

Guglielmo Bottin

Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi

You dig into a groove, you don't stay on the surface

James Brown 1986, p. 242

1. Introduzione

Da oltre un secolo, il groove è tra i tratti principali di buona parte della popular music e, apprezzato dal pubblico in modo trasversale rispetto a diversi generi musicali, costituisce un obiettivo estetico per musicisti e produttori. Il groove si manifesta nella performance strumentale, attraverso nuance temporali e dinamiche, ma anche come ‘progetto’ e arrangiamento, attraverso l’incastro e la ripetizione ciclica delle linee ritmiche. Questo secondo modo di intendere il groove mantiene come elemento cardine la struttura metrico-accentuativa del ritmo, resa ancora più evidente da una condotta sostanzialmente isocrona o idealmente ‘metronomica’, generalmente priva di agogiche; al tempo stesso, l’impianto metrico viene costantemente punteggiato da eventi sincopati e da pattern ‘controritmici’ che lo contrastano.

In questa prospettiva, il groove non sarebbe una qualità (o un’essenza) presente della musica africana di tradizione poi adottata nella popular music nordamericana, ma emerge nel contesto della società postindustriale all’inizio del Novecento come tratto ritmico specifico, coevo ma del tutto opposto alle innovazioni del modernismo musicale, spesso finalizzate a minimizzare la ripetizione che invece è al centro dell’idea stessa di groove. Infatti, da un lato, l’idea di un generico ‘ritmo africano’ non è che uno stereotipo occidentale (Agawu 1995), dall’altro, parlare di groove in termini di ‘essenza africana’ è altrettanto problematico, non solo perché esistono musiche dell’Africa prive di groove, ma anche perché quello del groove è un concetto del tutto moderno, emerso nel contesto della musica africano-americana del XX secolo (Middleton 2006, p. 145).

Pur non negando l’esistenza (e l’importanza) delle differenze soggettive e culturali, in questo saggio mi concentrerò sui processi psico-

sensoriali della percezione ritmica.¹ D'altra parte, non sarebbe neppure del tutto sensato rinunciare preventivamente a identificare il groove in quanto caratteristica ritmica immanente o come 'qualità globale' (Brattico e Vuust 2017) che emerge da strutture e processi musicali specifici. Liquidare le comuni risposte 'affettive' al groove (e alla musica in generale) come aspetti scatenati da fattori sociali o soggettivi rischia, al contrario, di rendere del tutto parziale e relativo ogni tentativo di valutazione del groove in quanto fenomeno musicale transculturale (Pressing 2002; Cochrane 2021). Le ricerche sulla sensibilità ritmica neonatale (Winkler 2009), sull'*entrainment* neuropsicologico (Cameron et al. 2019) sembrano confermare l'esistenza di un sensorio comune. 'Comprendere' il groove significa dunque sentirne la presenza anche con il corpo (Roholt 2014, p. 5) e, al tempo stesso, avvertirne la qualità specifica che potremmo chiamare *rhythmic feel*. Studiare il groove (anche) dal punto di vista della sensazione permette di identificare gli aspetti musicali che la ingenerano e di metterli poi in relazione tra loro, sussumendone ciclicità, strutture metriche comuni ed elementi di differenziazione (Zbikowski 2004).

Oltre che con coloro che, a ragione, rivendicano l'importanza dello studio della popular music a partire dal suo impatto industriale e sociale, evidenziando processi e meccanismi di autenticità/autenticazione culturale (mediati anche dalle capacità tecniche ed espressive di alcuni musicisti *popular*) mi troverei d'accordo con chi sostiene che: "la popular music [...] sembra richiedere una diversa concezione dell'estetica, nella quale la forma sensibile della musica [...] e il destinatario siano in rapporto più diretto e immediato" (Pozzi in Somigli et al. 2003, p. 358).² A mio avviso il groove va dunque annoverato tra i tratti fondamentali della popular music,³ proprio perché si tratta di un elemento volto a favorire la partecipazione "diretta e immediata"; una modalità di accesso estetico

¹ La scelta di non approfondire le basi culturali del *groove* è in parte dovuta al fatto che tali assunti sono in continua trasformazione e spesso soggetti a interpretazioni e negoziazioni. Vi sono molti lavori che si focalizzano sugli aspetti culturali della generazione e della sensazione del groove, cui il lettore interessato potrà far riferimento, tra cui Bolden (2008), Clayton et al. (2006).

² Si tratta di un'osservazione di Raffaele Pozzi nel contesto di una giornata di studi sulla popular music, lì derubricata a 'musica di consumo'. Vorrei raccogliere tale suggerimento in senso completamente positivo. Va ricordato che, a quel medesimo convegno, Roberto Agostini suggeriva di "considerare quelle ricerche che, riflettendo sull'esperienza estetica nel mondo contemporaneo [...] esplorano il ruolo del corpo, rilevando la presenza di esperienze estetiche diverse da quelle con cui più s'identifica la tradizione estetica occidentale [...] nel far riferimento a strutture musicali funzionali alla regolazione affettiva e alla sincronizzazione motoria" (Middleton e Agostini 2004, pp. 405-406).

³ Lo sviluppo di un'estetica specifica per la popular music ha avuto luogo nella riflessione filosofica di stampo pragmatista, di cui è reperibile una buona rassegna in Gracyk (s.v.). In ambito musicologico, mi limito a segnalare i contributi di von Appen (2007) e Agostini (2009).

che avviene per esperienza attiva e incorporata, non per tramite della contemplazione formale o come risultato di un'analisi del testo/fonogramma. Così inteso, groove si potrebbe inserire tra i concetti fondativi di una più generale teoria estetica della popular music, in grado di valutare tanto gli aspetti espressivo-performativi quanto quelli deliberatamente artificiali, macchinici e programmati, che caratterizzano, per esempio, la musica elettronica extraaccademica e quella *dance*.

Dal punto di vista storico-culturale, la *groove music* si può considerare anche come una famiglia di stili contraddistinti da strutture e pattern ritmici ciclici, emersi nel contesto della musica nordamericana da ballo all'inizio del secolo scorso. Per esempio, lo swing ha certamente a che fare con il groove e l'articolazione dello swing è una condotta ritmica in grado di ingenerare la sensazione del groove. Lo stesso avviene in generi e stili musicali diversi e successivi, ciascuno dei quali presenta architetture ritmiche, tecniche e tecnologie specifiche finalizzate all'ottenimento di un groove efficace.

I tratti della *groove music* più attuale si sono sviluppati in modo determinante tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta e, in particolare, nelle comunità musicali africano-americane del *funk* e del *rhythm'n'blues*. L'idea di groove è comunemente associata a un intenso coinvolgimento psico-fisico con il ritmo, tale da indurre risposte motorie che si esprimono nel ballo o in movimenti del corpo sincronizzati alla pulsazione. Nonostante si tratti di un concetto relativamente recente e situato nel contesto della cultura musicale contemporanea, il fenomeno del groove ci riporta forse anche ad aspetti più universali e primordiali. L'indagine neuropsicologica ha identificato un sistema complesso di strutture e meccanismi coinvolti nella sensazione del groove, la cui esperienza sembra inoltre contribuire al benessere e alla funzionalità del sistema nervoso (Etani et al. 2023; Matthews et al. 2020; Bernardi, Bellemare-Pepin e Peretz 2018). Per questa ragione, alcuni sostengono che la capacità umana di sincronizzarsi al ritmo della musica sia alla base di comportamenti dal forte valore adattivo (Patel 2006; Fitch 2016; Trost, Labbé e Grandjean 2017).

Lo studio del groove si posiziona all'interno di una generale rivalutazione del ritmo che ha avuto luogo verso la fine del Novecento, tuttavia i metodi e la terminologia impiegati nell'analisi musicale del canone euroclassico occidentale non sono sempre utili per l'indagine delle strutture e delle nuance ritmiche della popular music. Anche per questa ragione, la ricerca ha inizialmente avuto luogo in ambito etnomusicologico e psicologico. Nel saggio *Motion and feeling through music* del 1966, il cui titolo vuole essere un rovesciamento critico dell'ormai 'classico' *Emotion and meaning in music* di Meyer (1956), Charles Keil propone di fondare la disciplina della 'groovology' per sopperire

alle lacune della teoria del ritmo rispetto alla specificità della popular music e delle musiche di tradizione afro-diasporica (Keil 1966). La principale critica mossa alla musicologia è quella di essersi dedicata ai soli aspetti sintattico-strutturali, tralasciando l'importanza dell'espressività e della gestualità. La controteoria di Keil pone quindi l'attenzione sulle inflessioni performative di ordine microtemporale (e per questo di difficile trascrizione) che egli chiama *participatory discrepancies*. Queste 'discrepanze' sarebbero alla base di un *engendered feeling* (sensazione ingenerata), concetto del tutto speculare a quello di *embodied meaning* (significato incorporato) proposto da Meyer.⁴

Nonostante un generale consenso sull'importanza del groove come tratto estetico/estetizzante nella popular music (e in parte presente anche in diverse musiche di tradizione), ad oggi manca ancora una concettualizzazione chiara e condivisa del fenomeno. Nella letteratura etnomusicologica e negli studi sul jazz, in cui l'approccio antiformalista di Keil ha avuto molta risonanza, il groove viene spesso considerato come l'effetto della vitalità dei musicisti che, da un lato, si coordinano tra loro suonando in modo estremamente coeso, dall'altro, esprimerebbero una sensibilità ritmica soggettiva, apportando nuance costantemente variabili e, per questo motivo, non facilmente trascrivibili in notazione ma, al più, rappresentabili come discrepanze o eccezioni rispetto a uno schema ritmico perfettamente regolare. Questa duplice teorizzazione (da un lato, groove come *interplay* e coesione collettiva, dall'altro come sensibilità ritmica soggettiva e *microtiming* individuale) sembra riferirsi a pratiche di segno opposto e in apparente contraddizione.

Altri studiosi analizzano il fenomeno a livello 'oggettuale' o testuale, cercando di comprendere come la sensazione di trascinarsi (*entrainment*) ingenerata dal groove possa essere ricondotta al contrasto tra impianti metrici e pattern controritmici o sincopati e, in ragione di tale 'tensione', manifestarsi anche in assenza di nuance estemporanee. Da diversi decenni, il ritmo della popular music è infatti scandito da dispositivi tecnologici e macchine programmabili prive del potenziale espressivo e generativo dei musicisti umani. Tuttavia, il groove non è certo scomparso. Al contrario, si sono sviluppati generi completamente basati su ritmi programmati e su brevi frammenti registrati e ripetuti ciclicamente. A partire dalla *disco music*, le musiche da ballo sono diventate progressivamente sempre più elettroniche, senza che il coinvolgimento e le danze abbiano perso di intensità rispetto a quando ci si muoveva al suono delle orchestre e delle band. Da fattore umano continuamente generato e

⁴ L'uso del termine '*embodied*' da parte di Meyer è completamente estraneo alle odierne teorie di *embodied cognition*. Meyer vuole invece distinguere i significati 'incorporati' nella musica dai significati designativi delle parole o dei segni.

rinnovato dalla vitalità della performance, il groove è oggi qualcosa che si ottiene da una pratica di ‘scrittura’ musicale basata sull’impiego di sequencer, campionatori, batterie elettroniche e *digital audio workstation*.

Le diverse pratiche poietiche finalizzate all’ottenimento del groove (partecipazione performativa vs scrittura/programmazione ritmica, variazione espressiva vs. ripetizione macchinica, swing e ‘relax’⁵ vs. regime metronomico) potrebbero sembrare tra loro del tutto inconciliabili. L’esempio appena portato, relativo ai ritmi prodotti con *drum machine*, *sequencer* e computer, indica che è possibile progettare e generare groove efficaci e coinvolgenti anche in assenza di gestualità umana, anzi, con una qualità macchinica in netto contrasto con la supposta vitalità della *groove music* pretecnologica. I fattori alla base del groove in un certo contesto musicale possono così manifestarsi in modo quasi opposto in un contesto differente. È dunque irrealistico voler sussumere una teoria del groove applicabile in tutti i casi ma, confrontando modelli e pratiche, è forse possibile ricavare un insieme di convenzioni ritmiche e valutare come il fenomeno emerga, di volta in volta, dalla loro combinazione e interazione.

Sia che il groove venga considerato in termini di struttura/testo, oppure ricondotto ad aspetti processuali e performativi, le diverse teorie, anche quelle tra loro più divergenti, fanno comunque spesso riferimento a un insieme unificato di parti: qualcosa di simile al concetto psicologico di *Gestalt*. Nelle interpretazioni testuali/strutturali, il groove coincide con l’insieme delle linee ritmiche ripetute, espresse da strumenti e timbri eterogenei.⁶ Nelle interpretazioni più processuali/performative, legate alla sensibilità ritmica individuale, il groove è invece il risultato della collaborazione tra musicisti che partecipano insieme, sebbene ciascuno a suo modo, a un processo comune.

Nonostante l’apparente mancanza di accordo su cosa sia esattamente il groove, molte delle definizioni in letteratura indicano anche la presenza di un riferimento pulsativo costante; di una stratificazione di eventi sonori rispetto a tale schema di base; della ripetizione del pattern complesso che deriva dalla loro somma.⁷ A livello estetico, l’esistenza e la qualità

⁵ Hodeir (1959) suggerisce che il rilassamento neuromusicale sia fondamentale per una corretta esecuzione dello swing. Il concetto di ‘relax’ diventa però problematico giacché l’autore arriva a sostenere che i musicisti Black ne sarebbero dotati ‘per natura’ mentre quelli bianchi devono adoperarsi con fatica per ottenerlo (p. 206-207).

⁶ Questo aspetto, detto *heterogeneous sound ideal*, è stato ricondotto alle pratiche esecutive di tradizione afrodiasporica: “a kaleidoscopic range of dramatically contrasting qualities of sound is sought after [...] The desirable musical sound texture is one that contains a combination of diverse timbres” (Wilson 1992, p. 329).

⁷ Tracce di queste costruzioni ritmiche (cui si riconduce l’esperienza del groove) si possono ritrovare anche nella musica tradizionale non occidentale, come anche in diverse

del groove si valutano sempre, in ultima analisi, nella coscienza e nell'esperienza vissuta dell'ascoltatore. Una buona teoria del groove dovrebbe quindi considerare gli eventi e le strutture del ritmo non solo a livello testuale ma anche per come vengono *effettivamente* percepiti. Allo stesso tempo, il groove è qualcosa cui chi vi partecipa (come musicista o come ascoltatore) non può e non deve pensare in modo troppo astratto, né cercare di scomporre a livello analitico, pena la perdita della percezione gestaltica complessiva e della sensazione di 'trascinamento' che ne deriva.

2. In principio era il ritmo

La combinazione di suoni e movimenti⁸ e il senso di moto generato dal ritmo musicale ha da sempre suscitato l'interesse dei filosofi (Sini 2017).⁹ L'idea di *affect* ritmico-musicale ha origini lontane: già nel IV secolo a.C., Aristosseno di Taranto si oppone alla concezione pitagorica sostenendo, tra le altre cose, che gli intervalli musicali dovessero essere classificati in base ai loro effetti sull'ascoltatore non solo in termini di rapporti matematici (Rowell 1979; Aristoxenus 1902, pp. 189-190). La teoria aristosseniana del ritmo coniuga l'organizzazione delle durate con la loro percezione e anticipazione a livello corporeo-gestuale, aspetti che oggi diremmo *embodied* e vedremo forse in relazione con processi di *entrainment* e di predizione indagati dalle neuroscienze (Koelsh, Vuust, e Friston 2019). Pur non parlando ovviamente di groove, Aristosseno rappresenta il ritmo non come sequenza di durate temporali variamente articolate, bensì come insieme di movimenti (arsi e tesi, assenza/attenuazione e presenza/intensificazione dell'accento) che diventano effettivamente *un* ritmo solo quanto la loro comprensione intellettuale è accompagnata da una percezione somatica.¹⁰ All'inizio degli *Elementa Rhythmica* è esposta la differenza tra il ritmo in sé e un medium 'ritmabile' in potenza (*rhythmizomenon*). Per esempio, le note musicali non sarebbero né ritmiche né aritmiche: necessitano di un ascoltatore attraverso cui lo schema del ritmo possa essere ingenerato

musiche del canone euroclassico. Tuttavia, il periodo di riferimento per questo saggio è quello compreso tra l'ultima parte del Ventesimo secolo ad oggi e il repertorio quello della popular music urbana contemporanea.

⁸ La 'vecchia' formula di Hanslick (*Tönend bewegte Formen*) sembra confermata anche dagli odierni studiosi di *embodied music cognition*, che si spingono a attribuire l'emersione di 'significati musicali' proprio a partire dalla combinazione tra suoni e movimenti (Godøy e Leman 2010, p. 16).

⁹ Più recentemente, si è discusso se il senso di movimento avvertito nella musica fosse qualcosa di reale o di apparente (Gjerdingen 1994; Todd 1999).

¹⁰ Una posizione vitalista che si ritrova in parte anche in Hodeir (1959) e nel 'principio audiotattile' di Caporaletti (2014 e 2019).

da un atto mentale. In altre parole, il ritmo non esiste senza un medium ritmabile e senza un soggetto che frammenti il tempo in durate, poiché il tempo non si può ‘spezzare’ da sé. C’è dunque bisogno di un agente intenzionale che operi la suddivisione (Pearson 1990, p. 5). Sebbene tale concezione non possa certamente essere applicata alle odierne definizioni di groove, è interessante ricordare come già in epoche remote si fosse rilevato che la percezione del ritmo non potesse prescindere dal coinvolgimento di un soggetto attivo che partecipa alla strutturazione temporale del flusso sonoro. Questa posizione si ritrova anche nelle principali concezioni estetologiche del Novecento. Com’è noto, per Dewey l’esperienza estetica non è una questione di mera conoscenza, ma qualcosa che viene ‘consumato’ attivamente da un soggetto coinvolto nella ricerca di percezioni vissute e incarnate (Alexander 2016). Ingarden attribuisce grande importanza all’esperienza guidata dal soggetto in una tensione dinamica che avviene nell’incontro tra l’opera come fonte fissa e finita, *ergon*, e un processo attivo di comprensione, *energeia* (Szyszkowska 2020). Dufrenne utilizza invece tre distinte categorie della percezione estetica: presenza, rappresentazione e sentimento (Dufrenne 1953, p. 467). Quest’ultimo termine è forse meglio espresso dall’inglese *feeling* poiché non ha nulla a che fare con l’emotività cui la parola italiana ‘sentimento’ spesso allude. In questo caso, ‘sentire’ ha valore di conoscere direttamente le forme della percezione senza uno sforzo intellettuale esplicito (Dello Buono 2009). Merleau-Ponty (2003) sostiene che la rappresentazione astratta e intellettuale è qualcosa di secondario, mentre il modo principale di percepire è basato su un coinvolgimento corporeo intenzionale. Secondo queste prospettive, più che l’analisi contemplativa, sarebbe una ‘disposizione’ di ascolto attivamente orientata verso l’esperienza a consentirci di sperimentare la qualità cinetica del groove. Diverse indagini empiriche hanno fornito prove dell’importanza del coinvolgimento del corpo (*embodiment*) nella formazione dell’esperienza musicale (Leman 2007).

Tra i pionieri della psicologia del ritmo, Paul Fraisse ne considera la percezione in termini di organizzazione gestaltica (Fraisse 1979). Alla base di questo fenomeno vi sarebbe un’oscillazione motoria spontanea: una sorta di ritmo di base (simile ai movimenti associati all’*entrainment*, come battere il piede o oscillare la testa) che permetterebbe all’ascoltatore di ‘entrare’ anche con il corpo nell’esperienza del ritmo. Fraisse ha poi dimostrato che la ritmizzazione spontanea è il risultato di un processo di ‘induzione’ che attiva il movimento del corpo allineandolo al ritmo musicale e in cui la sincronizzazione si mantiene senza necessità di un intervento cosciente.¹¹ Il

¹¹ Fraisse ha pubblicato i suoi studi sul ritmo nel 1974 in francese e la traduzione italiana del 1979 è oggi di difficile reperibilità. In lingua inglese, ne è disponibile un sunto nel volume curato da Deutsch (Fraisse 1982).

compito di comprendere la natura del groove è reso ancora più arduo dal fatto che, in modo del tutto simile al processo di induzione ritmica individuato da Fraisse, il suo effetto sembra prodursi direttamente: la musica suona, il corpo si muove e partecipa in modo spontaneo, senza apparente bisogno di teorie o spiegazioni. Tali risposte non del tutto intenzionali alla musica, quantunque culturalmente mediate, sono state talvolta considerate come una sgradita 'intrusione' o regressione al 'primitivo' o all'infantile, opposte all'autonomia di giudizio estetico e all'autocontrollo corporeo dell'ascoltatore 'civilizzato' (Meelberg 2011). Si tratta di una posizione in parte ideologica: da un lato, vi è la motivazione di alcuni a cercare complessità formale e ricchezza estetica anche nella popular music, dal lato opposto, vi è un sospetto intellettualistico quasi 'morale' per tecniche e pratiche musicali finalizzate al ballo e a dare 'piacere' a pubblico e musicisti. Ignorare gli aspetti più materiali e somatici può tuttavia indurre a tenere lo studio del ritmo e, più in generale, della musica a un'indebita 'distanza metafisica' (Abbate 2004). D'altro canto, riconoscere l'importanza del groove (un fenomeno comunemente attribuito a un'organicità/vitalità ritmico-musicale) non significa ridurre l'esperienza dell'ascolto alla descrizione di una sensazione corporea o a un insieme di impulsi neurofisiologici. La nostra esperienza passa infatti attraverso processi di ascolto che coinvolgono il corpo e i sensi come mezzi di costruzione attiva della cognizione musicale, non solo come organi che trasmettono segnali uditivi cui reagiamo fisicamente o contempliamo intellettualmente (Schulze 2016). Dunque anche le nozioni di psicologia della Gestalt e alcuni concetti estetologici possono avere una certa utilità, se adattati al contesto del ritmo nella popular music. Mi soffermerò in particolare sul tentativo di Roholt (2014) di estendere la teoria fenomenologica di Merleau-Ponty alla percezione del groove, cercando di verificarne la validità anche alla luce dei modelli di *embodied cognition*.

3. Funzione ed effetti delle nuance microtemporali

È utile ricordare che una nuance musicale può coincidere con una variazione di altezza, timbro, intensità dinamica oltre che di *onset*, ossia la posizione temporale dell'attacco del suono, in anticipo o ritardo rispetto al tempo metronomico. Il *microtiming* rappresenta quindi solo un tipo tra tutte le nuance possibili. La percezione delle nuance è stata diffusamente indagata da studiosi come Diana Raffman, Vijay Iyer ed Eric Clarke. Clarke suggerisce che le nuance microtemporali intenzionali, dette anche *expressive timing*, avrebbero l'effetto di rimarcare la struttura ritmica sottostante, poiché tali inflessioni vengono comunque categorizzate dall'ascoltatore rispetto a una griglia metrica di riferimento (Clarke 1989). Gli eventi sonori sono avvertiti come in anticipo o in ri-

tardo rispetto a una posizione temporale ‘teorica’ che è dunque parte di una struttura ideale del ritmo. In modo simile, sebbene limitato al livello della pulsazione, Iyer sostiene che lo scopo delle nuance sia quello di enfatizzare il *beat* (Iyer 2002, p. 404). Per esempio, in un pattern di ottavi tutti uguali (privi di nuance dinamiche o timbriche) la presenza del livello metrico dei quarti verrebbe meno, e con esso, anche la presenza del *beat*. Questo non dipende tuttavia solo dalle nuance o dalle articolazioni *long-short* (nel caso dello swing) ma anche dagli aspetti metrico-strutturali del pattern ritmico considerato nel suo insieme.

Raffman sostiene che, al livello pre-analitico e pre-concettuale della percezione musicale, le nostre sensazioni delle nuance siano poco precise: avvertiamo come un ‘disordine’ o una ‘nebulosa’, senza però avere una chiara misura di quale sia l’effettivo scostamento dal tempo ideale. Le nuance sarebbero quindi percezioni ritmiche di cui abbiamo in qualche modo coscienza ma che non abbiamo ancora sottoposto (o che non riusciamo a sottoporre) a un processo di organizzazione strutturale (Raffman 1993, p. 90). L’esistenza di un livello pre-schematico nella percezione ritmica può spiegare il motivo per cui un brano possa risultare interessante e coinvolgente anche quando è costituito da materiale melodico/armonico molto semplice e continuamente ripetuto. La presenza di nuance espressive può essere sufficiente a suscitare e sostenere un interesse prolungato:

In studying West African dance-drumming and in performing on keyboard instruments in jazz, hip-hop, and funk contexts, I experienced an interesting revelation: the simplest repetitive rhythmic patterns could be imbued with a universe of expression (Iyer 2002, p. 396).

In the hands of a master [...] straight-four technique may be dull as dishwater syntactically, but electrifying as part of a process (Keil 1966, p. 342).

Questo effetto sembra però prodursi anche con pattern microritmici ripetuti sempre nello stesso modo, come per esempio in un loop ‘suonato’ da una macchina:

When you’ve found the loop, then you can hear that for ten minutes, 20 minutes, half an hour, an hour, and you haven’t got to do much to that loop, because the loop is saying everything to you (LTJ Bukem in Battino e Richards 2005, p. 13).

Se prendessimo per buona l’ipotesi di Raffman, ci troveremmo subito di fronte a un paradosso: come sarebbe possibile analizzare o descrivere un qualsiasi groove, se le nuance che ne determinano l’efficacia vengono percepite solo a livello pre-schematico e pre-concettuale, senza possibi-

lità di far emergere strutture e pattern? Rilevare piccole variazioni sistematiche nel segnale audio (come avviene comunemente negli studi computazionali del ritmo) potrebbe fornirci evidenze numeriche oggettive che non hanno però realtà percettiva. Le nuance espressive sarebbero del tutto ineffabili proprio perché non schematizzabili e resistenti alla memorizzazione: “We cannot report the nuances: no verbalization without schematization” (Raffman 1993, p. 67). È dunque necessario passare a un livello analitico/concettuale di schematizzazione ritmica per poter ricordare, identificare, riprodurre gli elementi di un groove. A livello preschematico, l’unico modo per cogliere e apprezzare tali dettagli sarebbe quello di ripeterne l’ascolto/esperienza (Margulis 2014, p. 23). Si tratta di una posizione sostanzialmente compatibile con quella di Keil:

I am gradually getting clearer about what I can’t perceive and what I don’t know. And, since “ignorance is bliss” when it comes to grooving, this not perceiving accurately and not knowing what I’m doing when I play music [...] Are we generating enough PDs? [...] We don’t need any scientific measurements to find out. Anyone can see the smile, feel the glow from a child who is “getting it” and “getting into the groove” (Keil 2010, pp. 2-3).

Generalmente, un musicista genera ed esegue inflessioni ritmiche per ottenere un certo effetto percettivo. Si può dunque ipotizzare che, nella performance (ma anche nella programmazione ritmica microtemporale), la produzione di nuance sottenda un obiettivo estetico intenzionale e più o meno determinato. L’effetto voluto non è però quello di comunicare all’ascoltatore che i suoni cadano in anticipo o in ritardo rispetto al metronomo, ma quello di generare la sensazione di un ritmo che si sporge in avanti o indietro (*rushing/dragging, leaning forward/backward*) con “attitudine propulsiva o depulsiva” (Caporaletti 2014, p. 176). Per questo motivo la misurazione analitica delle singole inflessioni temporali di per sé non dice molto sul loro effetto d’insieme. Si può pertanto descrivere un groove anche senza dover passare per la misurazione o la schematizzazione delle singole nuance, ma valutandone la qualità globale, il *feel* complessivo. L’ineffabilità delle nuance paventata da Raffman non rappresenta allora un vero problema per l’efficacia del groove. Ciò che conta è la *sensazione* ingenerata dalla tensione metrico-strutturale (tra ritmi e controritmi) ed eventualmente la qualità specifica del *rhythmic feel* a livello microtemporale, non la *contemplazione* formale di una struttura ritmica astratta.

È tuttavia importante ribadire il rapporto che si instaura tra struttura ritmica ideale e suoni effettivi. Vi è infatti uno schema ritmico immanente che si può manifestare sia attraverso una gestualità musicale umana (tipicamente contraddistinta da nuance e discrepanze partecipative), sia come

espressione di un processo macchinico (groove metronomico/isocrono, *microtiming* programmato), oppure come combinazione tra le due (per esempio quando i musicisti suonano seguendo una *drum machine* o una *click track*). Tuttavia, in assenza di una struttura di riferimento o di un ritmo ideale (che in quanto astratto e 'virtuale' è anche rappresentabile, progettabile e analizzabile come testo) non vi può essere groove. Secondo tale prospettiva, sperimentiamo e percepiamo il groove come interazione tra eventi sonori concreti e la loro struttura immanente che, sebbene astratta, fa comunque parte dell'esperienza e della cognizione musicale nel suo complesso. Questo rapporto, individuato da Anne Danielsen nel suo studio del funk di James Brown e George Clinton (Danielsen 2006, pp. 46-50), sarebbe una sorta di equivalente ritmico-musicale dell'articolazione tra frase (*sentence*) ed enunciato (*utterance*) proposta da Bakhtin (1986, pp. 159-172). Gli enunciati sonori sono 'gesti' sempre rapportati a 'frasi', figurazioni astratte e schematiche che forniscono tuttavia al groove una struttura sintattica che consente, dal punto di vista dell'ascoltatore, la comprensione del pattern a partire dai suoni e, dal punto di vista del musicista, di concretizzare lo schema ritmico in forma sonora. In questi termini, non avrebbe senso occuparsi solo degli 'enunciati' (di un groove per come è effettivamente suonato), ritenendo la struttura ideale del ritmo irrilevante in quanto astratta. Al contrario, analizzare il groove a partire dai suoni serve a comprenderne la struttura immanente, nel contesto della quale il ritmo *prende forma*.

4. Fenomenologia del groove

Può accadere che un brano che alcuni ascoltatori trovano estremamente efficace a livello ritmico lasci altri del tutto indifferenti. Si può allora provare a indicare e descrivere ciò che nel brano ci sembra più coinvolgente: per esempio l'incastro tra i pattern di basso e batteria, gli accenti sincopati delle percussioni, la precisione macchinica e trascinante di un sequencer. Tuttavia è alquanto improbabile che, anche dopo queste spiegazioni, saremo in grado di convincere qualcun altro della 'bontà' del groove né di ingenerare in lui o lei una sensazione simile a quella da noi provata. In questo senso, Steven Feld, oltre a condividere con Keil l'idea che siano le discrepanze a determinare il groove, sottolinea la necessità di un ascolto attivo, di un processo di anticipazione e 'inseguimento' delle inflessioni performative rispetto alle regolarità del ritmo:

Getting into the groove describes how a listener anticipates pattern in a style, and fully participates by momentarily tracking and appreciating subtleties vis-à-vis overt regularities (Feld 2005, p. 11).

Secondo Mark Butler, studioso che applica *music theory* e analisi musicale alla *electronic dance music*, un groove efficace è un'architettura ritmica che ingenera una sensazione cinetica e propulsiva (Butler 2014, p. 188) in grado di 'catturare' l'ascoltatore senza sforzo, a prescindere dalla presenza di nuance microtemporali o di una loro cosciente valorizzazione estetica. L'autore britannico-ghanese Kodwo Eshun, da una prospettiva piuttosto originale all'interno dei *cultural studies*, formula la propria definizione di groove con un linguaggio futurista che comprende neologismi e *portmanteau*:

Groove is when overlapping patterns of rhythm interlock, when beats syncromesh until they generate an automotion effect, an inexorable, effortless sensation which pushes you along from behind until you're funky like a train. To get into the Groove is to lock into the polyrhythmotor, to be adapted by a fictionalized rhythm engine which draws you on its own momentum (Eshun 1988, p. 82).

Tralasciando in questa sede gli aspetti relativi alla socializzazione e all'inculturazione, il coinvolgimento e la partecipazione a un ritmo esterno sono innanzitutto determinati da meccanismi psicofisiologici:

Groove is that quality that moves the song forward [...] When a song has a good groove, it invites us into a sonic world that we don't want to leave. Although we are aware of the pulse of the song, external time seems to stand still, and we don't want the song to ever end. [...] This emotional response to groove occurs via the ear-cerebellum-nucleus accumbens- limbic circuit rather than via the ear-auditory cortex circuit. Our response to groove is largely pre- or unconscious because it goes through the cerebellum rather than the frontal lobes (Levitin 2006, pp. 166 e 188).

La sensazione di piacevole 'trascinamento' (*entrainment*), associata al groove (Witek 2017; Matthews et al. 2019) non è solo una risposta alla ricezione del flusso sonoro ritmicamente organizzato ma anche l'esito di un processo di percezione partecipata. Non è sufficiente contemplare e comprendere intellettualmente le strutture formali del ritmo, è necessario anche dirigere e 'orientare' l'ascolto in modo che l'esperienza del groove possa avere luogo (Roholt 2014, p. 43). Com'è noto, l'aspetto intenzionale è fortemente sottolineato in *Phénoménologie de la Perception* di Merleau-Ponty (2003 [1945], p. 514), in cui si distingue tra percezione analitica (riflessiva) e percezione naturale (ordinaria). La percezione analitica consiste nell'assumere un atteggiamento contemplativo distaccato, nel tentativo di analizzare e separare i singoli elementi della percezione: "una percezione analitica o riflessiva [...] si distoglie dall'oggetto e si dirige sul suo modo di presentazione" (p. 129). La percezione naturale-

ordinaria si produce invece senza particolare sforzi di separazione e avviene sempre prima di qualsiasi analisi di elementi isolati. L'impossibilità per la percezione ordinaria di rilevare le singole *quantità* è per Merleau-Ponty un fatto del tutto positivo che determina l'emergere delle *qualità*:

Dobbiamo riconoscere l'indeterminato come un fenomeno positivo. È in questa atmosfera che si presenta la qualità. Il senso che essa racchiude è un senso equivoco, si tratta di un valore espressivo piuttosto che di un significato logico (p. 50).

Considerare la struttura ritmica del groove (la pulsazione costante, la stratificazione del pattern, la sincopazione, la ripetizione ciclica) o rilevare la presenza di nuance microtemporali (cercando non tanto di misurarne l'anticipo o il ritardo, ma individuando e apprezzando l'effetto del *microtiming* rispetto alla regolarità) corrisponderebbe all'assunzione di un atteggiamento analitico che, in quanto tale, ostacolerebbe la 'naturale' sensazione del groove. D'altro canto, stiamo parlando di una qualità ritmico-musicale 'globale' che non necessita né di una comprensione intellettuale né della misurazione precisa degli eventi sonori che, nel loro complesso, la determinano. Separare le singole linee ritmiche impedisce di cogliere il groove come *Gestalt*, un sistema ritmico con proprietà d'insieme non riconducibili alle singole parti (Fraisse 1975). La sensazione pseudo-cinetica del groove non può dunque emergere nell'esperienza se le sue componenti ritmico-timbriche vengono considerate una per volta anziché tutte insieme. Eshun esclude che si possa analizzare il groove dal punto di vista teorico senza che l'aspetto *embodied* venga meno: "You can theorize words or style, but analyzing the groove is believed to kill its bodily pleasure, to drain its essence" (Eshun 1998, p. 3). Dello stesso avviso sembrano essere anche gli autori del capitolo sul groove per *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*¹² che, nell'introduzione, premettono: "groove is, in a sense, ungraspable as such—the very moment one tries to come to terms with a groove experience, one is no longer in the groove" (Schmidt Câmara e Danielsen 2019, p. 271). Ciò che forse distingue la *groove music* da altre tipologie di popular music è che, nella prima, il groove non funziona solo come una 'scenografia' ritmica su cui si avvicendano le 'figure' musicali: nessuna melodia o altro suono posto in primo piano è infatti in grado di 'rubare la scena' al groove riducendolo a un 'fondale' di accompagnamento per il tema melodico o per il canto. Tagg (1994) ha notato che nella *electronic dance music*, uno

¹² Ho voluto inserire per esteso il titolo del volume per evidenziare come, nella letteratura musicologica contemporanea e, in particolare, nella *music theory*, il groove sia considerato un *critical concept* al pari di altri quali tonalità, scala, intervallo, melodia.

dei macrogeneri di popular music che fanno maggiore affidamento sul groove, lo sfondo ritmico assurge al livello di figura mentre gli elementi melodici, convenzionalmente in primo piano, tendono invece a collassare sul *background* pulsativo.

Come già accennato rispetto al modello delle discrepanze partecipative di Keil, molti studiosi e appassionati identificano il groove con la presenza di nuance ritmiche, timbriche o dinamiche. La giustificazione cognitivista dell'importanza di queste inflessioni estemporanee dice che le nuance necessitano di un maggiore impegno predittivo/anticipatorio da parte dell'ascoltatore, rendendolo per questa ragione più profondamente coinvolto nell'esperienza musicale. L'assunto è che, in presenza di nuance e variazioni, per riuscire a seguire il ritmo della musica serve uno sforzo maggiore di quello necessario per comprendere un ritmo isocrono sempre uguale e che l'effettivo prodursi di questo impegno percettivo-predittivo avrebbe la conseguenza di ingenerare la sensazione del groove (Levitin e Grahn 2018). Jan Prögler, sottolineando l'importanza di sviluppare un metodo sistematico, ha svolto studi computazionali per appurare, nel segnale audio, la presenza di asincronie e discrepanze temporali cui ascrivere l'effetto del groove (Prögler 1995). Questo approccio non appare del tutto convincente, poiché il fenomeno non sembra prodursi solo per *processo*, in conseguenza di piccoli anticipi e ritardi rispetto alla regolarità metronomica, ma emerge anche da strutture ritmiche immanenti che determinano, per *progetto*, tensioni metriche e controritmiche su più livelli simultanei. Un'ulteriore dubbio 'epistemico' riguarda l'effettiva necessità di nuance partecipative 'somatiche', posizione che non ammetterebbe la presenza di groove nella musica realizzata con *sequencer*, batterie elettroniche e... *groove box* (Tjora 2009). Le pratiche di programmazione ritmica e microritmica sono invece alla base delle forme di popular music elettronica destinate al ballo e, in ragione di ciò, espressamente finalizzate a ingenerare la sensazione *embodied* del groove con tecniche e metodi spesso distinti da quelli del *microtiming* espressivo-performativo e dalla ripetizione-con-variazione.

5. Corpo, movimento e gesti musicali

Ripartire dal corpo come primo interpretante del suono e
anzi dell'opera musicale stessa
Gino Stefani 1985, p. 386

The turn to the body is arguably the most striking feature
of popular 20th century music
Peter Wicke in Papenburg 2023, p. 114

I wanted my head to appear smaller and the easiest way to
do that was to make my body bigger,
because music is very physical and often the body under-
stands it before the head
David Byrne 1984, 00:39

L'aspetto *embodied* non riguarda in realtà solo i generi *groove-based* ma tutta la musica (o quasi): “Music moves us, quite literally, and often we are unaware of the small motions we make in response to it [...] all music, classical as much as other kinds, produces a visceral response in those who are familiar with, and who enjoy, its style and idiom” (Davies 1999, p. 193); “All music listened to seriously is some kind of ‘body music’ – one hears not with ears alone, but with one’s body” (Ihde 2007, p. 230). Alcuni studi sulle relazioni tra ascolto e movimento sembrano sottintendere un rapporto di causa-effetto, con lo stimolo musicale (causa) che provoca/induce il movimento dell’ascoltatore (effetto). Mediante l’osservazione diretta e le tecniche di *motion capture* è possibile rilevare e valutare i movimenti associati a determinati stili musicali e a specifiche situazioni di ascolto (Danielsen, Haugen e Jensenius 2015). Attraverso l’analisi gestuale, si effettua così una classificazione dei ‘movimenti musicali’ in categorie, cercando di comprendere quali siano innati e ‘automatici’ e quali determinati da inculturazione o apprendimento, senza però interrogarsi se il rapporto tra suono e gesto sia di tipo causalmente lineare o qualcosa di più complesso (Naveda e Leman 2010). In altre parole, il movimento è spesso considerato l’epifenomeno di una percezione mentale. Un’altra ipotesi è che il movimento esplicito possa contribuire a orientare e a modulare l’ascolto rispetto alla percezione del ritmo e del groove. Consideriamo per esempio i movimenti dei musicisti: non tutti i gesti osservabili durante una performance sono *instrumental gestures* che riguardano un’azione diretta all’ottenimento di un risultato udibile. I gesti detti *sound-accompanying* (o *sound tracing*) non riguardano la generazione o la modulazione di suoni ma tendono a riflettere quello che accade nella musica (Godøy, Haga, e Jensenius 2006). Nel caso di movimenti che seguono il beat, non si può però dire che, per esempio, il battere il piede a tempo sia semplicemente un *effetto* di cui la musica è *causa*. Tale gesto serve talvolta anche a regolare il proprio tempo, allineandosi al ritmo della pulsazione. Il *tapping* di mani o piedi non è quindi sempre direttamente funzionale dalla produzione del suono¹³ ma è anche un’azione finalizzata a percepire il ritmo attraverso il corpo. In ambito

¹³ Ai fini della performance, può essere sufficiente un buon *timing* interiore come nel *metronome sense* identificato da Waterman (1951, p. 209).

psicologico si parla di *beat induction*, un'abilità cognitiva probabilmente innata, almeno in forma potenziale, che consente di cogliere la regolarità della pulsazione per suonare, cantare o muoversi in modo sincronizzato (Honing et al. 2009; Håden et al. 2024). L'espressione *beat induction* è preferibile a *beat perception* poiché, come nel *metronome sense* (Waterman 1951), il *beat* non deve per forza manifestarsi nel flusso sonoro per essere 'sentito' interiormente. L'induzione ritmica e l'*entrainment* non sono qualcosa di passivo o reazioni provocati da un evento sonoro; si tratta al contrario di processi attivi in cui la struttura del ritmo suggerisce all'ascoltatore la persistenza di uno schema ripetuto, anche quando questo non è sempre confermato dal flusso sonoro effettivamente udito. Negli studi che misurano l'attivazione musicale della corteccia cerebrale e di altre parti del sistema nervoso legate al movimento, spesso non si considera il gesto esplicito come parte del processo di percezione del ritmo, poiché è ormai risaputo che può esservi attivazione neuronale anche in assenza di movimento (Molnar-Szakacs e Overy 2006). L'idea è che il movimento venga 'immaginato' o 'simulato' dall'attività neurale a livello pre-motorio.¹⁴

[I]f the spatiotemporal form of certain stimuli are matched to the dynamics of the motor system, then they may evoke a motion of an internal representation, or motor image, of the corresponding synergetic elements of the musculoskeletal system, even if the musculoskeletal system itself does not move (Todd 1999, p. 115).

Gli approcci *embodied* prevedono invece che, tanto nei musicisti quanto negli ascoltatori, la percezione del ritmo sia direttamente collegata al movimento. L'*aisthesis* ritmica non sarebbe quindi riducibile a una rappresentazione interna (mentale), poiché anche il corpo ricopre un ruolo attivo nella formazione dell'esperienza musicale. Si tratta di qualcosa di simile a quanto già sostenuto da Merleau-Ponty:

L'esperienza motoria del nostro corpo non è un caso particolare di conoscenza, ma ci fornisce un modo di accedere al mondo e all'oggetto, una *praktognosia*¹⁵ che deve essere riconosciuta come originale e forse come originaria. Il mio corpo ha il suo mondo o comprende il suo mondo senza dover passare attraverso 'rappresentazioni', senza subordinarsi a una 'funzione simbolica' od 'oggettivante' (Merleau-Ponty 2003 [1945], p. 318).

¹⁴ Per atti motori *overt* e *covert* e il concetto di *mimetic motor imagery* v. Cox (2011).

¹⁵ Il termine 'praktognosia' sottolinea in senso pratico e situato (ossia *enacted* ed *embedded*) la dimensione incorporata (*embodied*) dell'esperienza. Per Merleau-Ponty il nostro modo di rapportarci con le cose sembra infatti basato su quelle che Gibson, in prospettiva ecologica, identificherà in seguito come *affordance*.

Per descrivere questi movimenti, Merleau-Ponty usa l'espressione *intentionnalité motrice*. In altre parole non c'è un'astrazione dell'oggetto o una rappresentazione mentale sulla base della quale si determina una nostra azione, ma è il nostro corpo a conoscere direttamente l'oggetto e ad agire su di esso.¹⁶ La 'comprensione' musicale del groove non sembra però avere molto in comune con i movimenti che si fanno per esplorare uno spazio o per afferrare degli oggetti. Vi sono tuttavia azioni che hanno a che fare in massima parte con l'aspetto ritmico-temporale dell'esperienza musicale. Questi movimenti potrebbero essere connotati da intenzionalità motoria, ossia da una conoscenza/competenza non cognitiva bensì incarnata (*embodied*). Questo tipo di azione percettiva è accompagnato da una sensazione di adeguatezza rispetto alla posizione del nostro corpo e alla qualità dei nostri movimenti. Merleau-Ponty fa l'esempio di mettersi alla giusta distanza e nella posizione corretta per fare esperienza di un dipinto:

per ogni oggetto c'è una distanza ottimale dalla quale esso chiede di essere visto, un orientamento sotto il quale si offre in maggior misura: al di qua e al di là abbiamo solo una percezione confusa per eccesso o per difetto, tendiamo allora verso il massimo di visibilità, cerchiamo, come al microscopio, una messa a fuoco migliore [...] il mio corpo è permanentemente posto in stazione di fronte alle cose per percepirle, mentre per me le apparenze sono sempre avvolte in un certo atteggiamento corporeo (pp. 680-681).

Cercando di applicare la teoria fenomenologica di Merleau-Ponty alla sensazione del groove, Roholt sostiene che i gesti *sound-accompanying* e, in particolare, quei movimenti che si fanno per seguire o imitare il ritmo, siano il corrispettivo musicale di cercare la giusta prospettiva, di assumere l'atteggiamento corporeo 'corretto' per sentire il groove attraverso un'intenzionalità *embodied* (Roholt 2014, p. 136). Tuttavia non è chiaro perché, per sostenere che il groove possa essere colto solo attraverso un movimento esplicito del corpo, Roholt debba appellarsi all'indeterminabilità o all'ineffabilità delle inflessioni microtemporali: anche se non riusciamo a distinguere con esattezza le nuance, fintantoché sentiamo (anche con il corpo) che un ritmo è *rushed* oppure *dragged*, fluido oppure sussultorio, organico o macchinico, tale consapevolezza coincide con l'esperienza del groove. Inoltre, pur non negandone esplicitamente l'importanza, le teorie basate sull'intenzionalità motoria non rilevano il ruolo delle differenze culturali, mentre invece ogni cultura 'costruisce' il corpo (inteso anche come *locus* della percezione estetica) e i movimenti in modo specifico.

¹⁶ La posizione di Merleau-Ponty è tutt'altro che meccanicistica: la distinzione è infatti fra *Leib* (corpo vivo) e *Körper* (corpo fisico); v. Cusinato (2018, pp. 81-84).

Un altro approccio indirettamente *embodied* consiste nell'unire la percezione aptica a quella aurale. Per esempio, soprattutto per eventi sonori caratterizzati anche dalle cosiddette *very low frequencies*, non è solo l'udito a cogliere la periodicità del groove ma anche l'apparato vestibolare e vibrotattile (Lenc et al. 2018; Hove et al. 2020; Cameron et al. 2022). Si rende dunque necessario considerare la pelle e il corpo anche come organi di sensazione e cognizione ritmico-musicale:

A similar thing that happens a lot is a big transference to tactility [...] there's often a lot of sounds where the percussion is too distributed, too motile, too mobile for the ear to grasp as a solid sound. And once the ear stops grasping this as solid sound, the sound very quickly travels to the skin instead – and the skin starts to hear for you (Eshun 1998, p. 181).

Mentre gli approcci cognitivisti 'classici' trattano la musica come un fatto puramente uditivo, i recenti modelli di *embodied cognition* (oltre che una lunga tradizione musicologica ed estetologica) considerano la musica come una combinazione di suoni e movimento (Todd 1999). Il senso cinetico associato a determinate strutture ritmiche e le qualità 'fisiche' evocate dalla musica sono evidenti nel linguaggio comune con il ricorso ad espressioni che rimandano direttamente al movimento nello spazio o a sensazioni somatiche (Tagg 2013, pp. 498-500). 6.

6. Groove, *musicking* e accesso estetico

Ho accennato a come le teorie del groove basate sulle nuance espressive estemporanee non possano dare conto del groove della popular music basata su ritmi elettronici e quantizzati. Tuttavia l'applicazione del concetto di intenzionalità motoria al ritmo non necessita di per sé della presenza di inflessioni microtemporali né di *participatory differences*. In prospettiva *embodied*, il groove può essere efficace anche se perfettamente metronomico: l'importante è che la percezione ritmica sia mediata da un'attivazione motoria implicita o esplicita, *overt* o *covert* (Cox 2011). Sarebbe dunque possibile considerare i gesti *sound-accompanying* e i movimenti di *entrainment* (il *tapping* di mani e piedi, l'oscillazione del capo e del corpo, fino alla danza) come *azioni percettive* dirette verso il groove e finalizzate a completarne l'esperienza. La sensazione del groove può essere ulteriormente qualificata da un *rhythmic feel* specifico, ascrivibile anche a quelle nuance microtemporali che i modelli performativi/processuali del groove spiegano con efficacia, offrendo strumenti per l'analisi e la categorizzazione di questi aspetti 'sottili' (Stanyek 2014).

L'idea di groove come risultato di una percezione attiva, *embodied* e orientata dall'intenzionalità motoria potrebbe ricordare le riflessioni di Bessler (2011) sulla modalità di accesso estetico (*Zugangsweise*) della cosiddetta 'musica d'uso' (*Gebrauchsmusik*). Si tratta di un tipo di esperienza non limitata alla contemplazione ma in cui l'ascoltatore è un conoscitore-esploratore partecipante. Bessler, che si occupava anche della musica da ballo della sua epoca, parla di accesso estetico quasi come di una forma partecipativa di *musicking* (Small 1998) che si attua attraverso la danza,¹⁷ il canto, o suonando uno strumento:

[T]he posture of a dancer or even of a closely involved spectator is that for him the music is not the main focus. [...] His actions consist in allowing his body to swing with the rhythm, internally following the usually familiar melody. He does not listen, but responds in an outpouring of activity, [...] the distance we expect between music and listener appears to be absent, so the otherwise distinct and discrete individuals blend into a kind of rhythmically vital collective being, [...] a mere observer does not have the appropriate access (*Zugang*) to this music, inasmuch as he does not 'join in' (*nicht 'mitmacht'*) [...] The authentic mode of access [...] is a physically active joining in (*[Mit-] Vollziehen*). An outsider hearing such music will react only with the observation (Bessler 2011 [1925], pp. 53-54).

Il fatto che la sensazione del ritmo sia anche un *bodily feeling* è confermato nel discorso *emic* dall'impiego di metafore di tipo cinetico o posturale. Si descrive un andamento o una condotta che sembrano spingere o tirare (*pushing, pulling*), sporgersi in avanti o indietro (*leaning forward, backward*), essere 'rilassati' oppure strettamente sotto controllo (*loose, tight, in the pocket*). Una volta avvertita la 'presenza' del groove, le nuance di *timing* e di dinamica manifestano 'tensioni' e 'rilassamenti' che ne determinano il *rhythmic feel* specifico. Se invece rivolgiamo la nostra attenzione sui dettagli oppure incoraggiamo qualcuno che 'non sente' il groove a concentrarsi sulle nuance, sui suoni che cadono in ritardo o in anticipo rispetto alla griglia metrica, ostacoliamo la percezione *embodied* che, attraverso l'intenzionalità motoria e un orientamento percettivo 'indeterminato' (Roholt 2013), permette in molti casi di cogliere direttamente il groove come Gestalt ritmico-cinetica, di cogliere la forma della sensazione senza passare attraverso gli schemi dell'intelletto.

¹⁷ Più tardi anche Roberto Leydi, Giovanni Morelli e Richard Middleton considerano il ballo in termini di *embodiment* dell'esperienza musicale (Corbella 2017, p. 19), mentre Derek B. Scott identifica "nell'enfatizzazione dell'elemento corporeo e patemico del *sound* la 'rivoluzione' messa in atto da repertori ballabili nei contesti metropolitani dell'occidente ottocentesco e primo-novecentesco" (*ivi*, p. 22).

7. Salvare i fenomeni: il groove tra struttura, processo ed *embodiment*

Le teorie processuali e performative ci aiutano a distinguere chiaramente le diverse manifestazioni del groove in forma di *rhythmic feel*, tuttavia, in ogni ambito disciplinare, gli studiosi tendono implicitamente a valorizzare gli oggetti della propria ricerca. Chi si occupa di rock e di jazz si ritrova così a privilegiare il particolare groove di quelle musiche, spingendosi in certi casi a sostenere che la musica ‘macchinica’ o quantizzata¹⁸ non possa avere groove poiché è priva di quei piccoli anticipi e ritardi che un musicista produce rispetto alla regolarità metronomica. I modelli vitalisti e ‘somatici’ del groove tendono anch’essi a fare perno sulle caratteristiche specifiche del loro oggetto di studio, considerando le nuance performative come qualcosa di intrinsecamente positivo e descrivendole in modo appassionato.¹⁹ In sostanza, il groove viene fatto coincidere per prima cosa con uno scostamento delle ‘note’ dalla griglia metronomica, griglia che Caporaletti (2014) definisce gutenberghiana, rifacendosi a *La Galassia Gutenberg* di McLuhan (1962) in cui, com’è noto, si evidenzia la modularità quantificante del modello visivo determinato dalla scrittura a stampa, del tutto simile alla parcellizzazione degli eventi sonori operata dalla notazione.²⁰ In tale prospettiva, le musiche che non presentano evidenti nuance temporali, dinamiche o timbriche non avrebbero quindi né swing né groove e sarebbero in qualche modo inferiori alle musiche cosiddette audiotattili.²¹

¹⁸ La funzione di quantizzazione corregge la posizione di una nota spostandola in corrispondenza della più vicina suddivisione metrica secondo una griglia preimpostata, la cui risoluzione è in genere compresa tra il quarto (semiminima) fino alla terzina di sessantaquattresimi/semibiscroma. L’effetto è quello di un’esecuzione perfettamente ‘metronomica’ e priva di *timing* espressivo. La griglia di quantizzazione è inoltre regolabile per rappresentare articolazioni *long-short*, la cui proporzione è convenzionalmente detta *swing ratio*. Di solito per ‘quantizzazione’ si intende una correzione di tipo temporale, vi possono però essere altre tipologie, come la quantizzazione della dinamica (che, in modo simile alla compressione, riduce le intensità entro una gamma prestabilita) o quella delle altezze (che corregge l’intonazione di una nota allineandola a quella più vicina sulla scala diatonica o cromatica, ossia il principio alla base dell’*autotune*).

¹⁹ “L’afflato groovemico [...] coincide con la *risonanza sensitiva*, il sentimento del suono” (Caporaletti 2019, p. 283, corsivo nell’originale).

²⁰ “La cultura manoscritta è intensamente audio-tattile a confronto con la cultura della stampa” (McLuhan 2011, p. 78); “Con la stampa si ha una più completa separazione della vista dell’audio-tattile [che obbliga a] una completa traduzione della vista nel suono mentre guarda la pagina” (p. 181).

²¹ “Il pregiudizio visivo che si è così formato vanifica del tutto la possibilità di sviluppare le [...] capacità musicali audio-tattili”; (McLuhan 2011, p. 92) “La soppressione del senso della vista a favore del complesso audio-tattile produce [...] le configurazioni del jazz e delle imitazioni dell’arte primitiva che irrupe nella nostra vita con la radio” (p. 118). “Si provi a pensare a quelle realizzazioni musicali, computerizzate, in cui non agiscono

Nonostante l'entusiasmo per l'approccio vitalista della *groovology* appaia un po' eccessivo (soprattutto quando si propone di abbandonare ogni analisi oggettiva in nome di un generico vitalismo),²² va dato atto a Keil di riconoscere che nel groove non vi è antagonismo tra le caratteristiche sintattiche (strutturali, progettabili e in qualche modo rappresentabili) e le microinflexioni (più difficilmente astrabili o trascrivibili) che emergono tipicamente dall'esecuzione: "structure (syntax, notable relationships), process (groove, drive, timing PDs) and texture (sound blends, timbres, pitch PDs) are all important aspects of music" (Keil e Progler 1995, p. 97). Non c'è incompatibilità, quindi, tra *struttura* e *processo*, poiché relazioni notabili e micro-inflexioni possono essere contemporaneamente presenti, con la notevole eccezione della *popular music* elettronica, bollata un po' adornianamente da Keil come qualcosa di alienato cui l'umanità si sarebbe resa dipendente attraverso il consumo dei prodotti 'tossici' dell'industria culturale: "the mediation/commodification/mechanization of music [...] millions of people have become addicted to mechanized, magnified, ersatz PDs and synthetic grooves" (p. 99). In realtà, le tecnologie musicali consentono ampiamente la programmazione (e l'esasperazione) di nuance temporali, timbriche e dinamiche. Tali inflessioni non sono però 'partecipative' ma permanentemente 'scritte' e inserite nel ciclo della ripetizione macchinica. Diversi studi hanno rilevato che le discrepanze partecipative avrebbero un effetto addirittura negativo rispetto all'intensità del groove (Frühau, Kopiez e Platz 2013) anche in generi come il jazz o lo swing (Datseris et al. 2019). In particolare, con l'aumentare delle discrepanze, la sensazione del groove sembra diminuire e questo avviene (sorprendentemente?) in modo più marcato per gli ascoltatori con maggior esperienza o istruzione musicale (Davies et al. 2013; Senn et al. 2016). Pertanto appare oggi del tutto evidente che l'origine del fenomeno non sia (solo) nelle discrepanze partecipative ma anche e soprattutto nelle caratteristiche strutturali/sintattiche del pattern ritmico e nell'impiego di un *microtiming* 'esatto' e costante, ossia che si ripete a ogni ciclo in modo sempre uguale anziché variare (Senn et al. 2017).

le PDs. [discrepanze partecipative] qualunque ascoltatore realmente sensibile sa molto bene come la mancanza di quel chiaramente percepibile sfasamento naturale e vitale rispetto alla pseudo-meccanicità della pulsazione esplicitata ingeneri l'istantanea devitalizzazione della musica. E sa anche quanto possa essere privo di contenuto sia emotivo sia estetico un brano [...] regolato costantemente sul metronomo elettronico". Caporaletti 2014, p. 165.

²² "Groovology may replace most of musicology and some other objectifying, analytic, dismal sciences because synthetic and joyous participation (and participant-observation) is more in tune with human nature" (Keil 2010, p. 5).

I ricercatori impegnati nel progetto pluriennale *Timing and sound in Musical Microrhythm* hanno riscontrato che anche gli eventi sonori il cui attacco è perfettamente allineato con la griglia metronomica possono ingenerare nuance microtemporali. Quando i suoni in una sequenza isocrona hanno transitori di attacco e proprietà timbrico-spetttrali differenti, si può determinare una ‘posizione percettiva’ (*p-center*) diversa rispetto alla loro effettiva insorgenza acustica. Dunque, anche in assenza di *microtiming* effettivo, la sensazione del groove potrebbe essere ascritta alla presenza percettiva di un *microtiming* apparente (Danielsen et al. 2024). Si tratta tuttavia, anche in questo caso, di nuance sistematiche e ciclicamente ripetute, non di discrepanze estemporanee continuamente variabili.

I risultati di questi studi empirici sembrano smentire certe teorizzazioni emic del groove che, al contrario, attribuiscono un’enorme importanza alla ‘cesellatura’ microtemporale tanto nella produzione musicale ‘tecnologica’ quanto nella performance dal vivo. Possiamo tuttavia fare nostre le teorie strutturali insieme a quelle processuali, senza doverne sacrificare alcuna: quando approcci diversi conducono a modelli teorici distinti, le conclusioni si possono accordare tra loro per ‘salvare il fenomeno’ del groove per come questo si presenta nell’ascolto e nella pratica musicale.

L’espressione ‘salvare i fenomeni’ (σώζειν τὰ φαινόμενα, in riferimento all’antica *querelle* sul moto degli astri) indica che una teoria scientifica non debba dare conclusioni che contrastano con le osservazioni empiriche. Azzardando uno spericolato parallelo tra l’analisi del ritmo nella popular music e lo studio delle meccaniche celesti, si potrebbe dire che alcuni spiegano il ‘moto’ del groove appellandosi a movimenti irregolari (posizione tipicamente assunta dalla teoria delle discrepanze partecipative e dai modelli somatico-vitalisti), altri invece attraverso la combinazione di cicli uniformi (come nelle teorie sintattico-strutturali su ‘dissonanze’ metriche e tensioni tra ritmi e controritmi). Duhem ricorda come Aristotele facesse notare che l’astronomo e il fisico esaminano lo stesso oggetto e studiano lo stesso movimento, ma lo fanno da punti di vista differenti: l’astronomo contempla il moto in astratto; il fisico, al contrario, lo studia come il movimento di *tale* corpo. Tuttavia una teoria non deve escludere l’altra poiché “due ipotesi distinte si possono accordare per accidente e salvare egualmente bene tutte le apparenze del moto” e si potrebbe concludere che “i movimenti irregolari degli astri [...] sono apparenze complicate prodotte dalla composizione di molti movimenti circolari e uniformi [...] l’astronomo mette assieme questi movimenti fino a che giunge a salvare i fenomeni” (Duhem 1986, pp. 41-42). Un medesimo atteggiamento di conciliante combinazione tra approcci differenti sarebbe a mio avviso consigliabile anche nello studio e nell’analisi del groove.

Bibliografia

Abbate, C.

2004 *Music-Drastic or Gnostic?*, in “Critical Inquiry”, vol. 30, n. 3, pp. 505-536.

Agawu, K.

1995 *The Invention of ‘African Rhythm’*, in “Journal of the American Musicological Society”, vol. 48, n. 3, pp. 380-395.

Agostini, R.

2009 *Musica Corpo Estetica*, in A. Anceschi (a cura di), *Musica e educazione estetica*, EDT, Torino, pp. 30-41.

Alexander, T.

2016 *Dewey’s Philosophy of Art and Aesthetic Experience*, in “Artizein: Arts and Teaching Journal”, vol. 2, n. 1, pp. 59-67.

Aristoxenus

1902 *The Harmonics of Aristoxenus*, Clarendon Press, Oxford.

Bakhtin, M.

1986 *Speech genres and others late essays*, University of Texas Press, Austin.

Battino, D. e Richards, K.

2005 *The art of digital music*, Backbeat Books, San Francisco.

Bernardi, N.F., Bellemare-Pepin, A. e Peretz, I.

2018 *Dancing to “groovy” music enhances the experience of flow*, in “Annals of the New York Academy of Sciences”, vol. 1423, n. 1, pp. 415-426.

Bessler, H.

2011 [1925] *Appendix: Fundamental Issues of Musical Listening (1925)*, in “Twentieth-Century Music”, vol. 8, n. 1, pp. 49-70.

Brattico, P., Brattico, E. e Vuust, P.

2017 *Global Sensory Qualities and Aesthetic Experience in Music*, in “Frontiers in Neuroscience”, n. 11 (<https://doi.org/10.3389/fnins.2017.00159>).

Bolden, T.

2008 *The Funk Era and Beyond: New Perspectives in Black Popular Culture*, Palgrave Macmillan, New York.

Brown, J.E Tucker, B.

1986 *James Brown, the godfather of soul*. Palgrave Macmillan, New York.

Butler, M.J.

2014 *Playing with Something That Runs*, Oxford University Press, New York

Byrne, D.

1984 *David Byrne Interview* (video disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=dE-mxVxFXLg?t=39>).

Cameron, D.J., Dotov, D., Flaten, E., Bosnyak, D., Hove, M.J. e Trainor, L.J.

2022 *Undetectable very-low frequency sound increases dancing at a live concert*, in "Current Biology", vol. 32, n. 21, pp. 1222-1223.

Caporaletti, V.

2014 *Swing e groove: sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*. LIM, Lucca.

2019 *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili*. Aracne, Roma.

Clarke, E.F.

1989 *The Perception of Expressive Timing in Music*, in "Psychological Research", vol. 51, n. 3, pp. 2-9.

Clayton, M., Sager, R. e Will, U.

2005 *In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology*, in "European Meetings in Ethnomusicology", vol. 11, n. 1, pp. 3-142.

Cochrane, T.

2021 *Moved by Music Alone*, in "The British Journal of Aesthetics", vol. 61, n. 4, pp. 455-470.

Corbella, M.

2017 *"Il catalogo è questo": Giovanni Morelli, la storiografia musicale e un dialogo (immaginario?) con l'etnomusicologia e i popular music studies*, in G. Viviani (a cura di), *Variazioni in sviluppo: i pensieri di Giovanni Morelli verso il futuro*, Fondazione Cini, Venezia, pp. 2-26.

Cox, A.

2011 *Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis*, in "Music Theory Online", vol. 17, n. 2 (<https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>).

Cusinato, G.

2018 *Biosemiotica e psicopatologia dell'ordo amoris*, Franco Angeli, Milano.

Danielsen, A.

2006 *Presence and pleasure: the funk grooves of James Brown and Parliament*, Wesleyan University Press, Middletown.

Danielsen, A., Haugen, M.R. e Jensenius, A.R.

2015 *Moving to the beat: Studying entrainment to micro-rhythmic changes in pulse by motion capture*, in "Timing & Time Perception", vol. 3, n. 1-2, pp. 133-154.

Danielsen, A., Brøvig, R., Böhler, K.K., Câmara, G.S., Haugen, M.R., Jacobsen, E., Johansson, M.S., Lartillot, O., Nymoen, K., Oddekalv, K.A., Sandvik, B., Sioros, G. e London, J.

2024 *There's More to Timing than Time: Investigating Musical Microrhythm Across Disciplines*, in "Music Perception", vol. 41, n. 3, pp. 176-198.

Datseris, G., Zierys, A., Albrecht, T., Hagmayer, Y., Priesemann, V. e Geisel, T.
2019 *Microtiming Deviations and Swing Feel in Jazz*, in "Scientific Reports", vol. 9, n. 19824 (<https://doi.org/10.1038/s41598-019-55981-3>).

Davies, S.

1999 *Rock Versus Classical Music*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 57, n. 2, pp. 193-204.

Davies, M., Madison, G., Silva, P. e Gouyon, F.

2013 *The Effect of Microtiming Deviations on the Perception of Groove in Short Rhythms*, in "Music Perception", vol. 30, n. 5, 497-510.

Dello Buono, S.

2009 *L'estetica fenomenologica di Dufrenne: una proposta per l'attualità*, in "Itinera", vol. 8, n. 1, pp. 1-30.

Dufrenne, M.

1953 *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris.

Duhem, P.

1986 [1908] *Salvare i fenomeni*, a cura di F. Bottin, Borla, Roma.

Eshun, K.

1998 *More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction*. Quartet Books, London.

Etani, T., Miura A., Kawase S., Fuji S., Keller P. E., Vuust, P. e Kudo, K.

2023 *A review of psychological and neuroscientific research on musical groove*, in "Neuroscience & Biobehavioral Reviews", n. 105522 (<https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2023.105522>).

Feld, S.

2005 *Aesthetics as Iconicity of Style (Uptown Title); Or, (Downtown Title) 'Lift-Up-Over Sounding': Getting into the Kaluli Groove*, in C. Keil e S. Feld, *Music Grooves*, Fenestra, Tucson, pp. 74-113.

Fitch, W.T.

2016 *Dance, Music, Meter and Groove: A Forgotten Partnership*, in "Frontiers in Human Neuroscience", n. 10 (<https://doi.org/10.3389/fnhum.2016.00064>).

Fraisse, P.

1975 *Is Rhythm a Gestalt?*, in S. Ertel, L. Kemmler e M. Stadler (a cura di), *Gestalttheorie in der Modernen Psychologie: Wolfgang Metzger zum 75. Geburtstag*, Steinkopff, Heidelberg, pp. 227-232.

Fraisse, P.

1979 *Psicologia del Ritmo*. Armando Editore, Roma.

1982 *Rhythm and Tempo*, in D. Deutsch (a cura di), *Psychology of Music*, Academic Press, New York, pp. 149-180.

Frühauf, J., Kopiez, R. e Platz, F.

2013 *Music on the timing grid: The influence of microtiming on the perceived groove quality*, in "Musicae Scientiae", vol. 17, n. 2, pp. 246-260.

Gjerdingen, R.O.

1994 *Apparent Motion in Music?*, in "Music Perception", vol. 11, n. 4, pp. 335-370.

Gracyk, T.

(s.v.). *Aesthetics of Popular Music*, in *The Internet Encyclopedia of Philosophy* (<https://iep.utm.edu/aesthetics-of-popular-music/>).

Godøy, R.I., Haga, E. e Jensenius, A.R.

2006 *Exploring music-related gestures by sound-tracing – A preliminary study*, in "2nd ConGAS International Symposium on Gesture Interfaces for Multimedia Systems", University of Leeds, Leeds, pp. 27-33.

Godøy, R.I. e Leman, M.

2010 *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*, Routledge, New York.

Håden, G.P., Bouwer, F.L., Honing, H., Winkler, I.

2024 *Beat processing in newborn infants cannot be explained by statistical learning based on transition probabilities*, in "Cognition", vol. 243, n. 105670 (<https://doi.org/10.1016/j.cognition.2023.105670>).

Hodeir, A.

1959 *Jazz, its evolution and essence*, Grove Press, New York.

Honing, H., Ladinig, O., Håden, G.P. e Winkler, I.

2009 *Is beat induction innate or learned? Probing emergent meter perception in adults and newborns using event-related brain potentials*, in "Annals of the New York Academy of Sciences", vol. 1169, n. 3, pp. 93-96.

Hove, M.J., Martinez, S.A. e Stupacher, J.

2020 *Feel the bass: Music presented to tactile and auditory modalities increases aesthetic appreciation and body movement*, in "Journal of Experimental Psychology: General", vol. 149, n. 6, pp. 1137-1147.

Ihde, D.

2007 *Listening and voice: Phenomenologies of sound*, SUNY Press, Albany (NY).

Iyer, V.

2002 *Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African American Music*, in “Music Perception”, vol. 19, n. 3, pp. 387-414.

Keil, C.

1966 *Motion and Feeling Through Music*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 24, n. 3, pp. 337-349.

2010 *Defining ‘Groove’*, in “PopScriptum”, n. 11 (<https://doi.org/10.18452/20304>).

Keil, C. e Progler, J.A.

1995 *Rejoinders*, in “Ethnomusicology”, vol. 39, n. 1, pp. 97-103.

Koelsch, S., Vuust, P. e Friston, K.

2019 *Predictive Processes and the Peculiar Case of Music*, in “Trends in Cognitive Sciences”, vol. 23, n. 1, pp. 63-77.

Leman, M.

2007 *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Lenc, T., Keller, P.E., Varlet, M. e Nozaradan, S.

2018 *Neural tracking of the musical beat is enhanced by low-frequency sounds*, in “Proceedings of the National Academy of Sciences”, vol. 115, n. 32, pp. 8221-8226.

Levitin, D.J.

2006 *This is your brain on music*, Penguin, New York.

Levitin, D.J. e Grahn, J.A.

2018 *The Psychology of Music: Rhythm and Movement*, in “Annual Review of Psychology”, vol. 69, n. 1, pp. 51-75.

Margulis, E.

2014 *On Repeat: How Music Plays the Mind*, Oxford University Press, New York.

Matthews, T.E., Witek, M.A.G., Heggli, O.A., Penhune, V.B. e Vuust, P.

2019 *The sensation of groove is affected by the interaction of rhythmic and harmonic complexity*, in “Plos One”, vol. 14, n. 1 (<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0204539>).

Matthews, T.E., Witek, M.A.G., Lund, T., Vuust, P. e Penhune, V.B.

2020 *The sensation of groove engages motor and reward networks*, in “NeuroImage”, vol. 214, n. 116768 (<https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2020.116768>).

- McLuhan, M.
2011 [1962] *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Armando Editore, Roma.
- Meelberg, V.
2011 *Moving to Become Better: The Embodied Performance of Musical Groove*, in "Journal of Artistic Research", vol. 1, n. 1 p. 1-33.
- Merleau-Ponty, M.
2003 [1945] *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani.
- Meyer, L.B.
1956 *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago.
- Middleton, R. e Agostini, R.
2004 *Musicologia storica e musica di consumo: completamento della tavola rotonda*, in "Il Saggiatore Musicale", vol. 11, n. 2, pp. 395-408.
- Middleton, R.
2006 *Voicing the popular. On the Subjects of Popular Music*, Routledge, New York.
- Molnar-Szakacs, I. e Overy, K.
2006 *Music and mirror neurons: From motion to 'e'motion*, in "Social Cognitive and Affective Neuroscience", vol. 1, n. 3, pp. 235-241.
- Naveda, L. e Leman, M.
2010 *Spatiotemporal representation of dance and music gestures using topological gesture analysis*, in "Music Perception", vol. 28, n. 1, pp. 93-111.
- Papenburg, J.G.
2023 *Listening devices: music media in the pre-digital era*, Bloomsbury, New York.
- Patel, A.D.
2006 *Musical Rhythm, Linguistic Rhythm, Human Evolution*, in "Music Perception", vol. 24, n.1, pp. 99-104.
- Pearson, L.
1990 *Elementa Rhythmica, The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- Pressing, J.
2002 *Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations* in "Music Perception", vol. 19, n. 3, pp. 285-310.
- Prögler, J.A.
1995 *Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section*, in "Ethnomusicology", vol. 39, n. 1, pp. 21-54.

Roholt, T.

2013 *In Praise of Ambiguity: Musical Subtlety and Merleau-Ponty*, in “Contemporary Aesthetics”, vol. 11, n. 19, pp. 1-15.

Roholt, T.

2014 *Groove: A phenomenology of rhythmic nuance*, Bloomsbury, London.

Rowell, L.

1979 *Aristoxenus on Rhythm*, in “Journal of Music Theory”, vol. 23, n. 1, pp. 63-79.

Schmidt Câmara, G. e Danielsen, A.

2019 *Groove*, in *The Oxford Handbook Of Critical Concepts In Music Theory*, in A. Rehding e S. Rings (a cura di), Oxford University Press, New York, pp. 271-294.

Schulze, H.

2016 *Corporeal Listening*, in J.G. Papenburg e H. Schulze (a cura di), *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, The MIT Press, Cambridge (MA), pp. 281-289.

Senn, O., Kilchenmann, L., von Georgi, R. e Bullerjahn, C.

2016 *The Effect of Expert Performance Microtiming on Listeners' Experience of Groove in Swing or Funk Music*, in “Frontiers in Psychology”, vol. 7, n. 1487, pp. 1-16.

Senn, O., Bullerjahn, C., Kilchenmann, L. e von Georgi, R.

2017 *Rhythmic Density Affects Listeners' Emotional Response to Microtiming*, in “Frontiers in Psychology”, vol. 8, n. 1709, pp. 1-21.

Sini, C.

2017 *In principio era il ritmo*, in “Il Pensiero”, vol. LVI, n. 2, pp. 31-40.

Small, C.

1998 *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, Middletown.

Somigli, P., Cecchi, P., Baroni, M., Middleton, R., Borio, G., Rizzardi, V. e Pozzi, R.

200 . *Musicologia storica e musica di consumo: una tavola rotonda*, in “Il Saggiatore Musicale”, vol. 10, n. 2, pp. 317-365.

Stanyek, J.

2014 *Forum on Transcription*, in “Twentieth-Century Music”, vol. 11, n. 1, pp. 101-161.

Stefani, G.

1985 *Il Senso in Musica: Malocchio Disciplinare e Percorsi Traversi*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, vol. 20, n. 2, pp. 376-395.

Szyszkowska, M.

2020 *Roman Ingarden's Theory of Aesthetic Experience. From Idea to Experience and Back*, in D. Czakon e N.A. Michna (a cura di), *Roman Ingarden and His Times*, Księgarnia Akademicka, Krakow, pp. 225-240.

Tagg, P.

1994 *From Refrain to Rave: the Decline of Figure and the Rise of Ground*, in "Popular Music", vol. 13, n. 2, pp. 209-222.

2013 *Music's meanings: A modern musicology for non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, Larchmont.

Tjora, A.

2009 *The groove in the box: A technologically mediated inspiration in electronic dance music*, in "Popular Music", vol. 28, n. 2, pp. 161-177.

Todd, N.P.M.

1999 *Motion in Music: A Neurobiological Perspective*, in "Music Perception", vol. 17, n. 1, pp. 115-126.

Trost, W., Labbé, C. e Grandjean, D.

2017 *Rhythmic entrainment as a musical affect induction mechanism*, in "Neuropsychologia", vol. 96, n. 1, pp. 96-110.

von Appen, R.

2007 *On the aesthetics of popular music*, in "Music Therapy Today", vol. 8, n. 1, pp. 5-25.

Waterman, R.

1951 *African Influence on the Music of the Americas*, in S. Tax (a cura di), *Acculturation in the Americas*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 207-220.

Wilson, O.

1992 *The heterogeneous sound ideal in African-American music*, in J. Wright e S. A. Floyd (a cura di), *New perspectives on music: Essays in honor of Eileen Southern*, Harmonie Park Press, Warren, pp. 327-338.

Witek, M.A.G.

2017 *Filling In: Syncopation, Pleasure and Distributed Embodiment in Groove*, in "Music Analysis", vol. 36, n. 1, pp. 138-160.

Zbikowski, L.

2004 *Modeling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music*, in "Journal of the Royal Musical Association", vol. 129, n. 2, pp. 272-297.

Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi

The study of groove is part of a general re-evaluation of rhythm that took place towards the end of the 20th century. The phenomenon of groove is commonly associated with pleasurable involvement and synchronization with musical rhythm, inducing responses that are expressed in body movements and psychological entrainment. In syntactic/structural theories, groove is believed to emerge from a combination of cyclically repeated rhythmic lines, while in processual/performative interpretations, it is considered in terms of a musician's embodied rhythmic sensibility or as the result of interplay in ensemble performance. Whether groove is considered in terms of 'text' or performance, scholars often refer to a unified set of parts, similar to the psychological concept of Gestalt. This essay aims to place groove among the pillars of a more general aesthetic theory of popular music, evaluating both the expressive-performative and deliberately machinic aspects of programmed and electronic popular music. Thus, groove is seen as an aesthetic trait aimed at encouraging direct and immediate participation, which occurs through active and embodied experiences and not through formal intellectual contemplation.

KEYWORDS: Groove music; Embodied perception of rhythm; Microtiming; Repetition; Movement.

Sentire il groove: aspetti percettivi e partecipativi

Gli studi sul groove si inseriscono nel contesto dell'analisi del ritmo da parte di psicologia, filosofia e musicologia. Il fenomeno è comunemente associato a una piacevole sincronizzazione psicomotoria che diventa imprescindibile nei molti generi di popular music primariamente (o storicamente) destinati al ballo. Le analisi sintattiche/strutturali riconducono il groove a una combinazione di schemi ritmici composti ad incastro e ripetuti ciclicamente. Le teorizzazioni processuali ed estemporanee, invece, si focalizzano in larga parte sulla sensibilità microritmica dell'esecutore o sul risultato di una 'negoiazione' di timing e accentuazioni dinamiche all'interno di un ensemble. Sia quando il groove viene spiegato in termini di struttura o di 'progetto' ritmico sia quando viene descritto come qualità emergente di una performance, si fa spesso riferimento a un insieme unificato di elementi che ricorda in parte il concetto psicologico di Gestalt. Il saggio mira a inserire il groove in una più ampia valorizzazione estetica della popular music, valutando al contempo sia gli aspetti espressivo-performativi sia quelli macchinici e apertamente 'artificiali' presenti nella electronic dance music. Il groove si manifesta

dunque come un tratto estetico/estetizzante imperniato su una deliberata dilatazione dell'extended present e finalizzato a incoraggiare un'esperienza incarnata che si realizza (en)attivamente anziché come esito di una contemplazione formale.

Parole chiave: Groove; Percezione incorporata; Ripetizione; Movimento; Tecnoestetica.