



Articolo: Una musicologia audiotattile

Autore: Vincenzo Caporaletti

Source: *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, Aprile 2018

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://www.nakala.fr/nakala/data/11280/4a78a644>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha sì compone 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.

La serie completa di Quaderni RJMA è disponibile in: <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

Come citare questo articolo:

CAPORALETTI, Vincenzo, "Una musicologia audiotattile", *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Aprile 2018, pp. 1-16. Disponibile in: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/4a78a644>.

Una musicologia audiotattile

Vincenzo Caporaletti

Se vi è un fattore di condivisione nell'orizzonte frammentato dei sottocampi disciplinari in cui si rappresenta il discorso musicologico all'inizio del XXI secolo, è nella incrollabile convinzione dell'intrinseca natura antropologica e sociale dell'insieme dei repertori, di pratiche, testi, forme, comportamenti, oggetti e sfere concettuali della fenomenologia di quel divenire culturale che si suole ricondurre alla nozione di musica. Una conseguenza ormai storicamente radicata di questa acquisizione – che risale alle istanze critiche della prima etnomusicologia¹ e poi della vera e propria antropologia musicale, per diffondersi con la New Musicology degli anni '80 – è stata la critica radicale di un modello di musicologia positivistic d'impronta adleriana. Questa tendeva a identificare il testo musicale della partitura come il luogo elettivo della negoziazione del senso e dei significati, all'interno di un'ideologia dell'opera d'arte², il cui status era mediato attraverso scale valoriali e istituti canonizzanti che articolavano il campo dello scibile musicale con criteri oggi lucidamente riconosciuti come effettivi atti politici³. Vi è una letteratura estesa su questi argomenti prodotta negli ultimi trenta anni, con contributi decisivi dal fronte antropologico⁴ e sociologico⁵ o nell'ambito della musicologia critica⁶.

L'agnello sacrificale di tutto questo iconoclastico fervore è stata l'analisi musicale, per un'articolata serie di ragioni, ma principalmente in quanto espressione elettiva dei più rilevanti addentellati ideologici della tradizione di pensiero della tarda modernità. Le critiche fondamentali nei confronti di una positiva fiducia nelle valenze euristiche delle varie metodologie storicamente accreditate, di contro ad una pretesa oggettività analitica, o lo scetticismo nella stessa possibilità di una *thick description* a partire dalla partitura, a parte la critica del testo stesso e delle sue pretese egemoniche, si sono condensate sul piano tecnico-operativo in due specifiche direzioni.

In primo luogo, vi è il fatto che l'analisi musicale è sempre notomizzazione di una partitura, di segni vergati sulla carta, ossia di un oggetto bidimensionale inafferrabile rispetto a quello propriamente musicale, che si sostanzia di onde sonore e che si istanzia nella *Lebenswelt*. Il lavoro analitico sarebbe affetto, in questo senso, da una specie di *impotentia coeundi*, non riuscendo ad entrare in contatto con una reale sostanza, ad afferrare il proprio vero oggetto. Ma l'analisi, d'altra parte, nel processo di segmentazione del testo, rivela la propria assoluta arbitrarietà, la soggettività intrinseca e ineludibile inerente alla scelta partitica: mostra, quindi, i sintomi di una *impotentia generandi*, incapace di trarre, generare significati attendibili, bensì solo fantasmi semantici, come esiti di scelte aprioristiche non motivate né cogenti. In altri termini, non caratterizzate da

¹ Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964; *Id.* "Definition of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology'. A Theoretical-Historical perspective", *Ethnomusicology*, n. 21, 1977, pp. 189-204. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. Steven Feld, "Sound Structure as Social Structure", *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, pp. 383-409.

² Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (Rev. Ed. 2007).

³ Philip V. Bohlman, "Musicology as a Political Act", *Journal of Musicology*, n. 11, 1993, pp. 411-436.

⁴ Georgina Born, "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn", *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n. 2, 2010, pp. 205-243.

⁵ Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; *Id.*, "Musical Practice and Social Structure: A Toolkit", in Eric Clarke e Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, pp. 35-56.

⁶ Nicholas Cook e Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.

necessità. E proprio in ciò l'analisi musicale condividerebbe, anzi, mostrerebbe paradigmaticamente, l'intrinseca natura erratica di ogni scelta interpretativa, mai veramente connessa ad un nucleo solido che possa controllarne motivatamente i dispositivi semantici, ma inevitabilmente assoggettata ai fortuiti e incostanti capricci dell'estro ermeneutico e della altrettanto polimorfa facoltà costruttiva del linguaggio. (Su questo punto tornerò alla fine del saggio). Da qui a sostenere che l'analisi del materiale musicale possa essere sostituita *in toto* dal puro esercizio ermeneutico, svincolato dai protervi (e inutili, a questo punto) legacci di un costrittivo e limitativo *control object* musicale, il passo è breve e conseguente.

Questo ampliamento del musicale, fino ad identificarlo come fatto eminentemente ed empiricamente⁷ antropologico nelle sue condizioni politiche, economiche, culturali e sociali è senz'altro un avanzamento nella consapevolezza musicologica. Ma come giustamente faceva notare Georgina Born, riferendosi alla musicologia storica, non è questione solo di *practice turn*⁸, della scoperta della dimensione performativa. Il problema, caso mai, e questo lo diciamo noi, è che tale orientamento pienamente culturalista non abbia ancora espresso pienamente le proprie potenzialità, conducendo alle coerenti conseguenze le proprie premesse. Questa visione deve fare un passo ulteriore per garantire nuove possibilità epistemologiche allo studio dei fenomeni musicali, per non ricadere nelle sabbie mobili essenzialistiche delle iscrizioni dei codici disciplinari, come denunciato da Bohlman⁹. In altri termini, deve penetrare nei gangli stessi della teoria musicale. Per questo, però, deve tenere conto di sviluppi recenti della ricerca.

Una prospettiva innovativa può intervenire, per tutto il campo frastagliato della ricerca e discussione sulla musica, dagli studi sulle tradizioni del jazz e del rock, che hanno dato luogo a quel campo di ricerca che da qualche anno si suole identificare come *Teoria delle musiche audiotattili* o *Teoria della formatività audiotattile*¹⁰. Questo modello non si limita a porre l'accento su mediazioni antropologiche e cognitive, sulla base delle recenti acquisizioni delle neuroscienze. Fa ancora di più. Teorizzando il *principio audiotattile* (PAT), pone in discussione alcune condizioni epistemologiche, sviluppate all'interno della struttura del pensiero scientifico occidentale, non solo per quanto attiene alla musicologia, (re-)inserendo il Soggetto nel luogo geometrico da cui l'eredità platonico/cartesiana l'aveva scardinato: nella teoria musicale stessa¹¹. Ma vediamo in maniera sintetica come avviene questo particolare capovolgimento da cui, probabilmente, potrà essere possibile rifondare su nuove basi quei discorsi, disciplinarmente frammentati e incomunicanti tra loro, che mappano l'attuale campo musicologico.

1. Alcuni riferimenti della Teoria delle Musiche Audiotattili

Un buon modo per impostare questa problematica è partire da una domanda: per quale motivo storico la teoria occidentale e la prassi musicale di matrice notazionale che essa formalizza non hanno esperito le peculiarità formative ed energetiche di quella dimensione che nel jazz e nel rock è denominata "groove"? Anche concetti come l'*entrainment*¹² non spiegano totalmente nozioni etnoteoriche jazzistiche come quella di *drive* o di *feeling*, come "sentimento del suono" inteso nella sua natura esistenziale articolante l'afflato groovemico.

⁷ Eric Clarke e Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004.

⁸ Cf. G. Born, "For a Relational Musicology", cit.

⁹ Cf. P. Bohlman, "Musicology as a Political Act", cit.

¹⁰ Cf. almeno Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005; *Id.*, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007; *Id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

¹¹ È questa una condizione che, al di là della nostra applicazione in ambito di teoria musicale, caratterizza molti aspetti del pensiero contemporaneo: nella prospettiva del "pensiero complesso" di Edgar Morin, solo per citare un esempio, l'opposizione tra Soggetto e Oggetto è dissolta in quanto l'accento è posto sulla sull'inseparabilità dell'osservatore dal sistema osservato: è esattamente quanto accade nell'esperienza del groove.

¹² Justin London, *Hearing in Time*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, pp. 6-7; 12-16.

È una questione i cui termini almeno fondamentali vanno delineati con criteri storico-filosofici¹³. Ricordiamo che il processo teoretico che ha condotto al sistema della teoria musicale occidentale, medium cognitivo ancipite che trova una complementarità nel codice semiografico, si è svolto all'interno del decorso storico moderno che ha visto il metodo scientifico configurarsi e insediarsi al centro del pensiero occidentale. All'interno di questa visione, come ci fanno notare Jaspers e in particolare Heidegger¹⁴, si è configurato un particolare modo di concepire e strutturare la realtà basato sul “pensiero calcolante”, sulla precostituzione dei dati nella previsionalità anticipatrice dell'ente, poi inverata dalla prova sperimentale. Per questo fine si doveva costituire una fondamentale scissione fondativa, quella tra Soggetto e Oggetto, in modo che quest'ultimo potesse darsi nella sua obiettività, non “perturbato” dalla soggettività agente, in maniera da poterlo risolvere in concetti matematici che facessero di “visibili” complicati, e differenziati, degli “invisibili” semplici. Questa particolare precostituzione, nel caso della teoria musicale, è di rilevante importanza: se il medium del linguaggio condiziona il pensiero, come hanno mostrato tra gli altri Wittgenstein e Heidegger (e per altri versi Saussure), allora i principi immanenti del codice teorico-musicale hanno vincolato a sé le prassi creative, che ne diventavano un'emanazione¹⁵.

Ora, questa obiettiva posizione “di fronte” (*ob-jectum*, in tedesco: *Gegen-stand*) dell'Oggetto, è congruente al processo di prosciugamento dell'efflorescenza del vissuto, della disintegrazione delle irriducibili inflessioni e declinazioni della singolarità creativa, ed è inerita profondamente alla sistemazione teorica delle varie scuole e tendenze della teoria musicale occidentale¹⁶. Ha attivato inoltre un'omologia strutturale nella stessa stretta natura allografica¹⁷ che la musica d'arte è andata assumendo, nella scissione tra compositore e esecutore predisposta dalla stessa tecnologia della scrittura musicale. Che questa condizione fosse strettamente congeniale all'*ethos* della musica moderna è una constatazione elementare di antropologia musicale.

Le strutture armoniche e le norme della conduzione delle parti nella musica della tonalità armonica sono oggettivazioni comprensive di sé¹⁸, e proprio in quanto “strutture” sono una naturale implementazione della razionalità cartesiana-leibniziana; anzi, la notazione musicale reca nella propria funzionalità strutturale questa particolare modalità di organizzazione del “razionale”, con le forme a priori kantiane di spazio e tempo che formalizzano saldamente, e rispettivamente, le altezze e le durate. Sono questi i fondamenti “forti”, misurabili e oggettivabili su cui è costituito il codice stesso della notazione come modello cognitivo attraverso cui il pensabile musicale si è strutturato e adattato, traendone gli stessi criteri valoriali estetici nel percorso della sua

¹³ Per una trattazione esaustiva di questa tematica cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit.

¹⁴ Cf. Karl Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950; *Id.*, *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, 1973; Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968; *Id.*, *Il principio di ragione* [1957], Milano, Adelphi, 1991.

¹⁵ Riguardo alla dinamica musicale tra teoria e prassi, se è vero che la prassi ha sempre preceduto la teoria, bisogna anche ammettere che una volta solidificatasi una fase teorica, questa ha a sua volta influenzato le prassi creative successive. Quanto al condizionamento linguistico del pensiero, vale ricordare come indirizzi recenti di scienza cognitiva tendano a rilevare “zone franche” della cognizione indipendenti da processi linguistici (ad esempio, in specifici aspetti della categorizzazione).

¹⁶ In Gianmario Borio “Free Forms in German Music Theory and the Romantic Conception of Time” in G. Borio and A. Carone (eds.), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, London, Routledge, 2018, pp. 62-84, è tracciato lo sforzo che la teoria musicale, di scuola tedesca in particolare, ha prodotto nel tentativo di riconciliare la soggettività, e i valori da questa emananti nel processo improvvisativo, con una visione ancorata all'oggettività della testualizzazione compositiva, ricercando (invano, dato il tipo di cognizione a “matrice visiva”, diremmo noi) una *Zusammenhang* di tipo sintagmatico-lineare (anziché rinvenirne la *ratio* nei valori sovrasegmentali e “autografici”, nel senso di Nelson Goodman, *The Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill, 1968, p. 113, come ritengo avvenga per la realizzazione del groove).

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Queste strutture sono auto-fondate, innervanti e irradianti la matrice visiva.

progressiva implementazione, nella fase storica classico-romantico-modernista¹⁹. Lasciando, invece, all'erratica processualità storica il compito di qualificare performativamente le "qualità secondarie" date dai parametri timbrici, dinamici, agogici, sovrasegmentali in generale (e identificando stili interpretativo/esecutivi, qualora ricondotte a sistema linguistico). Per non dire, infine, dell'eclissi storica, in questo processo, della formatività improvvisativa, che compendia tutte queste problematiche mettendo in gioco lo stesso concetto di oggettivazione per l'aspetto creativo e per la macroforma.

Ma come riconvertire questa scissione originaria e recuperare sul piano teorico la dimensione drammatica e esistenziale del Soggetto, così rilevante nei repertori del rock e del jazz di cui ci stiamo occupando? La linea ce l'ha indicata Karl Jaspers, quando si riferisce alla "presenza originaria". Trasponendo tale prospettiva alla musica, quest'ultima non si configurerebbe più, *nella sua stessa rappresentazione teorica*, come Oggetto, come dato reificato, quantificato e matematizzato dalla teoria musicale occidentale, ma trarrebbe il proprio senso da una disposizione attraverso la quale «[...] per l'osservazione, l'oggetto non è più la cosa, ma il Soggetto-Oggetto-Rapporto (*Subjekt-Objekt-Verhältnis*) nel suo insieme»²⁰. Attuando, quindi, una forma di conoscenza/esperienza fenomenica a preminente mediazione psico-corporea dei processi musicali, ad esempio, con la concreta affermazione formativa ed estetica di induttori morfologici di energie senso-motorie-affettive, non controllabili con un'attitudine intenzionale/razionale. Questi fenomeni senso-motori sono resi possibili solo liberando il senso del tempo e della pulsazione che lo governa da vincoli exosomatici oggettivanti²¹, come esiti della reificazione quantitativa e meccanica del tempo operata dalla geometrizzazione moderna della sensazione, ma collegando il fattore pulsivo, nel suo stesso sostrato metrico²², al vissuto fenomenologico del corpo, inserendolo nell'ordine vitale ed energetico dei ritmi naturali.

In questa alternativa prospettiva tutto cambia: il concetto di metro e di quelli di pulsazione e di raggruppamento ritmico acquisiscono una risonanza esistenziale, acustica e incorporata. Una delle conseguenze più eclatanti sul piano tecnico è che il metro come concetto astratto, matematizzato e monovalente scompare a favore della "polisemia" metrica (un caso universalmente noto nella musica pop, rock, jazz, world, ecc. è la sovrapposizione di due 4/4 dislocati di una semiminima per configurare il cosiddetto *backbeat*, in cui, nella sua rappresentazione più semplificata, il ritmo armonico designa un metro, e il tamburo rullante della batteria segna gli accenti forti dell'altro metro sfalsato, seguendo un primordiale modo di identificare la pulsazione somaticamente attraverso le direttrici scansionali complementari degli arti superiori e inferiori o della bilateralità corporea)²³.

Dal punto di vista epistemologico, il fulcro di tutto il ragionamento consiste nell'individuare, a livello soprattutto *poietico*, il valore preminente della *creazione e ideazione* musicale non in proprietà estrinseche e strutturali²⁴, come date dalle implementazione degli *schèmes de*

¹⁹ Sempre ragionando per idealtipi, per larghe categorizzazioni. Quello che più interessa in questa sede, al di là delle ovvie e macroscopiche differenziazioni linguistiche, è il modello cognitivo sotteso all'esperienza musicale identificata da questa periodizzazione storiografica, in termini di antropologia cognitiva.

²⁰ K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, cit., p. 33.

²¹ Questo processo vale sia per la rappresentazione teorica sia per la prassi esecutiva che ne discende, dato il nostro assunto mediologico per cui la logica interna della rappresentazione, del suo codice vincola e permea i messaggi generati.

²² Ovviamente questa particolare dinamica processuale (che come vedremo ricondurrò alla nozione di *principio audiotattile*) è attiva anche nelle strutture non metriche, come testimoniato da innumerevoli esempi nelle tradizioni musicali (*avaz* nella musica iraniana, *ālāp* nella tradizione hindostana, *taqsīm* nel mondo arabo; oppure nella free music europea e nella musica aleatoria). In questi casi è in opera pur sempre la prerogativa esistenziale, sotto forma di idiosincratia produzione del suono, di marcature gestuali, nella proiezione della sua intenzionalità agente nella macro-forma della creazione in tempo reale.

²³ Cf. Vincenzo Caporaletti, "La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio", in V. Caporaletti (a cura di) *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1, 2002, pp. 77-112.

²⁴ "Estrinseche e strutturali" poiché le strutture della Teoria Musicale (armoniche, scalari, modali, ecc.) sono estrinseche in quanto al di fuori del Soggetto, per definizione scientifica, come ad esempio le nozioni della geometria

*relation d'ordre*²⁵, secondo il modello seguito dalla teoria musicale occidentale, ma nelle espressioni e istanziazioni del soggetto esistenziale, del suo vissuto, inteso come tutt'uno con il fenomeno che cerca di oggettivare, nel linguaggio stesso del corpo nel farsi temporale degli *schémes d'ordre*²⁶. E qui s'innesta il fattore senso-motorio, assieme alla nozione africana-americana di "feeling" intesa come risonanza interiore del sentimento formale, alla personalizzazione dei parametri del suono, all'inflessione idiosincratca che individua e forma soggettivamente la sostanza fonica, ritmica, timbrica. Tutte qualità basate in sostanza nel rifiuto della concezione nucleare/discreta della nota-suono, intesa come punto geometrico di un campo (tonale) cartesiano la cui classica politezza sonora rappresenta l'omologa essenza eidetica nella pura sfera dell'astrazione.

Ma continuiamo ad attenerci in questa sede al solo fattore senso-motorio. Abbiamo visto che il codice/modello cognitivo che emana dalla notazione e dalla teoria musicale di cui è espressione – lo definisco *matrice visiva*²⁷ – processa matematicamente altezza e durata del suono (e questa condizione permane anche nel serialismo multiparametrico e nel suo assunto di isomorfismo tra altezza e durata)²⁸. Per questa via si rinuncia alla formalizzazione e legalizzazione di quelle qualità espressive del soggetto esistenziale di cui ci stiamo occupando, comprensive dei valori estetici che ne derivano, accantonandole epistemologicamente come qualità contingenti e "secondarie" (alla stregua, come diceva Kant, del vino delle Canarie, di cui non si può fare scienza).

Invece, nella nuova prospettiva individuata, la pulsazione non è più rappresentabile²⁹ come una *semplice* successione oggettivata dalla prospettiva scientifico-matematica, e sub-serviente, di fatto, al decorso melodico-armonico. In un ordine di cose in cui le "qualità secondarie" siano finalmente riscattate – grazie, come vedremo oltre, alla tecnologia della fissazione del suono – diventando sull'agone fenomenologico oggetti epistemologici titolari di uno statuto intrinseco e non derivativo, la pulsazione appare come un *quid* energetico con un proprio valore, intrinsecamente "motivato", come diretto *analogon* (o modalità frattale, autosomigliante) della temporalità del vissuto esistenziale. Essa quindi trascende i momenti della sequenza³⁰ proiettandoli in un *ulteriore piano*, non più ritmico-metrico (di conseguenza, non più di competenza univoca della teoria musicale) ma identificando un afflato continuo senso-motorio che pertanto assume valore estetico (ma direi anche veritativo) in sé.

euclidea. Il tempo vissuto o la identità del Soggetto – attraverso il PAT – non le permea nella loro sostanza "strutturale". D'altra parte, il tempo influenza le modalità d'essere come il groove, o il feeling (nel senso che l'argot musicale jazzistico conferisce a questo termine) che senza il Soggetto e il tempo vissuto non hanno rilievo ontologico, e che in ogni caso non possono essere ridotti a strutture.

²⁵ Vedi Michel Imberty, "Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années", *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 13, n. 2, 2003, pp. 93-110 (p. 103): «Gli *schemi di relazione d'ordine* organizzano la logica della successione in un tempo contenitore indipendente dagli eventi contenuti. Ogni evento, ad esempio ogni nota o accordo, vede la propria posizione definita in rapporto all'insieme degli altri eventi, ossia attraverso una sintassi.» [Tr. d. A.]

²⁶ *Ibid.* «Gli *schemi d'ordine* costituiscono l'insieme delle intuizioni che il soggetto ha delle successioni temporali senza che egli abbia coscienza degli elementi costitutivi di queste successioni. Si tratta dunque di intuizioni di natura senso-motoria o rappresentazionale i cui contenuti sono indissociabili delle sequenze ordinate stesse.» [Tr. d. A.]

²⁷ V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit.; *Id.*, *Swing e Groove*, cit.,.

²⁸ Questo assunto sancisce la completa spazializzazione del tempo, approdo finale di una tendenza inaugurata con la strutturazione cartesiana del sistema di notazione occidentale a referenza simbolica (Cf. Ter Ellingson "Notation", in Helen Myers, (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, 1992, pp. 153-164), nei due assi dello spazio/tempo corrispondenti alle altezze e durate.

²⁹ E quindi potremmo dire "non più appercetibile e instanzabile/realizzabile come una *semplice* successione", se è vero che il sistema di rappresentazione guida e indirizza la percezione: come dice Ernst Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], New York-London, Phaidon, 2014, p. 91: «l'artista tenderà a vedere ciò che dipinge più che dipingere ciò che vede».

³⁰ I "momenti" si riferiscono al tocco individuale, del suono esplicitato nella sequenza scansionale; la sequenza è quella degli impulsi (teorici) della pulsazione. Cf. La discussione svolta nel 1963 tra A.M. Dauer e G. Kubik, in V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit., p. 106 sgg.

Ogni musicista ha un modo di esprimere questo fervore energetico, una sua idiosincratia modalit  di “tenere il tempo” anche con una semplice scansione, o anche solo presupponendola, pur inducendola con sapienti allusioni, con una realizzazione fonica direttamente dipendente dal proprio *habitus* corporeo. Questa   la preconditione teorica di un costrutto pulsivo che reca in s  il crisma esistenziale del vissuto, dell’Esserci del soggetto che si fa oggetto, da esso indissociabile sul piano stesso teoretico, in una rappresentazione che fonde insieme Soggetto-Oggetto-Rapporto: definisco questa scansione esistenziale implicita o esplicitata, *continuous pulse*³¹. E da questo nuovo nucleo teorico della *continuous pulse* (la quale, nominalisticamente, non   mai “la” *continuous pulse*, ma “una” *continuous pulse*, quella di volta in volta posta in essere da Elvin Jones, o dai vari Elvin Jones nei diversi momenti della giornata, o da John Bonham, ma anche dagli arpeggi chitarristici di Bob Dylan, o implicitata dai tocchi della chitarra ritmica di Keith Richards, ecc. ecc.) si stagliano, nella dimensione esecutiva, i fenomeni senso-motori processati dai *mirror neurons* a livello di raggruppamento, ossia delle figurazioni ritmiche di superficie, e negli interstizi strutturali in cui si esplica il gioco delle *participatory discrepancies*³². Ovviamente tutto questo discorso si pu  estendere agli altri aspetti del sonoro: il timbro, la dinamica, ecc., comprendendo anche quelle espressioni in cui non vi sia un intendimento pulsivo isocrono o inter-regolativo.

Se non vi   la *continuous pulse*, esplicita o implicita – se non c’  la sua (anche tacita) rappresentazione psicologica e culturale, e quindi la sapienzialit  poetica che ne discende – ma semplicemente la “pulsazione” della teoria musicale convenzionale, i fenomeni senso-motori non si configurano, o sono *toto genere* differenti e significanti. E queste specificit  groovemiche vanno dal livello pi  impalpabile, dato dal particolare “movimento” interno di un semplice arpeggio di chitarra alle pi  ardite stratificazioni poliritmiche di un James Brown o di Sly and the Family Stone o delle incisioni Columbia a met  anni Settanta di Herbie Hancock³³. Questi ultimi esempi sollecitano senz’altro una straordinaria risposta corporea, ponendo questo fattore senso-motorio, centrato in s , come veicolo primario del messaggio. D’altro lato, ci  non toglie che la cinetica groovemica sia rilevabile in altri contesti: ad esempio, nell’ambito del *progressive rock*, nell’assolo di Martin Barre in “Aqualung”³⁴ sul piano semantico contribuisce fattivamente a squarciare l’atmosfera scura e ominosa del brano (illuminando l’idea che il vecchio balordo e bavoso Aqualung   in fondo solo l’altra ripugnante faccia della codina borghesia). E per citare un altro brano registrato contemporaneamente al precedente (e nello studio di registrazione attiguo), consideriamo la universalmente nota figurazione di entrata della batteria di John Bonham, a 4’18” di “Stairway to Heaven”³⁵, in cui l’attitudine leggermente depulsiva³⁶, lo sfalsamento nello stesso tempo esitante e assertivo rispetto alla particolare linea di *continuous pulse* (si noti bene, posta in essere sino a quel punto senza alcun intervento di strumento percussivo) quasi ci restituisce tangibilmente un senso di titanica spossatezza e disillusione, intriso ciononostante di un imperativo categorico, nell’ardua ascesa alle vette della trascendenza³⁷.

In definitiva, ci  che nell’immaginario collettivo ed in molta letteratura scientifica specifica ha assunto il nome di groove   solo un epifenomeno³⁸, il caso pi  appariscente, di un fattore

³¹ In questo caso la formulazione anglofona   motivata dall’omaggio a David Epstein, che ha utilizzato questo termine in David Epstein, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979, sia pure in un’accezione differente dalla mia.

³² Charles Keil, “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, n. 3, 1987, pp. 275-284.

³³ Cf. ad esempio, Herbie Hancock, *Headhunters*, LP Col KC32731, 1973.

³⁴ Jethro Tull, “Aqualung”, in *Aqualung*, LP Chrysalis/ Island Records, ILPS 9145, 1971.

³⁵ Led Zeppelin, “Stairway to Heaven”, in s.t. ma [IV], LP Atlantic 2401012, 1971.

³⁶ V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit.

³⁷ Oggi possiamo documentare questo scarto, questo sfalsamento micro-temporale [Cf. *ivi*, p. 249 sgg.] e le caratteristiche dinamico-timbriche embricate, presenti nelle pure manifestazioni sonore del groove: ma se non le inseriamo in questo orizzonte di riflessione   come avere solo le dettagliate immagini di una radiografia senza conoscere per  il loro senso anatomico-patologico.

³⁸ “Epifenomeno” non in senso valutativo ma topologico: sostenere che il groove   solamente la formula ritmica iterata   come indicare la punta di un iceberg, mentre il fenomeno dispone di qualit  molto pi  profonde.

strutturale senso-motorio endemico e sostanziale in tutta la musica di tradizione rock e jazz (ma ovviamente anche nella world music), e che ha vari gradi e modalità di intensificazione percettiva e di finalizzazione estetica. Ma se si riduce il fenomeno del groove, sul piano ricettivo, alla mera finalità da *dance music*, si rischia di cogliere solo una parte, sia pure degna di considerazione, del problema, pregiudicandosi però tutta una serie di istanze esteticamente rivelatrici che caratterizzano la natura simbolista di molta musica della tradizione del rock fondata sulla *continuous pulse* (dando, per inciso, implicitamente ragione ai detrattori delle musiche “non colte”, che riservano alla grande arte occidentale la giurisdizione su queste sfere dello spirito: tuttavia in questa sede non mi occuperò di strategie e dinamiche di politica culturale)³⁹.

Le nozioni di *continuous pulse* e di groove sono solo degli esempi, ma si rivelano particolarmente utili per introdurci finalmente al punto centrale della nostra discussione: alla possibilità, cui ci riferivamo, di un’integrazione della teoria musicale. Come denominare quella dimensione esistenziale che entra a pieno titolo nella teoria anziché restarne al di fuori? Come designare quella specifica modalità psico-fisica sia poetica sia ricettiva su cui ci siamo sinora diffusi, e soprattutto la sua qualità di medium cognitivo che induce una concezione/percezione della musica e della vita del tutto specifica, e caratterizza così profondamente i linguaggi del rock, del jazz, della world music, dello stesso pop?

Io l’ho denominato *principio audiotattile* (PAT), nel senso simbolico della percezione sia aurale sia tattile – come distinte dall’archetipo “visivo” – come fattori che identificano due specifiche e connesse modalità in cui l’esperienza cognitiva musicale del soggetto si esplica, prescindendo da criteri normocentrici (attivi ad esempio nella concezione della *Langue* saussuriana o della teoria musicale occidentale)⁴⁰ e da sistemi exosomatici di codifica testuale (come la notazione), o avocandoli sotto la propria giurisdizione “formativa di esperienza”. Ma ho utilizzato questo neologismo anche per un’altra ragione. Nella sua costituzione semantica, infatti, oltre alla marca di “tattilità” dispone di quella di “(tecnologia) audio”. Ora, queste due categorie, sotto forma “mediologica” rispettivamente di *principio audiotattile* (PAT) e di *codifica neo-auratica* (CNA), sono chiamate a costituire i pilastri della Teoria della Formatività Audiotattile, modello tassonomico che individua lo specifico delle *musiche audiotattili* – distinguendole fenomenologicamente da altri sistemi ed esperienze musicali, come la musica di tradizione scritta d’arte occidentale⁴¹ e le musiche tradizionali⁴² – cui riconduco i linguaggi del jazz, del rock, del pop, della world music contemporanea in tutte le sue articolate espressioni. Di seguito tratterò una sintesi dei concetti di PAT e CNA, e di come possano costituire i criteri per una tassonomia

³⁹ Inoltre, per quanto attiene poi alle concrete modalità tecnico-funzionali in cui i processi groovemici si implementano, non è questa la sede per una trattazione nemmeno a titolo introduttivo, e rimando ai miei contributi [Cf. *ivi*, *Bibliografia*].

⁴⁰ È superfluo sottolineare come questa distinzione vada intesa in senso idealtipico, configurando grandi categorie oppostive. Tra gli esempi di sistemi che definisco “normocentrici” si può annoverare, ad esempio, anche il sistema delle regole dell’etichetta “borghese”. Questi sistemi si oppongono ad un modo di regolazione a “negoiazione contestuale” dell’interazione con l’ambiente, in cui il senso e la stessa prassi comunicativa sono regolati dal farsi stesso dell’interazione e da indicazioni desunte di volta in volta dal contesto stesso e non dall’assetto prescrittivo di una *prior theory*. Per un’applicazione di questo principio – che, si noti bene, è prioritario per le prassi improvvisative – in termini di filosofia del linguaggio, cf. ad esempio Donald Davidson, “The Second Person”, in *Id.*, *Subjective Intersubjective Objective*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.

⁴¹ In questo articolo, argomentando per larghe caratterizzazioni idealtipiche, per “musica occidentale d’arte” o “di tradizione scritta”, si intenderà la musica strumentale di tradizione tedesca, specialmente nell’epoca in cui si afferma l’idea del *Werktreue* o *Texttreue* (Cf. L. Goehr, *The Imaginary Museum*, cit.), con la piena affermazione dello statuto nomologico della partitura.

⁴² “Musiche tradizionali” intese nel loro svolgimento storicizzato e così come cristallizzate e patrimonializzate al momento della loro prima documentazione fonografica nel secolo XX (*non* come world music contemporanea). Vedremo nel prosieguo come lo schema concettuale audiotattile, che implica la consapevolezza della possibilità di sottrarre queste esperienze alla transitorietà testuale in cui erano permaste per secoli in quanto culture orali – per poterle così proiettare in una dimensione di fissazione tecnologica del testo – ne abbia drammaticamente mutato la genetica culturale, traghettandole nella fenomenologia delle musiche audiotattili, *sub specie* di world music.

delle esperienze musicali, rimandando ovviamente alla bibliografia di referenza per un adeguato approfondimento.

1.1. Il principio audiotattile (PAT)

Ricondurre la nozione di *principio audiotattile* alla sua identità di vettore psico-somatico di un modo specifico d'intendere e conoscere la musica può sembrare a tutta prima poco perspicuo, in quanto la sua fenomenologia è endemicamente diffusa nelle culture mondiali, identificandosi, così, come un *ambiente*, una cornice cognitivo/esperienziale che in quanto tale, direbbe McLuhan, è antropologicamente invisibile⁴³. Il fatto è che il PAT, dal punto di vista diacronico, assume senso distintivo concettuale, si configura noeticamente come unità culturale, nel momento in cui nella storia della musica occidentale s'instaura il processo di esternalizzazione exosomatica delle *sue* prerogative esperienziali e formative attraverso il medium ancipite notazione/teoria musicale⁴⁴, considerato nella specifica logica interna astrattiva e cartesiana che lo informa. Quindi, a rigore, è questo ultimo sistema, imbevuto della ideologia scientifica destinata alla pervasività nella modernità, che “appare” come fatto nuovo e fattore disgiuntivo dell'esperienza integrata delle musiche mondiali, nello stesso modo in cui, con l'originarsi della nozione di composizione, si forma quella di improvvisazione, impensata e non tematizzata nelle culture tradizionali orali⁴⁵.

Dal punto di vista sincronico, il PAT, quindi, si può intendere come interfaccia agente e medium cognitivo psico-corporeo che, all'interno di un quadro interpretativo mediologico, si fa induttore di un modo di conoscere e rappresentare la musica coerentemente con i propri presupposti organici, e di conseguenza identifica un modello noetico intrinsecamente connesso con la specifica razionalità corporea⁴⁶, proiettata – in un “fare” – nell'interazione attiva con il contesto ambientale. Questa cognitività audiotattile si configura facendo astrazione da rappresentazioni di tipo exosomatico, normative e tributarie di sistematiche teoriche formalizzate (oppure, s'implementa riducendo la loro portata operativa ed estetica o inglobandole funzionalmente all'interno del proprio spazio cognitivo, come è attestato dalla sua funzionalità nelle tradizioni musicali originatesi nel secolo xx, come il jazz o il rock). In special modo, faccio riferimento a modelli teorici (come la teoria musicale occidentale) che utilizzano per la produzione di *testi* sistemi di regole basati sulla combinatoria di unità discrete e improntano i propri criteri assiomatici, il proprio sistema operativo, la specifica logica interna, alle categorie epistemiche di linearità, segmentazione dell'esperienza, omogeneizzazione categoriale, ripetibilità uniforme, riduzionismo quantitativo: principi astrattivi che sostanziano la tecnologia della notazione musicale occidentale (e non ad esempio quella indiana della musica carnatica) e il sistema teorico ad essa solidale, che definisco, come esiti della forma simbolica del senso della vista, di *matrice cognitiva visiva*.

Ad esempio, il sistema notazione/teoria musicale occidentale si configura come un *media-steered subsystem*, nei termini di Jürgen Habermas⁴⁷, che svalorza le peculiarità conoscitive endosomatiche a favore di quelle exosomatiche, razionali, classificatorie, astrattive, logico-

⁴³ “Gli ambienti sono invisibili”, Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967, pp. 84-85. Per scoprire l'essenza del PAT, come di ogni altro “ambiente” del resto, compresa la notazione musicale per i relativi acculturati, occorre praticare lo “straniamento” teorizzato nel 1917 da Victor Šklovskij, “Art as Technique” [1917] in Julie Rivkin e Michael Ryan (eds.), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1998, oppure l'esercizio della sua riduzione fenomenologica (Cf. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965).

⁴⁴ Dal punto di vista ontogenetico, invece, esso si configura come fenomeno in rapporto ai processi individuali di alfabetizzazione musicale, come il rimosso corporeo risultante dalla razionalizzazione psico-somatica operata dalla didattica delle tecniche strumentali.

⁴⁵ Vedi V. Caporaletti, *I processi improvvisativi*, cit., p. 92 sgg.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967; *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

⁴⁷ Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.

combinatorie, efficientistiche. In questo modo essa induce la natura allografica della musica, fondando la primazia del testo sul gesto e la conseguente specializzazione e divisione funzionale tra compositore e interprete. Quest'ultimo individua la propria identità nell'aderenza ad un sistema, e ai suoi modi di esplicazione nella concreta produzione musicale, di cui non governa le intime coordinate creative, pur nell'autentica e legittima aspirazione ad attingere un indice di libertà: coordinate che invece si rivelano tributarie di funzioni normative e di dinamiche di potere⁴⁸ sovraordinate. Anche se nella viva prassi artistica queste dinamiche e funzioni hanno subito nel secolo scorso un forte attacco da parte dei movimenti artistici interni alla tradizione *docta* occidentale, non bisogna dimenticare che tale ideologia presiede tuttora alle istanze formative delle agenzie pedagogiche e didattiche della musica occidentale.

Il principio audiotattile, con la sua attitudine *top-down*, realizza, invece, nell'agire comunicativo artistico l'utopia di un sistema le cui regole sono indotte dall'individuo, attraverso la propria mediazione endosomatica e la negoziazione interazionale contestuale. Attuando, quindi, una forma di conoscenza/esperienza fenomenica a mediazione corporea dei processi (non soltanto) musicali, ad esempio, con la concreta affermazione formativa ed estetica di induttori morfologici di energie senso-motorie, non controllabili nella microstruttura temporale con un'attitudine intenzionale/razionale (fattori tanto meno apprensibili noeticamente dalla teoria musicale occidentale, denominati variamente nelle etno-teorie delle musiche del mondo: nel jazz, *groove*, *swing*, *drive*, *participatory discrepancies*, *behind* o *ahead of the beat*, ma anche *lāya* e *laykāri* nella musica indostana, *balanço* nella musica afro-brasiliana, *répriç* e *lokans* nella musica dell'Isle de la Guadeloupe, *ombak* nella tradizione del *gamelan* indonesiano, *flow* nel rap, ecc.)⁴⁹. Inoltre, con la mediazione vitale del PAT, nella sua proiezione nella macro-forma, assume rilevanza l'essenza veritativa esistenziale, con la primazia valoriale della creatività nell'immediatezza del vissuto, così come offerta dai processi estemporizzativi e improvvisativi musicali. La natura creativa olistica endosomatica rigetta inoltre la distinzione ontologica tra interprete e compositore, o l'accoglie in un nuovo regime di condivisione autoriale.

Ma oltre alla mediazione fisico-gestuale, grande importanza assume nella creazione improvvisata e/o groovemica anche la mediazione psichica, di fatto psico-somaticamente ad essa connessa, con la preminenza valoriale e costitutiva dell'empatia (feeling), dell'interazione (interplay) come scoperta dell'altro, fino all'intuizione telepatico/contextuale e presagente dello svolgersi della performance, e in generale del divenire evenemenziale. È importante tener presente che solo laddove la corporeità si fa attivo vettore cognitivo, artefice di questo modo del tutto peculiare di intendere e rappresentare la musica (ma non solo la musica), essa diventa audiotattile, altrimenti tale approccio fisico appare semplicemente sussunto in un ordine cognitivo visivo e normocentrico, codificato exosomaticamente, come nelle attestazioni storiche della civiltà musicale scritta e *docta* occidentale.

1.2. La codifica neo-auratica (CNA)

Nella produzione di alcune musiche basate sul medium formativo *audiotattile*, assume un ruolo cruciale il "processamento" dei testi operato dalla registrazione sonora (intendendo per "testi", nel più ampio senso antropologico, sia le individuate espressioni⁵⁰ di musiche dipendenti da una notazione – a codifica più o meno "aperta" – sia con riferimento a pratiche relative alla dimensione creativa in tempo reale). Ne deriva uno statuto testuale definitivo, una fonofissazione, che induce effetti mediologici sul piano estetico, agendo in un senso per molti versi omologo (anche se qui saldamente radicato nella dimensione performativa evenemenziale/audiotattile) alla

⁴⁸ Michel Foucault, *Dits et Écrits* (4 voll.), Paris, Gallimard, 1994.

⁴⁹ Per un'analisi approfondita in chiave comparatistica di questi effetti psico-motori, cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit.

⁵⁰ Bruno Nettl li definisce come oggettivazioni di *unit of musical conceptualization* (v. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and concepts*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 113).

crystallizzazione notazionale della progettazione di lunga durata, tipica della composizione “scritta”, ad autorialità individualizzata, della tradizione *culta* occidentale. La possibilità di utilizzo del medium di registrazione sonora come strumento creativo ingenera, nelle musiche audiotattili, conseguenze d’ordine *cognitivo* (attive anche in relazione a performance non soggette a registrazione): tali effetti si riflettono sulla loro immagine estetica come caratteri distintivi rispetto alle musiche delle culture tradizionali/orali.

I repertori di tradizione orale, che pure sono basati sul PAT, non si sono sviluppati nel loro corso storico attraverso il medium formativo della registrazione sonora, che li ha intercettati solo a posteriori, come fattore documentale etnomusicologico (fatti salvi gli svolgimenti contemporanei di queste tradizioni, di cui si dirà oltre). Le musiche audiotattili, che ricomprendono i repertori del jazz, del rock, del pop, della world music contemporanea e delle loro intersezioni con altri sistemi semiotici, sono invece state permeate, nella loro stessa concettualizzazione musicale e negli sviluppi storico-formali, dall’influsso del medium di registrazione fonografica. Il complesso teoretico e la modalità cognitiva derivante da queste dinamiche è stato ricondotto dallo scrivente alla nozione di *codifica neo-auratica* (CNA)⁵¹, in senso opposto rispetto alla concezione della perdita dell’aura per l’opera d’arte nell’era della riproducibilità tecnica, così come teorizzata da Walter Benjamin nel 1936⁵².

Se è 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/fenomeniche che ricostituiscono, per queste formazioni musicali, un nuovo modello di “auraticità” attraverso il supporto tecnologico. Questa oggettivata testualizzazione, che è piuttosto una forma di “scrittura”⁵³ più che d’oralità (secondaria), sottraendo la forma musicale all’evanescenza che le è propria nelle culture orali, rende disponibile per le musiche audiotattili l’accesso alle categorie dell’estetica moderna occidentale – identità autoriale, originalità creativa e mobilità della norma estetica, autonomia dell’opera, ricezione non funzionale –, annullando di fatto l’opposizione popolare/colto. È importante inoltre sottolineare che la nozione contemporanea di “improvvisazione” si configura proprio sulla base di quella di CNA.

La “trascrizione”/iscrizione tecnologica del PAT, quindi, la sua fissazione fono-grafica in correlazione con i processi di CNA – o la consapevolezza della possibilità “inerente” di questa cristallizzazione, in termini d’interazionismo simbolico, come *potenzialità* di fonofissazione anche in assenza di un intenzionato processamento fonografico⁵⁴ – circoscrive l’ambito fenomenologico

⁵¹ Cf. V. Caporaletti, “La fenomenologia del ritmo”, cit., p. 34; *Id.*, *I processi improvvisativi*, cit., p. 121 sgg.

⁵² Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [1936], in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.

⁵³ Questa omologia tra fonofissazione e scrittura è un fattore cruciale, e credo che su questo punto si siano ingenerati notevoli fraintendimenti, inducendo di contro un’interpretazione in chiave “oralistica” della (ri)produzione tecnologica del suono (ad esempio, con la nozione di “oralità secondaria” di W. Ong). Vi è inoltre da sottolineare che questa forma di travisamento è stata piuttosto acriticamente accolta dalla etnomusicologia, inducendola a trattare e interpretare i prodotti della fonografia (ad esempio, il jazz o la world music) attraverso il paradigma oralistico. Ma su cosa si basa questo malinteso? Innanzitutto, bisogna considerare quali proprietà siano individuate come pertinenti per l’attribuzione all’una o all’altra categoria (di oralità o di scrittura). Nel caso di Ong, si considera il fattore sonoro di superficie, la dimensione acustica che la registrazione fonografica condivide con la produzione del suono reale nella performance. Ciò porta a concludere piuttosto affrettatamente che il suono ridiventa centrale nell’acoustic space tecnologico, in un nuovo empito di oralità, questa volta di tipo elettronico. Ma Adorno ci ricorda ne “La forma del disco”, in *Id.* *Long Play e altri volteggi della puntina*, Massimo Carboni (a cura di), Roma, Castelvecchi, 2012, pp. 22-27, che, perscrutando la fenomenologia della fonografia, questa si assimila invece alla scrittura (ovviamente, precisiamo, una scrittura non digitalizzata, articolatoria, ma a codifica densa, analogica): «Ma se le note erano i suoi [della musica] meri segni, ora, attraverso i solchi del disco, essa si avvicina al suo vero e conclusivo carattere di scrittura. Conclusivo perché questa scrittura, mentre si ricongiunge alla sua pura essenza di segno, è riconoscibile come autentica lingua eternamente legata, in forma di promessa, al suono che si trova in questo solco del disco e in nessun altro.» (ivi, p. 26)

⁵⁴ Ad esempio, nella musica eseguita dal vivo, la possibilità di fonofissazione ad opera del pubblico con i dispositivi digitali di comune uso.

in cui si proiettano le istanze elettive della musica propriamente audiotattile. Il problema che deve affrontare l'etnomusicologia contemporanea è che nella globalizzazione tecnologica informatico/elettronica le tradizioni orali – patrimonializzate e “congelate” nel momento in cui l'oralismo fu per la prima volta fonofissato nell'impatto etnomusicologico del XX secolo – stanno definitivamente scomparendo, per acquisire anch'esse i caratteri di musiche audiotattili, sotto forma di world music, instaurando modelli cognitivi neo-auratici e innescando così processi intensivi di trasformazione del tutto nuovi rispetto a quelli del passato.

2. La questione della trascrizione musicale

Uno dei fondamentali marcatori della ideologia musicologico-analitica è la trascrizione in notazione di musiche non scritte. Questa pratica è stata il bersaglio privilegiato della consapevolezza culturalista affiorata nel dibattito musicologico del XX secolo, con argomenti volti a scardinare la stessa possibilità dei criteri connessi di una *thick description* analitico-musicale (e delle galassie di senso potenzialmente evincibili). La devastante critica che ha subito la pratica e la teoria della trascrizione in notazione musicale convenzionale della musica non scritta ha ragioni del tutto fondate e assolutamente basate su oggettivi criteri mediologici, ben identificati dalla TMA. La trascrizione notazionale, infatti, costruisce un modello del *dato* musicale, rendendolo *fait musical*, coerente con la logica inerente al sistema operativo che informa la tecnologia stessa della notazione. Questa logica funzionale è tributaria di una ideologia cartesiana che ha trovato la propria implementazione privilegiata nell'“universo della precisione”⁵⁵ occidentale, e, con ogni evidenza, come espressione del “pensiero calcolante” teorizzato da Heidegger⁵⁶. Emanando altresì valori omologhi sul piano estetico a questi tratti strutturali e induce la supremazia di determinati assetti valoriali, non congruenti con i presupposti di ulteriorità culturali irriducibili alla tradizione musicale scritta occidentale.

A riformulare la prospettiva da cui discendono queste pur incontestabili obiezioni⁵⁷ sono però intervenuti alcuni fattori indotti dalla TMA:

1) In primo luogo, si è evidenziato un fattore ideologico. La consapevolezza della funzionalità della CNA per le musiche audiotattili – in particolare, nel jazz, nel rock, nella pop e world music – e, quindi, delle implicazioni cognitive della proiezione e fissazione dell'energia, non solo senso-motoria, che è funzione del PAT, nel testo fonografico in cui si va a inscrivere, ha posto l'esigenza di non considerare più gli elementi tracciati nella cristallizzazione fonica come insostanziali additivi ornamentali di un nucleo antropologicamente significativo e denso, ossia, il soggettivo modello mnestico di natura tradizionale (inteso in quest'ottica come l'unico fattore ad essere dotato di “realità” nelle pratiche musicali non scritte delle arcaiche tradizioni orali)⁵⁸. Nella musica di John Coltrane o di Jimi Hendrix – nel loro processo creativo, cui si ha accesso tramite il prodotto fonofissato – un qualsiasi tocco del piatto sospeso della batteria non è un'“inessenziale” attestazione della *Variationstrieb* bartókiana, ma corrisponde, come esito di un'intenzionata formatività e determinazione creativa, alla consistenza estetica del *Tristanakkorde*. Questo diverso orientamento, rispetto alla tradizione etnomusicologica, ha posto di nuovo, con drammatica urgenza, il problema di rendere conto di questi impercettibili fattori costitutivi della forma dell'opera fonografica e autografica. In breve, si è riproposta la questione della trascrizione integrale e totalizzante, di tipo etic, del dato musicale nelle musiche audiotattili, proprio per

⁵⁵ Alexandre Koyré, *Du monde de l'“à peu près” à l'univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.

⁵⁶ M. Heidegger, *Il principio di ragione*, cit.

⁵⁷ Una prospettiva che, ricordiamolo, ha riconfigurato l'assetto metodologico e epistemologico dell'etnomusicologia, col pressoché totale abbandono della trascrizione notazionale di musiche non scritte a favore di altre forme o criteri di trasduzione semiotica (grafizzazioni alternative o sistemi trascrittivi in notazione cosiddetti “emic”, miranti ad una descrizione dello schema generale e strutturale dei modelli o referenti musicali in uso in un dati assetti di culture orali).

⁵⁸ Simha Arom, “La trascrizione”, in T. Magrini (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002.

potervi accedere nei minimi dettagli anche attraverso la prospettiva della visione e della consapevole parametrizzazione digitale delle microinflessioni ritmiche in particolare, che ne evidenzia tratti non accessibili alla pura appercezione aurale.

2) A questo fine sono stati predisposti criteri metodologici trascrittivi⁵⁹ basati su protocolli di notazione informatica, che utilizzano a livello di superficie ancora la morfologia della notazione, ma che agiscono, a livello profondo, di fatto, come algoritmi di programmazione sonora. La possibilità di programmazione di questi strumenti informatici è tale da superare le soglie di risoluzione percettiva umana, in modo da bypassare sul piano appercettivo la linea divisiva tra digitale e analogico. Per mezzo di dispositivi di scrittura musicale informatizzata, quindi, attraverso cui trascrivere “suoni” più che “note”, si può agire su micro-inflessioni del sonoro “annotando” il tocco del musicista e finanche, come ho dimostrato in più occasioni, il groove. Di fatto, dal punto di vista metodologico, la tecnologia elettronica e informatica si sottrae nella propria logica operativa alla matrice visiva incryptata nella scrittura notazionale bidimensionale, per istituire una tridimensionalità che avvicina la codifica di unità discrete alla sintesi organica e alla flagranza del fenomeno energetico-sonoro. L’etnomusicologo Francesco Giannattasio ha chiamato *trascrizione cinematografica* questo protocollo di trascrizione da me inaugurato, per via del fatto che la trascrizione si “anima” sonoramente e trascorre nel video parallelamente al parametro temporale. Il fine di questa tecnica è la ricreazione dell’evento sonoro nella sua globalità, che verrebbe a costituirsi come un *analogon* del fenomeno-processo reale.

3) Con questa metodologia si supera la storica obiezione fondamentale rispetto alla trascrizione etic, alla codifica notazionale estremamente dettagliata, di ascendenza bartókiana: una critica che trova il proprio assunto fondamentale nell’impraticabilità da parte dell’esecutore, che non riesce a riprodurre la fitta congerie di dati oggettivamente congelati nella versione scritta se non travisandoli con una propria soggettiva “interpretazione”. Nel caso della trascrizione cinematografica è il sound controller del computer stesso, invece, che esegue il testo notazionale che si costituisce come un *rich data field*, in quella che oltre ad essere una descrizione del sonoro diventa una prescrizione esecutiva (per il computer). Una prescrizione, tra l’altro, che presenta il vantaggio non secondario della tendenzialmente oggettiva congruenza della partitura visualizzata sul monitor con il fenomeno-processo sonoro effettivo, valutabile auralmente da un gruppo di controllo (secondo i protocolli della metodologia di *analysis by synthesis* largamente in uso nella psicologia sperimentale). Si aggira così la dicotomia prescrittivo/descrittivo⁶⁰ relativa alla pratica trascrittiva, riformulando la problematica etic/emic a livello antropologico: in questo senso, si potrebbe proporre la definizione tipologica di “trascrizione *etmic*”. Infatti, con questi dispositivi è possibile programmare nell’algoritmo notazionale i tratti culturalmente specifici (ad esempio nel jazz lo swing, l’impatto energetico propulsivo o depulsivo⁶¹, l’*entrainment*, fino ai profili dinamico-timbrici microstrutturali). In un certo senso, in questa metodologia trascrittiva informatica, l’accumulo “etic” dei dati, nella loro parossistica proliferazione, si trasforma nel proprio opposto, in una trascrizione realmente emic, significativa culturalmente per gli insiders, da fruirsi compiutamente nelle dimensioni sonora e grafica combinate insieme.

Questo innovativo orientamento delle ricerche musicologiche nel campo della trascrizione notazionale pone l’impianto critico tradizionale di fronte alla possibilità di una drammatica riformulazione della problematica.

3. Il problema del senso e la costruzione ideologica

Ristabilito il Soggetto, con il PAT e le sue prerogative, al centro del discorso musicologico, riabilitato il *niveau neutre*, con la trascrizione “*etmic*”, ci resta da considerare la ricezione. Cosa dire

⁵⁹ Vedi V. Caporaletti, *Esperienze di analisi*, cit., p. 6 e sgg.

⁶⁰ Charles Seeger, “Prescriptive and Descriptive Music Writing”, *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, pp. 184-195.

⁶¹ V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit.

del costruttivismo ideologico e linguistico che si pone come uno schermo implacabilmente (de)formante a fronte dell'idea di derivare coerentemente il contenuto da una espressione? Cosa opporre all'asserzione della impossibilità e dell'impraticabilità dell'interpretazione oggettiva o di un esercizio ermeneutico che non sia arbitrario in qualche misura? Di fronte a questo scoglio le due mosse epistemologiche precedenti si rivelerebbero ineffettuali o fallaci: inutile ritrovare un Soggetto, se questo sarà disperso nel vortice della semiosi infinita e illimitata; parimenti sarà vano e illusorio ristabilire un approdo oggettivo al Testo con la trascrizione se questa non sarà che un trampolino di lancio per voli pindarici che di essa potranno farsi beffe.

Mi limiterò in questa sede a due sole osservazioni, per questo che è un problema dai risvolti sconfinati. È diventato una specie di luogo comune ormai entrato nella coscienza collettiva il fatto che ogni testo sia un oggetto di cui in ultima analisi è il lettore il vero autore, che ne può e deve fare lecitamente ciò che meglio crede⁶². Questa acquisizione della sensibilità post-moderna pare lasciare poca speranza ai tentativi di ricondurre l'interpretazione ad una ratio condivisa, ad un ancoraggio "forte" ai fenomeni culturali. Lo spostamento d'enfasi dai "dati" alle griglie ermeneutiche, agli schemi concettuali che li inquadrerebbero e li inscriverebbero nei diversi codici di pertinenza è un portato della stessa TMA, che identifica gli schemi concettuali audiotattile e visivo come forme a priori del modo di conoscere e rappresentare la realtà. L'istanza di libertà, inoltre, innesca campi entimematici che legano questo atteggiamento all'espressione del libero arbitrio e della giusta rivendicazione di poter fare ciò che si vuole del testo, fino a sceverarne l'intrinseco piacere e l'istanza desiderante del lettore che mira a ritrovare nell'opera qualcosa di se stesso⁶³.

In linea di principio nulla vieta di usare un CD della *Matthäus-Passion* di J.S. Bach come sottovaso (e ci mancherebbe fosse proibito: l'esperienza della interdizione dell'ascolto di Bach comminata agli ebrei nella Germania nazista ha marcato in questo senso la sensibilità del Novecento), oppure utilizzarlo come musica per ascensori. Il problema, però, ci avverte Umberto Eco, che pure ha contribuito ad aprire per così dire lo spazio sino ad allora chiuso e cristallizzato dell'opera⁶⁴, sottolineando la soggettività interpretante, è che queste particolari funzionalizzazioni rientrano nel novero dell'*uso* culturale, ma non dell'*interpretazione*⁶⁵. Quest'ultima è un'attività che deve invece tener ben in conto l'*intentio operis*, quella particolare vis semantica e formale interna, intimamente connaturata all'opera stessa, che solo un atteggiamento filologico può portare alla luce. Questo atteggiamento riguarda sia il detto sia il non detto dell'opera: Italo Calvino, in fin dei conti, affermava che «Scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che poi venga scoperto»⁶⁶. Naturalmente, l'intrinseca asemantività della musica intensifica questo gioco di rimandi, in dimensioni impalpabili ma non meno cogenti, richiedendo ancor più la cooperazione attiva dell'ascoltatore innervata da un intendimento quasi psicoanalitico, nel senso di Lacan⁶⁷, nell'andare oltre i dati apparentemente e immediatamente appercettibili. Tutto questo discorso deve anche tener conto della posizione di Donald Davidson e dei suoi modelli di teoria interpretativa transitoria, in cui il fattore contestuale e temporale hanno una funzione rilevante e decisiva nella genesi e nello svolgimento stesso dell'atto ermeneutico⁶⁸.

⁶² Roland Barthes, *The Death of the Author*, in *Id., Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, pp. 142-148.

⁶³ Bisogna però chiarire che lo stesso Barthes distingueva anche opere in cui il significato fosse per così dire cristallizzato e il lettore recettore passivo, concordando in ciò con Greimas.

⁶⁴ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

⁶⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979; *Id., I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

⁶⁶ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

⁶⁷ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

⁶⁸ Donald Davidson, "A Nice Derangement of Epitaphs", in *Id., Truth and interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Ernest Lepore (ed), Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 433-476. Vedi pure lo sforzo di János Sándor Petőfi di ricondurre l'interpretazione ad un significato descrittivo oggettivo, con la sua *Text Struktur Welt Struktur Theorie*. (*Id., Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiotica del testo*, EUM, Macerata, 2007).

Ma in ultima analisi, credo sia proprio la confusione tra uso e interpretazione alla base di alcune «*dérives culturalistes*»⁶⁹, come è stato giustamente definita questa attitudine. E qui veniamo alla seconda riflessione, che inquadra e amplia in un orizzonte dal respiro ancor più vasto questa osservazione. Ci accostiamo al pensiero di Luigi Pareyson, e alle sue nozioni di *forma formante* e di *forma formata*, di queste due istanze cardinali e subservienti al suo concetto di forma. Per comprenderne il senso, più che a Baruch Spinoza (di cui sembra echeggiare il dualismo *natura naturans/natura naturata*) è utile un riferimento aristotelico. È noto come Aristotele opponesse la nozione di potenza all'atto; ora, la nozione di 'atto' era ulteriormente articolata in due momenti: la *enérgeia*, come istanza energetica che innesca il processo di attualizzazione e l'*entelècheia*, che rappresenta il prodotto attualizzato (nelle arti, la concreta forma del manufatto, o, e.g., il contenuto sonoro di un file informatico). Pareyson intende con forma formante appunto il principio dinamico che sottende la creazione della forma formata, ossia l'energia poetica che presiede alla morfologia obiettivata dell'opera, *in cui peraltro il processo formativo è inteso perdurare*. L'interpretazione dell'opera, sia l'esecuzione sia la sua ricezione sul piano ermeneutico, è, se autentica, sintonizzata proprio sulla forma formante, di cui segue e ricostruisce lo sviluppo, riconoscendola nella forma formata data dalla 'riuscita' dell'opera. Questa prospettiva è importante in sede interpretativa, poiché norma l'atto ermeneutico che si deve rendere solidale, proprio con la forma formante, alla "legge" che guida l'opera, sino a «farsi da sola».

L'artista deve fare ciò che non esiste ancora, e quindi deve inventare eseguendo, mentre il lettore deve cogliere ciò che esiste già, e quindi deve eseguire riconoscendo. [...] Tanto l'artista quanto il lettore considerano l'opera come formante e la vedono nel suo carattere dinamico e operativo, il primo per farla nell'atto stesso che la inventa, il secondo per poterla eseguire. [...] Ciò che ha da esser norma dell'esecuzione da parte del lettore è precisamente ciò ch'è stato legge dell'artista mentre formava l'opera; e proprio perché la forma formante ha guidato l'artista, proprio per ciò essa può ancora guidare il lettore. Come forma formante l'opera è legge non solo del processo che la produce, ma anche del processo che l'interpreta⁷⁰.

Possiamo dire con questo che abbiamo saldato i conti con la creazione, e anche con la ricezione, che si rivela il suo complemento? L'idea dell'opera che si fa da sola è, in ogni caso, un qualcosa che chi ha avuto la fortuna di investire se stesso nell'avventura creativa ha sperimentato nei momenti di rara trascendenza. E non è forse un qualcosa che richiama curiosamente anche i discorsi "nativi" della tradizione del jazz e del rock sul groove, per cui esso verrebbe sì realizzato dai musicisti, ma per poi "galleggiare" di vita propria? E allora, possiamo solo dire che non si può negare che la soggettività del PAT, il *niveau neutre* riscoperto dalla trascrizione *etmic*, la norma dell'opera come forma formante rischiarano il fare della formatività e dell'interpretazione – che poi chiamiamo semplicemente "analisi musicale" – attraverso un progetto che ha un fascino straordinario, poiché illumina e dà un senso rispetto alle derive anomiche e tutto sommato sterili, per non dire ormai obbrobriosamente noiose, dell'*anything goes*, per implementarsi nel segno e nel gioco gaio e intelligente della libertà.

Vincenzo Caporaletti

vincenzo.caporaletti@unimc.it

Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici
Conservatorio di Musica "S. Cecilia" – Roma

⁶⁹ Laurent Cugny, "À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques", *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n. 7, 2010, pp. 93-117.

⁷⁰ Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 249-250.

Bibliografia

- ADORNO, Th. Wiesengrund, *Long Play e altri volteggi della puntina*, Massimo Carboni (a cura di), Roma. Castelvechhi, 2012.
- AROM, Simha, “La trascrizione”, in T. Magrini (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 69-93.
- BARTHES, Roland, “The death of the Author”, in *Id.*, *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, pp. 142-148.
- BENJAMIN, Walter, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [1936], in: *Id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.
- BOHLMAN, Philip V., “Musicology as a Political Act”, *Journal of Musicology*, n. 11, 1993, pp. 411-436.
- BORIO, Gianmario, “Free Forms in German Music Theory and the Romantic Conception of Time”, in G. Borio and A. Carone (eds.), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, London, Routledge, 2018, pp. 62-84.
- BORN, Georgina, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n. 2, 2010, pp. 205-243.
- CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- CAPORALETTI, Vincenzo, “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio”, in V. Caporaletti (a cura di) *Ring Shout—Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1, 2002, pp. 77-112.
 — *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005.
 — *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
 — *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- CLARKE, Eric e COOK, Nicholas (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004.
- COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.
- CUGNY, Laurent, “À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques”, *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, pp. 93-117.
- DAVIDSON, Donald, “A Nice Derangement of Epitaphs”, in *Id.*, *Truth and interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Ernest Lepore (ed), Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 433-476.
 — *Subjective Intersubjective Objective*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- DENORA, Tia, “Musical Practice and Social Structure: A Toolkit”, in Eric Clarke e Nicholas Cook (eds.) *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, pp. 35-56.
 — *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
 — *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
 — *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ELLINGSON, Ter, “Notation”, in Helen Myers, (ed), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, 1992, pp. 153-164.
- EPSTEIN, David, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979.
- FELD, Steven, “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, pp. 383-409.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits* (4 voll.), Paris, Gallimard, 1994.

- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (Rev. Ed. 2007).
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], New York-London, Phaidon, 2014.
- GOODMAN, Nelson, *The Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill, 1968.
- HABERMAS, Jürgen, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
— *Il principio di ragione* [1957], Milano, Adelphi, 1991.
- HUSSERL, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965.
- IMBERTY, Michel, “Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années”, *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 13, n. 2, 2003, pp. 93-110.
- JASPERS, Karl, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950.
— *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, 1973.
- KEIL, Charles, “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, n. 3, 1987, pp. 275-284.
- KOYRE, Alexandre, *Du monde de l'«à peu près» à l'univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- MCLUHAN, Marshall e FIORE, Quentin, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
— *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964.
— “Definition of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’. A Theoretical-Historical perspective”, *Ethnomusicology*, n. 21, 1977, pp. 189-204.
- NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and concepts*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- PARAYSON, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988.
- PETŐFI, János Sándor, *Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiotica del testo*, EUM, Macerata, 2007.
- SEEGER, Charles, “Prescriptive and Descriptive Music Writing”, *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, pp. 184-195.
- ŠKLOVSKIJ, Victor, “Art as Technique” [1917] in Julie Rivkin e Michael Ryan (eds.), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1998.