



---

**Articolo:** Recensione di Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*. Roma, Aracne, 2019

**Autore:** Giancarlo Siciliano

**Source:** *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020

**Pubblicato da:** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL:**

<https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/c42b47ff7fe6e78d44f217d0012c3281555680ea>

---

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha la forma di quattro Quaderni ("Cahiers"), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

Il set completo di Quaderni RJMA è disponibile in: <https://www.iremuscns.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

**Come citare questo articolo:**

SICILIANO, Giancarlo, "Recensione di Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*. Roma, Aracne, 2019", *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 2, Quaderno in Italiano, Dicembre 2020, pp. 1-5. Disponibile in: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.f61e7628/c42b47ff7fe6e78d44f217d0012c3281555680ea>

---

---

## Recensione di Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*. Roma, Aracne, 2019

Giancarlo Siciliano

---

---

L'apparizione di questa *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili* consolida un percorso scandito da una serie di opere<sup>1</sup> attraverso cui Vincenzo Caporaletti è pervenuto alla strutturazione di un quadro teorico inerente alla specificità delle musiche audiotattili. A questo proposito, lo storico del jazz Lewis Porter<sup>2</sup> poneva l'esigenza, già dal 2007, della necessità di fornire una base teorica adeguata alla comprensione delle pratiche improvvisative; enunciava, di fatto, i criteri cui l'autore corrisponde offrendoci ben più che un libro di musicologia. Al crocevia tra etnomusicologia e musicologia storica, tra scienze sociali applicate alle arti e alla comunicazione e filosofia, l'ambizioso dispositivo teorico sontuosamente dispiegato in queste pagine mal si presta ad una lettura fugace o frettolosa.

Al centro di questo libro, la nozione d'*audiotattile* fondata sulla «specificità razionalità psico-corporea nel suo inerire interattivo e esperienziale all'ambiente»<sup>3</sup>. Ad evitare che un tale proposito possa apparire poco perspicuo o suscettibile di maggiore focalizzazione agli occhi un lettore superficiale, l'autore lo chiarifica attraverso un'enumerazione di tratti essenziali che individuano le attribuzioni semantiche del paradigma audiotattile. In effetti, tra le implicazioni cognitive di ciò che definisce come *matrice visiva* – l'oppositivo dialettico dell'*audiotattile* –, con la correlativa mediazione del dispositivo notazionale proprio delle musiche occidentali, l'autore sottolinea «una concezione notale di tipo nucleare [...] per tramite di una “nota” che denota un punto determinato [...] il più preciso possibile, dello spazio tonale, di contro alla concezione di “unità di intorno” pragmatico-performativa, “alonata” e melismatico/inflessiva del singolo suono nelle culture tradizionali orali e nelle musiche audiotattili [così come] una rappresentazione grafica [...] del suono/nota come durata temporale a fronte di altre rappresentazioni basate sul punto di attacco del suono: ad esempio nella tradizione teorica percussiva indiana del *tala*, o nella musica di membranofoni/idiofoni centroafricana»<sup>4</sup>.

Queste concezioni ci conducono a considerare lo spinoso problema degli effetti indotti da una «teoria ritmica basata su sistema matematico divisivo-cartesiano (di contro a ritmiche fondate su criteri vitalistico-energetici o teoricamente “irrazionali”, come la ritmica bi-cronica (*aksak*) basata non su una sola unità di misura [...] ma su due, la croma lunga e la croma breve»<sup>5</sup>. A tutto questo l'autore aggiunge «la formalizzazione timbrica cristallina e polita (il *bel suono* della tradizione classica), con la preminenza delle armoniche pari, orientata al perseguimento di una

---

<sup>1</sup> Si tratta dei seguenti libri pubblicati in italiano, di cui non si dispone ancora della traduzione francese: *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca, 2005; *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, 2007 e *Swing e groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca, 2014.

<sup>2</sup> Porter rileva che «come per la musica classica, occorrono lunghi anni di studio e di pratica per l'acquisizione di competenze improvvisative. Tuttavia, laddove un musicista classico può riservarsi parecchi mesi per produrre un'opera, l'artista jazz non può farlo che in tempo reale, in pubblico e direttamente. Nello stesso modo, i metodi di analisi che si dovrebbero implementare in un contesto jazzistico dovrebbero essere il riflesso della peculiare maniera in cui la musica è creata». *Prefazione* a V. Caporaletti, *Esperienze di analisi del jazz*, cit., p. VII.

<sup>3</sup> V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, cit., p. 40.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>5</sup> Ivi, p. 39.

norma trascendente prefissata, ideale ed exosomatica»<sup>6</sup> con «l'estromissione teorica di aspetti legati al *motor behavior* (descritto per primo da E. M. von Hornbostel)»<sup>7</sup>.

Ma al di là di ogni considerazione etnomusicologica, l'audace scommessa filosofica che pervade queste 369 pagine dischiude prospettive teoriche molto più avventurose. Non sembra eccessivo affermare che la filosofia detiene qui le chiavi di un pensiero effervescente, dalle impulsività pluri-direzionali, e tuttavia sempre sussunto da quella sintetica e unificante categoria di «paradigma per il mondo contemporaneo» (come recita il memorabile sottotitolo che l'autore ha ragione di privilegiare).

A questo punto, appare doveroso interrogarsi sui modi con cui questo libro procede alla dimostrazione della validità di un tale paradigma, e delle concrete implementazioni di questa 'audiotattilità'. La risposta è altrettanto chiara quanto il precetto di Giambattista Vico evocato nell'*incipit* del terzo capitolo: non si può conoscere alcunché se non facendolo. È il passaggio obbligato per contrastare il tratto astrattivo di quella modalità cognitiva – la *matrice visiva* ereditata da Cartesio – che s'è imposta come fondamento epistemologico e estensione noetica delle tecniche di notazione musicale che hanno improntato di sé il corso della cognizione musicale occidentale. Un tale grado di distanziamento nei confronti delle facoltà del tatto/udito si spiega, in parte, con la preminenza accordata alla vista e alle sue conseguenze mediologiche in relazione alla tensione tra i poli dell'atto improvvisativo musicale e quello della rappresentazione, composizione ed interpretazione con un codice semiografico specializzato.

Anche se vari autori<sup>8</sup> hanno dedicato lunghe pagine alla questione dell'egemonia della vista nel vasto campo culturale Occidentale, Vincenzo Caporaletti sceglie di orientare questa problematica verso un insieme di questioni musicali, attingendo al pensiero, raramente attraversato dalle scienze della musica, di Alcmeone di Crotona, di Karl Jaspers, di Martin Heidegger, di Nelson Goodman: siamo così chiamati ad attraversare vaste regioni concettuali che vanno dalla *metis* della Grecia arcaica all'aura post-benjaminiana, passando per la mediologia di Marshall McLuhan e della discendenza teorica. Ed è in questa luce che l'audiotattile comincia a configurarsi nella sua specificità.

Se l'udito non è fisiologicamente che una forma derivativa di una tattilità inerente al meccanismo aurale, avremmo ben diritto d'affermare, con Claude Cadoz, che «quando si fa della musica, si utilizza la mano per indirizzarsi all'orecchio»<sup>9</sup>. Ora, l'atto esecutivo ancorato ai mezzi di registrazione e riproduzione sonora (che l'autore riconduce alla concezione mediologica di *codifica neo-auratica*) è tributario di un insieme di fattori, come la dimensione senso-motoria o *endosomatica* (con riferimento canonico ai lavori di Hornbostel). Questa dimensione è correlata al governo pulsivo del fenomeno propriamente audiotattile della *continuous pulse* (che in funzione senso-motoria assume la denominazione di *swing* e *groove*) piuttosto che all'ordine metrico derivante da ciò che Heidegger chiamava *pensiero calcolante*. Riconoscendosi, così, estranea ai criteri di quella *mathesis*<sup>10</sup> refrattaria alla predisposizione audiotattile delle musiche europee configuratesi,

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Christian Béthune in Francia, nell'intersezione tra filosofia e antropologia, e altri domini, con *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, soprattutto alle pp. 287-314 in cui si richiama ad una "philosophie de l'audiotactile" rifacendosi al modello di Caporaletti elaborato nella prima edizione di un'opera – Vincenzo Caporaletti, *La definizione dello swing*, Ideasoni, Teramo, 2000 – rivista nel 2014 (cfr. *supra*). Notiamo anche, tra i riferimenti in lingua italiana, Giorgio Rimondi, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di Cultura Contemporanea, 2008. Per le opere in inglese, rimandiamo a quella, fortemente improntata alla filosofia, dell'etnomusicologo Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010, come ad altre opere filosofiche: Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993 o David Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.

<sup>9</sup> Cfr. Claude Cadoz, "Musique, geste, technologie", in Hugues Genevois et Raphaël de Vivo (dir.), *Les Nouveaux Gestes de la Musique*, Marseille, Parenthèses, 1999.

<sup>10</sup> In una prospettiva storica e filosofica, Michel Foucault tematizzava questo concetto in *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 361, laddove, in chiave più esplicitamente musicologica, Peter

dall'avvento della notazione, sugli imperativi visivi e razionali di un insieme di strutture combinatorie e *exosomatiche* infeudate negli ideali di fedeltà alla partitura, di autonomia estetica, e proiettate costantemente verso un grado inesausto di novità formale. Questa proiezione si disegna seguendo un movimento contrario alle prerogative audiotattili, incentrate sulle dimensioni affettive e contestuali non iscritte nella temporalità differita della prescrizione (visiva, scritturale, programmata e discretizzata), ma nel tempo reale dell'atto enunciativo stesso (in sé *corporeo*, audiotattile, evenemenziale e analogico).

Posti sotto l'egida di questa cultura umanistica, insidiata dall'imperante egemonia tecnoscientifica contemporanea (e, di contro, valentemente valorizzata da John Blacking<sup>11</sup> a cominciare dal campo disciplinare etnomusicologico), i sette capitoli di questo libro possono essere letti indipendentemente, grazie ai multipli rinvii reciproci. Concorrono, infatti, all'elaborazione del nuovo paradigma articolando concetti improntati tanto al pensiero della complessità di Edgar Morin quanto alla *embodied cognition* di Francisco Varela, ma soprattutto alle riflessioni di musicisti e musicologi impegnati nella corretta decrittazione del fenomeno improvvisativo nel quadro jazzistico, delle tradizioni musicali orali e della musica d'arte occidentale di tradizione scritta.

A questo proposito, l'autore ha ragione ad istituire una differenziazione sistemica tra *improvvisazione* e *estemporizzazione*. Facce della medesima medaglia, questi due termini rinviano ad una serie d'istanze udibili e tangibili (comprese quelle ereditate dalla musica d'arte europea, come le pratiche del *partimento* napoletano del secolo XVIII o descritte nei trattati di C.P.E. Bach e di Carl Czerny). Questa serie trova un'estensione nella musica la cui specificità audiotattile si configura attraverso la mediazione della registrazione e la connessa manifestazione – storicamente innovativa e diffusa su scala mondiale – dei fenomeni della *pop music*, del *jazz* e della *world music*. Esplicitare la modalità con cui si differenziano l'improvvisazione e l'estemporizzazione implica una presa di distanza dalle concezioni che hanno equivocato l'atto improvvisativo. L'autore non manca di sottolineare come occorra dismettere l'idea che il jazz sia una musica di tradizione orale<sup>12</sup>; quanto al fenomeno correlativo dello *swing*, constata che per la maggioranza dei musicologi «resta un mistero, implicando la marginalità di un approccio musicologico-critico che non spiega i propri fondamenti estetici e linguistici»<sup>13</sup>. Da cui la necessità di approfondire queste tematiche nel settimo e ultimo capitolo del libro, tenendo presente che la prospettiva analitica vigente sul fenomeno improvvisativo resta tributario del modello di Bruno Nettl, inficiato dall'associazione ideologica ad «una forma di composizione»<sup>14</sup>. Questo tipo di fraintendimento ci mostra sino a che punto la matrice visiva e l'egemonia delle tecniche scritturali siano state determinanti nel dominio dell'analisi di quegli essenziali fattori denominati “altezze”, erroneamente concepiti come oggetti spaziali o punti fissi senza estensione in uno spazio geometrico, la cui relazione con una dimensione propriamente musicale è ben lungi dall'essere stretta. Contrariamente alle concezioni, ad esempio, della musica indiana: qui saremmo indotti in grave errore considerando una “ornamentazione” nei termini di una apposizione aggiuntiva di “note”, e non come una nebulosa di particelle unitariamente connesse tra loro, concepite in maniera olistica e percepite come un solo ed unico insieme o costellazione.

---

van der Merve l'evocava nel suo *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 110-111.

<sup>11</sup> La cui famosa formulazione di “suono umanamente organizzato” invoca con tale urgenza una ri-attualizzazione che l'autore la pone in esergo alla collana intitolata “Musicologie e culture”, della quale quest'opera costituisce la prima emanazione.

<sup>12</sup> V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, cit., p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Cfr. Bruno Nettl, “Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach”, «The Musical Quarterly», vol. 60, n. 1 (Janvier), 1974, p. 1-19. Ricordiamo anche i tentativi di ri-denominare il fenomeno dell'improvvisazione, senza peraltro pervenire ad un affrancamento dal modello compositivo, attraverso il neologismo di “comprovvisazine” come fa in maniera certamente suggestiva Jesse Stewart nel suo interessante articolo “Comprovvisation or Imposition? An Improvised Composition on a Life of Improvisation”, «Critical Studies in Improvisation/Etudes critiques en improvisation», vol. 9, no. 2, 2013.

Queste difficoltà inerenti alla percezione e alla determinazione di una terminologia adeguata assumono una rilevanza fortemente negativa nella pedagogia musicale, il cui riferimento epistemologico è dall'autore rintracciato nell'ideologia *allografica* di contro a quella *autografica*, in quanto improntata, come nel modello di Nettl appena citato, alla composizione scritta e al suo addentellato di strutture statiche scalari, armoniche e modali. A questo proposito, e con specifico riferimento alla situazione francese<sup>15</sup>, a fronte degli sforzi dispiegati dall'autore per un avanzamento delle metodologie e concezioni pedagogico-didattiche, siamo costretti a registrare con rammarico sino a che punto sussista una attitudine non pienamente improntata a queste indicazioni. Infatti, nelle scuole pubbliche, nella maggioranza delle università, dei conservatori e delle istituzioni dell'associazionismo musicale persiste ancora la designazione impropria di "musiche attuali" rispetto a quella di "musiche audiotattili", categoria ormai accettata e pienamente integrata nella terminologia e nelle declaratorie didattiche delle istituzioni musicali di Alta Formazione italiane<sup>16</sup>.

Stando così le cose, possiamo già rallegrarci per la forza con cui questo lavoro reclama un rinnovamento del discorso musicologico, restituendolo a quella unità che fenomeni di regionalizzazione epistemologica avevano frantumato. Questo processo centrifugo è in parte da attribuirsi a una presunta *New Musicology* che, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ha moltiplicato tali frammentazioni intra-disciplinari, identificate globalmente dall'autore come "interdisciplinarietà antagoniste"<sup>17</sup>, cui oppone i criteri di una "musicologia relazionale" nei termini proposti ormai da una decina d'anni da Georgina Born<sup>18</sup>.

Ma il concetto che ci preme qui in definitiva affermare, a mo' d'anti-conclusione, è che, se ogni opera degna di questo nome è per definizione *interminabile* e « *infinibile* »<sup>19</sup>, allora tali determinazioni sembrano ben attagliarsi a questo libro, per il suo integrare, con successo, pratiche e forme di pensiero apparentemente irrelate all'interno di un progetto il cui interesse – e la necessità – travalicano di gran lunga ogni intendimento strettamente musicologico.

---

<sup>15</sup> Si considerino le descrizioni dei corsi proposti dall'associazionismo musicale e nei dipartimenti di musicologia dell'Università di Strasburgo, tra le altre istituzioni d'insegnamento musicale. A titolo di esempio si può citare la scelta operata dalla direttrice di un istituto privato di Strasburgo, da noi interpellata il 19 luglio 2019 in merito alla designazione, mantenuta fino ad oggi, di "musica improvvisata e registrata": naturalmente, a scapito della formulazione "audiotattile" che abbiamo posto alla sua attenzione durante l'intervista.

<sup>16</sup> L'autore traccia un quadro della diffusione socio-pedagogica di questa categoria in V. Caporaletti, *Introduzione alla teoria*, cit., pp. 3-5.

<sup>17</sup> Ivi, p. 17.

<sup>18</sup> "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond The Practice Turn", «Journal of the Royal Musical Association», 2010, pp. 235-243.

<sup>19</sup> Sono parole del poeta, linguista e traduttore Henri Meschonnic, che ci hanno particolarmente colpito nella lettura della sua opera *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.

## Bibliografia

- BÉTHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.
- BORN, Georgina, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond The Practice Turn”, «Journal of the Royal Musical Association», 2010, pp. 235-243.
- CADOZ, Claude “Musique, geste, technologie”, in Hugues Genevois et Raphaël de Vivo (dir.), *Les Nouveaux Gestes de la Musique*, Marseille, Parenthèses, 1999.
- CAPORALETTI, Vincenzo *La definizione dello swing*, Teramo, Ideasuoni, 2000.  
 — *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca, 2005.  
 — *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, 2007.  
 — *Swing e groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca, 2014.
- ERLMANN, Veit, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- LEVIN, David (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- MERVE, Peter van der, *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- MESCHONNIE, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.
- NETTL, Bruno, “Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach”, «The Musical Quarterly», vol. 60, n. 1 (Janvier), 1974, p. 1-19.
- RIMONDI, Giorgio, *Il suono in figure. Pensare con la musica*, Mantova, Scuola di Cultura Contemporanea, 2008.
- STEWART, Jesse, “Comprovisation or Imposition? An Improvised Composition on a Life of Improvisation”, «Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation», vol. 9, no. 2, 2013.

Giancarlo Siciliano  
[giancarlo.siciliano@gmail.com](mailto:giancarlo.siciliano@gmail.com)  
 Université de Strasbourg  
 (Traduzione di Vincenzo Caporaletti)