

Musicologie e Culture

1

Direttore

Vincenzo Caporaletti

Università degli Studi di Macerata

Comitato scientifico

Maurizio Agamennone

Università degli Studi di Firenze

Fabiano Araújo Costa

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória (Br)

Laurent Cugny

Sorbonne Université, IReMus, Paris

Fabrizio Emanuele Della Seta

Università degli Studi di Pavia

Michela Garda

Università degli Studi di Pavia

Francesco Giannattasio

Sapienza – Università di Roma

Giovanni Giuriati

Sapienza – Università di Roma

Stefano La Via

Università degli Studi di Pavia

Raffaele Pozzi

Università degli Studi Roma Tre



Musicologie e Culture

1

La collana si propone come una piattaforma ideale per un dialogo tra la pluralità di approcci, metodologie, epistemologie musicologiche, senza preclusione quanto agli oggetti di studio, ai testi, alle pratiche, ai repertori, sia nella dimensione diacronica che sincronica, superando distinzioni disciplinari che appaiono sempre più inadatte a rappresentare il campo discorsivo contemporaneo sul “suono umanamente organizzato”.



Vincenzo Caporaletti

Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili

Un paradigma per il mondo contemporaneo





www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2091-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2019

Indice

3 Prefazione

Parte I Teorie

7 Capitolo I

La teoria delle musiche audiotattili. I concetti essenziali

1.1. Perché una teoria delle musiche audiotattili, 7 – 1.2. TMA: presupposti epistemologici, 15 – 1.2.1. L'approccio mediologico. Il medium e il costruttivismo cognitivo, 22 – 1.2.2. Modalità di inerenza mediologica, 29 – 1.2.3. La sussunzione mediologica, 31 – 1.3. TMA: i concetti basilari, 34 – 1.3.1. La matrice cognitiva visiva, 34 – 1.3.2. Elementi morfologici promossi dalla matrice visiva, 37 – 1.3.3. Il principio audiotattile, 40 – 1.3.4. Elementi morfologici e valori formali indotti dal PAT, 54 – 1.3.5. Autografia musicale, 59 – 1.3.6. La codifica neo-auratica (CNA), 62 – 1.4. Orale e audiotattile: differenze categoriali, 66 – 1.5. Tassonomia dei sistemi musicali, 74 – 1.6. I processi improvvisativi, 78 – 1.6.1. Estemporizzazione, 89 – 1.6.2. Improvvisazione, 94.

101 Capitolo II

Epistemologia dell'audiotattile

2.1. I prodromi dell'audiotattile nell'antichità greca: *metis*, 101 – 2.2. La modernità e il configurarsi della matrice visiva, 112 – 2.2.1. L'eredità platonica, 112 – 2.2.2. La modernità, 115 – 2.2.3. Il carattere autofondante del metodo cartesiano, 124 – 2.2.4. L'antivisività di Giambattista Vico, 128 – 2.3. Due criteri epistemologici, 138 – 2.3.1. I modelli gnoseologici, 138 – 2.3.2. Dai fondamenti gnoseologici all'articolazione operativa, 145.

Parte II

Ricerche

- 157 Capitolo III
 Verum et factum convertuntur. *La prassi audiotattile del partimento*
 3.1. Introduzione, 157 – 3.2. Oralità vs composizione?, 158 – 3.3. Una prassi estemporizzativa, 166 – 3.4. La cognitività audiotattile nel partimento, 172.
- 185 Capitolo IV
 Le pratiche creative in tempo reale nella musica europea tra XVIII e XIX secolo
 4.1. Introduzione, 185 – 4.2. Le pratiche creative estemporanee nella musica occidentale dei secoli XVIII e XIX, 189 – 4.2.1. La prospettiva di ricerca, 189 – 4.2.2. Fenomenologia delle prassi ex tempore, 197 – 4.2.3. Funzionalità del Modello, 198 – 4.2.4. La dicotomia Estemporizzazione / Improvvisazione, 202.
- 215 Capitolo V
 Milhaud, Le bœuf sur le toit e il paradigma audiotattile
 5.1. Introduzione, 215 – 5.2. *Le bœuf sur le toit*: alcune questioni estetiche, 221 – 5.3. La rielaborazione audiotattile di Paulo Aragão, 237.
- 253 Capitolo VI
 La musica post-1950 di tradizione scritta e il jazz. Quali categorie distintive?
 6.1. Un'impasse critica, 253 – 6.2. Le categorizzazioni dei sistemi e delle pratiche musicali, 258.
- 271 Capitolo VII
 Per una teoria del ritmo nelle musiche audiotattili
 7.1. Introduzione, 271 – 7.2. Il groove, 276 – 7.3. La questione del *backbeat*, 292 – 7.3.1. Una ipotesi sulle origini del *backbeat*, 300 – 7.4. Il “tempo doppio”: aspetti percettivi, 306 – 7.4.1. Il tempo doppio: processi costitutivi, 313 – 7.4.2. Un modello generativo, 322 – 7.4.3. Esempi nella letteratura jazz, 325.
- 333 *Bibliografia*
- 363 *Indice dei nomi*

Prefazione

La pubblicazione di questo volume corrisponde ad una doppia serie di esigenze. In primo luogo, esplicitare in una forma organica e sintetica la *Teoria delle Musiche Audiotattili*, un modello teorico musicologico volto a definire in prospettiva tassonomica l'insieme dei sistemi concettuali, pratiche, testi, esperienze, oggetti e comportamenti musicali che hanno dato vita nel corso del secolo xx alle tradizioni del jazz, del rock, della musica pop o *world*. Una ricerca finalizzata, quindi, al non facile compito di identificare tratti universali, invariati e condivisi, all'interno della conclamata e virtuosa diversità di forme e stili della fonosfera contemporanea.

Questo modello, che ho proposto ormai da varie decine di anni — basato su acquisizioni, metodologie, criteri epistemologici sia delle neuroscienze sia delle scienze umane — negli ultimi dieci anni ha conosciuto una diffusione finanche istituzionale. In particolare, proprio questa recente ricezione in Italia e all'estero, che ha indotto l'utilizzo del neologismo e del concetto *audiotattile* in decreti ministeriali,¹ ordinamenti didattici,² programmi di studio nell'Alta

1. La prima ricezione degli esiti della *Teoria delle Musiche Audiotattili* da parte del Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) è stata resa operativa con emanazione del Decreto Ministeriale 22/01/2008 n. 483 e dei DD. MM. 3/07/2009 n. 90 e 30/09/2009 n. 124 (e successivi), a seguito della delibera del CNAM (Consiglio Nazionale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale) del 20/12/2007, prot. 9685.

2. La denominazione delle classi di studio del Jazz negli Ordinamenti Didattici dei Conservatori è "Discipline interpretative del jazz, delle musiche improvvisate e audiotatti-

Formazione,³ articolando persino le infrastrutture teoriche di leggi sullo spettacolo⁴ o di progetti di riforma del diritto d'autore,⁵ e promuovendo la fondazione di centri di ricerca internazionale⁶ e di riviste scientifiche dedicate,⁷ richiedeva ormai un'esposizione sistematica di tematiche e idee sinora disseminate in una quantità di volumi e saggi.

E qui si profila un'ulteriore finalità del libro. Come accade per tutti i modelli teorici, nel momento in cui si riformula una parte del quadro di conoscenze e rappresentazioni, ecco che si vanno a ridisporre in maniera diversa o che affiorano, sotto una nuova luce problematica, altri componenti del sistema. In questo caso, siamo di fronte al "sistema musica" nella sua natura di concezioni, forme e comportamenti relativi al suono umanamente organizzato, nelle culture e nella storia. La portata epistemologica della *Teoria delle musiche audiotattili* non si limita, quindi, solo ai repertori del jazz, del rock, del pop o della *world music* contemporanea: i suoi strumenti d'indagine riformulano prospettive estetiche e antropologiche sia della tradizione d'arte occidentale sia delle musiche delle culture tradizionali mondiali.

li"; all'interno di questa Area Disciplinare, tra i Settori Artistico-Disciplinari, vi è la "Storia del jazz, delle musiche improvvisate e audiotattili" (CODM/06).

3. Vedi i corsi di analisi musicale o musicologia che vertono espressamente sulla Teoria delle Musiche Audiotattili presso numerosi Conservatori o Università in Italia e all'estero: ad esempio, presso il Conservatorio di Musica "S. Cecilia" di Roma, all'Università di Macerata, alla Sorbonne Université (Paris) o all'Université "Jean Jaurès" di Toulouse, o presso l'Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, Brasil).

4. Cfr. *Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, XVII Legislatura — Allegato A ai Resoconti* — Seduta dell'8 novembre 2017, p. 48.

5. Con corrispondenza datata 9 Febbraio 2017, il Direttore Generale della SIAE chiariva che le «opere audiotattili rientrano tra i generi per i quali è ormai accettato il deposito delle registrazioni audio».

6. Vedi il *Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles*, IReMus, Sorbonne Université (Paris) o il *Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil* presso l'Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, Brasil).

7. Cfr. la «*Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*» (RJMA), pubblicata sul portale dell'Institut de Recherche en Musicologie della Sorbonne Université (IReMus), ed edita in quattro lingue (cfr. <https://goo.gl/AXy4Up>).

Proprio per rimarcare questo tratto fondativo di ordine più generale, le ricerche applicative che fanno seguito alla prima parte, teoretica, del volume (a sua volta suddivisa, nei primi due capitoli, in un'introduzione ai concetti fondamentali della *Teoria delle Musiche Audiotattili* e in una specifica riflessione di ordine filosofico ed epistemologico sul significato della cognitività che denomino *audiotattile*), sono orientate allo studio di svariati repertori e linguaggi musicali.

I capitoli III e IV, dedicati alla tradizione d'arte occidentale, sono rispettivamente incentrati sulle pratiche creative del partimento settecentesco e sull'improvvisazione nella musica dei secoli XVIII e XIX; il capitolo V, in chiave etnomusicologica, si rivolge alle musiche tradizionali e popolari brasiliane, nell'intersezione con la tradizione scritta europea, con la scoperta dei ritmi del samba da parte di Darius Milhaud nel secondo decennio del XX secolo fino ai fenomeni di trasformazione innescati dagli esiti attuali della *world music*; gli ultimi due capitoli trattano del jazz, visto in relazione con la musica contemporanea di tradizione scritta del XXI secolo e all'interno della sua fenomenologia ritmica, con la discussione di concetti ed elementi della teoria musicale in funzione delle nuove categorie basate sul *principio audiotattile*.

autunno 2018

Capitolo I

La teoria delle musiche audiotattili

I concetti essenziali

1.1. Perché una teoria delle musiche audiotattili

In questo studio saranno introdotti concetti e criteri essenziali della Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA),¹ un modello teorico musicologico² concernente la categorizzazione dei repertori, pratiche, testi, forme, comportamenti, oggetti e sfere concettuali delle culture musicali mondiali. Innanzitutto, cerchiamo di comprendere cosa questo modello propone di nuovo, e perché.

Effettivamente, sono molti i modi in cui un'elaborazione teorica può inerire ad un dato ambito di ricerca. Può introdurre innovativi strumenti concettuali e/o metodologici; riformulare posizioni teoriche stabilite fino, nel migliore dei casi, a determinare mutamenti di paradigma; può offrire una base rigorosa e sistematica ad idee condivise in

1. La TMA è anche denominata Teoria della Formatività Audiotattile (TFA), ponendo in questo caso l'accento – in chiave filosofico-critica, come si vedrà – sulla nozione di “formatività”. In questo volume si utilizzerà per lo più la prima denominazione.

2. Utilizziamo qui il termine “teoria” in via prettamente operativa, ben consapevoli che «non esiste nessun accordo nelle scienze sociali su cosa sia una teoria e che vi s'incontrano molteplici categorie di modelli, da quelli che pretendono di imporre una spiegazione totalizzante ai fatti sociali, fino a quelli che sono costruiti solo allo scopo di orientare la ricerca verso l'invenzione di processi operativi destinati a permettere generalizzazioni in primo luogo “locali”.» (Michel Izard e Pierre Bonte, *Dizionario di antropologia e etnologia*, Torino, Einaudi, 2006, p. 760). Ora, il complesso speculativo di cui ci occupiamo deriva da questa seconda categoria di modelli, con funzione primariamente tassonomica e nomotetica, in generale euristica.

maniera non formalizzata dalla comunità degli studiosi o proporre una nuova sistemazione e descrizione dei fenomeni. Di fatto, la TMA, per l'ambito musicologico,³ sembra soddisfare molte di queste condizioni.

In primis, ci fornisce una nuova categoria tassonomica musicologica – *musiche audiotattili* – con cui nomoteticamente classificare il complesso di culture musicali che fanno capo alle tradizioni del jazz, del rock, del pop, della world music, con una denominazione scientificamente fondata, tale da individuare tratti invarianti, oggettivamente documentabili, in una variegata e diversificata fenomenologia. Ma la portata epistemologica della TMA non si limita solo a questi repertori: come si vedrà (e come le ricerche presentate in questo libro dimostrano), i suoi strumenti di indagine riformulano sotto una nuova luce prospettive estetiche e antropologiche sia della tradizione d'arte occidentale sia delle culture tradizionali mondiali.

Sul piano metodologico, il *principio audiotattile*, la *codifica neo-auratica*, la *matrice visiva*, l'*estemporizzazione* sono solo alcuni tra gli innovativi strumenti concettuali (e relativa terminologia) che la TMA propone, individuati nel particolare orizzonte metodologico *mediologico*.

Per quanto concerne gli assunti e i paradigmi musicologici riformulati, se ne possono enumerarne alcuni specifici e altri di ordine più generale. Relativamente a questi ultimi, abbiamo i campi problematici che gravitano attorno alle coppie oppostive popolare / colto, oralità / scrittura, improvvisazione / composizione,⁴ verso un superamento della categorizzazione culturale impostata sulla nozione di etnia a favore della focalizzazione sulle funzionalità cognitive.

Per citare, invece, alcuni esempi di specifiche posizioni teoriche rideterminate dalla TMA, enucleo in ordine sparso alcuni assunti

3. Se in origine la TMA intendeva operare una strutturazione rigorosa della fenomenologia delle tradizioni musicali del jazz, del rock, della world music, lo stesso riposizionamento strutturale di questi linguaggi ha coinvolto l'identità tassonomica della musica d'arte scritta occidentale e delle musiche tradizionali, investendo complessivamente il campo di ricerca musicologico.

4. Cfr. Laurent Cugny, "Introduzione. La teoria delle musiche audiotattili e gli studi sul jazz", in Vincenzo Caporaletti e Benjamin Givan, *Il Concerto per due violini di J. S. Bach nelle incisioni del trio Reinhardt, South, Grappelli. Una edizione critica*, Lucca, LIM, 2016, pp. 3-30.

che mi sembra facciano parte della “scienza normale” musicologica attuale (o, almeno, di idee condivise dai più):

- 1) il “testo” nel jazz e nel pop, l’artefatto musicale, è considerato una tradizione performativa⁵ (come conseguenza della mancanza di un testo autoritativo annotato);
- 2) la musica jazz nel suo insieme è ritenuta una tradizione orale;⁶
- 3) il fenomeno dello swing è reputato ancora un mistero⁷ (implicando la marginalità di un approccio musicologico-critico che non spiega i propri fondamenti estetici e linguistici);

5. «Read for his variety rather for his unity, a song like *Whole Lotta Love* is not so much a work as a performance tradition», Nicholas Cook, “Music Theory and the Postmodern Muse. An Afterword”, in Elizabeth W. Marvin e R. Hermann (eds.), *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, Rochester, Rochester University Press, 1995, p. 436.

6. A parte la linea di ricerca interna ai *jazz studies* che si richiama espressamente alla formularietà della tradizione orale – Thomas Owens, *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*, Ph. D. Diss., 2 voll., Los Angeles, University of California, 1974; Barry D. Kernfeld, *Adderley, Coltrane and Davis at the Twilight of Bebop: The Search for Melodic Coherence* (1958-59), Cornell University, Ph. D. Diss., 1981; Gregory Smith, *Homer, Gregory and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation*, Harvard University, Ph. D. Diss., 1983 – vi è un consenso nel più vasto campo di ricerca sulle tradizioni orali sull’assunto dell’oralità del jazz. Per un parziale riscontro, cfr. Bertrand H. Bronson, “The Morphology of the Ballad-Tunes (Variation, Selection, and Continuity)”, «Journal of American Folklore», n. 67, 1954, pp. 1-13; Albert Bates Lord, *The Singer of Tales*, II ed., Cambridge, Harvard University Press, 2000 (orig. 1960); Leo Treitler, “Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, «The Musical Quarterly», n. 60, 1974, pp. 333-72; Id., “Transmission and the Study of Music History”, in D. Heartz e B. Wade (eds.), *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress (Berkeley)*, Kassel, Bärenreiter, 1981, pp. 202-211; John Barnie, “Oral Formulas in the Country Blues”, «Southern Folklore Quarterly», n. 42, 1978, pp. 39-52; Jeff Titon, “Every Day I Have the Blues: Improvisation and Daily Life”, «Southern Folklore Quarterly», n. 42, 1978, pp. 85-98; Lawrence Gushee, “Lester Young’s ‘Shoeshine Boy’”, in D. Heartz e B. Wade (eds.), *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress (Berkeley)*, Kassel, Bärenreiter, 1981, pp. 151-169; Margaret H. Beissinger, “Creativity in Performance: Words and Music in Balkan and Old French Epic”, in K. Reichl (ed.), *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000, pp. 95-113.

7. Cfr. questa ammissione (1992) del pioniere degli studi sul fenomeno swing, André Hodeir: «Mais je reste persuadé que le swing a une base objective, il doit y avoir des critères, le problème c’est de les définir», cit. in Olivier Kociubinska, “Compte Rendu de Vincenzo Caporaletti, *La definizione dello swing*”, «Jazz Notes», n. 53, 2004, p. 52. «Rimango dell’idea che lo swing abbia una base oggettiva, ci devono essere dei criteri, il problema è definirli» [T.d.A.].

- 4) l'improvvisazione musicale è categorizzata *rapid composition*, secondo il modello di Bruno Nettle (ossia è considerata una forma di composizione);⁸
- 5) è categorizzata una sola qualificazione modale di creazione musicale in tempo reale, la "improvvisazione", mentre la TMA introduce una nuova categoria che articola e raffina maggiormente il campo: quella di *estemporizzazione* (cfr. *infra*);
- 6) nell'orientamento pedagogico il modello teorico allografico è dominante (dipendenza dalla partitura sia in funzione esecutiva che didattica);
- 7) come conseguenza del punto 4), la didattica dell'improvvisazione è modellata su quella della composizione (studio incentrato su strutture: scale, accordi, modi).

In questo senso, dunque, la TMA assume una *funzione fondante* di nuovi paradigmi musicologico/pedagogici, con la negazione determinata di assunti epistemologicamente accreditati. Ma essa svolge anche, "in positivo" in questo caso, una *funzione chiarificatrice* in relazione a intuizioni condivise nella musicologia critica contemporanea, conferendo a tali posizioni una base scientifica rigorosa e inserendole in un coerente quadro sistematico. Per esemplificare queste "figure" dell'attuale consapevolezza musicologica, le illustrerò con alcune citazioni rapsodiche tratte da un'unica autorevole e largamente conosciuta fonte, ossia il conciso compendio sulla musica redatto da Nicholas Cook nel 1998.⁹

Iniziamo con degli esempi di ciò che definiamo *concezione metodologica*, una particolare forma di teoresi costruttivista, strumento centrale per la TMA. In tema di filosofia del linguaggio, Cook ci ricorda: «Era opinione di Wittgenstein [...] che il linguaggio [...] più che riflettere meramente la realtà, la costruisse¹⁰ [...] [per Benjamin

8. Cfr. Bruno Nettle, "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach", «The Musical Quarterly», vol. 60, n. 1 (Gennaio), 1974, pp. 1-19.

9. Nicholas Cook, *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005.

10. Ivi, p. 91.

Lee Whorf] il linguaggio non si limita a riflettere le diverse maniere in cui le varie culture vedono il mondo, ma le determina. In breve, è possibile che il linguaggio costruisca la realtà, più che rappresentarla. [...] il vero significato del dipinto, dunque, non sta nel manufatto appeso alla parete, ma nel modo di vedere il mondo che ci spinge a costruire». ¹¹ Questa attenzione mediologica all'influsso che ogni medium produce sulle informazioni che processa – sia esso, il medium, di tipo materiale o ideazionale – è un assunto centrale per la TMA, e conduce all'importante esito dato dal condizionamento cognitivo/percettivo imposto dalla notazione musicale (inteso, però, anche nella sua essenza simbolica d'istanza ancora più pervasiva e astratta, inerente all'antropologia cognitiva, che denomineremo *matrice visiva*). «[...] In molte tradizioni la notazione è parte integrante della *concezione* della musica, dei modi in cui i compositori, gli esecutori e tutti coloro che lavorano con la musica la immaginano o pensano. ¹² [...] possiamo riuscire a scorgere fino a che punto il modo in cui Beethoven concepiva la musica fosse legato al modo in cui la scriveva». ¹³ Ancora sul condizionamento conoscitivo da parte di un sistema di precostituzioni noetiche, o "carico teorico": «A qualsiasi livello, dunque, ciò che sapete sulla musica può aprirvi le orecchie o chiuderle, farvi apparire certi tipi di musica "naturali" e altri non soltanto inconcepibili, ma, di fatto, inascoltabili.» ¹⁴

Per la forma d'induzione cognitiva posta dal medium di registrazione fonografica, data dalla consapevolezza della possibilità di cristallizzazione del suono e dalle conseguenze estetiche di questa cognizione, in un processo di *world making* che la TMA, sul piano estetico e dell'interazionismo simbolico, riconduce alla nozione di *codifica neo-auratica* (CNA), ecco l'intuitiva posizione di Cook: «Di fatto, se l'idea ottocentesca di "musica pura" significava che si dovesse comprenderla in sé e per sé [...] potremmo ipotizzare che la

11. *Ibid.*

12. *Ivi*, p. 63.

13. *Ivi*, pp. 79-80.

14. *Ivi*, pp. 128-129.

tecnologia novecentesca di riproduzione del suono abbia dato un impulso massiccio a questo modo di vedere le cose.»¹⁵

Cook non nomina nemmeno una volta nel suo testo il termine “orale”: segno che questo concetto, nel senso di “tradizione orale”, oggi tenda probabilmente più ad offuscare che a chiarire. La TMA con la nozione di *audiotattilità* opera un’articolazione e un approfondimento rispetto alla nozione di oralità così come stabilita nella letteratura, affermando una prospettiva fenomenologica di contro a quella meramente comunicativa (connessa alle nozioni di “oralità primaria” e “secondaria”, concetti “confusi” secondo Molino,¹⁶ e complicati da quello ancor più spinoso – e intrinsecamente curioso, nella formulazione stessa – di “mentalità orale”).

I vantaggi epistemici sono notevoli. Innanzitutto si riformula un certo tipo di logica etno-socio-antropologica piuttosto stantia, che si rivela inadatta a ricomprendere fenomeni che all’evidenza appaiono mutuamente allogenici, come i reperti culturali di tradizioni rurali pre-industriali (le pratiche e i repertori musicali delle culture tradizionali) e le opere e linguaggi musicali della società della quarta rivoluzione industriale (il jazz, il rock, la world music e le loro ibridazioni con gli esiti contemporanei della tradizione d’arte occidentale). Inoltre, tale concetto ci permette di osservare, da un lato, il configurarsi di un sistema di rappresentazione¹⁷ (“audiotattile”, inteso come schema concettuale) e, dall’altro, di individuare un pragmatico vettore d’intenzionalità formativa (“audiotattile” come interfaccia psico-corporea in funzione attiva rispetto alla specifica pratica culturale). Di questa mediazione audiotattile, in un’ottica di antropologia cognitiva, assumono rilievo l’azione di specifici plessi neuro-cognitivi (degli *schèmes d’ordre* e *schèmes de relation d’ordre*, dei *mirror neurons*, dei modelli poietici cu-

15. Ivi, p. 48.

16. Cfr. per un approfondimento *infra* § 1.4., “Orale e audiotattile: differenze categoriali”.

17. “Rappresentazione”, ovviamente, da non intendersi come un rispecchiamento di una realtà esterna già data, ma come attiva costruzione di questa da parte del sistema psico-somatico, che si implementa come vettore cognitivo.

mulativo e additivo)¹⁸ essenziali in funzione distintiva tra pratiche compositive e improvvisative (come accennato, da molti considerate – con la nozione di improvvisazione intesa come “composizione istantanea” – di fatto, fenomenologicamente sostanzialmente omologhe).

Lo schema concettuale audiotattile, da parte sua, ci dischiude un orizzonte nuovo. Eliminando la discriminante oralistica, si determina l'importante e motivata annessione, tra gli oggetti di studio, del processo formativo di alcune tipologie di mediazione scritta (per definizione, antitetiche alla nozione di oralità, ma ciò nonostante tributarie dello schema concettuale audiotattile) nel jazz, nel pop, nelle musiche delle grandi civiltà orientali ma anche nelle opere di molta musica contemporanea di tradizione accademica.¹⁹ Un altro grande guadagno epistemico è che, ragionando per schemi concettuali, vediamo configurarsi per opposizione all'*audiotattile* un'altra griglia cognitiva, che denomino *visiva* (“matrice cognitiva visiva”), che ci introduce alla tradizione culturale musicale d'arte occidentale. Ed ecco, quindi, che percorrendo le vie interne dei modelli cognitivi, si parte dal jazz, passando per le musiche tradizionali, e si arriva alla musica *docta* (in altre condizioni e sotto altre prospettive, culture del tutto comunicanti, musicologicamente non raccordabili, e, diciamolo, permaste per decenni, sotto certi aspetti, in regime di guerra fredda).²⁰

Specificando, inoltre, la categoria di oralità dalla prospettiva dell'altro concetto fondante della TMA, la codifica neo-auratica (CNA) – come vedremo in seguito, il criterio cognitivo che si instaura a partire dalla consapevolezza storico-antropologica della fonofissazione –, in tema di antropologia del testo possono rilevarsi nell'analisi delle pratiche, espressioni e prodotti culturali musicali attribuibili alla fenomenologia oralistica, rilevanti conseguenze cognitive e assiologico/estetiche. Queste si evidenziano a partire dalla

18. Cfr. *infra* § 1.6., “I processi improvvisativi”.

19. *Ibid.*

20. Non è questa per trattare dei modi e degli svolgimenti di questo conflitto. Per un suo particolare e cruciale aspetto, rimando a Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

distinzione tra una costituzione testuale fluttuante, evanescente e inogettivabile, propria dell'oralità, e, dall'altra, fonofissata, individuando, in rapporto alla natura del testo, le opposizioni durevole/evanescente (relativa alla Sostanza dell'Espressione) e cristallizzato/fluttuante (riferita alla Sostanza del Contenuto).²¹ In questo senso, la registrazione sonora ha effetti omologhi a quelli di una *scrittura* più che essere intesa come fenomeno oralistico (cfr. *infra*).

La preponderanza epistemologica conferita dalla TMA alla costruzione dei modi di conoscenza e rappresentazione della realtà, e alle funzioni percettive e cognitive implicate, trova risonanza nella forza attiva che Cook attribuisce alla forma delle "interpretazioni dei dati" e alla loro trasformazione in "fatti" storico-culturali, quindi agli schemi concettuali che presiedono a questi processi. «[...] la storia dell'arte è in realtà la storia di mutamenti del modo in cui la gente ha visto le cose.»²² Potremmo dire lo stesso per tutta la musica occidentale come per la storia del jazz. In quest'ultimo caso, possiamo ipotizzare che lo schema concettuale audiotattile abbia fatto emergere agli inizi del secolo XX la percezione (nel pubblico, ma direi anche nei musicisti) dei fenomeni dello swing e del groove (il "mutamento" in questo caso è rispetto al tipo di percezione iper-sintatticista incryptato nella – e implicato dalla – produzione e ricezione della musica d'arte di tradizione scritta occidentale, fino al modernismo).

Il rilievo della funzione cognitiva è centrale per la TMA. L'atto compositivo o creativo (come funzione dello schema concettuale di referenza, visivo o audiotattile) costruisce e induce un determinato tipo di percezione che gli è connaturato e congeniale, che poi si iscrive nella composizione o nella pratica stessa, determinandone la logica operativa. Queste dinamiche, ovviamente, sono attive anche al polo della ricezione. Certamente è del tutto lecito sostituire intenzionalmente il tipo e la qualità del modello percettivo e cognitivo,

21. Cfr. *infra*, "La codifica neo-auratica". "Sostanza dell'espressione" e "Sostanza del contenuto" sono, come noto, dei concetti basilari della teoria del linguaggio di Louis Hjelmslev: cfr. Id., *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

22. N. Cook, *Musica*, cit., p. 100.