, pp. 20-21 (voce “Attore”).

- BRUNER, J. (1966). *Toward a Theory of Instruction*, Cambridge (MA): Belkapp Press.
- CLARK, A. & Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, 58(1), 10-23.
- GALLAGHER, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- GALLAGHER, S. & COLE, J. (1995). Body schema and body image in a deafferented subject. *Journal of Mind and Behavior*, 16(4), 369-390.
- GIBSON, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- GOFFMAN, E. (1981). *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GOODWIN, C. & Duranti, A. (1992). Rethinking context: An introduction. In Id. (Eds.). *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon* (pp. 1-42). Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- GRAUBARD, A. & Morris, B. (1995). Liner notes to *Butch Morris, Testament: a Conduction Collection*, New World, CAT 80478-2; online newworldrecords.org/liner_notes/80478.pdf.
- GREIMAS, A. J. (1984). Sémiotique figurative e sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques*, IV (60, Documents), 5-24.
- GREIMAS, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette. Tr. it. [con integrazioni] Id. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. A cura di Paolo Fabbri. Milano: Bruno Mondadori 2007.
- HEAD, H., & HOLMES, G. (1911). Sensory disturbances from cerebral lesions. *Brain*, 34 (2-3), 102-254.
- KENDON, A. (1980). A description of a deaf-mute sign language from the Enga Province of Papua New Guinea with some comparative discussion. Parts I, II, III. Respectively: *Semiotica*, 31(1-2), 1-34; *Semiotica*, 31(1-2), 81-117; *Semiotica*, 32(3-4), 245-313.
- LOPEZ-CANO, R. (2013). Music, cognitive enaction and social Metabody. Paper presented at *Multiplicities in Motion: Affects, embodiment and the reversal of Cybernetics. 3.000 years of posthuman history*, Medialab Prado, Madrid, July 27.
- LUCIANI, A. (2009). Enaction and Music: Anticipating a New Alliance between Dynamic Instrumental Arts. *Journal of New Music Research*, (38)3, 211-214.
- MARINO, G. (2013). Musichaosmos. Intersoggettività, gioco e costruzione del senso nell'improvvisazione eterodiretta. *E/C*, 15-16 (*Il senso delle soggettività. Ricerche semiotiche*), 101-110.
- MATURANA, H. R. & VARELA, F. J. (1980). *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Edited by R. S. Cohen & M. W. Wartofsky. Boston Studies in the Philosophy of Science, 42. Dordrecht: D. Reidel Publishing Co.
- MATYJA, J. K. (2012). Review of Clarke, D., & Clarke, E. (2011, Eds.). *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. New York: Oxford University Press. *Constructivist Foundations*, 8(1), 129-131.
- NOË, A. (2002). Art as Enaction. *Interdisciplines, The Art and Cognition virtual conference*, interdisciplines.org/medias/confs/archives/archive_1.pdf.
- NOË, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge (MA): MIT Press.
- NOË, A. (2009). *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. New York: Hill & Wang.
- NOË, A. (2012). *Varieties of Presence*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- PETERS, D. (2010). Enactment in Listening: Intermedial Dance in EGM Sonic Scenarios and the Bodily Grounding of the Listening Experience. *Performance Research*, (15)3.
- REYBROUCK, M. (2001). Biological roots of musical epistemology: Functional cycles, Umwelt, and enactive listening. *Semiotica*, (134)1-4, 599-633.
- SALVATORE, G. (2000, a cura di). *Frank Zappa domani: Sussidiario per le scuole (meno) elementari*. Roma: Castelvechi.

- SANTARCANGELO, V. (2014). Prefazione alla nuova edizione italiana. In Gibson, J. J. *L'approccio ecologico alla percezione visiva*. A cura di Vincenzo Santarcangelo. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.
- STANLEY, T. T. (2009). *Butch Morris and the art of Conduction*[®]. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Ph.D.
- STREECK, J. (2009). *Gesturecraft: The Manufacture of Meaning*. Amsterdam: John Benjamins.
- VARELA, F. J., THOMPSON, E., & ROSCH, E. (1991-1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (MA): MIT Press.
- VERONESI, D. (2009). The guy directing traffic: Gestures in conducted improvised music between metaphor and metonymy. Paper presented at the RaAM Workshop *Metaphor, Metonymy & Multimodality*, Amsterdam, June 4-5.
- VERONESI, D. (2011). La traduzione non professionale come co-costruzione: Osservazioni sull'interazione in contesti musicali didattici all'intersezione tra codici semiotici. In Massariello Merzagora, G., & Dal Maso, S. (a cura). *I luoghi della traduzione: Le interfacce*. Atti del XLIII Congresso Internazionale SLI-Società Linguistica Italiana (vol. I, 89-102). Roma: Bulzoni.
- VERONESI, D. (2012). Formulating music, laminating action: Instruction and correction in ensemble music workshops. Paper presented at *The Linguistic Anthropology Laboratory*, University of California, San Diego, May 21.