

MUSICOLOGIE E CULTURE

5

Direttore

Vincenzo Caporaletti

Università degli Studi di Macerata

Comitato scientifico

Maurizio Agamennone

Università degli Studi di Firenze

Fabiano Araújo Costa

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória (Br)

Laurent Cugny

Sorbonne Université, IReMus, Paris

Fabrizio Emanuele Della Seta

Università degli Studi di Pavia

Michela Garda

Università degli Studi di Pavia

Francesco Giannattasio

Sapienza – Università di Roma

Giovanni Giuriati

Sapienza – Università di Roma

Stefano La Via

Università degli Studi di Pavia

Raffaele Pozzi

Università degli Studi Roma Tre



MUSICOLOGIE E CULTURE

5

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



Classificazione Decimale Dewey:

784.19 (23.) STRUMENTI MUSICALI

Soggetto Thema:

AVR. Strumenti musicali

Qualificatori Thema:

3MR. XXI secolo, 2000-2100

JACOPO STRADA

LO STRUMENTO MUSICALE COME MEDIUM D'ESPERIENZA

Prefazione di

VINCENZO CAPORALETTI





ISBN
979-12-218-2533-6

PRIMA EDIZIONE
ROMA 17 MARZO 2026

*A chi utilizza ogni strumento
come una mano tesa verso l'altro.*

Ogni operazione umana è sempre *o* speculativa *o* pratica *o* formativa, ma, quale che sia la sua specificazione, è sempre insieme *e* pensiero *e* moralità *e* formatività.

LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria della
formatività*

INDICE

13	<i>Prefazione</i>
17	<i>Introduzione</i>
23	Studio I Lo strumento musicale e la mediorganologia 1.1. Il concetto di strumento: fra mediologia contemporanea e <i>technè</i> , 26 1.2. Il <i>medium</i> e la formatività pareysoniana, 30 1.3. Lo strumento musicale: <i>organon</i> , <i>instrumentum</i> , <i>medium</i> , 37 1.4. Lo strumento musicale e la sua relazione con il quadro tassonomico dei sistemi musicali della TMA, 46
59	Studio II Lo strumento digitale e i nuovi elettrofoni 2.1. Il <i>medium</i> elettrofono, 60 2.2. La codifica neo-auratica, 67 2.3. La codifica neo-auratica e il digitale, 78 2.4. <i>Music Emotions Recognition</i> : il digitale che sceglie, 97
105	<i>Conclusione</i>
109	<i>Bibliografia</i>
125	<i>Sitografia</i>

PREFAZIONE

di Vincenzo Caporaletti

Il lavoro di Jacopo Strada si inserisce in un momento particolarmente significativo per gli studi musicologici contemporanei, in cui le trasformazioni tecnologiche e le nuove prospettive mediologiche impongono una revisione profonda dei paradigmi interpretativi tradizionali. La Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA), che da anni si configura come uno dei principali riferimenti per l'analisi dei sistemi musicali fondati sulla cognitività *embodied* e sulla mediazione fonografica, ha aperto un campo di ricerca fertile e in continua espansione anche a livello internazionale: dalla *Revue Jazz et Musiques Audiotactiles* (RJMA) allocata alla Sorbona, ai gruppi di studio brasiliani e nordamericani, fino ai recenti sviluppi nell'organologia, nella *cognitive anthropology* e negli studi sul medium digitale. In questo panorama, la presente ricerca affronta un tema cardinale: il ruolo dello strumento musicale come medium formativo d'esperienza e le trasformazioni che questa funzione assume nel passaggio dalla dimensione analogica a quella digitale. L'articolazione in due Studi consente di affrontare in modo sistematico, da un lato, il radicamento teorico della categoria di medium nel quadro filosofico ed estetico contemporaneo e, dall'altro, la sua riformulazione alla luce delle nuove tecnologie musicali.

Lo *Studio I* indaga lo strumento musicale come mediatore d'esperienza, muovendo da una ricognizione storica e teorica della nozione di medium nella mediologia contemporanea e nella riflessione filosofica — in particolare nella teoria della formatività di Luigi Pareyson. Questo impianto consente di definire la mediazione strumentale non come un semplice apparato tecnico, ma come una struttura formativa che interviene nei processi poietici, cognitivi e percettivi. Il confronto fra *organon*, *instrumentum* e medium chiarisce la necessità di superare la

separazione consueta fra tecnica e musicalità: l'interfaccia somatica, materiale e culturale dello strumento — come previsto dalla TMA — contribuisce direttamente alla costituzione dell'idea musicale, modellando le possibilità espressive e orientando la costruzione del linguaggio.

Collocato nel quadro tassonomico della TMA, lo strumento risulta essere un fattore attivo nella definizione dei sistemi musicali. La distinzione fra scrittura notazionale, principio audiotattile e oralità, lungi dal limitarsi alla classificazione dei repertori, permette di comprendere come lo strumento partecipi alla configurazione della cognitività musicale: nella tradizione scritta opera come interfaccia exosomatica subordinata alla notazione; nelle musiche audiotattili come prolungamento corporeo e techne formativa; nelle musiche di oralità tradizionale come vettore di modelli mimetici e contestuali.

Lo *Studio II* prosegue questa linea di analisi estendendola agli strumenti digitali e ai nuovi elettrofoni. In questo ambito, la riflessione acquisisce una dimensione particolarmente attuale. L'elettrofono, e ancor più il computerofono, diviene un medium complesso che non produce più soltanto suono, ma organizza flussi informativi, automatizza processi e pre-struttura decisioni artistiche. La dialettica instaurata nel XX secolo tra processi di codifica neo-auratica primaria e secondaria — come *Erfahrung* (nel senso tematizzato da Walter Benjamin) ineludibile dell'esperienza musicale contemporanea — e le sfide che pone all'ecosistema digitale, mostra come le tecnologie digitali modifichino i processi cognitivi del musicista, imponendo nuove griglie operative che intrecciano percezione, manipolazione e modellizzazione.

Particolarmente rilevante in questo senso è l'analisi dei sistemi di *Music Emotions Recognition*, in cui il medium digitale non si limita più a rispecchiare l'intenzionalità del musicista, ma opera come elemento selettivo: riconosce pattern, categorizza stati emotivi e, in alcuni casi, suggerisce percorsi compositivi. Questo spostamento determina una riconfigurazione della relazione uomo-medium che necessita di un nuovo quadro teorico, capace di leggere l'interazione fra corporeità audiotattile, strutture algoritmiche e modellizzazione.

Il valore della presente ricerca risiede proprio in questa prospettiva: l'aver assunto il medium strumentale non come variabile marginale, ma come dispositivo epistemico capace di orientare la cogenerazione del suono, della forma e dell'esperienza musicale. Si tratta di un contributo

pienamente interno alla linea di sviluppo internazionale della Teoria delle Musiche Audiotattili, che negli ultimi anni ha visto un ampliamento delle aree di studio — dall'analisi dei “micro-gesti” performativi all'ontologia dell'opera fonografica, dalle nuove organologie ai modelli computazionali della performance, dalle convergenze con la filosofia della tecnica alle applicazioni transdisciplinari.

In tale quadro, la ricerca di Strada si distingue per aver individuato nella medialità dello strumento — tradizionale ed elettronico — un punto critico di osservazione, riformulando la distinzione fra *embodiment*, medium e cognitività secondo parametri coerenti con la TMA. Non si tratta soltanto di valutare nuove tecnologie, ma di mostrare come esse trasformino i processi cognitivi e le categorie teoriche con cui interpretiamo la musica.

Il presente volume si offre dunque come contributo importante all'ampliamento della riflessione teorica sul paradigma musicologico contemporaneo, capace di connettere filosofia, mediologia, organologia, musicologia sistematica e cognitività musicale in una prospettiva unitaria, secondo l'orientamento costruttivista e sistemico che caratterizza la Teoria delle Musiche Audiotattili.

INTRODUZIONE

La riflessione razionale imperniata sulla nozione di *strumento musicale* è complessa quanto affascinante. Lo strumento, oltre che essere oggetto fondativo della gran parte delle musiche del mondo, è anche e sempre qualcosa di più. Esso è agente di un rapporto concreto e materico che si instaura fra il musicista e l'opera d'arte, fra l'artista e la sua stessa ambizione, fra l'umano e la sua formatività.

Un *mezzo* per l'espressione della propria personalità per alcuni, un *oggetto* di formazione per altri, talvolta anche un *soggetto* iconografico di stile che racchiude in sé forma e sostanza, ogni strumento musicale è – paradossalmente - unico. Non solo per le caratteristiche costruttive e per gli aspetti idiomatici che lo rappresentano, ma anche, e soprattutto, per il rapporto e per l'affezione che esso contribuisce a costruire e instaurare. Difficilmente dovrebbe essere considerato lecito affezionarsi agli oggetti... Plagiando e interpretando la lezione di Epitteto, se questi non possono affezionarsi a noi, perché noi dovremmo affezionarci a loro? Eppure, talvolta, per quanto riguarda gli strumenti musicali, il rapporto che si viene a costituire è tale per cui essi diventano una nostra estensione. È in questo caso che ci possiamo affezionare allo strumento: esso rappresenta anche noi stessi, la nostra "aura", la nostra "voce", il nostro essere nel mondo.

In questa direzione muove la nostra trattazione: proporre un'interpretazione dello strumento musicale come *medium formativo artistico*, come elemento di tramite della formatività musicale che intercorre fra il musicista e la produzione musicale.

Il nostro percorso si sviluppa e matura a partire dal nucleo teorico della ricerca musicologica della Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA), di cui si pone come una ulteriore specificazione. Questa teoria paradigmatica ci consente infatti di osservare la nozione di strumento musicale con nuovi mezzi concettuali che aprono ad ulteriori considerazioni di ricerca. La Teoria della Musiche Audiotattili è, infatti, una

teoria musicologica che fa propri due principi ermeneutici fondamentali che condividiamo nell'approccio: il costruttivismo e la prospettiva olistica della ricerca.

L'approccio costruttivista, riproposto in chiave musicologica da Vincenzo Caporaletti, ideatore della Teoria delle Musiche Audiotattili, si fonda a partire dalla radicale convinzione che la realtà fenomenica non si rappresenti solo come datità meccanica e deterministica. Essa è piuttosto il frutto di una realtà antropologica costruita che è inscritta all'interno di un processo ermeneutico e costantemente dialettico.

La visione di una realtà dialettica trova particolare applicazione nel contesto dell'arte, i cui processi vengono determinati dal *fare* proprio dell'essere umano. Quando parliamo di processi artistici ci muoviamo infatti in un contesto squisitamente antropologico, tale per cui la produzione (*poiesis*) artistica non soltanto si manifesta *a partire* dalla condizione culturale di origine ma addirittura ne rileva le peculiarità e le direzioni di sviluppo ulteriori.

L'interpretazione e la ricerca relativa ai *processi* che abbiamo definito *del fare umano*, si presenta dunque come il frutto di diverse prospettive ermeneutiche originate dai diversi sistemi concettuali, dalle diverse espressioni culturali, dalle pratiche, dai testi, dalle esperienze, dai soggetti e dagli oggetti.

Queste prospettive e queste diverse interpretazioni non sono però da intendersi come in rapporto di esclusione; esse, al contrario, assurgono a prospettive speculative di ricoeuriana – e quindi riflessiva¹ – metodologia, la cui complessità ne descrive cumulativamente i processi. In quest'ottica, l'orientamento tassonomizzante proposto dalla teoria delle musiche audiotattili è un orientamento *aperto* al senso. Essa infatti non vieta aprioristicamente posizioni ermeneutiche, quanto piuttosto le valorizza nella logica interpretativa-applicativa, mostrandosi dunque in quanto paradigma costruttivista.

In questa logica, la nostra proposta di indagine – che si interroga sulla definizione di strumento musicale come medium – non intende porsi come esclusiva rispetto a sistemi tassonomici di matrice organologica, quanto, piuttosto, intende essere una estensione del percorso di ricerca, una costruzione teorico-speculativa a partire da una ulteriore prospettiva di osservazione relativa allo strumento musicale.

¹ Cfr. P. RICOEUR, *Percorsi del riconoscimento: tre studi*, Cortina, Milano, 2005; PAUL RICOEUR, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 2011.

Uno dei limiti più rilevanti però del costruttivismo inteso in questo senso, e di cui siamo pienamente consapevoli, è relativo alla difficoltà di dover tracciare una linea di confine fra ciò che interpretativamente assume significato e ciò che invece, nella logica dialettica, perde di valore. È per questo motivo che il paradigma musicologico della Teoria delle Musiche Audiotattili – e quindi anche il nostro approccio – fa appello a quello che consideriamo il secondo principio fondativo di questa teoria: quello della prospettiva olistica della ricerca.

Convinzione intrinseca di questo paradigma è che la realtà che viene a costituirsi ed interpretarsi sia frutto del rapporto fra diverse aree del sapere e che queste possano correlarsi fra di loro, quindi integrarsi e reciprocamente correggersi. La prospettiva audiotattile, infatti, attinge da diverse discipline per la spiegazione dei fenomeni musicali: dalla filosofia della musica alla pratica musicale, dalla psicologia alla fisica, dall'antropologia alle scienze sociali, dalla linguistica all'estetica, dalla filosofia morale alla filosofia teoretica. Questo rapporto costante e dialettico che viene così ad instaurarsi fra il paradigma musicologico audiotattile e le altre discipline funge da garante del contenuto intrinseco della ricerca, elevando questa teoria a vero e proprio paradigma interpretativo e sistematico del fenomeno musicale. In tal senso, il raffronto e i movimenti dialettici, oltre che provenire dall'interno della disciplina musicologica in sé, si alimentano dunque dal confronto con le altre discipline. La prospettiva audiotattile è dunque una prospettiva trans-disciplinare in quanto costruita e definita dalla funzione olistica delle diverse discipline e dalle diverse interpretazioni ermeneutiche. In questo modo la trans-disciplinarità diviene valore aggiunto ed elemento di controllo dell'affermazione interpretativa.

La nostra ricerca, che si muove dunque *da* e *in* questo paradigma, intende approfondire lo strumento musicale offrendone una panoramica ermeneutica che sia concretamente costruttivista e radicalmente olistica proprio al fine di scongiurare ogni distinzione manichea nell'analisi – musicologica e antropologica insieme – di tali concetti.

A tal proposito, nel primo studio il nostro obiettivo sarà quello di evidenziare come la nozione di strumento musicale sia *elemento mediologico* del processo musicale e, quindi, *medium* tecnologico capace di agire rispetto alla formatività musicale. Più in particolare, la nozione di *medium* verrà affrontata tenendo insieme approccio musicologico, filoso-

fico e mediologico. A partire dai presupposti della mediologia di Marshall McLuhan, mostreremo dunque come il concetto di *medium* si interfacci con il paradigma della teoria delle musiche audiotattili. Questa correlazione, come vedremo, diviene inoltre possibile compiendo un ulteriore passaggio interpretativo mediante la filosofia estetica di Luigi Pareyson. La teoria delle musiche audiotattili, infatti, formalizza e sviluppa in chiave musicologica gli aspetti propri della tradizione sociologica riguardante la nozione di *medium* potendoli poi porre in relazione con gli aspetti estetici della formatività pareysoniana. È proprio a partire da questa interpretazione che il paradigma musicologico audiotattile ci consente di inquadrare solidamente il processo formativo dell'opera artistica e dei *medium*² strutturanti tale processo.

Evidenziato come l'elemento mediale sia fondamentale circa il processo artistico, la nostra riflessione si concentrerà sull'analisi del modo attraverso cui gli strumenti musicali agiscono sul contesto musicale in quanto *medium* d'esperienza. Più in particolare, offriremo una configurazione mediologica inerente allo strumento musicale proponendo una distinzione interpretativa aperta ad ulteriori sviluppi, tenendo in considerazione i concetti di *organon* e di *instrumentum*. Questo passaggio pone in luce due aspetti mediologici in quanto criteri ermeneutici interpretativi: da una parte affronteremo la nozione di strumento musicale trattandola come *organon* (dal greco), e dall'altro evidenzieremo la funzione dello strumento musicale nella sua logica strutturante di *instrumentum* (dal latino). Nella prima accezione, quella di *organon*, ritroviamo il significato di "organo" corporeo e quindi evidenzieremo la funzione dello strumento musicale come estensione corporea; nella seconda, quella di *instrumentum*, presenteremo il carattere principalmente *strumentale* alla funzione artistica insita nello strumento musicale. La risultante di questo quadro ci consentirà di identificare nella nozione di strumento musicale un vero e proprio *medium* dei processi artistici, offrendo inoltre la suggestione del termine *mediorganologia* che apre allo studio dei processi mediologici indotti dallo strumento musicale.

La complessità poliprospectica degli approcci musicologico, filosofico e mediologico, ci consentirà dunque di suggerire una profondità

² In questo caso, sebbene il plurale latino della parola *medium* sia *media* e andrebbe dunque declinato, riteniamo che nell'ottica della nostra trattazione debba mantenersi al singolare al fine di rimarcare la differenza intrinseca fra la nostra posizione e quella di matrice sociologica da cui ne deriva l'idea di *media* e quindi di *mass media*.