

Nota a commento dell'articolo di Enrico Strobino, *In margine al concetto di audiotattilità nella didattica musicale*

Vincenzo Caporaletti (Università di Macerata) (CRIJMA – IreMus, Sorbonne Université, Paris)

Ho letto con interesse l'articolo di Enrico Strobino *In margine al concetto di audiotattilità nella didattica musicale*, apprezzandone il rigore metodologico e la perspicuità. È rilevante che all'interno del dibattito contemporaneo pedagogico-didattico – e in particolare per quegli indirizzi che intendono porre come veicolo del progetto pedagogico-didattico l'insieme di concetti, pratiche, forme e comportamenti musicali riconducibili all'alveo semantico del termine "jazz" – si articoli una riflessione sulla Teoria delle musiche audiotattili (TMA).

Strobino puntualizza un aspetto molto importante, il risvolto cognitivista del paradigma audiotattile, mettendo in guardia dal rischio di intenderlo «in modo semplicistico»¹ attenendosi superficialmente ad una decodifica che si arresti sulla soglia sull'immagine "tattile". Le etichette idealtipiche – come l'univerbazione di "audio" e "tattile" – sono dei plessi simbolici pregnanti che generano sinestesie e intuizioni: il *principio audiotattile*, in prospettiva poetica e pragmatica, è sì un'interfaccia operativa psico-corporea, ma come sistema di rappresentazioni è soprattutto un modo cognitivo che è incorporato, enattivo, orientato al contesto.² Si differenzia da un altro modello di razionalità, che denomino *matrice visiva*, che ha presieduto agli sviluppi della musica tonale e modernista, e che è saldamente impiantato nelle strutture pedagogiche e nelle implementazioni didattiche delle agenzie di istruzione musicale e di Alta Formazione depositarie di tale lascito storico. Questo altro principio, omologamente, sul piano metodologico non deve essere circoscritto alla semplice dimensione empirica notazionale: rimanda piuttosto alla quintessenza della *ratio* Moderna, che ha nei presupposti di «linearità, sequenzialità, segmentazione dell'esperienza, omogeneizzazione qualitativa, ripetibilità uniforme [...] all'interno di un ordine quantitativo, astrattivo e matematizzato, a generatività sintattico-combinatoria di unità discrete» la radice della propria logica epistemica.³ Una concezione di *ratio* che intesa in prospettiva messianica non si discosta molto dalla *Aufklärung* adorniana:⁴ le accomuna la "visione" distante, utopica e teleologica della "Luce".

¹ Enrico Strobino, *In margine al concetto di audiotattilità nella didattica musicale*, «Musicheria.net», shorturl.at/dqAJO, p. 3.

² Benché dagli anni Novanta del secolo XX le scienze cognitive abbiano a più riprese invero questo principio di razionalità *embodied*, bisogna specificare che la concezione del *principio audiotattile* viene da molto più lontano, segnatamente dagli anni Settanta. Per me allora i riferimenti erano quegli indirizzi della fenomenologia ed esistenzialismo (Heidegger, Pareyson, Merleau-Ponty, Dufrenne) che fornivano una piattaforma teorica per le proprietà della corporeità di strutturare l'esperienza, ponendosi come *a priori* materiali e forme trascendentali estetiche. Questa prospettiva fu indotta a sua volta dalle ricerche sul fenomeno dello swing nel jazz, che avevo intrapreso per la mia tesi di laurea in musicologia, *La definizione dello swing*. È in questo contesto, per identificare un fenomeno come lo swing, che non aveva corrispettivo nella musica di tradizione d'arte occidentale e nella teoria musicale che la informava, che si è configurata la nozione di *principio audiotattile*. La genealogia filosofica di questo concetto è tratteggiata in Vincenzo Caporaletti, *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Roma, Aracne, 2019, p. 144 sgg.

³ Cfr. *ivi*, p. 29.

⁴ A proposito di Adorno e del suo controverso rapporto con il jazz, segnalo questo mio studio di imminente pubblicazione, *Adorno and Jazz. A Dialogue with the Philosopher from an Audiotactile Perspective*, in G. Borio (ed.) *The Mediations of Music. Critical Approaches after Adorno*, Farnham, Ashgate (forthcoming), dove propongo una innovativa rilettura della annosa *querelle*.

Per cui, bene ha fatto Strobino a richiamarsi ad una non superficiale decrittazione di concetti che altrimenti si rivelerebbero banali e finanche ingenui categorie, con scarso o nullo potere euristico. Il sistema di notazione Braille è “visivo” nella propria logica costitutiva, e, di converso, quel pensare per costellazioni che inerisce all’*Idea* come teorizzata da Walter Benjamin nell’Introduzione Gnoseologica dell’*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*⁵ è un sublime esempio di cognitività audiotattile.

Questa prospettiva si è correlata, negli sviluppi della Teoria delle musiche audiotattili, con un intendimento nomotetico: categorizzare, seguendo i criteri dell’antropologia cognitiva, sistemi, pratiche, oggetti linguistici per grandi opposizioni in cui trovassero posto le tradizioni culturali del jazz, del rock, della pop music assieme alla cultura musicale artistica occidentale storicizzata, su un piano comparatistico scevro di derive etnocentriche o preclusioni ideologiche. E si è implementata seguendo l’indirizzo metodologico delle scienze umane, organizzando dapprima le opposizioni concettuali per ampie categorie distintive salvo reintrodurre la complessità e le specificità in un secondo momento.

Questo confronto tra audiotattile e visivo è stato impostato sulla scorta di un preciso tema epistemologico. La teoria musicale occidentale, infatti, non va esente dal processo decostruttivo operato dall’epistemologia del xx secolo.⁶ Così come si è venuta configurando nel proprio processo storico,⁷ tale teoria procede da una considerazione oggettiva della musica, descrivendo concetti, forme e processi che però, come in ogni complesso teoretico, sono soggetti al condizionamento costruttivo dei propri asserti osservativi. Bisogna considerare, infatti, che il modo in cui la teoria osserva e descrive la musica (come qualunque intervento dottrinario, peraltro, compresa la teoria del jazz) non è neutro, ma dipende dalla logica interna della teoria stessa, ossia dai concetti che essa ha a disposizione. (L’osservato dipende dagli strumenti di osservazione: è del tutto intuitivo che l’aspetto percettivo di ogni mondo possibile dipende dal colore delle lenti con cui lo si guarda.) E quindi la descrizione dei fenomeni individuati come musicali – ossia degli enti noetici e fattori sonori che vanno a costituire la specifica ontologia musicale della cultura di riferimento – è di conseguenza dipendente dai presupposti conoscitivi ed epistemologici.

Come esito di tutto ciò, quello che è “percepito” da una cultura o da una specifica prospettiva euristica può essere inesistente, non pertinente per un’altra. Ed ecco che in quest’ottica vengono configurandosi con chiarezza le differenze tra concetti, plessi formali, stili comportamentali, modi performativi e valori propri del mondo del jazz e della tradizione musicale artistica occidentale.

Un altro aspetto interessante del contributo di Strobino è aver colto, riguardo ai criteri pedagogici per l’infanzia, la aspecificità didattica del jazz sotto il profilo della inclusività, impossibilitato a rivendicare «la capacità di essere più inclusiva di altre [musiche] di per sé, o di essere più coinvolgente, più naturalmente vicina al mondo dei bambini, e così via».⁸ Facendo proprio, così, un principio fondante dello sguardo antropologico che attraversa la TMA: il passaggio dalle determinazioni oggettive a quelle soggettive, dall’empiria all’esperienza: privilegiando «i contesti, i processi, le relazioni che all’interno dei contesti si instaurano».⁹ Per l’esperienza musicale nello stadio cognitivo pre-operatorio, è effettivamente problematico proporre un concetto stilistico, come è quello del jazz, come fattore fondante di una didattica specifica.

⁵ Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (tr. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999: ma consiglio anche la traduzione di E. Filippini nell’edizione Einaudi del 1971).

⁶ Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 2012; Paul Feyerabend, *Against Method*, London-New York, Verso Books, 2010.

⁷ Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

⁸ E. Strobino, *In margine al concetto di audiotattilità*, op. cit., p. 1.

⁹ *Ibid.*

Riformulando invece la questione nei termini propri della TMA, si può senz'altro dire che è sicuramente improduttivo – e i contributi pedagogici citati da Strobino concordano per altre vie su questo – somministrare nella trasposizione didattica a bambini in età prescolare, ma non solo, un surplus di *visività*, che inibirebbe gli impulsi audiotattili naturalmente presenti nell'esperienza infantile. Queste propensioni audiotattili, invece, occorre sollecitare e stimolare, rinviando a stadi più avanzati del percorso pedagogico la differenziazione e articolazione linguistica e idiomatica¹⁰ di stili e sistemi espressivi. Salvo poi reintrodurre il criterio visivo in modi specifici: nessuna cultura musicale scinde completamente l'audiotattile dal visivo, e tantomeno il jazz. Inoltre, ai fini di una pedagogia specifica per la musica di tradizione artistica occidentale, l'assimilazione dei principi visivi è imprescindibile. Quindi, in quest'ottica, parlare di *didattica audiotattile* assume un senso ben più ampio ed epistemologicamente fondato di didattica del, o con, il jazz.

E questo per una serie di ragioni. Utilizzare il peraltro indeterminato concetto di jazz¹¹ come fattore epistemologicamente fondante di una mediazione didattica¹² presenta delle criticità, per l'esperienza di bambini in età pre-operatoria, essenzialmente per il fatto che le peculiarità grammaticali e sintattiche di questa musica non possono essere colte nella loro specificità. Questo non vuol dire che il jazz debba essere escluso come veicolo didattico: ma certamente non vantando una "funzionalità retroattiva", ossia proiettando a livello basilare qualità e peculiarità che si evidenziano solo in stadi più progrediti.¹³

Per altri versi, anche la Musica Concreta può benissimo veicolare approcci audiotattili – e qui concordo ancora con Strobino – benché dal punto di vista storiografico e tassonomico va rilevato come questa corrente artistica si sia sviluppata all'interno di una dialettica storica che non prevedeva la destituzione della centralità assiologica della composizione: quasi in un grado zero dell'allograficità¹⁴ che istituisce il rapporto compositore-esecutore, costitutivo della musica occidentale di tradizione scritta.¹⁵

¹⁰ Per la nozione di "idiomatico", cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemes*, Malden-Cambridge, Polity Press, 2006.

¹¹ Ricordiamo che non esiste una definizione di cosa sia il "jazz", nonostante un secolo di tentativi definitivi, e questa oscurità epistemica invoca proprio l'intervento metodologico di una "conoscenza di una conoscenza", per richiamare un aspetto fecondo dell'insegnamento di Gino Stefani ispirato a Louis Prieto, ossia il chiarimento delle denotazioni e connotazioni che gli utilizzatori del termine intendono di volta in volta. Per inciso, mi permetto di sottolineare a maggior ragione la fungibilità di una categoria scientificamente tematizzata come "audiotattile", che si costituisce come iperonimo rispetto agli iponimi stilistici locali (jazz, rock, world music e le loro specificazioni sub-stilistiche). Un suggerimento operativo concreto ci perviene dall'Università "Jean Jaurès" di Toulouse dove si è scelto di ridenominare il corso di Storia del jazz come "Histoire de la musique audiotactile d'orientation jazz". Questo potrebbe essere un suggerimento per le denominazioni dei Dipartimenti di Jazz e Popular Music dei Conservatori di Musica in modo da conformarsi ad un criterio di acribia scientifica e pedagogico-didattica.

¹² Ricordiamo che ci stiamo riferendo all'utilizzo del jazz come *mezzo* di educazione musicale, e non come *fine* del progetto didattico: perché "insegnare il jazz" inteso come teoria e tecnica dell'improvvisazione, arrangiamento, composizione, ecc. propone ovviamente tutt'altra serie di problemi. A questo argomento della didattica del jazz, in specie negli Istituti di Alta Formazione, sto dedicando un studio di prossima pubblicazione.

¹³ In ogni caso, la dionisiaca e sorgiva creatività, quasi espressione di una tellurica *vis* poetica pre-culturale, che la vulgata comune attribuisce al jazz – e in particolare a specifici segmenti della sua vicenda storica – non ha fondamento. Mie recenti ricerche e analisi musicali sul free jazz o sulla free music europea hanno mostrato il livello di strutturazione di performance che ad un superficiale approccio percettivo appaiono come casuali modulazioni pre-linguistiche e aniconiche di energie gestuali-motorie. Naturalmente, occorre chiarire il senso del termine "strutturazione": non calibrata attraverso il lineare *esprit de géométrie* visivo, ma tributaria di una *fuzzy logic* audiotattile (cfr. il mio recente *'Blue Etude 2' di Enrico Intra e Enrico Pieranunzi. Una poesia europea musicale colorita*, Lucca, LIM, 2021).

¹⁴ Per la nozione di allografia nella musica, cfr. Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazioni e simboli*, Milano, Il Saggiatore, 2003.

¹⁵ Dal punto di vista tassonomico, questo aspetto posiziona saldamente la *musique concrète* all'interno della cultura visiva. Già Franz Boas aveva rilevato il principio del *particolarismo storico*, per cui non è detto che omologie di superficie

Vorrei richiamare l'attenzione, infine, su un aspetto di ordine generale ma che ha ricadute cruciali proprio per le questioni inerenti all'improvvisazione e al jazz *come mezzo* di educazione musicale (e qui non mi riferisco soltanto alla fase pre-scolare). Ebbene, ritenere che il jazz è e resterà titolare e depositario esclusivo ed elettivo di una predominanza "naturale" nel campo dell'improvvisazione è illusorio. La cultura musicale artistica di tradizione scritta sta riscoprendo non da ora le peculiarità improvvisative che hanno innervato la propria storia, dal *cantare super librum* medievale alle prassi rinascimentali e barocche, ai partimenti settecenteschi, alle pratiche dei compositori-esecutori ottocenteschi fino alle esperienze di aleatorietà e indeterminazione del secolo XX. Per non dire dei compositori di estrazione accademica che oggi praticano l'improvvisazione (tra gli italiani, Alessandro Sbordoni o Fabrizio De Rossi Re).¹⁶ Questo fatto ha una conseguenza precisa: i programmi delle classi di Didattica della Musica dei Conservatori stanno recependo queste indicazioni e formando specialisti che utilizzeranno l'improvvisazione in maniera culturalmente consapevole e specifica. Modificando drammaticamente, quindi, uno scenario in cui i termini "jazz" e "improvvisazione" sono sinonimi legati da una inestricabile e privilegiata connessione.

In questo quadro, è solo ricorrendo al paradigma audiotattile – che specifica la natura audiotattile dell'improvvisazione (ed estemporizzazione)¹⁷ nel jazz, differenziandola dalle prassi creative in tempo reale che derivano dalla matrice visiva – che si potrà garantire la distinzione culturale e pragmatica tra le varie esperienze improvvisative, delineando un orizzonte in cui le rispettive specificità culturali e competenze rimarranno effettive e didatticamente funzionali. Impostare il discorso in termini di dialettica visivo-audiotattile permette, inoltre, di agire su un terreno inclusivo, trans-linguistico, e soprattutto epistemologicamente solido.

Termini come "jazz", oppure "popular", "rock", "classico" sono etichette con cui si vorrebbe incasellare la fluidità proteiforme della vita creativa. Come tali, è evidente che funzionino più a livello comunicativo e suggestivo che per il tasso euristico che consentono. Sono però anche testimoni di tradizioni culturali, e marcature identitarie cui non è né opportuno né giusto rinunciare. Ma oggi sappiamo che affrontando la dimensione speculativa inerente al discorso musicologico, pedagogico-didattico, estetico, storico abbiamo una nuova categoria – *audiotattile*, che ricomprende senz'altro il jazz come la più colta¹⁸ e primigenia tra musiche audiotattili – come piattaforma sicura per impostare scientificamente le prospettive operative all'interno di un corpus sistematico di riflessione razionalmente tematizzato. In questo scenario, la Teoria delle musiche audiotattili contribuirà a conferire più forza e nuova linfa al jazz, in un costruttivo e virtuoso confronto con altre culture musicali.

debbano essere ricondotte alla stessa radice causale. Ma ripeto, questo è un problema squisitamente nomotetico che esula dal discorso presente.

¹⁶ Cfr. Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.

¹⁷ Per la nozione sistemica di *estemporizzazione*, distinta da quella di *improvvisazione*, cfr. *ivi*, p. 98 sgg.

¹⁸ "Colta" nel senso utilizzato in etnomusicologia, come cultura musicale titolare di una trattatistica e di un complesso teorico-speculativo.