PREFAZIONE

di Antonio Mastrogiacomo e Luigino Pizzaleo

Quando, in vista del decennale della rivista, abbiamo deciso di avviare la stagione delle call for paper dedicando un numero monografico di «d.a.t.[divulgazioneaudiotestuale]». alle pratiche estranee o al "paradigma musicale vigente" o marginali, l'intento non era certo quello di esplorare l'ultima frontiera della produzione musicale. Tali pratiche hanno ormai una tradizione pluridecennale e hanno dato luogo a mestieri e concezioni artistiche in cui non resta alcuna traccia del modello ottocentesco del compositore seduto al pianoforte che guarda con aria tormentata la carta pentagrammata sul leggìo. Si può anzi dire che, alla convergenza delle diverse manifestazioni dell'universo elettroacustico-sperimentale, è corrisposto un modello antropologicamente altro di artista, nativamente - diremmo - orientato all'ibridazione e alla multi- e inter-medialità... insomma, quel tipo di artista la cui etichetta compare ormai stabilmente nei curricula degli studenti di musica elettronica, ossia il "sound artist". Perché dunque sottolineare ancora l'alterità e la "devianza" di tali pratiche rispetto a un modello ritenuto dominante per mera ipotesi di lavoro?

Preliminarmente, non andrebbe mai dimenticato che esistono un gusto prevalente e un senso comune determinati dal mercato per i quali quel modello non è tanto dominante quanto unico, tale da rendere semplicemente incomprensibile (quando non esecrabile)

ogni proposta alternativa. È il senso comune a rendere possibile (solo per fare un esempio) che, di quando in quando, appaia sui mezzi d'informazione la notizia di qualcuno che "fa musica con i rumori della vita quotidiana" o venga presentata come "innovativa" una composizione "per strumenti e video"; è parimenti responsabile dell'abuso, nell'universo dei social media e dell'informazione, di termini quali "maestro" e "genio" (dove l'abuso non consiste tanto in una pur probabile immeritata attribuzione quanto nella pretesa di aderire, attraverso tale terminologia, a un complesso di valori estetici e sociali "alti", in base a un giudizio sempre e francamente reazionario). A ben vedere, si tratta di un'attitudine postmoderna di rigetto del passato come prospettiva storica e del futuro come sua naturale evoluzione, attitudine che colloca oggetti e avvenimenti non sulla linea del tempo, ma su un piano di simultaneità in cui valori, giudizi e modelli sono formulati una volta per sempre. Quel piano, per intenderci, in cui la musica di Arnold Schönberg resterà eternamente "contemporanea".

Ma ci sono altre ragioni per prendere ancora sul serio la contrapposizione tra pratiche del suono interne ed esterne al paradigma. È sempre la nozione di post-modernità, soprattutto nell'accezione messa a fuoco da Fredric Jameson, che supporta tale ipotesi critica. Ancora nei primi anni Settanta era piuttosto comune fra i musicisti l'idea che la loro arte procedesse lungo una linea con direzione e verso ben definiti, e che esistesse un'avanguardia che, in quanto tale, s'incaricava di anticipare il gusto di domani ingaggiando una inevitabile, fisiologica lotta contro il gusto di oggi. Ciò che in questo *ménage* intergenerazionale non si poteva prevedere era l'attuale persistenza e la cristallizzazione del passato che, anziché scomparire per lasciare posto al Nuovo, gli permane accanto; pur perdendo, agli occhi dei cosiddetti addetti ai lavori, le loro pretese universalistiche, le forme, gli usi, i codici delle opere del passato non tramontano, permangono con valore normativo senza tuttavia configurare alcun tipo di classicismo, perché la distanza storica è azzerata. Tale classicismo coincide

semplicemente con ciò che è *normale* e assume le connotazioni di ciò che è amichevole e rassicurante. Di conseguenza, tutto ciò che si discosta da quelle forme, codici e usi si colloca su un piano di contrapposizione e alterità altrettanto permanente, in cui il gesto "sovversivo" si ripete ogni giorno, immemore del giorno precedente, come se fosse la prima volta, ignaro di qualsiasi dialettica storica, in una sorta di loop culturale senza uscita. Tutto questo assume una forma plastica, nell'esperienza di chi scrive, nel riproporsi di anno in anno, nei Conservatori, di due tipologie di studenti. La prima dichiara quasi con rabbia che "non scriverà mai più un pezzo di musica", col che intende che si dedicherà soltanto a sonorizzazioni, installazioni, sculture sonore, videoarte, strumenti d'invenzione, live coding, improvvisazione ecc., insomma a tutte quelle pratiche che, per amor di chiarezza, abbiamo collocato "fuori dal paradigma". La seconda è costituita da quegli studenti che guardano con scetticismo e sostanziale disinteresse la musica del secondo Novecento e tutto quel settore delle arti del suono che la musicologia anglosassone chiama, con adorabile empirismo *naïf*, "sound-based music", nell'incrollabile certezza che la Musica ha l'iniziale maiuscola ed è una faccenda di note e di contrappunti (e come dar loro torto, se le giurie dei concorsi di composizione, che sono pressoché l'unica strada che si offre loro per fare carriera, continuano a chiedere la versione MIDI dei pezzi in gara?).

Ecco perché indagare le pratiche esterne (o estranee) al paradigma è lecito, e ha ancora senso, anche se quelle pratiche sussistono in posizione eccentrica, da decenni, con la prospettiva di restarvi per sempre. Nondimeno, del tempo è trascorso e qualcosa è necessariamente cambiato, soprattutto nella consapevolezza del fenomeno da parte della musicologia accademica e negli strumenti critici messi a punto per comprendere tali pratiche. Ancora nel 2019, Alan Licht tenta di definire la "sound-art", e lo fa con molto buon senso, seguendo un criterio fenomenologico e non ontologico; tuttavia non sfugge al pericolo di considerare la "musica" come concetto non marcato, che non necessita di correlativa definizione, anche se è chiaro che con quel termine Licht allude

a un significato intuitivo e largamente condiviso. Con il recente *From music to sound*, Makis Solomos è riuscito a fornire un quadro interpretativo complessivo e unitario dell'emergenza e successiva separazione di quella che Trevor Wishart definiva "sonic art" (non "sound art", si badi) già intorno al 1985, e insomma dell'emancipazione del suono in sé dalla sua organizzazione sovraordinata di tipo linguistico, secondo un codice ed entro i limiti di un messaggio finito e strutturato in base a una logica di tipo combinatorio, deterministico e comunicazionale. Tuttavia, una tale arte emancipata potrebbe essere paga della cosiddetta composizione "per solo supporto", che taluni chiamano impropriamente acusmatica, e farsi addirittura baluardo di una nuova tradizione, *ipso facto* reazionaria e fedele a un *puramente acustico* che stava già stretto a John Cage e alla sua cerchia. Allora è evidente che gli strumenti dell'analisi puramente musicologica non sono sufficienti a spiegare una spinta centrifuga che allontana i compositori dalla scrittura con carta e penna sin dagli anni Sessanta; di qui l'assunzione del concetto di *paradigma* - finora evocato nella colpevole consapevolezza della sua ambiguità - che è venuto il momento di chiarire nella sua genesi e nei suoi confini semantici.

Il paradigma a cui facciamo riferimento è quello che Thomas Kuhn descrive nel 1970 parlando di rivoluzioni scientifiche. Quello che stava a cuore a Kuhn era mostrare come avviene il passaggio da un paradigma scientifico al successivo; in seguito, vi fu chi mostrò come la struttura del paradigma "a regime" poteva funzionare per descrivere universi poietici particolarmente complessi come, ad esempio, quello di Karlheinz Stockhausen. In rapida sintesi, un paradigma musicale è costituito (al pari di quello scientifico), da un nucleo di *valori* dei quali alcuni inespressi e universalmente condivisi, altri espliciti e relativi alle concezioni profonde di un artista o di un movimento artistico; vi sono poi i *modelli*, cioè un repertorio di immagini e metafore atte a fornire un'intuizione pregnante e credibile di un certo modo di operare; il paradigma prevede inoltre le *generalizzazioni*, coincidenti con le tecniche

compositive, e infine gli *esemplari*, null'altro che le composizioni stesse, sia quelle preesistenti cui il compositore fa riferimento, sia quelle che egli scrive *ex novo.* Ora, è evidente che, se continuiamo ad aggirarci fra le generalizzazioni e gli esemplari, difficilmente usciremo dal dominio di una musica che può essere sì ancorata a un criterio linguistico-notazionale oppure esularne (come nel caso di molta musica elettroacustica), ma certamente non usciamo dall'orto chiuso dell'opera musicale intesa come oggetto finito e vendibile in un formato purchessia, l'opera che Lydia Goehr, nel suo noto saggio del 1992, colloca nel plurale "museo immaginario".

Si dà il caso però che l'opera così definita sia di solito estranea al mondo dell'arte sonora che questo numero monografico di «d.a.t.[divulgazioneaudiotestuale]» intendeva mettere a fuoco; si direbbe anzi che proprio il farsi i confini dell'opera sfumati, sia nel tempo che nell'identità ("questa" esecuzione ha dato luogo allo stesso "pezzo" o a un "pezzo" diverso? Oppure la nozione stessa di "pezzo" e tutte le accortezze messe a punto mezzo secolo fa da Nelson Goodman per la validazione dell'autenticità di un'esecuzione risultano semplicemente inapplicabili?), sia proprio uno dei pochi segni distintivi, sia pure in negativo, di ciò che queste arti eterogenee hanno in comune. Occorre quindi spostarsi dalle parti dei valori, e soprattutto dei valori inespressi, vale a dire quelle convinzioni relative al "fatto musicale" su cui il senso comune non ammette dubbi. Con ciò la riflessione sembra spostarsi sul terreno dell'antropologia culturale e dell'etnomusicologia. Qual è la funzione della musica? Chi canta o suona, e con quali strumenti? E quali sono i luoghi in cui si fa musica? E in cosa consiste l'opera musicale?

Benché il già invocato senso comune abbia risposte solidamente fondate per ciascuna di queste domande, la storia dell'avanguardia potrebbe essere scritta anche come storia delle risposte anomale, a cominciare (solo per fare un esempio) dalla natura del concerto in quanto evento extra-quotidiano; negli anni Sessanta, infatti, subisce, nelle pratiche di compositori e gruppi di improvvisazione radicale, una sorta di

Verschiebung onirica, assumendo il senso e la morfologia di altri tipi di cornici performative quali ad esempio il viaggio (MEV), il banchetto (Gentle Fire), il rito (il *Great Learning* di Cornelius Cardew), senza contare i casi innumerevoli in cui la morfologia del gioco si sovrappone a quella del "brano musicale" (come in *The Tiger's Mind* dello stesso Cardew o i tanti esempi di partiture costituite da un campo, una collezione di materiali e un elenco di regole, da Stockhausen a Guaccero, con quest'ultimo che esplicita la trasfigurazione ludica in *Rota* per arpa, identificando la partitura con una collezione di carte da gioco). E ancora: il rapporto fra suono e strumento non sembra rovesciarsi nell'esercizio inventivo dei New Instruments for Musical Expression (NIME), in cui spesso l'oggetto di interesse è lo strumento stesso e i suoni da esso prodotti (la pretesa "musica") sono proprio l'*instrumentum* per metterlo alla prova? Potremmo continuare ricordando la natura del tutto domestica e privata della musica algoritmica realizzata da Pietro Grossi, che sembra voler liquidare tanto il compositore quanto l'interprete in una profonda trasfigurazione del senso stesso dell'ascoltare musica, d'impronta anche in questo caso marcatamente ludica, fino a estendere il gesto liquidatorio allo stesso ascoltatore, con un algoritmo di trasformazione continua che vive in autonomia come processo infinito. Esiste poi la pratica del *live coding*, in cui ruoli e funzioni del *coder*, dello schermo esibito (secondo quanto impone il Toplap Manifesto: "Mostrate gli schermi!") e del suono risultante sembrano rincorrersi ambiguamente tanto da rendere impossibile, in molti casi, collocare senza incertezze una possibile linea di demarcazione fra musicista e pubblico.

Tra le pratiche dell'arte sonora trovano posto le svariate possibilità della *sound art*, i cui caratteri potrebbero essere riassunti (in via del tutto provvisoria e senza ambizioni di completezza) nei seguenti termini:

1) costitutiva complessità del profilo mediale;

2) tendenza all'immersività e prevalenza dello spazio e del luogo sul tempo; conseguentemente,

3) rapporto "debole" con il tempo, la cui organizzazione è spesso demandata al fruitore;

4) rinuncia alle traiettorie narrative e drammaturgiche e allentamento dei vincoli formali;

5) allontanamento dal carattere linguistico/notazionale del manufatto sonoro (quando esiste) e correlativo sgretolamento del solido impianto allografico tradizionalmente attribuito all'opera musicale: detto in sintesi, abbandono della testualità;

6) ricollocazione del sonoro in un contesto di esperienza in cui la proposta dell'artista non richiede più, o non necessariamente, una *expertise* dell'ascolto proporzionale alla complessità dell'opera;

7) onnipervasività della tecnologia in forme più o meno sofisticate;

8) responsabilizzazione dell'artista su un piano etico-concettuale che tende in molti casi a prevalere su quello, svalutato, estetico-tecnico;

9) interattività e (in tempi recenti) adattività.

Nell'ampio spettro delle arti sonore qui sommariamente descritto, in cui anche la presenza del suono come *medium* prevalente sembra essere messa talora in discussione, ogni sua manifestazione sembra entrare in contrasto con almeno uno dei "valori inespressi" del paradigma, e c'è una circostanza che tutte le accomuna: l'impossibilità di isolare l'*output* sonoro in un oggetto circoscritto e fruibile in sé. Detto più semplicemente: non avrebbe alcun senso farne un "disco" da vendere, se non con valore puramente documentario, oppure accettando che il disco in questione sia un'opera sostanzialmente altra rispetto al contesto che lo ha generato e a cui dobbiamo senz'altro rinunciare - operazione, quest'ultima, comunque problematica se si pensa a certe installazioni sonore o alle performance di *live coding*. L'impossibilità appena evidenziata non dipende soltanto dall'impoverimento di senso (quando non

totale perdita) che l'asportazione della patina sonora dal suo contesto performativo o installativo provocherebbe, ma anche dal fatto che il supporto di registrazione è sempre un invito implicito all'ascolto reiterato, spesso privo di senso in lavori la cui veste sonora è magari un flusso continuo e sempre diversificato che trascende di molto la durata abituale di una sessione di ascolto, e ritagliarne una porzione limitata riprodurrebbe al massimo l'esperienza, pur dilatata, di un disco che "salta"; in altri casi, la presenza del suono ha il compito di guidare un percorso di progressiva presa di coscienza, raggiunta la quale la stessa esperienza può essere ripetuta (ma non con la stessa, feconda inconsapevolezza della prima volta) magari due, o tre, ma non un numero imprecisato di volte.

All'inizio di questa scarna introduzione abbiamo accennato a una sorta di *loop* ideologico in cui tradizione e scandalo hanno abbandonato la relazione dialettica tipica del moderno per cristallizzarsi fino a ridursi a una questione di generi, di *tag*, di metadati. In questo stato di cose, ciò che è nuovo e ciò che è tradizionale sembrerebbero condannati a perpetuarsi identici a sé stessi; tuttavia, è proprio l'uscita dal paradigma ad assicurare che, malgrado tutto, un'evoluzione è non solo possibile, ma inevitabile, purché la si cerchi al di fuori del recinto del "linguaggio musicale" (al momento piuttosto affaticato dalla sua corsa secolare) e la si cerchi in nuove modalità di fruizione, nuovi sensi, nuovi tipi di eventi liminali, nuove motivazioni, nuove funzioni dell'ascolto. Ma lo scorrere del tempo si rende sensibile anche in un modo più sinistro: in questi anni il revanscismo nei confronti delle vecchie avanguardie, l'anti-intellettualismo, la reazione e il conformismo premono in tutte le sedi e agiscono in direzione di una progressiva riduzione degli spazi di libertà e di un dominio indiscriminato del mercato come maestro del gusto e giudice unico e inappellabile di ciò che può e deve essere ascoltato. Per arginare tutto questo occorre moltiplicare gli sforzi per studiare, interpretare, consolidare e incoraggiare tutte le pratiche eccentriche.

PREFAZIONE

A modo suo, il presente numero, il primo "monografico" di questa rivista, vuole offrire un contributo, benché minimo, in questa direzione. I dodici testi accolti rispondono alla call in forme estremamente diverse: alcuni hanno taglio teorico-metodologico e interrogano il paradigma con strumenti kuhniani o mazzoliani; altri analizzano singole opere o dispositivi; altri ancora documentano pratiche e situazioni performative, con apparati di rilevazione che vanno dai questionari all'osservazione strutturata dell'esecutore fino all'autoetnografia. Più che seguire questa tripartizione, abbiamo preferito ordinarli secondo il valore del paradigma che ciascuno mette in questione.

Sottrarre. Il primo gruppo è accomunato da un gesto di rimozione. Ivan Zumbo lo assume come oggetto teorico: applica la matrice disciplinare di Kuhn alla *sync music*, un ambito che esplicita per contratto norme altrove tacite, e legge il rifiuto dei materiali preassemblati come infrazione perché rende visibile un'organizzazione normativa implicita; propone inoltre due correlati spettrali misurabili (centroide e flusso spettrale) come ipotesi falsificabili. Seguono tre sottrazioni di altra natura. Matteo Bordin analizza *disk*-quartet, installazione per quartetto d'archi in cui i musicisti scompaiono e gli strumenti, messi in vibrazione da trasduttori, diventano l'unico tramite di ogni suono, senza altoparlanti; l'inquietudine dell'opera nasce, sostiene, dalla facilità con cui tutto continua a suonare al primo sbadiglio degli spettri di Marx; Yazika Sharma elimina il mixer e affida il bilanciamento al movimento degli esecutori, documentando l'esperimento con questionari, osservazione partecipata e registrazioni passive, per chiedersi dove vada a finire l'autorialità quando la sua sede tecnologica scompare. Stephen De Filippo, infine, toglie l'ancia all'oboe e indaga cosa rimane dell'identità di uno strumento privato del meccanismo del suo timbro; emergerebbe pertanto in modo dinamicamente relazionale, dall'interazione fra corpo, tecnica appresa, notazione e mediazione tecnologica.

Strumenti, sistemi, ambienti. Il secondo gruppo riguarda il rapporto fra mezzo e fine in ragione di una liuteria digitale esplorata quale terreno di ricerca autosufficiente. Ali

Balighi lo affronta nel modo più diretto: il suo MAD-X, strumento a otto canali con sensori di prossimità, mantiene stabile il vocabolario gestuale (avvicinarsi, allontanarsi, sostare, muoversi lateralmente) mentre cambiano in modo sostanziale accordatura, articolazione, timbro e comportamento spaziale; lo strumento diventa così un evento prodotto da configurazione, interazione e ascolto più che un veicolo fisso di esiti predeterminati. Antonio Greco presenta Q-Cycle, modello computazionale per la sintesi e la performance in tempo reale che separa il motore acustico dall'infrastruttura decisionale, e lo mette alla prova nell'installazione site-specific "How To Choose In The Infinity?". Shai Cohen propone con "Latent Morphologies" una liuteria post-digitale che si oppone sia ai modelli generativi opachi sia agli strumenti dell'immediatezza: l'IA è attante verificabile, le rappresentazioni analitiche sono materia compositiva modificabile e la forma emerge dalle relazioni morfologiche del materiale. Sarah Belle Reid e Ryan Gaston descrivono *Semblance of Fern*, in cui strumento elettronico, installazione a quattro canali e performance, pensati per la Fern Room del Lincoln Park Conservatory di Chicago, sono manifestazioni di uno stesso sistema, un algoritmo frattale di generazione di felci messo in relazione con la collezione vivente della serra limitrofa. In tutti questi casi lo strumento si estende fino a includere i dati, l'infrastruttura, il luogo.

Chi fa, chi ascolta, dove. Il terzo gruppo riguarda il ridisegno dei ruoli e dei luoghi. Sergio Maltagliati analizza *NIHIL – Memoria senza centro*, partitura generativa derivata da un libro di Marco Mazzi, con una realizzazione eseguibile nel browser, collocandola nella genealogia delle ricerche di Pietro Grossi su automazione e tempo reale (compresa l'esperienza di netOper@ del 1997) e sostenendo che l'innovazione permane nella redistribuzione di funzioni e responsabilità fra autore, codice, infrastruttura e ascoltatore. Luca Bimbi rilegge il live coding come ipergesto, nella teoria di Guerino Mazzola, e mostra che l'ingiunzione «mostrate gli schermi» espone soltanto lo strato simbolico del gesto, lasciando in ombra quello corporeo. Luigi

Esposito descrive *Jam Action*, presentata ai Cantieri Culturali alla Zisa di Palermo nel marzo 2026, un teatro dell'accadimento in cui la forma non precede l'evento e la distinzione fra osservare e agire, anziché abolita, è resa mobile e negoziabile; persino l'immobilità e il non intervenire sono modi di essere presenti. Alejandro Franco Briones porta il discorso sul luogo, o meglio sul suo venir meno. Muovendo dagli studi critici sul confine e dall'autoetnografia, ripensa il significato dell'incorporazione e dei confini nella musica in rete: nella prima parte distingue le pratiche interessate agli effetti emergenti delle reti (il live coding) da quelle che esplorano la performance a distanza, rappresentate dalla musica telematica, e vi riconosce una convergenza fra corpi in rete resi musicali e corpi musicali resi in rete; nella seconda parte mette alla prova la tesi su due casi, il progetto distribuito Floating Gold (Indonesia, Scozia, Stati Uniti) e il proprio ensemble Pirarán (Messico, Canada e ora Svezia), pratiche che anticipano la mobilità e oscillano fra interazione remota e in presenza; le restrizioni dei visti interrompono il metodo di Pirarán e lo costringono in un'incorporazione spettrale attraversata dal confine, pertanto la distanza che il paradigma considera accidentale diventa condizione costitutiva, e la crisi un metodo.

Ridistribuire, non abolire. Letti insieme, i contributi sembrano concordare su un punto che il nostro punto di partenza non aveva previsto in questa forma: l'infrazione raramente abolisce il valore che infrange, lo ridistribuisce. Zumbo la chiama infrazione e non rivoluzione, Bimbi parla di visibilità spostata fra strati, Sharma di autorialità distribuita, Balighi di una relazione mezzi-fini rovesciata ma ancora leggibile, Maltagliati di responsabilità che resta riconoscibile, Esposito di confini porosi e non cancellati. Si nota, inoltre, un tema che attraversa i tre gruppi senza coincidere con nessuno: il corpo. Sottratto in Bordin, sostituito dal fader in Sharma, messo alla prova dalla rimozione dell'ancia in De Filippo, lasciato in ombra dal codice in Bimbi, disperso e trattenuto dai confini in Briones, il corpo si conferma il punto in cui le infrazioni del paradigma diventano esperienza personale. Se l'introduzione si

apriva chiedendosi perché insistere ancora sull'alterità di queste pratiche, i contributi che abbiamo accolto suggeriscono una risposta che non coincide con l'idea di novità. Ciascuno, a modo suo, torna a porre domande che il senso comune considera chiuse: che cosa sia un'opera, chi suoni e con quali strumenti, in quale luogo, per chi. Non indicano una via d'uscita dal loop di cui dicevamo, ma mostrano che al suo interno qualcosa si muove, e che si muove proprio dove si cercava: nei modi di fruizione, nei luoghi, nelle funzioni dell'ascolto, nelle responsabilità di chi fa e di chi ascolta.

Il presente numero, il primo «monografico» di questa rivista, vuole offrire un contributo, benché minimo, in questa direzione. Nel ripeterlo, ringraziamo gli autori per la qualità e la varietà dei lavori, il comitato scientifico e editoriale della rivista per il lavoro svolto in tutti questi anni.