



AGOSTINO DI SCIPIO

# CIRCUITI DEL TEMPO

UN PERCORSO STORICO-CRITICO NELLA CREATIVITÀ  
MUSICALE ELETTROACUSTICA E INFORMATICA

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.



Studi e Saggi



. 38 .

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

In copertina: Elaborazione grafica A.D.S. e U.G.

© 2021 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-5543-068-5

AGOSTINO DI SCIPIO

# CIRCUITI DEL TEMPO

Un percorso storico-critico  
nella creatività musicale  
elettroacustica e informatica

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



# Sommario

Prefazione	XIII
------------	------

CIRCUITI DEL TEMPO  
UN PERCORSO STORICO-CRITICO NELLA CREATIVITÀ MUSICALE  
ELETTROACUSTICA E INFORMATICA

Introduzione	
La soglia storica	3

PRIMA PARTE  
LE TECNOLOGIE DEL SUONO NEL CONTESTO STORICO-MUSICALE  
DELLA PRIMA METÀ DEL '900

Capitolo Primo	
Tecnologia / 1. Ripresa, registrazione e trasmissione del suono	11
<i>Fonografia, telefonia, grammofonia</i>	12
<i>Elettrificazione, radiofonia, sistemi elettroacustici</i>	28
<i>Registrazione magnetica (e metodi ottici)</i>	46
Capitolo Secondo	
Tecnologia / 2. La 'liuteria elettronica' dei primi decenni del '900	55
<i>Dispositivi musicali 'telefonici'. Prime tecniche elettroniche</i>	56
<i>Strumenti di liuteria elettronica</i>	62
<i>Strumenti compositivi</i>	73
<i>Inventori e istituzioni di ricerca</i>	79
Capitolo Terzo	
Linguaggio musicale / 1. Vettori di rinnovamento estetico	87
<i>Indagine della materia sonora.</i>	
<i>Emancipazione del timbro, apertura al rumore</i>	90
<i>Autonomia di struttura e forma</i>	104

Capitolo Quarto	
Linguaggio musicale / 2. Convergenze e ‘neo-avanguardia’	119
«Nuove musiche», «nuovi suoni», «nuove orecchie»	120
Specificità storica dei linguaggi elettroacustici	123

SECONDA PARTE

LABORATORI E STUDI DI MUSICA ELETTROACUSTICA  
(1948–1960)

Capitolo Primo	
Comporre nello studio elettroacustico	131
Capitolo Secondo	
Musica concreta a Parigi. La dimensione ‘acusmatica’	137
Capitolo Terzo	
Musica elettronica a Colonia. Progettare la <i>Studiotechnik</i>	159
Capitolo Quarto	
La <i>Tape Music</i> a New York	183
<i>Tape Music Center (Columbia). Electronic Music Center</i> <i>(Columbia-Princeton)</i>	183
<i>Project of Music for Magnetic Tape</i>	187
Capitolo Quinto	
La ‘fonologia musicale’ a Milano	195
Capitolo Sesto	
Altre iniziative alla fine degli anni ‘50	205
<i>In Europa, al di qua e al di là dalla ‘cortina di ferro’</i>	205
<i>In Giappone, in Canada, in Sud America</i>	212
<i>Lo Studio di Eindhoven. Varèse e il Poème électronique</i>	216
<i>Orientamenti intermediali e multimediali</i>	222



TERZA PARTE

SPERIMENTAZIONE, RICERCA, CONTAMINAZIONI  
(1960-1980)

Capitolo Primo	
Ramificazioni musicali e tecniche	229
<i>Riconfigurazioni della produzione discografica. L'invenzione del 'sound'</i>	233
<i>La 'conversione timbrica' degli strumenti musicali</i>	241
Capitolo Secondo	
Attività ulteriori dei laboratori pionieristici	247
Capitolo Terzo	
Nuovi laboratori analogici	275
<i>La tecnologia del 'controllo in voltaggio'</i>	278
Capitolo Quarto	
Scenario nord-americano	291
Capitolo Quinto	
Esordi della musica elettronica 'dal vivo' ( <i>live electronics</i> )	303
<i>Dallo studio alla sala da concerto. L'elettronica 'dal vivo' in Europa</i>	306
<i>Lo sperimentalismo statunitense</i>	313
<i>Collettivi e gruppi di improvvisazione, a Roma e in Europa</i>	327
<i>La biforcazione 'avanguardia' e 'sperimentazione'</i>	337
<i>La diffusione dei sintetizzatori</i>	340
Capitolo Sesto	
Esordi della musica informatica ( <i>computer music</i> )	353
<i>Cenni sui primi sistemi di calcolo elettronico</i>	353
<i>Musica mediante computer</i>	357
<i>Composizione algoritmica</i>	367
<i>Sintesi numerica del suono</i>	373
Capitolo Settimo	
Direzioni della musica informatica	379
<i>Integrazione estetica: composizione = sintesi</i>	380
<i>Integrazione tecnologica: orientamenti di ricerca</i>	384
<i>Da 'tempo differito' a 'tempo reale'</i>	391

Capitolo Ottavo	
Il suono nel suo ambiente	403
<i>Ecologia acustica e soundscape</i>	406
<i>Installazioni sonore e pratiche intermediali</i>	411
<i>Ambient</i>	421

#### QUARTA PARTE

#### DINAMICHE DI MATURAZIONE E DI SUPERAMENTO (1980– ...)

Capitolo Primo	
Elementi generali di uno scenario di fine secolo	429
<i>La 'tradizione elettroacustica'</i>	430
<i>Verso la 'società dell'informazione'. Politiche dei media di massa</i>	432
Capitolo Secondo	
L'elaborazione numerica in studio	437
<i>L'alba del 'digitale' e la riconfigurazione della produzione in studio</i>	444
<i>Musica acusmatica nello studio digitale</i>	449
Capitolo Terzo	
Interazioni / 1. Il computer nel contesto <i>live electronics</i>	455
Capitolo Quarto	
Interazioni / 2. L'elaborazione digitale nel <i>live electronics</i>	469
<i>La transizione software</i>	477
<i>Strumenti, meta-strumenti, ibridazioni</i>	484
Capitolo Quinto	
La complessità recente	489
<i>Momento storico e clima culturale generale</i>	489
<i>'Rimediazione digitale' e trasmissione dei repertori</i>	492
<i>Il software come medium. Materialità digitale e 'live coding'</i>	497
<i>Meticciano musicale elettronico. Contiguità con la produzione di massa</i>	503
<i>Performatività neo-analogica</i>	516
Capitolo Sesto	
Tra musica e <i>sound art</i>	525
« <i>Un mondo sonoro che non sarà più musica</i> »	544

Capitolo Settimo	
Verso la contemporaneità. Spunti di riflessione	549
<i>Centralità estetica delle 'pratiche'</i>	550
<i>'Ecologizzazione' della tecnologia e frammentazione della soggettività</i>	556
<i>Superamento della riproducibilità tecnica</i>	561
<i>Dopo la 'condizione post-moderna'?</i>	563
Epilogo	
Per una retrospettiva futura	569
Bibliografia	571
<i>Monografie e antologie</i>	571
<i>Articoli (in riviste, antologie, atti di convegni) e voci di enciclopedia</i>	578
Indice / 1	
Persone, autori, opere musicali, collettivi musicali.	
Festival ed eventi artistici. Enti e organizzazioni culturali	585
Indice / 2	
Enti di produzione e di ricerca. Dispositivi, apparati e processi tecnici.	
Software e linguaggi di programmazione	615
Indice / 3	
Soggetti diversi. Eventi e contesti storici significativi	627



La storia di ogni forma d'arte conosce periodi critici in cui mira a certi risultati, i quali potranno essere ottenuti soltanto a un livello tecnico diverso, cioè attraverso una diversa forma d'arte.

Walter Benjamin  
*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*  
(1936)

Il modo in cui si fa storia ambirebbe  
illuminare la storia da fare.

Jacques Le Goff e Pierre Nora  
*Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia* (1974)

L'arte non ha mai costituito uno spazio di costruzione estetica autonomo rispetto alla storicità dell'essere insieme e alla materialità delle tecnologie della produzione e della vita.

È sempre stata dentro questi mondi, vi ha lavorato, costruendoli — e spesso anticipandoli; ha sempre considerato le macerie residue nel tempo, e i materiali preesistenti, come materia da smontare e ricomporre e della quale infine riappropriarsi creativamente.

Toni Negri  
*Lettera a Nicolas Martino* (2014)

Un nuovo mondo sonoro potrà nascere soltanto se sapremo considerare il cammino percorso finora.

Franco Evangelisti  
*Avanguardia e involuzione musicale* (1975)



## PREFAZIONE

Viviamo in un mondo iper-tecnologizzato. Lavoriamo, studiamo, giochiamo, esprimiamo la nostra umanità residua in ambienti dove quasi ogni azione e ogni frammento d'esperienza vengono in qualche misura mediati da stratificazioni elettroniche diverse, spesso composite e interagenti. Anche *fare musica* implica — ormai da tempo non trascurabile — risorse e supporti tecnici molteplici, basati su criteri funzionali eterogenei tra loro sovrapposti e intrecciati. E ciò in fondo anche quando suoniamo un tradizionale strumento musicale, esemplare di raffinato artigianato meccanico preso in un reticolo di dispositivi elettroacustici e digitali, quasi umile figura di una memoria storica.

Nella tarda modernità, al seguito del positivismo tecno-scientifico di fine '800, si è passati da una concezione semplicemente utilitaristica della tecnica ('strumento' e 'protesi' del corpo umano<sup>1</sup>, poi anche del pensiero<sup>2</sup>) a una concezione più complessa che la indica come conoscenza 'distribuita' e anche 'integrata' in oggetti comuni e spazi condivisi (la tecnica come 'ambiente' di esistenza individuale e collettiva)<sup>3</sup>. L'attuale 'condizione tecnologica' ne è la propaggine ulteriore e pervasiva, significativa di un denso groviglio di trasformazioni cognitive e di sensibilità che investono ormai *in toto* le facoltà di rappresentazione di noi stessi e del mondo.

Gli snodi di questo passaggio epocale sono stati accompagnati e spesso anche anticipati da innumerevoli esperienze musicali, che li hanno resi esperibili in peculiari forme sonore, mediante ingegnose soluzioni tecniche. Questo libro prova a ripercorrere la pluralità di tali esperienze, proponendosi non tanto o non solo come una *storia della musica elettroacustica e informatica* ma, più esattamente, come un percorso attraverso mutevoli forme di *creatività tecnologico-musicale* viste come figure emblematiche appunto della transizione storica dalla tarda modernità alla post-modernità, fino alle soglie del presente.

---

1. Come già nei *Principi di una filosofia della tecnica* di Ernst Kapp (*Grundlinien einer Philosophie der Technik*, 1877).

2. Come negli scritti di Marshall McLuhan, a partire da *Strumenti del comunicare* (*Understanding Media*, 1964).

3. Secondo una concezione che parte da Martin Heidegger (*La questione della tecnica*, 1953) e Gilbert Simondon (*Modes d'existence des objets techniques*, 1958) e che riecheggia diversamente in molti autori successivi, da Félix Guattari e Gilles Deleuze fino a Erich Hörl.

Inizieremo da un quadro complessivo del periodo da fine '800 a metà '900, e procederemo attraverso varie fasi della seconda metà del '900 fino a lambire dunque la contemporaneità. Verso la fine del percorso vedremo emergere dinamiche rivelatrici del compimento e anche del superamento di un periodo. Nell'insieme, si tratterà di un percorso appunto 'storico' (un'informata e plausibile ricostruzione di varie linee evolutive, tra loro spesso intrecciate in modi sorprendenti) ma anche di un percorso 'critico' (laddove le circostanze richiamate siano meglio chiarite se messe a confronto tra loro).

Vi sono due modi complementari per 'ascoltare' e raccontare questo recente passato. Si possono raccogliere fonti documentali dirette e indirette, elencando dati e riferimenti attendibili (opere, autori, collaboratori, orientamenti stilistici, sistemi e contesti di produzione) in ordine cronologico o geografico, con piglio diciamo archivistico e compilativo. Oppure, fonti alla mano, si possono individuare nuclei tematici ricorrenti nel rapporto instaurato da compositori, interpreti e istituzioni con le tecnologie del loro tempo, con approccio insieme più analitico e narrativo (genericamente debitore, per intenderci, a ciò che da Michel Foucault in poi si è detta 'archeologia della conoscenza'). Con cautela proveremo a seguire questa seconda via, più adeguata a situare l'apparente specificità della materia su un piano d'interesse generale, e più utile a riflettere anche sul presente e sui possibili scenari futuri.<sup>4</sup>

Alla base del percorso proposto vi è la convinzione che, se evitiamo ricadute nel determinismo e nel feticismo tecnologico, e se al tempo stesso mettiamo da parte una visione soltanto formalistica dei fenomeni artistici, le vicende della creatività elettroacustica e informatica possano parlarci di mutazioni storiche di rilievo generale in modi più accurati e fertili di quanto possano fare altre vicende comunque importanti. Questo libro pone dunque la necessità di una 'storia della musica del novecento' di tipo alternativo rispetto a prospettive storiografiche più consuete, centrata sulle mutazioni delle condizioni materiali del lavoro musicale nonché sul determinarsi di nuovi orizzonti disciplinari e di corrispondenti forme di organizzazione della conoscenza.

In questa prospettiva assumono speciale rilievo quelle tendenze in cui la prassi creativa si è posta e si pone in relazione dialettica rispetto a fenomeni di facile

---

4. In rapporto a determinate circostanze discusse nelle fasi più avanzate del nostro percorso, le fonti disponibili saranno integrate dalla diretta testimonianza dell'autore, come pure da preziosi elementi informativi che l'autore deve a colleghi e amici — si ringraziano in particolare Gerald Bennett, Nicola Bernardini, Valeska Bertoncini, Walter Branchi, Joel Chadabe, Arun Chandra, James Dashow, Roberto Doati, Jonathan Impett, Folkmar Hein, Siegfried Koepf, Alessandro Mastropietro, Fondazione Scelsi, Makis Solomos, Daniel Teruggi, Germán Toro-Pérez, Volker Strabel, Alvise Vidolin.



estetizzazione della tecnica e rispetto al produttivismo economico-industriale caratteristico dell'epoca (da considerare comunque come ineluttabile fattore di contesto, naturalmente). Seguiremo pertanto il cammino di musicisti, ricercatori e ingegneri che si sono inventivamente appropriati dei criteri tecnologici del loro tempo, trasformandoli in inediti dispositivi di esperienza estetica. Un criterio di 'appropriazione creativa' è proprio ciò che ha loro permesso di agire non solo con competenza tecnico-professionale ma anche con competenza appunto *creativa*, cioè con attitudine distruttiva e costruttiva insieme rispetto alle condizioni d'esperienza storicamente date.

Nel complesso, il nostro percorso vedrà delinearsi ripetutamente uno schema di continuità e di rottura storica che già negli anni 1930 Walter Benjamin aveva considerato insito nell'evoluzione delle forme artistiche (si veda citazione in esergo). Per esempio, vedremo che, a metà del '900, l'appropriazione musicale delle tecniche elettroacustiche permise di riprendere e sviluppare tensioni di linguaggio apparse irrisolvibili in seno alle avanguardie dei decenni precedenti, finendo per separarle dal contesto d'origine e favorendo così l'emergere di nuove e autonome forme espressive. La dialettica storica evidenziata da Benjamin segna effettivamente gli snodi più emblematici del nostro percorso. Al di là delle classificazioni più spesso utilizzate (declinate secondo paradigmi di 'avanguardia', 'neo-avanguardia', 'sperimentazione' e 'ricerca'), ciascuno di quegli snodi implica una dimensione propria della creatività artistica in generale, che consiste in una capacità di interrogare e rielaborare le condizioni della *prassi* già prima di agire sul *linguaggio* (o, se si preferisce, agendo *così* anche sul linguaggio). È grazie alla consapevolezza intuitiva o ragionata delle condizioni di produzione che una pratica d'arte tende ad accrescere la propria autonomia estetica, diventando così elemento attivo nel proprio tempo storico.<sup>5</sup>

Tutto ciò evidentemente solleva il problema di come i fenomeni artistici si inseriscano nel flusso dei cambiamenti sociali. Occorrerebbe ribaltare l'apparente ovvietà secondo la quale le forme artistiche si limiterebbero a 'riflettere' un contesto sociologico unicamente determinato da fattori esterni e superiori (di volta in volta legati, nelle diverse fasi storiche, al potere religioso, al potere politico, e infine a quello economico e tecnologico — con varie sfumature secondo epoche e coordinate geo-culturali); occorrerebbe «pensare in termini di influenza dell'arte e dei suoi mezzi tecnici sulla società» (come ha scritto Roberto Barbanti in un ambito di riflessione diverso ma non troppo distante).<sup>6</sup> Si può concepire la storia di una forma d'arte come processo che può tendere alla propria autonomia solo

---

5. Questo genere di analisi critica è sviluppato in precedenti contributi di chi scrive, raccolti nel volume *Pensare le tecnologie del suono e della musica* (Editoriale Scientifica, Napoli, 2013).

6. R. Barbanti, *Chimere dell'arte. Guerra estetica, ultramedialità e arte genetica* (Ombre Corte, Verona, 2017), p. 92.

immergendosi in una pluralità di fattori contestuali portatori di alterità — insomma come «processo auto-poietico» (espressione delle scienze sistemiche adottata dal sociologo Niklas Luhmann). Autonomia ed eteronomia sono due aspetti di un unico *phylum* evolutivo, intrecciati in modo né lineare né orientato (sappiamo da lungo tempo che la categoria del ‘progresso’ non è di pertinenza storico-artistica). I rapporti tra creatività musicale, tecnologia e società seguono un simile intreccio di ‘circuiti del tempo’, tra loro sfasati e contraddittori eppure interdipendenti, di cui si deve provare a saggare la complessità almeno in corrispondenza degli snodi storici decisivi.

La motivazione più immediata che ha spinto a immaginare questo libro è che manca — in Italia, ma non solo — un quadro storico informato all’interdipendenza nella co-evoluzione di pensiero musicale e condizioni tecnologiche. La manualistica tecnico-scientifica e professionale non si apre mai alla contestualizzazione culturale dei processi che descrive e delle loro applicazioni (sembrerebbe normale, ma non lo è affatto). Per contro, la manualistica storico-musicale tiene sistematicamente a distanza ciò che essa tende a liquidare come fattori ‘puramente tecnici’, rimuovendo sin dall’inizio ogni possibilità di integrare la trattazione di autori, opere e tendenze stilistiche con l’analisi dei contesti di produzione e la filogenesi dei «modi di esistenza degli oggetti tecnici» (Gilbert Simondon). Il risultato è la reiterazione di alcuni luoghi comuni della storiografia novecentesca, oggi peraltro difficilmente comprensibili dai più giovani.<sup>7</sup>

In anni recenti c’è stato un promettente numero di contributi di ricerca riguardanti vicende direttamente o indirettamente richiamate in questo libro (alcuni di quei contributi sono richiamati in bibliografia). Tuttavia l’approfondimento necessario in sede di ricerca porta a circoscrivere l’osservazione, escludendo in partenza l’ipotesi di una trattazione più estesa e organica. Il nostro percorso vorrebbe invece puntare all’intreccio di diversi orizzonti espressivi e di diverse forme di progettualità, con l’obiettivo appunto di coglierne l’unità tematica sul piano storico. Verso la fine del percorso vedremo come tale unità storico-tematica possa apparire nel suo insieme come una *tradizione elettroacustica* — locuzione forse sorprendente, ma oggi non rara tra quanti si occupano della materia. Dovremo anche individuare pulsioni e derive che sembrano ormai aprire al superamento storico di tale tradizione.

Sul piano metodologico generale, sembra lecito chiedersi se si possa ancora oggi studiare la storia della musica unicamente o principalmente seguendo la

---

7. Non a caso questo libro è nato rielaborando in modo sistematico materiali didattici preparati dall’autore a contatto con ormai parecchie generazioni di studenti.

trasformazione di linguaggi, stili e forme. In un'epoca come quella odierna, che tutti dicono segnata dall'azione pervasiva di nuove o nuovissime forme di comunicazione, dovrebbe risultare non solo opportuno ma anche urgente innestare nel discorso storico-estetico una prospettiva di *storia dei media* attenta all'evoluzione delle condizioni della prassi, sia nel loro contenuto tecnico sia nei corrispondenti risvolti simbolici e culturali. Ogni prassi d'arte s'inscrive nel proprio tempo materializzando una vera e propria 'ecologia dei media', un insieme di mediazioni e mediatori di vario tipo, espliciti (tecnici, istituzionali) e non (cognitivi, culturali, simbolici). Solo un'ormai inapplicabile mentalità estetico-idealistica può negarne la rilevanza nel tentativo di comprendere i fenomeni creativi.

Più specificamente: ormai non sembra davvero possibile descrivere l'evoluzione della musica 'elettroacustica' e 'informatica' senza collegarla a corrispondenti sviluppi dell'ingegneria del suono e dell'informazione, i cui criteri teorico-scientifici possono apparire costruttivi e problematici al tempo stesso. E senza inserire tali sviluppi in più ampie coordinate contestuali (che di volta in volta possono essere — ad esempio — la riorganizzazione dei sistemi industriali nella prima e seconda metà del '900, le svolte tecnologiche legate alle vicende belliche e agli equilibri economici internazionali, le tensioni sociali e culturali degli anni 1960 e 1970, la globalizzazione e i rimescolamenti geopolitici post-1989, ecc.).

Analogamente, non sembra plausibile studiare circostanze che tutti diciamo aver rivoluzionato le condizioni dell'ascolto — introducendo nuove forme di consapevolezza uditiva, avvilendone altre — ignorando la prospettiva dei *sound studies*, cioè di quell'ambito di ricerca interdisciplinare maturato negli ultimi decenni fra antropologia delle comunicazioni, sociologia della tecnica e storia delle percezioni (ambito slegato da tematiche musicologiche e rivolto invece a tematiche appunto 'sonologiche', cioè alle funzioni comunicative, simboliche e culturali del suono e dell'udito).

Molti oggi considerano ineludibili certe particolari istanze metodologiche. Per esempio, l'esigenza di assumere coordinate geo-culturali meno limitate in senso euro-centrico di quanto sia accaduto fino ad oggi nel trattare queste materie. Ne terremo debito conto, non senza difficoltà nei casi — non pochi — di carenza di fonti e dati attendibili.

C'è poi l'esigenza di ampliare il discorso a quelle pratiche creative che, soprattutto nella seconda metà del '900, hanno assunto dimensione *intermediale* e poi *multimediale*, segnate dunque dalla contaminazione con pratiche afferenti a settori artistici e comunicativi diversi, secondo concezioni non più (o non sempre) riconducibili a forme di 'teatro musicale'. Pur non potendo dare a questo particolare nucleo tematico la rilevanza che merita (per ragioni di spazio, ma anche per specifici limiti di chi scrive), sarà comunque importante richiamare determinate esperienze

ed evidenziare i legami emergenti fra contesti tecnici ed espressivi eterogenei. Va in ogni caso rilevata la costitutiva interdisciplinarietà di pratiche dette non per nulla ‘elettro-acustiche’ o ‘informatico-musicali’: in fondo è proprio la loro inerente *costituzione interdisciplinare* che ha favorito il differenziarsi delle forme di ‘divisione del lavoro musicale’ e delle corrispondenti strutture organizzative e istituzionali — da quelle più solide e ufficiali, a quelle più precarie ed estemporanee, anche di natura collettivistica e associazionistica. Questo punto non è affatto secondario: ‘forme espressive’ e ‘forme istituzionali’ tendono a sovrapporsi coerentemente nella storia. Allorché la prassi artistica assume la responsabilità delle proprie concrete condizioni operative — cioè, in qualche misura, delle proprie condizioni di possibilità — il suo rapporto con la società non è più un dato di contesto, ma diventa un sostanziale elemento di contenuto.

A proposito di interdisciplinarietà e di intermedialità: nelle fasi avanzate del nostro percorso vedremo maturare inedite pratiche ‘sonore-ma-non-più-musicali’ — come quelle di *sound design* e di *arte sonora*.<sup>8</sup> Noteremo in particolare come le esperienze di arte sonora, nate con la sperimentazione musicale degli anni 1960 e 1970, abbiano poi dato vita a un ambito autonomo di prassi estetica, pensabile perfino come decisivo decentramento o anche come superamento del concetto di ‘musica’ storicamente ereditato. Pertanto, al termine del nostro percorso, riapparirà lo schema di derivazione storico-artistica di Benjamin: così come la musica elettroacustica ha sviluppato la propria autonomia elaborando a metà ’900 certe tensioni irrealizzabili nell’ambito dei movimenti musicali pre-elettronici, l’arte sonora nella seconda metà del ’900 mira alla propria autonomia seguendo tensioni irrisolvibili nell’alveo della sperimentazione musicale elettroacustica e delle sue estensioni intermediali.

Quest’ultima circostanza si presenta come un’inedita e significativa ipotesi storico-estetica. Naturalmente ci limiteremo a rilevarne il fenomeno, rinviandone l’analisi ad auspicabili ulteriori approfondimenti.

(L’Aquila, 20 ottobre 2018)

---

8. Lasciemo la locuzione ‘sound design’ non tradotta, perché da decenni piuttosto usuale in ambiti professionali e non. Useremo invece la locuzione italiana ‘arte sonora’ (equivalente all’inglese *sound art* e al tedesco *Klangkunst*) perché, sebbene poco convincente (come d’altronde in altre lingue romanze: francese *art sonore*, spagnolo *arte sonora*), è ormai ricorrente in Italia sia tra addetti ai lavori sia nel discorso della critica d’arte contemporanea.

Ovunque possibile si evitano tecnicismi non necessari. Per non frammentare la lettura, si evitano richiami bibliografici nel corpo principale del testo. Gli anni di nascita e morte accanto ai nomi di autori di rilievo principale sono inseriti alla prima ricorrenza tematica di ogni nome, e sono ripetuti in seguito solo laddove servono a chiarire eventuali riferimenti temporali.

Le citazioni tradotte da altre lingue sono da intendersi tutte di ‘traduzione mia’.

La bibliografia alla fine del libro comprende solo fonti consultate per verificare informazioni e citazioni richiamate nel testo. Le fonti ‘sitografiche’ sono trattate come bibliografiche.

Le opere musicali citate sono in larga parte accessibili come registrazioni digitali o analogiche pubblicate da case discografiche di tutto il mondo. Oppure come registrazioni digitali disponibili su internet (ma in tal caso la qualità di riproduzione è di solito insoddisfacente). Le relative informazioni discografiche sono facilmente rintracciabili su internet.

Le installazioni sonore, nonché le opere di tipo intermediale e multimediale, sono accessibili soltanto in minima parte in gallerie d’arte e musei: molte tuttavia sono documentate in libri, cataloghi d’arte, supporti multimediali e siti internet.