

Vincenzo Caporaletti

ESPERIENZA AUDIOTATTILE E MOLTEPLICITÀ DELLA MUSICA

*L'oralità è un fenomeno molto
complesso: non vi è una sola oralità,
bensì molte, ed è appena possibile
cominciare a descrivere i differenti casi.*
Jan Molino

1. Un modello teorico

La concezione del *principio* – e della musica – *audiotattile*¹ è inerente ad una modellizzazione teoretica della fenomenologia creativa di musiche contemporanee non riconducibili agli svolgimenti della tradizione d'arte (e scritta) occidentale (intesa, quest'ultima, con riferimento in particolare al periodo romantico e post-romantico, in cui si afferma lo statuto nomologico della partitura, che troverà il proprio acme ideologico nel *Werktreue Ideal*, l'assoluta fedeltà al dettato semiografico, all'incirca dalla metà del secolo XIX a metà del XX). I repertori, quindi, delle tradizioni musicali *jazz*, *rock*, della *world* e *black music*, oltre che delle culture “orali”².

Tale rappresentazione deriva primariamente da un'originale applicazione musicologica di tematiche e concetti operativi elaborati, in particolare, nell'ambito della cosiddetta scuola di Toronto³ (segnatamente, Marshall McLuhan e Derrick De Kerckhove). In questo orizzonte di pensiero assume un ruolo decisivo, come modello concettuale portante, la specifica concezione del *medium* comunicativo/formativo, considerato non neutrale ai fini della configurazione e ricezione dei messaggi. Di conseguenza, è posta in rilievo la funzione dinamica

1 Cfr. in particolare V. Caporaletti, *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo 2000; Id., *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005.

2 Queste tradizioni musicali orali, in particolare nelle circoscritte attestazioni antropologiche tribali, si differenziano per vari aspetti, però, dal modello di fenomenologia creativa delle musiche originatesi nell'orizzonte produttivo dei *mass media* (cfr. V. Caporaletti, *Musica audiotattile e musica di tradizione orale*, in «Musica Theorica Spectrum», 2004, n. 7, pp. 2-19).

3 Cfr. M. McLuhan, *Gutenberg Galaxy: The Making of the Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962; Id., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964; M. McLuhan/E. McLuhan, *The Laws of Media: The New Science*, University of Toronto Press, Toronto 1988; D. De Kerckhove, *Technology, Mind and Business*, Bosch & Keuning, Utrecht 1991.

che i principi epistemici inglobati nell'assetto mediale, attraverso cui i costrutti culturali sono prodotti e comunicati, esplicano sulle valenze simboliche dei costrutti stessi, oltre che sulla riconfigurazione dell'assetto percettivo e sugli schemi concettuali di chi li produce e recepisce. È interessante anche la definizione del *medium* come *formatore di esperienza*⁴ che ne svincola le connotazioni non direttamente riconducibili all'orizzonte strettamente comunicazionale, in senso linguistico, per aprirsi ad una fattualità poetica di più ampio respiro, contemplandone l'efficacia in contesti di pragmatica non verbale. La particolare prospettiva cognitiva⁵ offerta dalla nozione di *medium* elaborata dalla scuola di Toronto (con cui categorizzo sia la funzione computazionale della notazione musicale *standard* sia quella generativo-poietica psico-corporea, restituendole come immagini omogenee sul piano teorico e comparabili nelle ripercussioni pragmatiche), rende trasparenti concetti e processi che trovano così un'innovativa ed efficace chiave interpretativa.

Il *principio audiotattile* (PAT), in prima approssimazione e in chiave di antropologia psico-cognitiva, si può intendere come riferito al *medium* somato-psichico, alternativo nella propria sostanzialità fenomenologica rispetto al *medium* della tecnologia notazionale, attraverso cui avviene la fase primaria di costituzione morfosintattica di specifici repertori (*jazz, rock, world*, ecc.) sul piano generativo e ricettivo (ma nondimeno, in forza della particolare forma di cogenza mediale, pervasivamente esercitata sulle facoltà ideativo-cognitive, sul piano immaginativo e compositivo). Esso consente la produzione di nessi formali, di tipo processuale, riconducibili alla particolare formatività connessa all'idiosincratia mediazione corporea, contestuale e contingente, che li proietta assiologicamente come fattori primari e pertinenti rispetto ai caratteri tradizionalmente computati/compitabili dal *medium* notazionale⁶ (caratteri morfosintattici eurocolti valorizzati dall'orizzonte estetico che li rappresenta). Tra questi, com'è noto, si annoverano i parametri melodico-armonici matematizzati, quelli ritmici, in senso quantitativo-divisivo, e una poetica compositiva di tipo combinatorio distribuzionale che presiede ad una qualità immanente di meccanicità già rilevata da Adorno: «[...] il princi-

4 Cfr. R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, Bompiani, Milano 1974, p. 47.

5 Significativamente, proprio le obiezioni di una pretesa ascientificità – quasi ritualmente mosse a questi riferimenti teorici mediologici, i quali, secondo un ortodosso approccio semiotico, in pratica non distinguerebbero tra canale e messaggio (cfr. U. Eco, *Il cogito interruptus*, in «Quindici», 1967, n. 5, pp. 2-3) – vanno incontro oggi ad un singolare rovesciamento negli indirizzi più avvertiti della filosofia del linguaggio. Sulla scorta delle critiche mosse da Donald Davidson (*A Nice Derangement of Epitaphs*, in a cura di E. LePore, *Truth and Interpretation, Perspective on the Philosophy of Donald Davidson*, Basil-Blackwell, Oxford 1986, pp. 433-476) ad un'impostazione sincronica della concezione del *Codice*, basata su di un impianto egologico, le teorie semiotiche *code bound* hanno evidenziato limiti che riconfigurano molti aspetti della problematica epistemologica. Il filosofo Marcello La Matina (*Some Priorities for A Semantic-Free Definition of Languagehood*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», 2004, vol. XXXII, pp. 223-247) concorda nel prospettare in sede di filosofia dei linguaggi l'esigenza di una nuova branca di studi post-semiologici, denominata Teoria dell'Espressione o *Mediologia*, al fine di evitare le secche di un approccio semantico. «In order to avoid the limits of a sense-semantic attitude with its theoretical cramps I see [...] the possibility to develop a science of media, Mediology, as a theory of culture, for instance in conformity with the line traced by some influential authors like Marshall McLuhan or Derrick De Kerckhove» (ivi, p. 229).

6 Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, New York 1968; tr. it. *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1976.

pio razional-meccanico che ha dominato tutta la storia della musica occidentale»⁷.

Gli elementi morfologici promossi dal PAT, invece – tratti pertinenti nei repertori musicali citati – sono riconducibili in parte alle dimensioni sovrasegmentali materico-timbriche-dinamiche e all’impulso energetico-dinamizzante della forma sonora, accanto a ciò che in un orizzonte eurocolto è definito come fattore di *nuance* e fraseggio: termine che ne sancisce al contempo l’irredimibile ed eurocentrica subalternità valoriale⁸. Ruolo di primo piano, dunque, assumono gli aspetti connessi col tocco personale dell’esecutore, relativamente ai parametri di attacco-estinzione dell’involuppo sonoro, e le componenti timbrico-dinamiche, tutti fattori funzionali soprattutto ad una “buona conduzione” (nel senso gestaltico) della processualità energetico-ritmica. A titolo esemplificativo, tra i plessi selettivamente oggettivati in base a questi prerequisiti formativi, cito i fenomeni microritmico-timbrici che si polarizzano attorno alle nozioni “emiche” di *swing* e *groove* nel *jazz* e *rock*, di *laya* nella musica indiana, di *repriz* nella musica della Guadalupe, *balanço* nella musica brasiliana, ecc.).

Il concetto di “audiotattilità”, quindi, si è andato delineando come risultante di un processo di indagine originato dalla disamina di particolari plessi formali caratteristicamente presenti nel *jazz* ed assenti nella musica colta occidentale, in particolare, dell’età del *Werktreue Ideal*. Tra questi plessi, *in primis*, un modello di produzione del testo musicale⁹ – non riferibile solo al livello metrico-agogico – che interviene in svariate dimensioni testuali in modo del tutto eterogeneo rispetto alle pratiche di ornamentazione, abbellimento melodico, inflessione sovrasegmentale-espressiva della musica eurocolta. Nella musica afroamericana questa intenzionalità poetica dà luogo ai fenomeni che si polarizzano, nella tassonomia emica degli *insider*, nel campo semantico del semema *swing*¹⁰.

Individuare una distinta categoria come il PAT, in altri termini, vuol significare in prima istanza un *synolon* dato dall’“apprensione” somato/psichica¹¹, creativa-performativa, della sostanza sonora, che viene a costituire i termini formali dei fattori differenziali specifici che si attivano nella percezione di una datità sonora husserlianamente “originalmente offerente”. In un’ottica più specificamente pragmatica, il PAT intenziona e attiva energeticamente nell’*hic et nunc* lo specifico sistema di pertinenze che si afferma nella percezione/produzione delle qualità formali proprie di determinate classi di riferimento stilistico (quelle cui ascrivo, come abbiamo visto, il *jazz* e il *rock*) non implementabili attraverso i valori ritmodiastematici connaturati alla medialità notazionale. Queste qualità formali, invece, sono intenzionate dal modello di “razionalità corporea” ormai ampiamente riconosciuto in sede di psicologia cognitiva, che presiede, ad esempio, alla motilità fine ed alle funzioni tattili in generale, e

7 Th.W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in G. Borio (a cura di) *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-68*, Einaudi, Torino 2004, p. 265.

8 Cfr. D. Epstein, *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, MIT Press, Cambridge 1979, tr. it. *Al di là di Orfeo*, Ricordi, Milano 1998, p. 122 e ss.

9 “Produzione” qui nel senso sia di “esecuzione” sia di “composizione”, anche se questa diadicità è alquanto discutibile se applicata *ipso facto* a molte musiche audiotattili.

10 In V. Caporaletti, *La definizione dello swing*, cit. sono stati identificati altri plessi fenomenici, tra cui “l’attitudine depulsiva”, la “continuous pulse”, il “modulo crushed” in Charlie Parker.

11 Tra le facoltà psichiche attivate che si organizzano attraverso precise facoltà percettivo-mnemoniche, come argomentato in V. Caporaletti, *Musica audiotattile*, cit., p. 7, vi è la memoria ecoica (cfr. C. Brewer, *Memory and the Perception of Rhythm*, in «Music Theory Spectrum», 1993, n. 5, pp. 19-35).

da specifiche funzioni cognitivo-percettive, come la memoria ecoica¹² o quelle promosse dai *mirror neurons*¹³. Ricordiamo che queste formalizzazioni sonore codificano il proprio statuto morfologico nell'interstizialità dei millisecondi, nella complessione microritmica che si riverbera, in tali microdimensioni, sui parametri dinamico-timbrici, restituendosi come qualità formale globale e apparentemente indiscriminabile. L'apparente indiscriminabilità, per inciso, ha negativamente pesato su tutto il dibattito sul fenomeno *swing* nel secolo scorso, laddove se ne cercava una "discriminazione" a partire dai portati concettuali della teoria musicale occidentale.

Questo *synolon* somato/formale, morfo-gestuale, si rappresenta successivamente, sul piano speculativo, in termini di forma simbolica come PAT, nel senso in cui McLuhan (e De Kerckhove) parlano di scrittura tipografica come *symbolic form* della cultura moderna. Questa forma simbolica mediale, il PAT, è garante dell'assetto nomologico delle diverse pertinenze che si evidenziano negli specifici sistemi musicali in cui è attiva: come abbiamo visto nel jazz per lo *swing*, per la *continuous pulse*, ecc.

Bisogna comprendere che la specificità del *principio audiotattile* si manifesta compiutamente nella fattività della produzione¹⁴ del testo *in praesentia* anziché della riproduzione musicale esecutiva di un testo creato *in absentia*. Potremmo dire, applicando in modo originale alla comunicazione musicale una distinzione che Nelson Goodman¹⁵ utilizza in funzione di differenziazione intersemiotica tra pittura e musica, che il PAT ha la sua magnificazione nel momento in cui per la comunicazione musicale si passa da un regime allografico, quello della notazione, che presuppone una diversificazione di ruoli tra compositore ed esecutore, a quello autografico, in cui sono poi embricati, attraverso la medialità tecnologica, i processi che definisco di *codifica neoauratica* (CNA)¹⁶.

12 Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit., p. 83 e ss.

13 Cfr. *ivi*, p. 84 e pp. 157-158.

14 "Produzione", lo ricordiamo ancora una volta, nell'accezione non solo pragmatica, ma comprendente anche l'ambito semantico di "composizione".

15 Cfr. N. Goodman, *Languages of art*, cit.

16 Nella produzione di alcune musiche basate sul *principio audiotattile*, assume un ruolo cruciale il "processamento" dei testi (siano scritti o solo performativi, o una mediazione tra i due) operato dalla registrazione sonora. Ne deriva uno statuto testuale definitivo, una fonofissazione, che agisce in un senso per molti versi omologo (anche se qui saldamente radicato nella dimensione performativa evenemenziale/audiotattile) alla cristallizzazione notazionale della progettazione di lunga durata, tipica della composizione "scritta" individualizzata. L'utilizzo intenzionale del *medium* di registrazione sonora come strumento creativo ingenera, nelle musiche audiotattili, conseguenze d'ordine cognitivo: queste si riflettono sulla loro immagine estetica come carattere distintivo rispetto alle musiche delle culture tradizionali, che pure sono basate sul PAT. Il complesso di queste dinamiche estetiche è stato ricondotto dallo scrivente alla nozione di *codifica neoauratica* (CNA) (cfr. V. Caporaletti, *Stratificazione metrica e modularità costruttiva in Straight, No Chaser di Thelonious Monk*, in «Musica Theorica Spectrum», 2002, n. 2/3, p. 34; Id., *I processi improvvisativi*, cit., p. 121 e ss.), in senso antonimico rispetto alla concezione della perdita dell'aura per l'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica, così come teorizzata da Walter Benjamin nel 1936 (cfr. Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1955). Se è infatti indubitabile che con la replicabilità tecnologica si debba rinunciare all'*hic et nunc* dell'opera, è altrettanto vero che gli aspetti riconducibili al *principio audiotattile* trovano nella registrazione sonora il mezzo per una fissazione di alcuni indici significativi delle qualità processuali/eventemenziali, che ricostituiscono per queste formazioni musicali un nuovo modello di "auraticità" attraverso il supporto tecnologico. La "trascrizione" tecnologica del PAT, quindi, la sua fissazione fono-grafica in

Non è solo questione di esecuzione, come abbiamo visto: la musica “pensata” nel regime autografico del PAT è ontologicamente divergente, appartiene ad una classe di fenomeni costituzionalmente differenti rispetto alle musiche create e materialmente *cum-positae* sulla carta (e poi riprodotte esecutivamente) all’interno della medialità allografica notazionale. Ecco perché non è praticabile un’attribuzione diretta del PAT alla generalità della musica di tradizione scritta, e tanto meno in un ambiente culturale riconducibile all’ideale della *Werktreue*¹⁷.

Uno dei fraintendimenti più ricorrenti della nozione di *principio audiotattile*, tra quelli da me rilevati, consiste, infatti, nel considerarlo unicamente come funzione dell’approccio fisico-somatico al fare musica, dal che ne discenderebbe tautologicamente che ogni musica, nel momento dell’esecuzione, sarebbe, in un certo modo, *audiotattile*. Ovviamente, non è assolutamente questo il senso in cui la problematica deve essere impostata. Il PAT, lo ribadisco, come *pattern* mediologico non agisce *soltanto* nella fase esecutiva, ma sul modello generativo stesso di creatività, esplicito inventivamente e, eventualmente, sedimentato nel supporto di fonofissazione¹⁸. In questo senso, non è esatto intendere la sua estrinsecazione come centrata unicamente sulla comunicazione performativa dell’opera: ne coinvolge, invece, i caratteri necessari e sufficienti a stabilirne teoreticamente l’identità. La presenza del PAT è un fattore che interviene sulle modalità stesse di selezione da parte del compositore/performer creativo dei “quanta” di informazione musicale (nel senso proprio della teoria dell’informazione) che andranno a costituire, *sub specie* linguistico-sistemica¹⁹, i livelli di quel sistema di sistemi che è l’*opus*, riverberandosi su – e condizionando le – potenzialità pragmatiche del momento propriamente comunicativo/esecutivo. Come, di converso, la costitutiva nullificazione mediologica del PAT operata dal *medium* della tecnologia notazionale – impossibilitata a codificare gli effetti tellurici di una entità di per

correlazione con i processi di CNA, circoscrive l’ambito fenomenologico in cui si proiettano le istanze elettive della musica propriamente audiotattile. Un caso tipico di questo paradigma è il trattamento elettronico di post-produzione di reperti formativi derivanti dall’impatto del PAT, presente, ad esempio, sia nel Miles Davis di «Bitches Brew» (disco Lp Columbia GP26, 1969) che nella musica di Zappa, nei Beatles di «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band» (disco Lp Parlophone PCS7017, 1967) o nel brano *All Along The Watchtower* nella versione di Jimi Hendrix (disco 45 rpm Reprise 0767, 1968).

- 17 Queste considerazioni sono state opportunamente vagliate da chi scrive anche in sede di storiografia musicale eurocolta, per quanto attiene alle mazurke di Chopin. Ricordo che nel mio *La definizione dello swing* vi è un interesse specifico per queste problematiche (ivi, p. 182 e ss.) in relazione alle ricerche di Jean Jacques Eigeldinger (*Chopin, Pianist and Teacher As Seen By His Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge 1989); ma ciò vale anche per la questione del tempo rubato in Wolfgang Amadeus Mozart o nel Pier Francesco Tosi delle *Opinioni dei cantori antichi e moderni* (Bologna 1723). E inoltre, queste “eccezioni” sono state designate come espressione di un “fenomeno resistente audiotattile” nella musica eurocolta (ivi, p. 191 e ss.), che partecipa, a certe condizioni e con le opportune limitazioni, del PAT. A tal proposito, particolare attenzione è stata dedicata nello stesso testo allo studio della tradizione esecutiva del valzer viennese, con riferimento alle misurazioni che Ingmar Bengtsson e Alf Gabrielsson realizzarono pionieristicamente sin dagli inizi Settanta sulle diverse modalità di scansione dei tre tempi (ivi, p. 219 e ss.), intercettando le condizioni formali della specifica pronuncia audiotattile-resistente che rappresenta lo stigma di questo stile esecutivo.
- 18 Questo concetto è chiaramente espresso a varie riprese in V. Caporaletti, *La definizione dello swing*, cit., pp. 166-167, p. 169, p. 174, p. 179, p. 215.
- 19 Utilizzo il termine “linguistico” senza soverchie connotazioni semiotiche: non aprirò in questa sede un capitolo sul rapporto tra musica e linguaggio, accogliendone, invece, operativamente l’accezione comune.

sé invisibile ad essa – induce nel compositore l’adesione ad un mondo di forme in cui le micro e macroarticolazioni della materia sonora²⁰ promosse dal PAT – sia come esiti formali sia come induttori morfologici – sono rese non pertinenti ed espunte a priori dal progetto creativo.

Nella musica eurocolta, insomma, lo stesso modello d’induzione formale dell’idea creativa si attua attraverso il criterio di *formatività mediologica* della tecnologia notazionale e delle sue proiezioni epistemiche²¹ in sede di teoria musicale. Se si accettano i capisaldi dell’approccio mediologico ne discenderà che l’implementazione del *medium* non è mai “trasparente”, ma impone drammaticamente i propri presupposti epistemicai ai “comunicati” (nel nostro caso, i *cogitata* musicali). Nel *jazz* o nel *rock* o nelle *world music* contemporanee²², invece, proprio perché il *medium* elettivo con cui è effettuata la sintesi creativa è il *principio audiotattile*, la sinergia somato-formale è tangibilmente operante ai fini della determinazione delle caratteristiche strutturali del testo musicale.

2. Orale/Audiotattile

Interrogiamoci adesso, sul piano puramente metodologico, sulla funzione epistemica di un’ulteriore innovativa categoria – *audiotattilità* – laddove la tradizione di studi antropologici e musicologici ha elaborato specifici concetti operativi apparentemente affini, come la nozione di “oralità”, *in primis*, con gli sviluppi, in Ong, della “oralità secondaria”²³ qualora riferita alla cultura tecnologica.

Se è vero che gli strumenti di osservazione influenzano l’oggetto osservato – e sappiamo che i concetti sono gli strumenti attraverso cui la conoscenza dà rappresentazione alla realtà – allora la stessa nozione di oralità ha ideologicamente condizionato gli sviluppi euristici, in primo luogo ritagliando un campo semantico oppositivo, identificato dalla scritturalità. Non è questa la sede per ricostruire la genesi e gli sviluppi teorici di questo nodo concettuale nell’ambito degli studi specialistici²⁴; qui interessa spostare la problematica più in avanti, prendendo atto della configurazione epistemica del concetto di “oralità”, e verificare il gradiente esplicativo

20 In V. Caporaletti, *La definizione dello swing*, cit., mi sono occupato delle articolazioni formali *micro-strutturali* indotte dal PAT (il fenomeno *swing* nel *jazz*, o del *groove*) e in Id., *I processi improvvisativi*, cit., di quelle *macrostrutturali* (improvvisazione, estemporizzazione).

21 I principi epistemicai cui mi riferisco sono quelli incryptati/inglobati nel sistema operativo mediologico/notazionale (linearità, ripetibilità uniforme, successione seriale, omogeneizzazione dei caratteri grafici in relazione alla segmentazione dell’esperienza sonora, gerarchizzazione divisiva delle durate, quantificazione e indifferenziazione dello spazio diastematico sul modello dello spazio cartesiano, ecc.) che si ripercuotono nei processi psico-cognitivi connessi.

22 In questi repertori i processi di CNA, indotti dalla mediazione delle tecnologie di registrazione sonora, hanno consentito l’oggettivazione della fenomenologia audiotattile, sottraendola all’evanescenza che le era propria nelle culture arcaiche/orali e rendendone, con la fonofissazione, disponibili gli esiti alle categorie – originalità creativa, autonomia dell’opera, ricezione “disinteressata” – dell’estetica moderna.

23 Cfr. W. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, Methuen 1982, tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1989.

24 Per una ricognizione storico-critica della problematica, cfr. J. Molino, *Cos’è l’oralità musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, a cura di J.J. Nattiez, Einaudi, Torino 2001, 2005, vol. V, pp. 367-413.

prodotto dalla categoria di *audiotattilità*, attraverso un'azione comparativa.

Vi sono vari ordini di motivazioni a favore dell'introduzione di questa nuova categoria: sia di tipo metodologico, sia in ragione della praticabilità epistemica stessa della nozione di oralità, così come si è stabilita nella letteratura critica.

In primo luogo, con l'introduzione della categoria di audiotattilità si modifica la prospettiva interpretativa. Mentre la nozione di oralità rimanda ad un criterio descrittivo etnografico²⁵, il principio audiotattile s'inscrive in un orizzonte epistemologico completamente diverso, di tipo mediologico. Con quest'innovativo dispositivo concettuale, come abbiamo visto, ci si riferisce ad un'infrastruttura teoretica incentrata sulle *modalità formative d'esperienza* attivate dai *media* istitutivi attraverso cui la musica è pensata e comunicata²⁶. E questa differenziazione è attiva nel nucleo epistemico dei due diversi concetti. *Orale*, infatti, è un criterio di comunicazione, mentre l'interfaccia *audiotattile* è un mezzo di costituzione del fenomeno sonoro, che può sussumere all'interno delle proprie peculiarità formative, a certe condizioni, anche reperti *trasmessi scritturalmente*, quindi non orali. La nozione di oralità attiene alla trasmissione di un messaggio, mentre quella di audiotattilità inerisce al modo e al processo in cui il messaggio – la forma musicale²⁷ – è geneticamente e strutturalmente configurato. Ciò che preme ribadire è che le potenzialità euristiche derivanti dall'utilizzo del modello interpretativo fondato sulla coppia dicotomica scrittura/oralità sono fortemente compromesse se si prescinde da questo approccio mediologico. In un certo senso, occorre difendere quell'impostazione metodologica da se stessa, correggendone la prospettiva: il criterio esplicativo fondato sull'opposizione scrittura/oralità, se inteso in senso puramente sociodescrittivo, non è dirimente, tanto da inficiare la nozione stessa di oralità²⁸.

A ben vedere, la priorità conferita al fattore di trasmissione e il “pregiudizio comunicazionale”²⁹ connesso sembrano connotare dall'origine la natura del concetto stesso di “oralità”. Ricordiamo come questa nozione si sia configurata nell'ambito degli studi evan-

25 Come tale è intesa nella stragrande maggioranza degli studi (etno)musicologici: (cfr. *infra*).

26 Ritorno su questo aspetto *infra*, a proposito del *mediologismo ingenuo*.

27 Il riferimento qui è alla configurazione morfologica individuale dell'organizzazione sonoriale: la *forma concreta*, nell'accezione riemanniana, di contro alla *forma astratta*, architettonico-strutturale. (Cfr. H. Riemann, *Katechismus der Kompositionslehre*, 2 voll., Hesse, Leipzig 1889, vol. I: *Musikalische Formenlehre*).

28 A questo proposito è da notare che ancora si persiste, anche in testi recenti dedicati alla discussione della problematica dell'oralità e scrittura musicale, nel considerare assiologicamente la notazione musicale come *vulnus* della cultura musicale occidentale. Come sin qui argomentato, tale posizione si rivela sterile e ingenua *prescindendo* da una chiave di lettura mediologica e, in tutta franchezza, è rivelatrice di una conoscenza quanto meno dilettantesca dei reali processi musicali. Anche uno studente del conservatorio sa per (pur ridotta) esperienza che per la prassi esecutiva del repertorio eurocolto la partitura è una schematizzazione del pensiero dell'autore, che attiva, attraverso l'integrazione interpretativa, lo specifico musicale nel momento della *Reproduktion* (cfr. Th.W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, in a cura di H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001).

29 Questo tipo di pregiudizio comunicazionale in tema di dibattito mediologico fu giustamente stigmatizzato da Barilli sin dagli anni Settanta, quando ne notò gli effetti nella traduzione del titolo della più fortunata opera di McLuhan, *Understanding Media*, che in italiano divenne, appunto, *Gli strumenti del comunicare* (cfr. R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, cit., p. 48).

gelici (M. Jousse) e dell'epica slavonica (M. Parry, A. Lord)³⁰. Ora, in queste manifestazioni la componente verbale-denotativa è preponderante e, come tale, ha marcato semanticamente la nozione di oralità sin dal suo primo configurarsi come strumento euristico. Di converso, le implicazioni formativo-gestuali della nozione mediologica di audiotattilità prescindono da questo carattere verbo-centrico, indirizzandosi nel senso della "apprensione" somato-gestuale della forma sonora. La conoscenza implicita e cinesica del fatto musicale, i modi attraverso cui la corporeità intesa come *medium* dà forma e significato all'organizzazione sonora prescindendo dall'ordine cartesiano imposto dalla logica interna del codice notazionale, e i criteri della loro percezione, sembrano reclamare la nozione di audiotattilità.

Queste considerazioni ci indirizzano all'altro problema, la praticabilità intrinseca del concetto di "oralità". In prima istanza bisogna rilevare che esso non è atto nemmeno a stabilire operativamente la distinzione tra le musiche delle culture tradizionali "orali", appunto, e quella eurocolta "scritta". Nel saggio *Tradition and Authority*³¹, ad esempio, Richard Taruskin si interroga sul ruolo dei modi di trasmissione orale all'interno della cosiddetta musica di tradizione scritta/d'arte occidentale, rivendicando il primato delle pratiche orali – sia sul piano pedagogico sia performativo – attraverso cui la tradizione interpretativa si comunica e si perpetua, di contro alla presupposta centralità del testo compositivo³². Conseguenza non di poco conto per il presente ragionamento è che la nozione di "oralità" si configurerebbe, in tal caso, come una marca semantica non distintiva, in quanto applicabile sia alla comunicazione musicale nelle culture tradizionali sia alla modernità *culta* occidentale.

Ma anche ammettendo che il modello concettuale oppositivo oralità/scrittura possa rendere conto nelle linee generali del rapporto tra, poniamo, l'epica slavonica e le opere del *Werktrue Ideal*, per quanto riguarda i repertori *jazz* e *rock* esso si rivela addirittura fuorviante. Infatti, il preteso carattere d'oralità del *jazz* s'infrange contro una serie inoppugnabile di evidenze.

Innanzitutto, il ruolo della scrittura musicale. L'opera di un Edward "Duke" Ellington, ad esempio, come la pratica performativa della pressoché totalità di larghe formazioni orchestrali jazzistiche, è fondata su composizioni e arrangiamenti scritti. Ma anche prescindendo da questo dato di comune acquisizione, si possono citare gli studi di David Chevan³³ per una piena evidenza della rilevanza funzionale della musica scritta nel *jazz* delle origini, da sempre considerato dagli storici come il luogo elettivo dalla pura oralità improvvisativa. Senza dire della prassi didattico-pedagogica, su scala internazionale, che utilizza ormai il *medium* notazionale come base imprescindibile dei programmi di studio jazzistici, con conseguente potenziamento e diffusione delle pratiche compositive – in particolare per medio/larghe compagini orchestrali – su base scritturale.

30 Cfr. M. Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Beauchesne, Paris 1925; A. Parry (a cura di), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971; A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge 1960.

31 R. Taruskin, *Tradition and Authority*, in Id., *Text and Act*, Oxford University Press, New York 1995, pp. 173-197.

32 Questa posizione è mutuata da Charles Seeger (cfr. Id., *Oral Tradition in Music*, in a cura di M. Leach, *Funk & Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legends*, Funk & Wagnall, New York 1950, vol. 2, pp. 825-829) e declinata da Taruskin in una specifica prospettiva estetica.

33 D. Chevan, *Written Music in Early Jazz*, Dissertazione di Laurea, City University of New York, 1997.

A parte queste considerazioni di per sé lampanti, altri elementi minano la caratterizzazione “orale” del *jazz*, questa volta sul piano della mediazione tecnologica. La tradizione jazzistica, nella sua totalità, è codificata su supporto discografico, dandoci immagini delle opere ancor più precisamente e inamovibilmente concluse di qualunque pagina di Debussy o di Mahler. Qui viene meno la caratteristica più intrinseca della cultura orale, fondata sull’assenza dell’oggettivazione persistente nella produzione testuale, e costituita invece nella transitorietà ed evanescenza del dato performativo. Ho già fatto riferimento agli sviluppi in sede di estetica che questa condizione di “cristallizzazione fonografica” ingenera, nel senso della *codifica neauratica*.

Un terzo tipo di obiezione riguarda la teoria della forma. Le modalità strutturali della costruzione formale orale – *pattern* assemblativi per affastellamento paratattico, intercambiabilità di moduli e sottomoduli da classi di equivalenze paradigmatiche, volgarizzato in molta letteratura critica sul *jazz* con una malintesa nozione di formularità³⁴ – sono sconfessate dal principio creativo analitico di elaborazione tematica, tipico della prassi scritturale, applicato nell’improvvisazione almeno a partire da Charlie Parker³⁵. Si potrebbe continuare con altre argomentazioni, considerando ad esempio la consapevole adesione dei musicisti della tradizione moderna del *jazz* ai canoni dell’estetica occidentale, con un’identità artistica protesa al libero esplicarsi dell’originale attività creativa, di contro ad una presupposta *naïveté* folkloristica funzionale – orale – attribuita da una parte della storiografia *jazz*³⁶.

Certamente, queste evidenze incontestabili non possono essere messe in forma da un modello esplicativo basato sull’opposizione scritto/orale, concludendo semplicisticamente che se il *jazz* non è musica orale, allora sarà musica scritta, dato di per sé del tutto paradossale. È proprio a partire da questa zona di oscurità euristica che s’impone la nozione di *principio audiotattile*, ed è da qui che una nuova teorizzazione può prendere le mosse.

Uno degli argomenti più efficaci a favore della nozione di *audiotattilità* è che all’interno del generale protocollo antropologico di “trasmissione” orale dell’informazione musicale (poniamo, nelle culture tribali di cacciatori-raccoglitori) agisce un modello particolare di *formatività audiotattile*, attivo anche in *altri* domini culturali cui non si applica l’etichetta di “cultura orale”. Ad esempio, nell’ambito della modalità produttiva tecnologico-telematica delle tradizioni *jazz* e *rock*, ma anche nelle musiche delle civiltà “alte” orientali o in quella occidentale contemporanea accademica. Nel primo caso, infatti, le strutture sonore sono fonofissate tecnologicamente e viene meno la condizione dell’impermanenza testuale orale; nel secondo troviamo tecniche sofisticate di scrittura musicale³⁷ e nel terzo agiscono en-

34 Cfr. le mie critiche alla nozione di “formularità” utilizzata negli studi sul *jazz*, in V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit., pp. 305-308.

35 Cfr. H. Martin, *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, Scarecrow Press, Lanham 1996.

36 Per un esempio di questa attribuzione “folklorica”, cfr. ad esempio uno dei primissimi testi sul *jazz* di taglio musicologico-analitico, W. Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid*, Arrow, New York 1938.

37 E non solo di tipo analogico, come la notazione *jianjipu* per cetra epacorde *qin*, a referenza articolatorio-soggettiva (cfr. T. Ellingson, *Notation*, in a cura di H. Myers, *Ethnomusicology. An Introduction*, Norton, New York 1992, p. 157), ma sistemi basati su simbolizzazione digitale e discreta a referenza acustico-oggettiva, come la notazione *gongchehu*, non vincolata alla descrizione cinesico-gestuale e in grado di stabilire corrispondenza tra suono e segno. Per una panoramica sulla problematica, cfr. Y. Tokumaro/O. Yamaguti (a cura di), *The Oral and Literate in Music*, Academia Music, Tokio 1986.

trambe le condizioni. Ma ciononostante, il particolare approccio poetico in queste disparate attestazioni culturali è riconducibile ad un sistema di dispositivi in cui sono attive le qualità formative audiotattili descritte nel capitolo precedente. In questo senso la nozione di “formatività audiotattile” travalica le implicazioni concettuali di “oralità”, orientandone le attribuzioni in senso propriamente musicologico-poietico.

E quanto alla formulazione di “oralità secondaria”³⁸, dobbiamo rilevare che è ancora più ambigua, utilizzando una categoria (“oralità”) già di per sé “confusa”³⁹ e implicando che i fenomeni di riferimento sarebbero “di un altro tipo” (“secondari”) rispetto a quelli già di per sé confusamente identificati.

Gli stessi etnomusicologi, in proposito, sono in una curiosa posizione. Si occupano istituzionalmente dei modi attraverso cui le varie culture sono tramandate – un tema squisitamente mediologico – ma lo fanno spesso in un’ottica puramente “fisicalista”. Definisco quest’atteggiamento metodologico *mediologismo ingenuo*, poiché inficiato da quel pregiudizio “comunicazionale” cui si è fatto già riferimento: in quest’ottica il *medium* di trasmissione dell’informazione avrebbe la precipua funzione di *comunicare* un contenuto già definito in altri modi e per altre vie. In base a questo preconconcetto i vari “strumenti del comunicare” istitutivi di altrettanti cicli culturali – *word of mouth*, scrittura chironomica, stampa, registrazione sonora – sono così considerati come neutri canali di trasmissione dell’informazione, di per sé differenziati da alcune peculiarità di ordine sociologico, trascurandone le capitali implicazioni di tipo “formativo” basate su specifiche strategie cognitive da essi indotte. In questo quadro metodologico, ad esempio, ci s’interroga sulle condizioni generative dei repertori in regime di trasmissione orale: come creazione collettiva⁴⁰ sottoposta all’impulso di variazione (*Variationstriebe*)⁴¹, seguendo la tradizione romantica fatta propria da Bartók e Brăiloiu, o individuale, come suggerisce la prospettiva positivista, o una mediazione tra le due, secondo il concetto di *communal re-creation*⁴² del folklorista Phillips Barry. Oppure l’attenzione è rivolta alle trasformazioni dell’unità di riferimento musicale – poniamo, un dato canto – indotte dalla trasmissione orale: se connotate da continuità, da processi di variazione o dalla selezione di tratti “evolutivi”, come teorizzava Cecil Sharp⁴³.

Abbiamo invece visto che una corretta prospettiva mediologica imposta il problema non in termini di trasmissione, ma di formatività, e in relazione agli effetti che i principi epistemici inglobati nella struttura del *medium* – la sua logica rappresentativa – producono sulla sensorialità umana e sulle modalità di conoscenza del reale⁴⁴ (nel caso specifico, della sfera sonoriale organizzata).

38 W. Ong, *Orality and Literacy*, cit.

39 J. Molino, *Cos’è l’oralità musicale*, cit., p. 368.

40 Cfr. C. Brăiloiu, *Folklore Musicale*, Bulzoni, Roma 1978, vol. I, p. 116 e ss.

41 Ivi, p. 20 e p. 110.

42 Ph. Barry, *Communal Re-creation*, in «Bulletin of the Folklore Society of the Northeast», 1933, V, pp. 4-6.

43 C. Sharp, *English Folk Song. Some conclusions*, EP, Wakefield 1972 (I ed. 1907).

44 In questo senso, invece, gli etnomusicologi o, prima ancora, gli esponenti della *Vergleichende Musikwissenschaft* hanno rivelato un’istintiva sensibilità per i processi mediali, proprio quando si sono accorti – cfr. E.M. von Hornbostel/O. Abraham, *Vorschläge für Transkription exotischer Melodien*, in «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», 1909, n. 11, pp. 1-25 – che i principi epistemici incryptati/inglobati nel sistema operativo mediologico della notazione musicale convenzionale permeavano di sé, nelle trascrizioni, i testi delle culture non occidentali, snaturandoli. Di qui l’annoso problema della conversione e/o sostituzione della semiografia musicale quando utilizzata in funzione di notazione descrittiva (cfr. C. Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, in «The Musical

Un esempio di mediologismo ingenuo può rilevarsi nel volume *The Study of Ethnomusicology* di Bruno Nettl⁴⁵, nel capitolo *Recorded, Printed, Written, Oral: Traditions*, in cui sintomaticamente intitola il primo paragrafo *The Significance of Transmission*⁴⁶. Ciò lo porta ad assimilare il modo fulmineo in cui Franz Schubert «*seem to have composed a sonata*» alla «[...] *rapid combination and rearrangement of materials in Indian improvisation*»⁴⁷. La conclusione di tutto il ragionamento, sintomatico di una sensibilità a-mediologica – a parte il discutibile taglio comparativo in sé – è che «[...] *the fact that Schubert used paper and pen could actually be incidental*»⁴⁸. La funzione di cristallizzazione temporale operata da “carta e penna” sull’impulso creativo, solidale con quella della retrogradazione cronologica dell’*inventio* musicale in funzione correttivo/modificante, o la sua quantizzazione attraverso un sistema artificioso di durate e altezze normalizzate matematicamente, oppure l’induzione del concetto occidentale di “metro”, tanto per citare banali implicazioni mediali della notazione, sembrano per Nettl del tutto inaffferenti.

Una diversa declinazione dello stesso atteggiamento a-mediologico si ritrova ancora in Nettl, quando nello stesso volume descrive, interpretando un’opinione largamente diffusa, il criterio creativo/comunicativo nella musica classica «[...] *composed aurally, in the mind of the musician (a Mozart or a Schubert) but then handed down entirely through written tradition* [...]»⁴⁹. Anche qui s’ipostatizza il carattere di superficie della trasmissione tecnologica, delineando persino un disinvolto traghettamento intermediale del dato compositivo dalla dimensione orale a quella scritta che, però, ne vedrebbe restituiti sostanzialmente intonsi il contenuto e gli aspetti stilistico-performativi. In realtà, l’*aurally composed* in Mozart non corrisponde a ciò che definisco *funzione audiotattile* per il semplice fatto che le determinanti mediali attraverso cui la creatività mozartiana si produceva – anche ammettendo che nella storia della musica d’arte/scritta occidentale si possa disgiungere teoricamente un momento di creazione sorgiva sullo strumento (o nell’immaginazione inventiva) non modificato dall’elaborazione in fase di fissazione notazionale – erano basate sui principi epistemologici della cultura visiva-notazionale. Sulla scorta di questo quadro interpretativo si può ipotizzare che la *performance* istintivamente prodotta *ex tempore* in tale regime visivo – l’estemporizzazione al pianoforte di un’idea musicale – fosse già in sé pre-figurata, nel criterio formativo di profondità, dal modello mediologico del suo processamento notazionale, utilizzando concetti e comportamenti musicali predeterminati dalla teoria musicale occidentale – ancor prima che dalle convenzioni stilistiche – e specularmente oggettivati nel sistema operativo della notazione musicale.

A ben vedere, una verifica di questa ipotesi è possibile, sulla scorta delle testimonianze sulle pratiche improvvisative in età classico/romantica di cui abbiamo attestazione

Quarterly», 1958, n. 44, pp. 184-195).

45 B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Champaign 2005².

46 Ivi, p. 291.

47 Ivi, p. 27.

48 *Ibidem*.

49 Ivi, p. 296.

attraverso trattati (Gréty, Corri, Czerny, Kalkbrenner)⁵⁰ o dalle annotazioni degli stessi musicisti – autotrascrizioni, si potrebbe dire – come nel caso dei preludi improvvisati da Clara Schumann⁵¹. Ebbene, la pre-figurazione dell’idea estemporizzante attraverso il codice notazionale è da ritrovarsi, in queste pratiche, nella costruzione per stringhe formali dipendenti dai valori intrinseci veicolati dalla notazione, in particolare di tipo ritmodiastematico: scale, arpeggi, frammenti melodici per lo più citazionali, da cui sono espunti quei fattori tipicamente implicati dall’approccio audiotattile, come, ad esempio, le configurazioni espressive energetico-temporali o il dettato dialogico⁵².

In ultima analisi, si può ritenere che le due diverse fasi formative cui si riferisce Nettle, orale e scritto, fossero indifferenziate per i musicisti classico/romantici, non verificandosi alcuna trasformazione reale di tipo mediologico: esiste infatti sia una *oralità visiva*⁵³ (quella appena considerata) sia una *visualità orale* (nelle codifiche scritte della musica audiotattile: ad esempio, negli arrangiamenti orchestrali di un Duke Ellington). In queste dimensioni ibride agisce ciò che potremmo definire processo di *sussunzione mediologica*, per cui il mezzo culturologicamente preminente sussume altre modalità mediali piegandole alla propria logica rappresentativa⁵⁴.

I sistemi e le pratiche di organizzazione sonora nelle culture mondiali – quelle stratificazioni fenomeniche eterogenee di idee e convenzioni, comportamenti e artefatti acustici che continuiamo a denominare *musiche* – si danno nel momento della propria attuazione evenemenziale attraverso una fenomenicità di tipo sonoro/aurale: questo carattere è incontestabilmente un universale musicale. Come abbiamo visto, ciò riguarda solo tangenzialmente il concetto di audiotattilità (non ogni musica è audiotattile) o di *medium* formativo. Questi strumenti concettuali, invece, ci inducono ad indagare sui diversi presupposti che ingenerano diversificati orizzonti di rappresentazione e conoscenza dei fatti

50 A.E.M. Gréty, *Méthode simple pour apprendre à préluder*, 1802; P.A. Corri, *Original System of Preluding*, 1812; C. Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, 1829; F. Kalkbrenner, *Traité d’harmonie du pianiste*, 1849.

51 Cfr. V. Woodring Goertzen, *By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists*, in «The Journal of Musicology», 1996, n. 14 (3), pp. 229-337; Id., *Setting the Stage. Clara Schumann’s Preludes*, in B. Nettle/M. Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, The University of Chicago Press, Chicago e London, 1998, pp. 237-260.

52 Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit., p. 250 e ss. Tra gli esempi di procedure costruttive mediologicamente condizionate dai valori notazionali si possono citare anche le tecniche di “prolungamento” che nell’analisi schenkeriana rendono conto dell’espansione di un singolo suono o accordo nel decorso formale: ripetizioni, note di volta, sviluppi orizzontali delle componenti accordali, note di passaggio (cfr. W. Drabkin/S. Pasticci/E. Pozzi, *Analisi schenkeriana*, LIM, Lucca 1995, p. 33).

53 Bruno Nettle inizia la propria argomentazione non distinguendo per l’appunto la nozione etnologica di *oralità* da quella mediologica di *oralità visiva*.

54 Esempio tipico di una sussunzione mediologica audiotattile della scrittura, relativamente alla strategia cognitivo/espressiva, è il caso degli SMS dei telefoni cellulari. Da puro punto di vista etnografico si potrebbe interpretare il fenomeno come un ritorno di fiamma della scritturelità. Ma a ben vedere, la particolare coercizione della comunicazione digito-centrica, operata in “corso comportamentale” e forzatamente economica a causa della caratteristica procedura di “scultura fonetica” nella compilazione, ha prodotto nella comunicazione delle nuove generazioni una morfologia incentrata su stenografie e formulazioni iconico-alfanumeriche – senza dire dell’eclissi dei processi sintattici – che ben poco ha a che vedere con i criteri della scritturelità tradizionalmente intesi.

musicali, attivi nella fenomenologia poietico-creativa delle varie culture⁵⁵, con ripercussioni sullo stesso “pensabile” musicale. Sono convinto che l’approccio sin qui descritto sia un efficace strumento d’indagine, proprio in quanto consente, attraverso il processo di categorizzazione mediologica, l’identificazione oppositiva sul piano cognitivo tra le funzionalità mediali della scrittura musicale, da una parte, e dall’altra dei fattori psicoperceptivi poietico/estetici che fanno capo all’intorno semantico del *principio audiotattile*. Questo dispositivo operativo è essenziale per una rappresentazione fenomenologica – e non solo improntata a sociologismo – dei processi formativi e ricettivi nei repertori, in particolare, del *jazz*, del *rock* e delle cosiddette *popular music*.

Relativamente a tali repertori, infine, dal punto di vista classificatorio il *taxon*⁵⁶ “musiche audio tattili” (marcato semanticamente dalla compresenza del PAT e dei processi di CNA) apparterrà ad un livello sovraordinato della tassonomia, come categoria generale comprensiva di categorie più specifiche, e i *taxa* “*rock*”, “*jazz*”, “*popular*”, “*world*”, ecc., si porranno in nodi intermedi tra il *taxon* dominante e quelli dei singoli generi (*hard bop*, *fusion*, *heavy metal*, *rebetiko*, *arabesk*, ecc.) e sottogeneri (*death metal*, *dark metal*, ecc.).

55 Questa esigenza è già stata rimarcata a più riprese nella tradizione di studi etnomusicologici; vale segnalarne una delle più autorevoli formulazioni, da parte di John Blacking, quando indica la finalità epistemica dell’etnomusicologia nella descrizione di «[...] all factors which generate the pattern of sound produced by a single composer or society» (Id., *Tonal Organization in Two Venda Initiation Schools*, in «Ethnomusicology», 1970, n. 14, p. 69).

56 Cfr. G.R. Cardona, *La foresta di piume. Introduzione all’etnoscienza*, Laterza, Bari 1985, p. 35 e ss.