



# TUTT'ALTRA MUSICA

Dall'audiotattile un paradigma per tutte le musiche

Atti del Convegno Nazionale | Sala Convegni Confartigianato Imprese  
Roma, 17 maggio 2025

a cura di  
**Alfonso Lombardi**

ALBERTO FIORELLI MIRCO BESUTTI CLAUDIO ANGELERI  
VINCENZO CAPORALETTI MASSIMO FEDELI PAOLO DAMIANI  
PAOLO TOMBOLESI ALFONSO LOMBARDI SUSANNA PASTICCI  
RAFFAELE POZZI MICHELE MASSIMO PONTORIERO  
FRANCESCO BAGNARIOL RENATO ROLLA DANIELA MUNDA WANG LI



# **Tutt'altra musica**

Dall'audiotattile un paradigma  
per tutte le musiche

Atti del Convegno Nazionale  
Sala Convegni Confartigianato Imprese  
Roma, 17 maggio 2025

a cura di  
Alfonso Lombardi

NeoClassica

**Promosso da**  
Co.Sm.O – Coordinamento delle Scuole Musicali del Lazio



**Con il sostegno di**

**AIdSM**

Associazione Italiana  
delle Scuole di Musica

AIdSM – Associazione Italiana delle Scuole di Musica



Confartigianato Imprese

**ANCoS**

ANCoS APS – Associazione Nazionale Comunità Sociali e Sportive



ANSJ – Associazione Nazionale Scuole Jazz e musiche audiotattili

Alfonso Lombardi (a cura di)

**TUTT'ALTRA MUSICA.**

**DALL'AUDIOTATTILE UN PARADIGMA PER TUTTE LE MUSICHE**

ISBN: 978-88-9374-096-8

Prima edizione: Dicembre 2025

©NEOCLASSICA SRL, 2025

Via Latina, 110 – 00179 Roma

[www.neo-classica.com](http://www.neo-classica.com) • [info@neo-classica.com](mailto:info@neo-classica.com)

Vietata la vendita

Distribuito su licenza Creative Commons BY-NS-SA



# Sommario

<a href="#">Nota del curatore</a> .....	7
<a href="#">Abstract</a> .....	9
<a href="#">Introduzione</a> .....	11
<a href="#">Relatori</a> .....	14

## ATTI DEL CONVEGNO – TRASCRIZIONE INTEGRALE RIVEDUTA

<a href="#">Alberto Fiorelli</a> .....	16
<a href="#">Mirco Besutti</a> .....	17
<a href="#">Claudio Angeleri</a> .....	19
<a href="#">Vincenzo Caporaletti</a> .....	22
<a href="#">Massimo Fedeli</a> .....	26
<a href="#">Paolo Damiani</a> .....	28
<a href="#">Paolo Tombolesi</a> .....	29
<a href="#">Alfonso Lombardi</a> .....	30
<a href="#">Susanna Pasticci</a> .....	33
<a href="#">Raffaele Pozzi</a> .....	38
<a href="#">Michele Massimo Pontoriero</a> .....	40
<a href="#">Francesco Bagnariol</a> .....	43
<a href="#">Renato Rolla</a> .....	44
<a href="#">Daniela Munda</a> .....	46
<a href="#">Wang Li</a> .....	48
<a href="#">Considerazioni finali</a> .....	50
<a href="#">Bibliografia</a> .....	51

tica, ma conferma la sua validità attraverso il contributo di diverse discipline scientifiche e umanistiche come ci spiegherà approfonditamente il professor Vincenzo Caporaletti.

*La registrazione integrale di questa relazione è disponibile su YouTube al seguente link:*  
<https://www.youtube.com/watch?v=h00V0jGnI5s&t=40s>

## VINCENZO CAPORALETTI

# La funzione della Teoria Audiotattile nella didattica musicale contemporanea. Aspetti epistemologici e di politica culturale

### Introduzione

Questo contributo intende evidenziare in forma sintetica e accessibile alcuni complessi nodi teorici inerenti a problematiche cruciali della didattica musicale contemporanea. In particolare, nel panorama della didattica musicale italiana – ma potremmo dire eurocentrica – jazz, pop, rock, rap, e più in generale tutte le musiche denominate audiotattili,<sup>5</sup> fondate sulla performance registrata e sull'interazione corporea, non sono pienamente legittimate.<sup>6</sup>

Queste musiche si ascoltano, sono insegnate anche in sedi istituzionali, ma non sono riconosciute come vettrici di una forma autonoma di conoscenza musicale. Ciò è dovuto principalmente al fatto che, da un lato, esse non corrispondono al modello composizione prescrittiva/performance (poiché esibiscono processi estemporizzativi e improvvisativi)<sup>7</sup> e, dall'altro, nemmeno sono riconducibili ai sistemi prassici delle culture orali (nelle musiche audiotattili c'è un testo *fissato* fonograficamente – come è *crystallizzata*, anche se simbolicamente, la musica scritta – mentre nella immagine storico-antropologica sedimentata delle culture orali troviamo tradizioni performative caratterizzate da eventualità transiente della performance).<sup>8</sup> E questo disconoscimento epistemologico delle musiche audiotattili si verifica perché è mancata una teoria che ne riconoscesse il fondamento cognitivo. Oggi

---

<sup>5</sup> Cfr. Vincenzo CAPORALETTI, *Teoria delle musiche audiotattili. Una introduzione*, Lucca, LIM, 2023. Vedi anche ID., «Audiotattile», in Sandro CAPPELLETTI ed Ernesto ASSANTE (a cura di), *Enciclopedia della Musica Contemporanea – Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2025, pp. 203-4.

<sup>6</sup> Per un esempio recente di tale rimozione culturale, cfr. Samuele FERRARESE (a cura di), *Didattica della musica. Fare e insegnare nella scuola d'oggi*, Milano, Mondadori, 2020.

<sup>7</sup> Per la differenza tra i concetti di estemporizzazione e improvvisazione cfr. CAPORALETTI, *Teoria delle musiche audiotattili*, cit., p. 64 sgg.

<sup>8</sup> Per una trattazione sistematica di questa importante differenza tra musiche delle culture orali e musiche audiotattili cfr. *ivi*, p. 295 sgg.

questa teoria esiste. È la Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA). Un modello teorico che non è una semplice proposta metodologica, ma una vera svolta concettuale. Una delle evidenze indotte dalla TMA è che queste musiche si insegnano, ma spesso con gli strumenti sbagliati.

## 2. Il problema della visuo-centralità della didattica musicale

Per secoli, l'insegnamento della musica è stato fondato sul paradigma della scrittura musicale. La partitura, la lettura, la teoria astratta, l'analisi formale sono stati i pilastri del sapere musicale.<sup>9</sup> E con essi, la distinzione tra musica colta e musiche "altre": popolari, tradizionali, minoritarie: create, tramandate e vissute da attori che non sapevano né leggere né scrivere la musica.

Ma ciò che la TMA ci mostra è che questo modello che è alla base della cultura musicale occidentale non è universale: è culturalmente situato, fondato su un particolare tipo di cognitività, che definisco visuo-centrica.<sup>10</sup> Una cognizione che parte dal vedere – il platonico *idein* – cioè, dall'astrazione simbolica, dalla linearità logico-formale, dalla distanza dal corpo.<sup>11</sup> Le musiche che non rispondono a questo paradigma – jazz, rock, pop – sono così interpretate come deficitarie, incomplete, approssimative. Ma non lo sono: identificano semplicemente attestazioni di culture alternative. E si ha bisogno di una teoria che ne riconosca la differenza senza discriminarla, senza osservare – o peggio "giudicare" – un dato a specificità culturale con la prospettiva di una cultura differente.

## 3. La svolta epistemologica della TMA

La TMA opera un passaggio decisivo: non classifica le musiche per stili, strumenti o tradizioni, ma per regimi cognitivi. Si passa per così dire dall'Oggetto al Soggetto. La sua proposta è semplice e innovativa: esistono almeno due grandi modelli cognitivi nella musica, quello visuo-centrico, fondato sulla scrittura, l'astrazione, la logica causale-sequenziale del pensiero scritto e quello audiotattile, fondato sull'ascolto, il gesto corporeo, la performance situata, la registrazione fonografica.<sup>12</sup>

Nella cognitività audiotattile,<sup>13</sup> invece, la scrittura non è il fondamento, ma un'opzione accessoria; la fonografia non è documento, ma medium formante;<sup>14</sup> il sapere musicale non è solo simbolico, ma sub-simbolico, corporeo, crono-dipendente, a sensibilità contestuale,

---

<sup>9</sup> Per un approfondimento dei criteri cognitivi e degli aspetti gnoseologici immanenti alla tradizione musicale occidentale, cfr. *ivi*, p. 81 sgg.

<sup>10</sup> Per il concetto di *cognitività visuo-centrica* o *visiva*, cfr. *ivi*, p. 27 sgg.

<sup>11</sup> Questo delicato nodo teorico è trattato in *ivi*, p. 89 sgg.

<sup>12</sup> Ovviamente questa è una distinzione *euristica*, di tipo metodologico e concettuale: tali polarità si spiegano in un continuum, come istanze epistemologiche che interagiscono nella fattualità. Occorre sempre evitare binarismi essenzialistici sul piano epistemologico.

<sup>13</sup> Per una trattazione di questa specifica forma di cognitività, cfr. CAPORALETTI, *Teoria delle musiche audiotattili*, cit., p. 31 sgg.

<sup>14</sup> Per la distinzione tra medium formante e medium formato cfr. *ivi*, p. 26 sgg.

l'unità di riferimento su cui si fonda l'identità di un'opera artistica non è il testo scritto, ma il modello fonico-performativo.

LA TMA definisce questa trasformazione *codifica neo-auratica*:<sup>15</sup> quando una musica nasce e vive come fonogramma, assume stabilità estetica, valore autoriale e statuto epistemico pieno.

#### 4. La funzione didattica della TMA

La TMA rappresenta un nuovo paradigma anche nell'ambito delle politiche ed economie culturali poiché scardina la gerarchia tra musiche "serie" e "leggere", o "colta" e "extra-colta" (Adorno diceva *Ernste Musik* e *Unterhaltungsmusik*), insomma, tra cultura istituzionale e cultura fonica delle identità sociali. Restituisce dignità e soprattutto fornisce una piattaforma teorico/estetica, omologa per sistematicità a quella delle musiche di tradizione artistica occidentale – che dispone di una trattatistica immensa e che ha radici storiche – a tutte quelle pratiche musicali che non sono state mediate principalmente dalla scrittura, ma per essere suonate, ascoltate, vissute nel corpo e fissate con la registrazione fonografica.

E ciò è fondamentale in ambito didattico. Se jazz, rock e pop sono fondati su un'altra cognizione, allora, in termini estremamente stringati, non si possono insegnare come si insegna la musica della tradizione artistica e scritturale occidentale;<sup>16</sup> non si può valutare un'esecuzione rock riferendosi alla correttezza formale di tipo melodico-armonico; non si può spiegare – e questo taglia la testa al toro – il fenomeno del groove,<sup>17</sup> un cardine estetico di queste musiche altre, con la teoria ritmica ordinaria, in cui questo concetto semplicemente non esiste.

La TMA fornisce una teoria generale del "suono umanamente organizzato" che chiamiamo "musica", che permette di formare i docenti secondo paradigmi fonici non visuo-centrici ma basati sulle competenze, valutando la performance secondo criteri sub-simbolici (swing, feel, pertinenza stilistica, groove, sound idiosincratice)<sup>18</sup> e dando così centralità al corpo, all'ascolto, a fattori relazionali. In questo senso, è una teoria della liberazione pedagogica.

#### 5. Anche la musica cosiddetta "classica" beneficia della TMA

E qui desidero aggiungere un punto spesso trascurato o travisato. La Teoria audiotattile non svaluta la musica comunemente definita "classica": al contrario, le restituisce una

---

<sup>15</sup> Per la nozione di *codifica neo-auratica* cfr. *ivi*, p. 51 sgg.

<sup>16</sup> Su questo tema e relative implicazioni pedagogico-didattiche, cfr. almeno Vincenzo CAPORALETTI, «Criteri fondanti per una didattica musicale audiotattile», *Musica Docta*, XII/1, 2022, pp. 23-36 <https://musicadocta.unibo.it/article/view/15962>

<sup>17</sup> Per una discussione sistematica e approfondita sul concetto di *groove*, cfr. Vincenzo CAPORALETTI, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

<sup>18</sup> Sugli aspetti sub-simbolici nella didattica musicale cfr. Vincenzo CAPORALETTI, «A didática da improvisação musical na escola primária e secundária. Perspectivas teóricas e diretrizes de método», *Música Popular Em Revista*, 8, 2021, pp. 1-29.

legittimazione antropologica profonda.<sup>19</sup> Una delle implicazioni più fertili della Teoria audiotattile è che non è finalizzata solo a legittimare jazz, rock e pop: può anche migliorare radicalmente la didattica della musica di tradizione scritta occidentale. A condizione, però, di abbandonare l'illusione che questa didattica sia neutra, universale, o "naturale".

La TMA insegna che la musica colta occidentale è radicata in un "gene" (o "meme")<sup>20</sup> cognitivo specifico che configura il paradigma visuo-centrico, basato sulla scrittura, sulla codifica simbolica, sulla forma logico-lineare e sulla normatività estetica e strutturale. Ma questa non è la "musica in sé", è il portato estetico dell'immagine gnosica di una forma specifica di cognizione musicale. Una forma potente, raffinata, ma storicamente situata e culturalmente determinata. La TMA restituisce alla musica di tradizione scritta il suo "gene epistemico": la cognitività visiva. E così facendo, libera la didattica dal dogma e la rende consapevole.

Questa consapevolezza ha conseguenze immediate nella prassi didattica:

1. Il docente della tradizione scritta visuo-centrica può comprendere i fondamenti cognitivi della prassi che insegna. Non insegna "la musica", ma una forma di musicalità mediata dalla conoscenza visuo-centrica che informa la scrittura e in un senso molto specifico, il "modo di pensare" degli insider di queste culture. Insegna l'interpretazione simbolica di un testo, non l'espressione corporea spontanea (autografica).<sup>21</sup>

2. L'allievo viene aiutato a comprendere il tipo di intelligenza che sta sviluppando. Non solo abilità tecnica, ma una forma specifica di cognizione formale e analitica. Questo riduce la "frustrazione" dei discenti, spesso rilevata,<sup>22</sup> rispetto a determinate prassi didattiche afferenti a un modello di conoscenza e percezione che esorbita dalla cognitività interattivo-reattiva indotta dai dispositivi informatici nelle giovani generazioni.<sup>23</sup>

3. Si apre la possibilità di integrare elementi audiotattili per arricchire l'esperienza classica. Respirazione, gesto, ascolto attivo, mimetismo fonico, padronanza ritmico-metrica e competenze crono-dipendenti, in senso lato, diventano strumenti pedagogici anche nella prassi classica, per superare la meccanicità esecutiva e restituire pienezza esperienziale allo studio.

La TMA, dunque, potenzia la didattica della musica di tradizione scritta occidentale, sottraendola all'autoreferenzialità e inserendola in una mappa cognitiva più ampia. Nello stesso tempo, restituisce piena legittimità epistemologica a generi musicali fondati sulla

---

<sup>19</sup> Attestazione di ciò sono i capitoli dedicati alla musica di tradizione scritta nella seconda parte di CAPORALETTI, *Teoria delle musiche audiotattili*, cit.

<sup>20</sup> La nozione di meme è stata introdotta da Richard Dawkins per designare un'unità culturale di trasmissione o di imitazione nell'ambito della teoria evuzionista della cultura. Cfr. RICHARD DAWKINS, *The Selfish Gene*, Oxford, OUP, 1976.

<sup>21</sup> Sul concetto di *autografia musicale*, cfr. *ivi*, p. 48 sgg.

<sup>22</sup> Un riferimento "classico" per questo disagio è in EDWIN E. GORDON, *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*, Chicago, G.I.A. Publications, 1980.

<sup>23</sup> Su questo tema centrale cfr. NEIL SELWIN, *Education and Technology. Key Issues and Debates*, London, Bloomsbury, 2022.

performance e sulla corporeità, troppo a lungo esclusi dalla didattica tradizionale. Pertanto, non si tratta solo di includere nuovi repertori, o di arroccarsi nella strenua difesa estetica e pedagogica di un lascito storico e artistico a volte “feticizzato” (per utilizzare una categoria adorniana), ma di riconoscere modelli cognitivi antropologicamente differenziati e riattualizzare l'intero impianto pedagogico. Si segna così una svolta nel definire i fondamenti stessi della trasmissione del sapere musicale.

*La registrazione integrale di questa relazione è disponibile su YouTube al seguente link:*  
<https://www.youtube.com/watch?v=wANubxm67-A>

## **MASSIMO FEDELI**

### Da jazzista autodidatta a fondatore di scuole: una storia audiotattile

Sono Massimo Fedeli, musicista e didatta da molti anni. Faccio parte del circuito COSMO, sono membro del consiglio direttivo dell'AIDSM e nutro una profonda passione per l'insegnamento. Ho iniziato a insegnare esattamente quarant'anni fa, ma già dalla fine degli anni '70 e dai primi anni '80 frequentavo le scuole di musica.

Mi è stato chiesto: “Massimo, con un bagaglio di esperienza così vasto, racconta te stesso, le tue vicende, ciò che puoi condividere”. In fondo, è ciò che so fare meglio. Non mi spingerei a trattare nel dettaglio argomenti teorici – che pure ho sempre apprezzato – così come ho apprezzato moltissimo scoprire, di essere nato audiotattile. Ringrazio il professor Caporaletti per avermi riportato alla memoria le immagini di quarant'anni fa, quando, nelle prime scuole di musica che frequentavo, la carta semplicemente non esisteva.

Ricordo bene che, per noi cresciuti con il jazz, il primo *Real Book* arrivò nel 1981 come un oggetto clandestino: nessun editore osava pubblicarlo in modo ufficiale. Persino negli Stati Uniti non si immaginava potesse raggiungere ampia diffusione. Quegli spartiti, ridotti a sigle e linea melodica, nacquero così. All'epoca ci si telefonava e ci si incontrava quasi di nascosto per procurarsene una copia, come fosse merce di contrabbando. Ricevetti il mio primo *Real Book* per il compleanno: fu un regalo memorabile.

Gli aneddoti legati a quegli anni sarebbero innumerevoli. Da ragazzi, frequentavamo le prime edizioni di *Umbria Jazz*, innamorati di una musica che ci conquistava senza sapere esattamente perché. Ci avvicinavamo ai grandi musicisti americani con domande dirette, ma anche loro – autentici audiotattili – raramente spiegavano in termini teorici. Ricordo di aver presentato una mia ri-armonizzazione di un brano di Thelonious Monk ad Harold Mabern, straordinario pianista dotato di un istinto musicale eccezionale. Senza neppure guardarla, mi disse: “No, queste cose le devi discutere con Paul Jeffrey, direttore d'orchestra e docente di arrangiamento”. Anche loro imparavano tutto dai dischi o dai concerti.