

## *Il documento sonoro come fonte\**

Paolo Zavagna\*\*

### *‘Scrivere’ e ‘leggere’ il suono*

Al 1877 si fa risalire la nascita del primo sistema di registrazione – e di riproduzione – del suono: Charles Cros in Francia e Thomas Alva Edison negli Stati Uniti quasi contemporaneamente inventano il “paleophone” e il “phonograph”. Solo il secondo tuttavia costruisce anche la macchina in grado di funzionare, non limitandosi all’esposizione teorica del suo funzionamento. Il nome dell’apparato (*fonografo*) e la modalità in cui avviene la produzione del documento sonoro (*enregistrer, to record, registrare*) tradiscono il desiderio o la volontà di assimilare l’operazione di fissare il suono a quella di scrivere. Vedremo in seguito che non sempre l’analogia è calzante, anche se per molti aspetti possiamo utilizzarla ai fini di una indagine sull’oggetto prodotto: il documento sonoro. Già nel 1857 – vent’anni prima – Édouard-Léon Scott de Martinville aveva ideato un sistema, il “phonautograph”, per *scrivere* (*écrire* è l’azione più volte ribadita da Scott de Martinville nei suoi scritti) il suono. Durante le sue ricerche egli era a conoscenza degli esperimenti di Ernst Florens Friedrich Chladni (per ottenere le *Klangfiguren*), M. Lissajous, M. Duhamel, M. Arthur Morin e degli strumenti di misura di Cagniard-Latour (inventore della sirena), Félix Savart, M. Wertheim, M. Pouillet, e non ignorava quelli di Karl Rudolph Koenig<sup>1</sup>, sistemi che, pur diversi nelle loro caratteristiche, si oc-

\* Il presente lavoro, in origine intitolato *Il documento sonoro come fonte dei repertori musicali senza notazione*, rispetto alla stesura originale ha subito vari cambiamenti. La letteratura sull’argomento prodotta tra il 2004 – anno della prima stesura – e oggi si è moltiplicata, e mi ha dato numerosi spunti che qui ho potuto riprendere e sviluppare. Uno fra tanti quello che i documenti sonori sono – potenzialmente – una fonte per *tutti* i repertori musicali, anche quelli che mantengono nella scrittura ‘grafica’ il (o un) loro assetto, ma non il solo.

\*\* Conservatorio “A. Steffani” – Castelfranco Veneto. MART<sup>Lab</sup> – Firenze.

<sup>1</sup> Si vedano, a proposito, i seguenti scritti: Patrick Feaster (a cura di), *Working paper 1, Édouard-Léon Scott de Martinville’s “Principes de Phonautographie” (1857). A critical edition with english translation and facsimile*; Id., *Working paper 2, Édouard-Léon Scott de Martinville’s Phonautograph patent No. 31470 [1857-1859]. A critical edition with english translation and facsimile*; Id., *Working paper 3, Édouard-Léon Scott de Martinville’s “Fixation graphique de la voix” (1857). A critical edition with english translation and facsimile*,

cupavano tutti della rappresentazione visiva o della misurazione dei fenomeni acustici. Non va dimenticato che i due ambiti della sperimentazione scientifica e della creazione di strumenti di misura non sono così facilmente separabili. Tutti questi sistemi tuttavia non prevedevano la possibilità di riprodurre il suono rappresentato graficamente o misurato, ma soltanto quella di *vederlo*; viene quindi a mancare la parte più problematica e inventiva del sistema: la riproduzione. L'utilizzo 'visivo' del documento sonoro sarà peraltro ancora presente quando il cilindro si potrà a tutti gli effetti riprodurre ed ascoltare: in uno scritto del 1878, ad esempio, ne verrà fatto un uso più da strumento di misura (scrivere dati misurabili) che da sistema di registrazione-riproduzione dei suoni<sup>2</sup>.

Durante i primi anni, il ruolo del fonografo di Edison fu quello di 'segretario' e, dei dieci utilizzi possibili del fonografo che l'inventore stesso illustrò, la registrazione della musica era al quarto posto dopo la dettatura di lettere, i libri fonografici per ciechi, l'insegnamento dell'eloquio<sup>3</sup>: lettere e libri, un sostituto della carta e un sostituto della scrittura, ribadito ancora nel 1897 dalla rivista *The Phonoscope*, dove si sostiene – con grande enfasi – che fonografo e macchina da scrivere avrebbero presto sostituito la penna<sup>4</sup>. Il termine fonografia stesso nasce nell'ambito della stenografia (lo utilizza Isaac Pitman nel 1837)<sup>5</sup> e la "traccia grafica lasciata dal movimento delle onde sonore" è, per Scott de Martinville, una "stenografia naturale".

Le discipline storiche sembrano essere state consapevoli, in maniera sistematica nei loro compendi metodologici, dell'importanza dei documenti sonori e dell'importanza di saperne valutare l'autenticità prima di quelle musicologiche. Nell'XI volume dell'*Encyclopédie de la Pléiade* del 1961<sup>6</sup> vi sono numerose pagine dedicate ai "mezzi recenti di diffusione" della storia, ovvero le testimonianze audiovisive, e Charles Samaran, il curatore, nell'introduzione ci ricorda che "il termine 'documento' va preso nel senso più ampio, documento scritto, illustrato, *trasmesso mediante il suono*, l'immagine, o in qualsiasi altro modo"<sup>7</sup>. Tenendo presente che nella storia orale quando si parla di fonte orale si intende quasi sempre un documento sonoro

in <<http://www.firstsounds.org/>> (tutti i siti web citati nel presente articolo sono stati visti il 14 ottobre 2008). Gli originali sono conservati presso l'Académie de sciences de l'Institut de France a Parigi.

<sup>2</sup> Persifor Frazer Jr., *Some Microscopical Observations of the Phonograph Record*, "Proceedings of the American Philosophical Society", vol. 17, n. 101 (Jan.-Jun., 1878), pp. 531-536.

<sup>3</sup> Cfr. "North American Review", June 1878. Citato in Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph. 1877-1977*, New York and London, Collier, 1977<sup>2</sup>, p. 29.

<sup>4</sup> *Typewriter and Phonograph Displace the Pen*, "The Phonoscope", 1, 7, June 1897, p. 11.

<sup>5</sup> Isaac Pitman, *Phonography; or, Writing by Sound; Being a Natural Method of Writing, Applicable to all Languages, and a Complete System of Shorthand*, London, S. Bagster & Sons, 1840. Citato in Thomas Y. Levin, *For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*, "October", 55, Winter 1990, The MIT Press, p. 36.

<sup>6</sup> Charles Samaran (a cura di), *L'histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961. In particolare i contributi di Jean Thévenot: *Les machines parlantes*, pp. 802-819; *Discothèques, phonothèques et ténidiotèques*, pp. 1184-1203; *Témoignages sonores enregistrés*, pp. 1411-1417.

<sup>7</sup> "Le mot 'document' étant pris dans le sens le plus large: document écrit, figuré, *trasmis par le son*, l'image ou de toute autre manière." Ivi, p. XII, corsivo mio. Possiamo trovare questo passo citato da Jacques le Goff nella voce *Documento/Monumento* dell'Enciclopedia Einaudi, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, p. 41.

(rare volte una trascrizione di esso) vorrei ricordare inoltre che “la fonte orale [...] può integrare la fonte scritta, [...] per molti aspetti è fonte primaria – in non pochi casi è addirittura unica fonte”<sup>8</sup>.

Georg Feder, nel suo manuale di filologia musicale del 1987, ancora stenta a dare al documento sonoro il valore oggi ormai riconosciutogli; nel paragrafo dedicato alle fonti accenna al fatto che “[o]ltre ai manoscritti e alle stampe possono avere valore di fonte, nel nostro tempo, *anche* le registrazioni sonore [...]”<sup>9</sup>.

Ancora oggi non esiste in ambito musicologico, per quanto riguarda i documenti sonori digitali, qualcosa di simile al volume di Stefano Vitali sulle fonti storiche<sup>10</sup>.

I contributi teorici che si occupano dei repertori musicali espressi direttamente su documenti sonori sono concordi – pur ognuno nella sua specificità – nel considerarli frutto di un sistema di scrittura (e quindi di lettura); sempre, tuttavia, con vari distinguo e in senso lato; lo testimonia il frequente uso delle virgolette singole, adottato anche in queste mie brevi considerazioni. “[Il] continuo mutare dei supporti e dei codici di memorizzazione impone insieme alla conservazione dell’opera anche quello dello strumento per ‘leggerla’ [...]”<sup>11</sup>. “Gli strumenti elettronici consentono al compositore di ‘scrivere’ direttamente il suono, anziché prescriverlo sul *medium* cartaceo [...]”<sup>12</sup>. “[... A]ll’interno della produzione di uno stesso autore, alle opere realizzate e fissate sulla carta (prescritte) se ne affiancano altre che utilizzano nuove tecnologie di ‘scrittura’ del suono (su supporti quali il nastro magnetico o la memoria, ad es.) che talvolta possono escludere qualsiasi traccia che non sia prettamente acustica e per le quali l’unico testo analizzabile è quello sonoro”<sup>13</sup>. “Come è ormai evidente, l’approccio documentario alle opere di musica elettronica muove dall’assunto ermeneutico della *comprensione* del sistema tecnologico che le ha prodotte; ne consegue l’imperativo di preservare le attrezzature storiche, grazie alle quali è possibile ricostruire il *mondo* della musica elettronica dalle sue basi ‘scrittorie’”<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Paola Carucci, *Prefazione* a G. Barrera, A. Martini, A. Mulè (a cura di), *Fonti orali – censimento degli istituti di conservazione*, Pubblicazione degli Archivi di Stato - Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, n. 71, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1993, p. 14.

<sup>9</sup> Georg Feder, *Musikphilologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. Trad. it. di Giovanni Di Stefano, revisione di Lorenzo Bianconi, *Filologia musicale*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 42, corsivo mio.

<sup>10</sup> Stefano Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell’era del computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

<sup>11</sup> Alvis Vidolin, *La conservazione e il restauro dei beni musicali elettronici*, in *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, VI, Roma, CIDIM/UNESCO-Società Italiana di Musicologia, 1992, p. 157. Il termine *leggerla* nell’originale è posto fra virgolette doppie, ma con l’uso tipico, confermatomi dall’autore stesso (comunicazione personale, 13 settembre 2008), delle virgolette singole.

<sup>12</sup> Gianmario Borio, *Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale*, in G. Borio (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, Pisa, ETS, 2004, p. 24.

<sup>13</sup> Angela Ida De Benedictis, *Il suono oltre il segno: la carta, i limiti e gli inganni (cinque esempi)*, “AAA-TAC”, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2, 2005, p. 53.

<sup>14</sup> Angello Orcalli, *Orientamento ai documenti sonori*, in Sergio Canazza e Mauro Casadei Turronei Monti (a cura di), *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Udine, Forum, 2006, p. 61. Sono debitore a questo testo in molti luoghi del presente scritto.

Un rullo di pianola, pur essendo un importantissimo documento musicale, non è un documento sonoro; così come non lo è un file MIDI, molto più simile ad un rullo di pianola che a una registrazione (quasi tutti i *sequencer* MIDI hanno infatti una forma di visualizzazione chiamata piano-roll); nemmeno la gran parte di strumenti meccanici automatici assimilabili alla famiglia dei carillon sono documenti sonori: infatti o sono privi della dimensione ‘neutra’ del documento in sé, in teoria ‘riproducibile’ da altri sistemi diversi da quello che li ha prodotti (nel caso degli strumenti meccanici), ovvero non contengono informazioni acustiche (nel caso dei rulli di pianola e dei file MIDI). Il *suono*, in questo tipo di documenti, non viene né ‘scritto’ né ‘letto’; ciò che viene scritto e successivamente letto è un codice astratto, interpretabile grazie ad un protocollo che, combinato ad un ‘hardware’, permette di produrre il suono. Il codice astratto è, ad esempio, quello definito nel protocollo MIDI, protocollo di cui l’‘hardware’ preposto alla produzione del suono deve essere informato; oppure è definito dalla distanza dei fori da praticare sul rullo di pianola per ottenere le note volute una volta che il rullo verrà fatto girare alla velocità adeguata nell’opportuno ‘hardware’ (la pianola); oppure è definito negli elementi costruttivi (‘hardware’) di un carillon o di un automa musicale, autosufficienti; oppure è l’algoritmo compositivo di generazione di suoni in tempo reale. Tutti questi sistemi non producono documenti sonori, producono direttamente e istantaneamente suoni.

La terminologia che riguarda produzione e riproduzione di documenti è molto varia (e alle volte ambigua: si ri-produce l’evento, l’esecuzione, o si ri-produce il documento?), e i termini ‘scrivere’ e ‘leggere’, metafore di tutti quelli della tabella 1, sono usati in funzione dei rispettivi contesti. A volte sarà un uso retorico (più che scientifico) o storico (più che tecnologico) a determinare l’utilizzo di un termine piuttosto che di un altro.

Tabella 1. Termini utilizzati per designare le azioni di ‘scrivere’ e ‘leggere’ documenti.  
I termini fra parentesi non sono praticamente utilizzati.

scrivere		leggere
codificare		decodificare
incidere		-
-		trasferire
produrre	ri-	produrre
registrare		registrare
mediare		mediare
(versare)		versare
(posizionare)		posizionare
copiare		copiare
memorizzare		memorizzare

*Il documento sonoro come processo*

In un celebre articolo del 1991, *L'etica della conservazione, del restauro e della ri-edizione di registrazioni sonore storiche*, Dietrich Schüller<sup>15</sup> definiva il processo di registrazione e il processo di ri-registrazione, analizzandoli dal punto di vista degli interventi che sul supporto vengono effettuati. Ricostruisco quello schema, ampliandolo e variandolo leggermente.

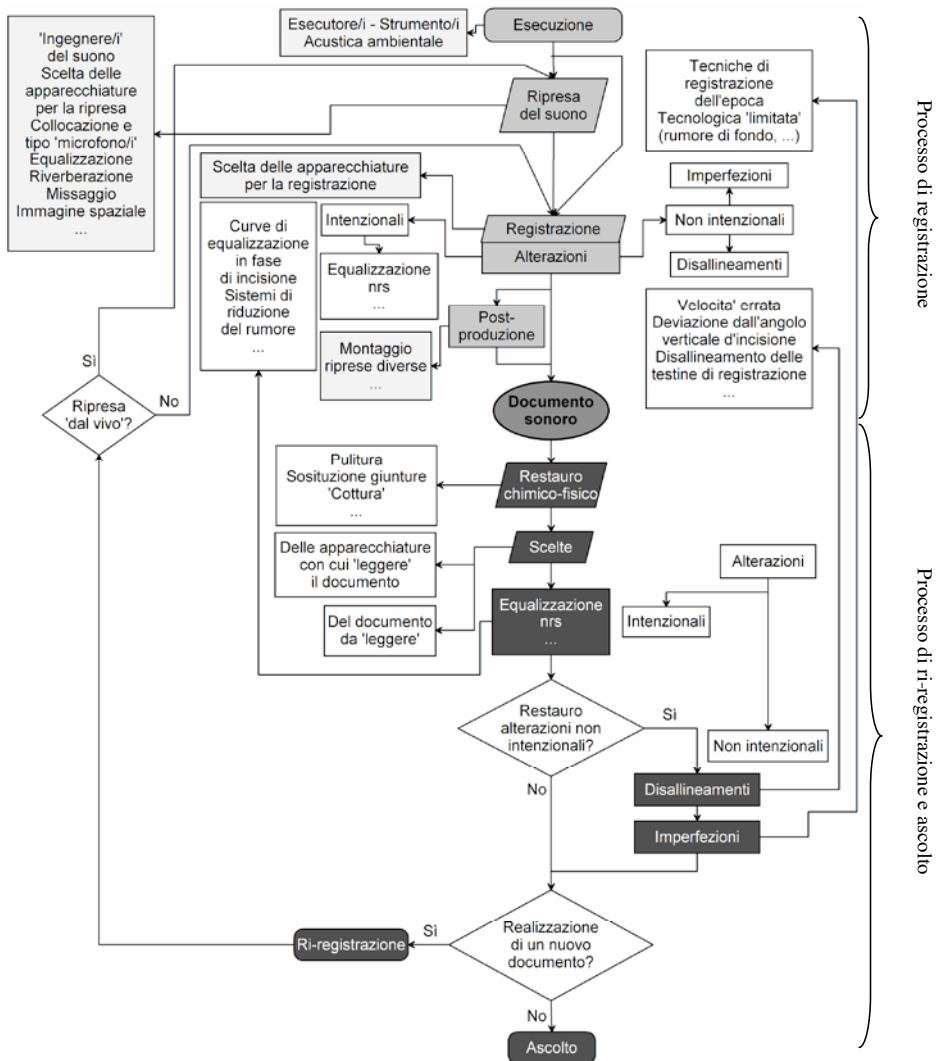


Figura 1. Analisi del processo di registrazione e opzioni per la ri-registrazione e l'ascolto.

<sup>15</sup> *The Ethics of Preservation, Restoration, and Re-Issues of Historical Sound Recordings*, "JAES", 39, 12, 1991, pp. 1014-1017.

Il momento in cui il suono viene fisicamente prodotto, *l'esecuzione* (*performance*, evento sonoro), è composto da tre elementi (non sempre necessariamente tutti presenti):

1. esecutore/i
2. strumento/i
3. acustica dell'ambiente in cui avviene l'esecuzione (si veda fig. 1).

In senso lato, in campo musicale, esecutore è chiunque, per mezzo di un'azione, produce un suono con uno strumento (che può essere il suo stesso corpo, uno strumento acustico, uno strumento elettroacustico, uno strumento elettronico o uno strumento digitale). Il caso dell'algoritmo che genera musica senza un inizio né una fine è un caso limite: tuttavia dei tre elementi, nell'algoritmo viene a mancare solo l'acustica dell'ambiente in cui avviene l'atto di produzione del suono prima della fissazione su un supporto, elemento assente in molta produzione musicale elettronica e digitale. (A tal proposito ricordo che il tratto caratterizzante oggi lo studio sulla virtualità dei suoni non è tanto l'imitazione degli strumenti acustici, aspetto presente soprattutto all'inizio nella ricerca dell'informatica musicale, quanto la costruzione dello spazio e dell'ambiente)<sup>16</sup>. L'esecutore, in quanto 'creatore' dell'algoritmo o del brano che viene direttamente registrato o inviato all'ascolto, è presente, così come è presente lo strumento, che può essere 'semplicemente' un computer. In tutti gli altri casi in cui è presente un esecutore, un ambiente è necessario. L'assenza dell'esecutore è comune invece alle registrazioni di suoni della natura e, all'opposto, di strumenti automatici: 'canti' degli uccelli, rumori della natura quali vento, risacca, tuoni, ovvero arpe eoliche e tutti quegli strumenti meccanici in cui l'esecutore non è fisicamente presente durante la manifestazione sonora.

Ma affinché si possa produrre un documento è necessario almeno uno (la registrazione) di altri due passaggi nel processo di produzione: la ripresa del suono e la sua registrazione (si veda fig. 1).

Nella *ripresa* l'intervento umano può variare da un massimo di decisioni, nei casi di riprese dal vivo di concerti o eventi che necessitano l'utilizzo di apparecchiature molto elaborate come un sistema multimicrofonico, a un minimo di decisioni, nel caso già menzionato dell'algoritmo che genera suoni in tempo reale, dove l'elemento della ripresa non esiste e si arriva direttamente al passaggio successivo, quello della registrazione. Vi sono una serie di livelli intermedi, alcuni dei quali particolarmente interessanti, in cui la catena elettroacustica è decisiva per la copia di un documento. Ri-mediare un cilindro, ad esempio, può essere anche una questione di ripresa del suono, oltre che, ovviamente, di ripristino (o costruzione *ex-novo*) del lettore adeguato.

La *registrazione* è il momento più delicato nel processo di produzione del documento sonoro. Sebbene non sempre sia facile separare i due momenti di ripresa e di registrazione, in questo contesto vi sono almeno due elementi determinanti che distinguono nettamente le due fasi e che, ai fini della ricostruzione della nascita di un documento

<sup>16</sup> Si vedano in particolare Durand R. Begault, *3D sound for Virtual Reality and Multimedia*, Boston, Academic Press, 1994 e Francis Rumsey, *Spatial Audio*, Oxford, Focal Press, 2001.

sonoro, sono essenziali: 1) l'apparecchiatura di memorizzazione (del segnale audio già trasdotto) sul supporto con le inevitabili alterazioni che introduce e 2) l'ineludibilità della registrazione; mentre la ripresa, come abbiamo visto, può non avvenire, la registrazione è necessaria affinché si produca un documento sonoro. In questa fase si sceglie inoltre sia l'aspetto materiale che assumerà il documento, cioè le sue caratteristiche chimico-fisiche, sia il formato con cui l'informazione sonora verrà memorizzata.

La *post-produzione*, che nell'arte fonografica è elemento privilegiato fin da quando è stata possibile, è la fase tecnologicamente più elaborata e meno testimoniata. Le figure del *sound-engineer* (tradotto non troppo precisamente con fonico) e del consulente musicale, che in fase di montaggio del prodotto discografico decidono quale sarà il suono finale, sono riconosciute come figure centrali, anche se non sempre – tuttora – adeguatamente valorizzate. Già ai primordi della fonografia, nel 1929, Leopold Stokowski, durante una prova per una trasmissione radiofonica, notando il fonico al mixer, chiese chi esso fosse e, saputo, disse: “State pagando l'uomo sbagliato; è lui il direttore, non io. Non voglio che questa esecuzione venga trasmesso a mio nome se non sarò io a controllare il pianissimo, il mezzo forte e il fortissimo”<sup>17</sup>. Possiamo assimilare, *mutatis mutandis*, il fonico che produce il master di un prodotto discografico al fonico responsabile della trasmissione radiofonica e osserviamo l'acume di Stokowski nel riconoscerne e valorizzarne la figura.

Nel caso dei repertori musicali senza notazione – se si vuole agire con criteri filologici e critici – è quindi indispensabile cercare di conoscere le circostanze in cui i tre momenti sono avvenuti e poter risalire ai protagonisti e alle tecnologie azionate.

Tutti i processi tecnologici che implicano la registrazione hanno dunque in comune:

- *generazione* dell'evento sonoro (ma potrebbe valere anche per l'audiovisivo);
- *memorizzazione* dell'informazione generata dall'evento sonoro su un supporto, ovvero la registrazione, con le proprie – ineludibili, sostanziali – alterazioni;
- *conservazione* del supporto registrato (fino a qui soddisfacendo i caratteri ontologici del documento sonoro) e sua
- *riproducibilità* e
- *accesso* (soddisfacendo così anche i caratteri fenomenologici: dal punto di vista fenomenologico, infatti, un documento sonoro non esiste se non è sia riproducibile sia accessibile).

La distinzione fra l'esistenza del documento e la sua accessibilità potrebbe sembrare oziosa, ma la pratica<sup>18</sup> ci insegna che vi sono molti documenti che di fatto, non essen-

<sup>17</sup> Citato in Oliver Daniel, *Stokowski. A counterpoint of view*, New York, Dodd Mead & Company, 1982, p. 306. Lo stesso brano è citato anche in Evan Eisenberg, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Torino, Instar Libri, 1997, p. 208. Ed. or., *The Recording Angel. Explorations in Phonography*, New York, McGraw-Hill, 1987. A questo libro mi riferisco inoltre quando parlo di fonografia in quanto arte.

<sup>18</sup> Cfr. Walter H. Rubsamen, *Music research in italian libraries. An anecdotal of obstacles and discoveries*, “Notes”, s. II, 6, 2, Mar. 1949, pp. 220-233, e Id., *Music research in italian libraries. An anecdotal of obstacles and discoveries, Second Installment*, “Notes”, s. II, 6, 4, Sep. 1949, pp. 543-569.

do consultabili, è come se non esistessero: fintanto che non si è azionato il *codec*<sup>19</sup> per poter accedere all'informazione non possiamo sapere con certezza se l'informazione ci sia. L'accesso ai documenti sonori, rispetto ai documenti scritti, è reso ancor più problematico dal fatto che il *codec* non è esclusivamente umano e quindi è necessario un apparato, come vedremo meglio oltre, per poterli 'leggere'.

Sarà bene a questo punto chiarire almeno due elementi di quanto scritto finora:

1. *registrazione*, sebbene "fuorviante"<sup>20</sup>, è il termine qui utilizzato per definire da un lato tutto il processo che produce un documento audiovisivo, dall'altro il solo atto dell'"incidere" il documento; la scelta è dettata dall'uso ormai comune e accettato nel settore, anche se: a) in diverse lingue occidentali, il cui etimo è diverso, il significato oscilla fra l'"incidere" e il "porre sopra" e b) in italiano abbiamo uno stesso termine per descrivere l'azione di registrare un documento scritto, o un fatto tramite un documento scritto, e registrare un documento sonoro (diversamente, ad esempio, dall'inglese dove troviamo propriamente *to register* nel primo caso e *to record* nel secondo); *grabación, gravação, recording, enregistrement, Aufnahme, opname, inspelning* o *upptagning*, sono le relative traduzioni in spagnolo, portoghese, inglese, francese, tedesco, olandese e svedese;
2. bisogna distinguere fra l'azione di leggere (decodificare) e quella di leggere l'informazione da un supporto per scriverla in un altro supporto (trasferire, riprodurre, reregistrare, rimediare, riversare, riposizionare, ricopiare, rimemorizzare); nel secondo caso, infatti, il risultato sarà un nuovo documento, mentre nel primo ci sarà *solo* trasmissione di informazione.

A questo punto dell'analisi della figura 1 abbiamo il documento sonoro. Oggi la trasmissione del sapere avviene soprattutto grazie a documenti (magari labili, sempre più immateriali, frutto di quella che viene chiamata una seconda oralità, ma pur sempre documenti). Fra le discipline specialistiche che si occupano di descrivere e definire i documenti ricordo l'archivistica, la diplomatica, la biblioteconomia, la teoria dell'informazione; ognuna in specifici contesti e con specifiche necessità. L'archivistica definisce un documento come "informazione scritta, o affissa ad un supporto fisico, prodotta o ricevuta da un'entità fisica o organizzativa durante la trattazione di affari, e conservata per l'adempimento di obblighi amministrativi o legali o per essere usata come materiale di prova o riferimento"<sup>21</sup>. In diplomatica "un documento è una prova scritta compilata secondo una forma determinata – che è variabile a seconda del luogo, periodo, persona, transazione – di un fatto di natura giuridica. Questa definizione non fu mai adottata dai teorici dell'archivistica per due ragioni fondamentali: in primo luogo, essa definiva entità singole più che aggregazioni [...]; e, in secondo luogo, essa

<sup>19</sup> Cfr. *infra*: *La metafora del codec*.

<sup>20</sup> Eisenberg, *L'angelo con il fonografo*, cit., p. 152.

<sup>21</sup> Luciana Duranti, *La definizione di memoria elettronica: il passo fondamentale nella sua preservazione*, in M. Morelli e M. Ricciardi (a cura di), *Le carte della memoria. Archivi e nuove tecnologie*, Bari, Laterza, 1997, pp. 151-152.



escludeva dalla sua sfera i documenti collegati a/o derivati da fatti giuridicamente irrilevanti, documenti interlocutori e preparatori, e documenti informali [...]”<sup>22</sup>. Robert Escarpit, nel suo libro dedicato alla teoria dell’informazione, dopo aver sottolineato la dicotomia *evento-documento*, definisce “[...] il *documento* come un oggetto informazionale visibile o toccabile, dotato di una doppia indipendenza rispetto al tempo:

- *sincronia*: indipendenza interna del messaggio, che non è più una sequenza lineare di eventi, ma una giustapposizione multidimensionale di tracce;
- *stabilità*: indipendenza globale dell’oggetto informazionale, che non è più un evento iscritto nello scorrere del tempo, ma un *supporto* materiale della traccia, che può essere conservato, trasportato, riprodotto”<sup>23</sup>.

Proprio a causa di una particolare interpretazione del termine ‘lettura’ (“esplorazione libera da ogni coercizione avvenimentale o cronologica”)<sup>24</sup> Escarpit può concludere che un documento audiovisivo è un semi-documento, perché non è indipendente rispetto al tempo in quanto è ancora una sequenza lineare di eventi e non è disponibile ad una esplorazione svincolata dall’avvenimento (i documenti si possono leggere mentre i semi-documenti percepire). In questa sede detta distinzione verrà mantenuta ma si manifesterà in ambito tecnologico e il problema verrà spostato a livello del *codex*<sup>25</sup>, considerando gli audio-visivi comunque documenti; per questa ragione la definizione di Escarpit, pur utile a comprendere alcuni problemi legati alla percezione dei documenti, non verrà utilizzata.

Tornando a quanto scritto dagli archivisti in merito alla definizione di documento data in diplomatica, ci troviamo d’accordo con loro sulla seconda ragione (l’esclusione, da parte della diplomatica, di documenti interlocutori, preparatori, informali) ma non sulla prima, che anzi ci soddisfa grazie alla possibilità di reperire materiale documentario sonoro in singole entità. Ovviamente non ci soddisfa il carattere di “scritto” assunto in questa definizione. Tuttavia i termini informazione, supporto fisico, forma determinata e variabilità delineano bene ciò di cui parliamo. Alla luce di quanto detto finora potremmo quindi definire il *documento sonoro come il prodotto del processo di registrazione dell’informazione sonora su un supporto fisico secondo una forma determinata – che è variabile a seconda del luogo, periodo, persona, transazione, tecnologia utilizzata – di un qualsiasi evento di natura acustica*.

Il processo di ri-registrazione, illustrato nella seconda parte della figura 1, implica una serie di decisioni che dipendono strettamente da quello di registrazione e dalla storia del documento. I soggetti che hanno a che fare con i documenti sonori devono interrogarsi sul loro stato fisico, sulla loro integrità, sul recupero delle loro funzionalità operative affinché possano essere riprodotti, sulla loro autenticità, integrità e originalità, sulle apparecchiature per ‘leggerli’ (e relativa taratura e impostazione dei para-

<sup>22</sup> Ivi, pp. 154-155.

<sup>23</sup> Robert Escarpit, *Teoria dell’informazione*, trad. it. di Maria Grazia Rombi, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 144. Ed. or., *Théorie générale de l’information et de la communication*, Paris, Librairie Hachette, 1976.

<sup>24</sup> Ivi, p. 73. Cfr. inoltre p. 147.

<sup>25</sup> Cfr. *infra*: *La metafora del codex*.

metri in funzione del formato con cui i documenti sono stati ‘scritti’). Vediamo che in fase di ‘restauro’ del documento alcune operazioni *devono* essere fatte mentre altre *possono* essere fatte, queste ultime in funzione del tipo di restauro che si vuole effettuare<sup>26</sup>. Cosciente dell’importanza del processo di registrazione, chi manipola documenti sonori per riprodurli dovrà testimoniare ogni momento del suo lavoro, descrivendo dettagliatamente ogni singola decisione presa e la tecnologia utilizzata; solo così sarà possibile, in futuro, risalire all’originale (o agli originali), che è il primo problema della filologia e della critica testuale.

*Documento = supporto + formato (+ informazione)*

Possiamo dunque ridurre il documento – nel suo essere oggetto – al *supporto* (il “supporto fisico”) che sostiene l’informazione e al *formato* (la “forma determinata”) con cui l’informazione è scritta. Un documento scritto in una lingua che utilizzi l’alfabeto latino, ad esempio, è il risultato di “vari accozzamenti di venti caratteruzzi [formato] sopra una carta [supporto]”<sup>27</sup>. Il *supporto* è quella parte del documento determinato dalle sue caratteristiche chimico-fisiche: la carta, la pergamena, il papiro, la tavoletta di legno, la lastra di pietra, il CD, per fare solo alcuni esempi, sono tutti possibili supporti di simboli grafici. Il cilindro – prima rivestito di stagnola poi di cera –, il disco – da quello di ebanite a quello di vinile –, il nastro magnetico – con la base di PET o di PVC –, il CD, sono tutti possibili supporti della registrazione sonora. Il *formato*, più precisamente, costituisce un ponte fra il supporto e l’informazione: esso infatti è sia di tipo *fisico* (il formato del supporto, ovvero la sua dimensione) sia di tipo *logico* (ovvero il formato con cui l’informazione viene ‘scritta’). Il cosiddetto fattore di forma che definisce ad esempio il formato fisico del CD-DA previsto nel Red book è 120 mm di diametro con foro al centro di 15 mm e spessore di circa 1,2 mm (il normale CD audio, e non solo, che tutti conosciamo). Ma il Red book definisce anche il formato logico con cui i dati (l’informazione) devono essere ‘scritti’ per poter essere adeguatamente ‘letti’ dalla macchina: le aree di *lead-in* e di *lead-out* con il relativo contenuto, la struttura dei dati, il CIRC<sup>28</sup>. Lo stesso vale per il nastro magnetico: il supporto può essere a 3 strati – strato inferiore + base + strato superiore (contenente, fra gli altri, il legante e il materiale magnetizzabile) – ognuno con le sue caratteristiche chimico-fisiche peculiari; il formato fisico può essere di ¼ di pollice, ½ pollice, 1 pollice, 2 pollici di altezza, mentre il formato logico può essere a 1 traccia, 2, 3, 4, 6, 8, 16, 24, 32 tracce con una particolare velocità di scorrimento e una particolare equalizzazione. Se non si conoscono le caratteristiche del supporto e il suo formato non si

<sup>26</sup> Sui vari tipi di restauro di un documento sonoro, rimando a Orcalli, cit., *passim*.

<sup>27</sup> Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, 1632.

<sup>28</sup> Un buon compendio in italiano su quest’argomento e sulle aspettative di vita dei supporti ottici lo si può trovare in Alberto Gaetti, *Aspettative di vita dei supporti ottici di memorizzazione*, tesi di laurea in ingegneria dei materiali, Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, relatore prof. Francesco Pilati, a.a. 2007-2008, disponibile online: <<http://www.gaetti.it>>.

può ‘leggere’ il documento; ma soprattutto: se non si ha a disposizione la ‘macchina idonea’ a far ciò il documento resta propriamente muto.

Lo studio dei casi limite di documenti può chiarire ancora meglio quanto i due elementi, supporto e formato, siano, in condizioni normali, inscindibili.

*Supporto senza formato* (logico). Chiarirò di cosa si tratta con un esempio: la presenza di un nastro magnetico vergine (sul quale non vi è *contenuta* di fatto alcuna informazione primaria) all’interno di un archivio di nastri magnetici registrati potrebbe essere elemento utile per determinare un termine *post quem* o *ante quem* quell’archivio nel suo complesso si è formato; conoscendo infatti la marca e il modello del nastro si può risalire al periodo di produzione e di presenza sul mercato e quindi avere indicazioni sul periodo di formazione dell’archivio. In questo caso si colloca a pieno titolo il documento nell’ambito della storia materiale.

Il caso limite del *formato senza supporto* è, invece, quello verso il quale *tendono* i documenti digitali: la smaterializzazione (o dematerializzazione)<sup>29</sup>. Sebbene sia sempre possibile – in teoria – identificare ad esempio i settori di un hard-disk in cui è scritto un determinato file, ciò, tuttavia, non è immediato (è estremamente ‘opaco’). Segnale significativo della diffusione di questa tendenza sono i documenti legali-amministrativi (i documenti per eccellenza). Leggo dal sito del Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca italiano:

Il progetto Dematerializzazione Contratti ha come obiettivi la velocizzazione delle fasi amministrative di stipula dei contratti di assunzione, di attivazione dei pagamenti e di registrazione dei contratti, nonché la riduzione della carta utilizzata nel procedimento. Per questi scopi, i Ministeri dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca, e dell’Economia e delle Finanze, hanno sottoscritto un ‘protocollo di colloquio informatico’ che garantisce la disponibilità dei contratti di assunzione, in formato digitale, a tutti gli uffici amministrativi interessati, lasciando gli originali cartacei in possesso dei contraenti [...]. Il progetto rientra quindi nei più generali obiettivi delle Amministrazioni dello Stato di interagire attraverso gli strumenti telematici e di semplificare le procedure che coinvolgono i cittadini, secondo quanto sancito dal Codice dell’Amministrazione Digitale: accesso, trasmissione, conservazione e fruibilità dell’informazione in modalità digitale [...]; effettuazione dei pagamenti con modalità informatiche [...]; utilizzo della posta elettronica certificata [...]; utilizzo, nei rapporti interni e tra le diverse amministrazioni, delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione per la realizzazione degli obiettivi di efficienza, efficacia, economicità, imparzialità, trasparenza, semplificazione e partecipazione [...]; sicurezza dei dati [...]. Naturalmente, questo è solo il primo passo verso la *completa sostituzione* del contratto cartaceo con un documento informatico sottoscritto con firma digitale che garantisca l’*identificabilità dell’autore* e l’*integrità del documento* [...]<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Si vedano ad esempio Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell’era del computer*, cit., pp. 138-144 e Guido Abbattista e Andrea Zorzi (a cura di), *Il documento immateriale. Ricerca storica e nuovi linguaggi*, “L’indice dei libri del mese”, maggio 2000, dossier n. 4, edizione online, <<http://lastoria.unipv.it/dossier/index.htm>>, a cura di Michele Ansani.

<sup>30</sup> <<http://www.pubblica.istruzione.it/demat/cosa.shtml>>, corsivi miei.

I documenti digitali sono dunque *quasi* esclusivamente formato. Questo fatto, tuttavia, contrariamente a quanto si possa pensare, non riduce i problemi chimico-fisici legati al supporto (provate a dire al vostro amico che ha perso irrimediabilmente i dati di un hard-disk intero, magari di mesi di lavoro, che i documenti in esso registrati non avevano un supporto!<sup>31</sup>) ma aumenta soltanto i problemi legati alla copia, alla ridondanza, all'originalità e all'autenticità. Il rischio che il rumore prodotto dal proliferare delle copie mascheri l'informazione primaria contenuta nel documento e il rischio che il documento venga alterato sono rischi quotidiani<sup>32</sup>. In campo musicale il proliferare delle copie digitali in vari formati crea difficoltà non solo al mercato – in particolare delle case discografiche – ma anche al semplice fruitore: brani erroneamente attribuiti, rinominati, manipolati, rimontati, compressi con sistemi *lossy* e relativa perdita di informazione primaria, portano confusione anche all'utente non specialista. Ma è sufficiente vedere il menù dei formati audio – ben 55, dal quale sono esclusi i numerosi formati *open source* – supportati da un software<sup>33</sup> dedicato solo a operazioni di conversione da un formato all'altro per capire quali e quante sono le difficoltà di chi si rivolge ai documenti sonori digitali.

### *La metafora del codec*

Per inquadrare un documento nel suo sistema di produzione e nel suo essere portatore di informazioni in qualche modo riproducibili utilizzerò il neologismo *codec*. I documenti, abbiamo visto, sono la somma di una serie di elementi che stanno in relazione fra di loro in maniera complessa; il termine *codec*, di uso quasi esclusivamente informatico, è un particolare acronimo con vari significati (COder DECoder, COmpressor DECompressor, COmpression DECompression algorithm); fra questi significati ve n'è uno che, semplificando, indica un *sistema, hardware e/o software che sia, che codifica un'informazione in ingresso e la decodifica in uscita*. Codificare, nell'accezione di trascrivere informazioni secondo convenzioni<sup>34</sup>, ha un forte richiamo etimologico anche con l'atto dello scrivere, dunque in questa sede utile per tutti quegli aspetti scrittorii che il documento sonoro mantiene intatti. È questo significato – *codificare-decodificare* – che privilegerò nell'assumere il codec come metafora per tutti i sistemi finali di 'scrittura-lettura' di documenti; lo farò osservando i codici e i loro relativi sistemi di decodifica non da un punto di vista semiologico bensì da un punto di vista tecnologico.

In un'ideale, e necessariamente schematica, progressione dei sistemi di trasmissione dell'informazione contenuta in un documento che vada da scritto a digitale (si veda la ta-

<sup>31</sup> Riguardo al rischio di perdita di dati, ad esempio nei supporti ottici, si veda Gaetti, *Aspettative di vita dei supporti ottici di memorizzazione*, cit., *passim*.

<sup>32</sup> Si veda il caso di documento digitale citato in nota 42.

<sup>33</sup> Si tratta di *BarbaBatch*<sup>®</sup> della *AudioEase*<sup>®</sup>. Per l'elenco dei formati supportati si veda online: <<http://www.audioease.com/Pages/BarbaBatch4/supported%20filetypes/bbbfiletypes.html>>.

<sup>34</sup> "Tradurre, trascrivere mediante le regole e i simboli di un codice convenzionale". Tullio De Mauro in <<http://www.demauroparavia.it/23844>>.

Tabella 2. Trasmissione dell'informazione contenuta in un documento.

<i>Tipo di informazione</i>	<i>Sistema tecnologico</i>	<i>Forma della memorizzazione</i>	<i>Tipo della mediazione</i>	<i>Codec</i>
Scritta	Trattamento di simboli grafici	Formato della scrittura	(Quasi) immediato	Umano
Fotografata	Fotografico	Formato fotografico	Mediato	Macchina
Registrata	Audiovisivo	Formato della registrazione		
Digitalizzata	Informatico-cibernetico	Codifica	Ipermediato	Hardware e/o software

bella 2) il sistema che deve 'scrivere' (produrre, codificare) e 'leggere' (riprodurre, decodificare) l'informazione, il *codec* appunto, subisce un cambiamento fondamentale nel passare dai documenti scritti a quelli registrati. L'umano che scrive una lettera è (si presume sia) in possesso di tutte le conoscenze necessarie (il codice) per scrivere: ha a disposizione uno o più insiemi di caratteri (le lettere e i segni di interpunzione in un determinato formato: grassetto, corsivo, tondo, sottolineato, grande, piccolo, gotico, times...) che conosce e che sa organizzare in parole, conosce la grammatica e la sintassi di una lingua e conosce le informazioni che vuole trasmettere. L'umano che legge una lettera *idem*. Non c'è bisogno di alcuna macchina (mediazione meccanica) per poter trasmettere l'informazione: il codec è completamente umano, trasparente. Un'altra caratteristica essenziale del codec preposto ai simboli grafici è che in fase di lettura (ma anche in fase di scrittura) non è vincolato a *un tempo*: il tempo è libero: il decodificatore umano può soffermarsi, tornare indietro, saltare da un punto all'altro del documento senza inficiarne la lettura.

*Trait d'union* fra la scrittura di simboli grafici e la registrazione audio-video è la fotografia. La fotografia infatti si colloca oltre la scrittura e verso la registrazione nel momento in cui necessita di una macchina per essere 'letta': anche se in teoria io posso guardare un negativo o una diapositiva in trasparenza non è quello il sistema idoneo per guardare una fotografia; per guardare una fotografia bisogna rivelarla e stamparla (con tutto il processo chimico-fisico che ciò implica) o, il che in questo caso è equivalente, rivelarla e proiettarla (con conseguente scelta di idoneo sistema di proiezione, sia un sistema proiettore-schermo sia un video terminale): c'è bisogno di una macchina che, per decodificarne il contenuto, si frapponga fra il documento e l'umano. Per materializzare il documento ci vuole un sistema tecnologico e un processo specifico. (Fa eccezione la cosiddetta Polaroid, che materializzava *quasi* immediatamente la fotografia, con minime possibilità di intervento nella fase di rivelazione.) Tuttavia, la fotografia, nel momento in cui si materializza, ha in comune con la scrittura di simboli grafici il suo essere svincolata da un tempo per la lettura. Come per la scrittura possiamo scorrerla a nostro piacimento, guardarla per un istante, concentrarci su un dettaglio, interessarci ad essa ed esserne feriti<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> A proposito di *studium* (interessarsi a) e *punctum* (essere feriti da) si veda Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

Nei documenti scritti l'elemento umano è sufficiente a coprire tutte le operazioni sia di scrittura sia di lettura, senza l'intervento di ulteriori sistemi tecnologici che non siano quelli del trattamento dei simboli grafici, i quali tuttavia non intervengono in alcun modo in fase di 'lettura' del documento (il passaggio dalla scrittura a mano alla stampa è più un problema di forma della memorizzazione che di codec; si veda la tabella 2); è per questo motivo che il tipo della mediazione è immediato (o, meglio, 'quasi' immediato, essendo l'unico tipo di mediazione dell'informazione immediato quello orale, che tuttavia non produce alcun documento).

Nei documenti registrati il sistema di 'lettura' è invece necessariamente, oltre che umano, anche 'meccanico' (intendendo con questo termine l'utilizzo di una o più macchine). Non è possibile 'leggere' un documento registrato senza un adeguato sistema di riproduzione dell'informazione memorizzata sul supporto. Escarpit, quando parla di "macchine dotate di memoria", porta come esempio il magnetofono<sup>36</sup>, che non sarebbe altro se non "un semplice *codificatore-decodificatore* del tempo. Infatti non agisce né a livello della fonte, né a livello del destinatario. Agisce a livello del canale. Si accontenta di codificare nella sincronia propria del documento la diacronia propria dell'evento"<sup>37</sup>. "Le tracce audio [...] sono leggibili *solo* attraverso un sistema tecnologico [...]"<sup>38</sup>. L'aver bisogno di una macchina per leggere un documento è dunque un elemento essenziale che distingue i documenti registrati da quelli scritti e che li accomuna, in parte, a quelli fotografici. I documenti registrati sono invece differenti da quelli fotografici in quanto per poterli riprodurre in maniera idonea è necessaria una sincronia fra il sistema di produzione e di riproduzione: il tempo della 'lettura' non è libero, è anzi strettamente vincolato al tempo della 'scrittura' (se voglio restituire il documento nella sua originalità); il codec, in questo caso, è più simile a quello di un sistema di trasmissione dell'informazione digitale che a quello dell'informazione scritta; in ambito numerico, essendo la forma della memorizzazione propriamente codificata, esso è necessario: senza la corretta decodifica il documento è illeggibile.

I documenti digitali hanno invece subito, rispetto ai documenti analogici, una trasformazione radicale da molti punti di vista. Più che di "modificazione genetica"<sup>39</sup>, che implicherebbe una semplice mutazione (dalle conseguenze magari eclatanti ma semplice), possiamo parlare di tensione fantascientifica. I grandi temi della fantascienza sono sempre stati di ampia portata: spazio, tempo, mondi paralleli, reale/virtuale, mente/corpo, pandemie. Le prime conseguenze di questa tensione ravvisabili nei media digitali sono la pervasività e l'ubiquità: "[L'informatica] è un sistema di trattamento e di gestione delle informazioni *pervasivo* per sua intrinseca e caratteristica natura [...]"<sup>40</sup>, ci allerta uno studioso di informatica e critica dei testi, e di rapporti

<sup>36</sup> Cfr. Escarpit, *Teoria dell'informazione*, cit., p. 127, corsivo mio.

<sup>37</sup> Ivi, p. 147.

<sup>38</sup> Orcalli, cit., p. 45, corsivo mio.

<sup>39</sup> Ivi, p. 23.

<sup>40</sup> Raul Mordenti, *Filologia e computer*, in Leonardi C., Morelli M. e Santi F. (a cura di), *Macchine per leggere. Tradizioni e nuove tecnologie per comprendere i testi*, Atti del convegno di Studio della Fondazione Franceschini e della Fondazione IBM Italia (Certosa del Galluzzo, 19 novembre 1993), Spoleto, Fondazione

tra filologia e computer, nel 1993. Un intero capitolo del libro di Bolter e Grusin sulla rimediazione è dedicato al computer onnipresente<sup>41</sup>. “Matrix è ovunque; è intorno a noi, anche adesso, nella stanza in cui siamo. È quello che vedi quando ti affacci alla finestra, o quando accendi il televisore. La avverti quando vai al lavoro, quando vai in chiesa, quando paghi le tasse. È il mondo che ti è stato messo davanti agli occhi per nasconderti la verità”, ci informa Morpheus quando illustra a Neo la totale virtualità delle sue esperienze sensoriali nel mondo che Neo pensa essere reale<sup>42</sup>. Tutti i tipi di documenti [con alcune eccezioni, come ad esempio i reperti archeologici e i monumenti, a tutti gli effetti dei documenti, che non sono digitali(zzabili); ma chissà ancora per quanto?] possono essere digitali(zzati). I testi scritti, le immagini, gli audiovisivi, possono esistere in formato numerico grazie ad una codifica. Le conseguenze di questa pervasività si possono notare soprattutto nell’ambito del tipo della mediazione che sottende i sistemi digitali: i documenti digitali sono ‘facilmente’ collegabili fra di loro grazie alla loro natura numerica comune. Modelli ipermediali di trattamento dei documenti sono sempre più diffusi<sup>43</sup>. Il termine *ipermediale* sta progressivamente sostituendo quello *multimediale* in quanto l’aspetto della connessione fra documenti – che caratterizza l’ipermedialità – è ormai elemento distintivo dei sistemi informatici. Diversamente da Bolter e Grusin – che parlano di ipermediazione oscillando fra senso epistemologico (opacità, esperienza attraverso i media) e senso psicologico (trasparenza, esperienza dei media come esperienza della realtà)<sup>44</sup> – qui il termine, insieme al corrispettivo mediazione, viene utilizzato solo in funzione delle tecnologie che sottendono i media e la loro scrittura-lettura: il loro *codec*. Pur limitante, in questa sede sarebbe impossibile affrontare le tematiche relative ai media anche da altri punti di vista, sebbene utili alla comprensione del rapporto documento/fruitori e documento/autore.

Ezio Franceschini, Firenze – Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, pp. 55-56.

<sup>41</sup> Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*, Cambridge MA, MIT Press, 1999. Trad. it. *Remediation, competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002; il tredicesimo capitolo si intitola *Ubiquitous computing*, pp. 245-253.

<sup>42</sup> “The Matrix is everywhere, it’s all around us, here even in this room. You can see it out your window, or on your television. You feel it when you go to work, or go to church or pay your taxes. It is the world that has been pulled over your eyes to blind you from the truth”. Larry e Andy Wachowski, *The Matrix*, sceneggiatura, 8 aprile 1996 (o 29 marzo 1998?). Questo è un tipico caso di documento digitale, trovato nel web in due copie formalmente diverse (fra cui la data) ma il cui contenuto è identico, di cui è difficile ricostruire provenienza, autenticità, integrità, originalità. Il film è uscito nelle sale USA il 31 marzo 1999.

<sup>43</sup> Ne ricordo uno, vicino alle problematiche relative al repertorio di musica elettroacustica qui trattate: Sergio Canazza, *I dintorni delle memorie sonore: un modello ipermediale per il trattamento dell’informazione documentale delle opere di musica elettroacustica*, in Canazza e Casadei Turronei Monti, *Ri-mediazione dei documenti sonori*, cit., pp. 95-123.

<sup>44</sup> Bolter e Grusin, *Remediation, competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, cit.; in particolare si veda p. 100.

*Originalità, autenticità, integrità*

Il ministro tolse la cassetta dal registratore e si mise a srotolare il nastro. Quando ebbe terminato, lo raccolse in un grande posacenere di cristallo e gli avvicinò la fiamma dell'accendino. Il nastro cominciò a corrugarsi, a incresparsi, e in meno di un minuto era trasformato in un grumo annerito, fragile e informe. Anche loro avranno registrato il dialogo con il direttore di servizio, disse il superiore, Non importa, chiunque potrebbe simulare una conversazione al telefono, basterebbero due voci e un registratore, ciò che contava, qui, era distruggere il nostro nastro, bruciando l'originale se ne sono bruciate in anticipo tutte le copie che se ne sarebbero potute fare [...].<sup>45</sup>

Dunque la letteratura, *en passant*, tratta oggi il delicato argomento di testimonianza contenuta in un nastro magnetico come fosse normale: normale registrare una conversazione telefonica, normale avere una cassetta, e srotolarne il nastro, normale simulare (chiunque potrebbe farlo) una conversazione al telefono e quindi creare una falsa testimonianza; che un nastro possa essere fonte preziosa di informazioni e testimonianza scomoda, al punto da doverla distruggere per evitare il più possibile che ne vengano fatte delle copie, è per Saramago, nella sua narrazione, normale. Cinema, teatro, letteratura hanno trattato il tema del documento sonoro quale fonte di informazione e inganni in vari luoghi (uno per tutti il film di Brian De Palma *Blow Out* del 1981) e in vari luoghi ne hanno messo in luce la sua illusorietà, manipolabilità, originalità e autenticità fin dalle origini<sup>46</sup>. Che un documento sonoro possa essere utilizzato come prova in un procedimento legale è pratica che nasce poco dopo la nascita del fonografo. In un caso del 1907 venne attribuito valore probatorio alla riproduzione di un cilindro di cera di fronte alla giuria<sup>47</sup>. Ma la consapevolezza che poter modificare un documento sonoro possa essere un problema legale incomincia a farsi strada soprattutto con l'avvento del nastro magnetico. Nel numero 33 del febbraio 1954 della "Revue du Son. Arts et Techniques Sonores", quindi non molti anni dopo la grande diffusione del nuovo supporto di registrazione, avvenuta dopo la seconda guerra mondiale, il signor "Claude-Frédéric Lévy, esaminando il problema del valore probatorio del documento sonoro, segna-

<sup>45</sup> José Saramago, *Le intermittenze della morte*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>46</sup> Si legga il racconto del Comte de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, 1886. Cfr. Colin Symes, *From Tomorrow's Eve to High Fidelity: novel response to the gramophone in twentieth century literature*, "Popular Music", 24, 2, 2005, pp. 193-206. Non citato nell'articolo di Symes, ma illuminante su quanto la riproduzione di un disco venisse percepita quale imitazione fedele della realtà, il racconto di Arthur Conan Doyle, *The Adventure of the Mazarin Stone*, 1921, reperibile online in forma di registrazione audio: <[http://sherlock.mindcop.net/etc/index.php?dir=09\\_The\\_Case\\_Book\\_of\\_Sherlock\\_Holmes/03\\_The\\_Mazarin\\_Stone/](http://sherlock.mindcop.net/etc/index.php?dir=09_The_Case_Book_of_Sherlock_Holmes/03_The_Mazarin_Stone/)>. Precedente a quest'ultimo, e citato in Symes, il racconto, sempre di Conan Doyle, *The Japanned Box*, 1899, reperibile in forma di registrazione audio – e in vari formati! – al seguente url: <[http://librivox.org/horror\\_story\\_collection\\_001/](http://librivox.org/horror_story_collection_001/)>. Ancora prima, nel 1898, l'inganno della registrazione lo racconta Edward Bellamy in una breve novella intitolata *With the Eyes Shut*, citata in Jacob Smith, *Vocal tracks*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2008, p. 50.

<sup>47</sup> *Evidence-Admissibility-Operation of Phonograph before Jury*, "Michigan Law Review", 5, 6, Apr. 1907, pp. 476-478.



lava che la diffidenza dei tribunali riguardo alla registrazione si fondava soprattutto sulla possibilità di manipolare [*trucquer*] i nastri magnetici”.

Sapere che i nastri magnetici, e per estensione tutti i documenti sonori, pur con le dovute distinzioni, sono “truccabili”, manipolabili, falsificabili, dovrebbe essere per il musicologo, il critico, il filologo, il musicista, l’esecutore che con essi si confrontano, il primo elemento di studio; il fatto stesso che un documento sia falsificabile gli attribuisce le caratteristiche di fonte che i metodi della critica testuale ci hanno insegnato a verificare nella sua autenticità e nella sua integrità. La filologia e la critica testuale ci insegnano che l’originalità del documento va verificata; e della filologia si possono anche usare alcuni strumenti. Si può parlare di una stemmatica (anche se talvolta superato come strumento d’indagine filologico) dei documenti sonori? Un esempio è dato dal caso molto comune in cui si abbia accesso ad una o più copie di un documento che sicuramente è esistito (o, vedremo l’esempio, esiste ma è inaccessibile) ma non è reperibile. Di seguito un caso molto semplice:

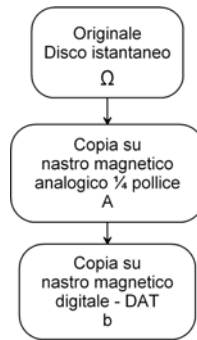


Figura 2. Semplice esempio di *stemma codicum* di un documento sonoro.

L’archetipo’ ( $\Omega$ ), in possesso di un collezionista che non ha acconsentito a prestarlo, è un cosiddetto ‘acetato’ a 78 giri (realizzato dalla RAI nel 1948). Di questo disco ne era stata fatta una copia su nastro magnetico (A) da uno studioso che a sua volta aveva dato il nastro magnetico da copiare a un’ulteriore intermediario, che ne ha fatto una copia su DAT (b), nel 1998. Il contenuto dell’archetipo ha subito quindi i seguenti riversamenti (ovvero l’archetipo ha subito le seguenti rimediazioni): da disco istantaneo a nastro magnetico analogico, da nastro magnetico analogico a nastro magnetico digitale. In ogni passaggio sono state prese una serie di decisioni – non sempre corrette – che hanno trasformato, anche sensibilmente dal punto di vista della resa acustica, il documento nel corso della sua (breve) vita. È solo grazie alla conoscenza delle caratteristiche dell’archetipo, del suo formato, che si è riusciti a ‘correggere’ alcuni interventi subentrati nelle successive fasi di riversamento. La copia su DAT è stata acquisita digitalmente (senza alcuna conversione), è stato creato un file sul quale si è intervenuto per fornire il file digitale all’editore che ne ha fatto un master per stam-

pare un CD-DA commerciale<sup>48</sup>. Quindi le ulteriori rimediazioni – tutte in ambiente digitale – sono state le seguenti: da nastro magnetico digitale (R-DAT) a file su hard disk, da file su HD (manipolato rispetto al primo file) a CD dati, da CD dati a master di stampa, da master di stampa a CD audio commerciale. Diamo di seguito una casistica generale delle possibili fonti di un disco, dal punto di vista del supporto, di cui si voglia ricostruire la genealogia:

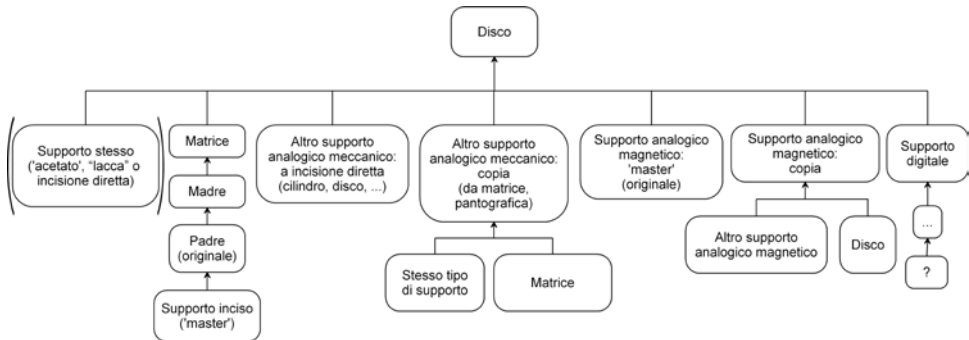


Figura 3. Da dove viene un disco?

Nella ricostruzione materiale della provenienza di un documento sonoro come il disco dobbiamo interrogarci su tutti i passaggi tecnologici che esso ha subito, e questo soprattutto per riconoscerne la sua integrità e autenticità. In figura 3 osserviamo le possibili origini di un disco: dal disco stesso (il disco è l'originale) fino al file digitale (oggi si stampano ancora i dischi in vinile ma il master può essere digitale), passando dal tradizionale processo di stampa ('master'-padre-madre-matrice-copie).

Come accennato in precedenza, l'integrità del documento è un aspetto fondamentale per poterne garantire l'autenticità. "Le considerazioni sull'autenticità sono basate sulla valutazione delle origini, della completezza e dell'integrità interna di un documento"<sup>49</sup>. Per lo studioso, essere in grado di valutare se un documento è conforme all'originale, integro e autentico, nel dominio digitale (ma non solo) è un problema sempre più urgente da risolvere e non eludibile. "Molte agenzie culturali stanno facendo investimenti sostanziali per trasformare il loro patrimonio di informazioni in forma digitale. Per gli studiosi che si occupano di questo patrimonio, l'abilità di distinguere una rappresentazione digitale 'autorevole' da quella realizzata da qualcuno che avrebbe

<sup>48</sup> Cfr. Paolo Zavagna, *The preservation and restoration of audio documents: two practical examples*, in *Proceedings of XII Colloquium on Musical Informatics*, AIMI, University of Udine, Gorizia, 1998, pp. 189-192. Si confronti inoltre il CD-A, *Sardegna. Canti popolari di Bosa e Planargia*, Udine, NOTA CD2.52, 1998.

<sup>49</sup> "Judgments about authenticity are based on assessments of the origins, completeness and internal integrity of a document". David Bearman and Jennifer Trant, *Authenticity of Digital Resources. Towards a Statement of Requirements in the Research Process*, "D-Lib Magazine", June 1998, ISSN 1082-9873. <<http://www.dlib.org/dlib/june98/06bearman.html>>.

dato meno importanza ai requisiti o all'impatto del passaggio al digitale è importante"<sup>50</sup>. Le soluzioni proposte in ambito digitale da Bearman e Trant nell'articolo citato sono varie e offrono ai ricercatori una guida agli strumenti di verifica dell'attendibilità dei documenti elettronici loro necessari.

Possiamo concludere dicendo che gli esecutori e gli strumenti azionati per produrre il suono, l'acustica dell'ambiente (reale o virtuale che sia) in cui è avvenuto l'evento sonoro, i tecnici di ripresa e di registrazione e le apparecchiature (le tecnologie) utilizzate (supporto finale incluso) sono parte dell'oggetto dell'indagine dello studioso che vuole accertarsi dell'autenticità del documento.

*Repertori musicali senza notazione (di tradizione orale, improvvisati, elettroacustici, fonografici) ma non solo*

Gli studi sui fenomeni musicali si sono basati, per lo più, sulla presenza di documenti scritti che rappresentano in forma astratta e simbolica l'atto esecutivo da compiere per ottenere il suono; per atto esecutivo intendendo anche l'istantanea lettura mentale di una partitura. I sistemi di notazione musicale che hanno permesso di fissare su carta un evento altrimenti non riproducibile in alcun modo sono stati considerati il modo migliore, se non l'unico, per studiare la scrittura musicale e l'evento ad essa associato. La musicologia – per non parlare della filologia musicale – non ha preso in considerazione – fino ad oggi – altri documenti se non le partiture, e comunque tutti quei documenti che con il suono in quanto fenomeno acustico hanno poco o nulla a che vedere.

In questi ultimi anni, tuttavia, una serie di fenomeni connessi alla musica e alle tecnologie ad essa associate ha cambiato il panorama degli studi musicologici, orientandoli sempre di più verso documenti anche di altro tipo (in particolare i documenti sonori) ed avanzando le prime proposte metodologiche di questo orientamento. Accanto a semplici elenchi di pubblicazioni<sup>51</sup>, utili a capire la diffusione del fenomeno di produzione degli audiovisivi, troviamo anche riflessioni più articolate e specifiche<sup>52</sup>.

Ormai le iniziative editoriali in campo musicologico che allegano documenti sonori sono numerose. Ricordo, in ambito italiano e con la consapevolezza di diffondere *documenti*, la collana a cura di Veniero Rizzardi, *Documenti Sonori e Studi*<sup>53</sup> e, in ambito inter-

<sup>50</sup> "Many cultural agencies are making substantial investments in transforming heritage information into digital form. For the scholars who study these works, the ability to distinguish an «authoritative» digital representation, from that made by someone who might have paid less attention to the requirements or impact of digital transformation, is important". *Ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. ad esempio Roberto Giuliani, *Le fonti sonore e audiovisive e la storiografia contemporanea*, "Rivista Italiana di Musicologia", XXXV, 1-2, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000, pp. 539-584.

<sup>52</sup> Si vedano, ad esempio, Angela Ida De Benedictis con la collaborazione di Nicola Scaldaferrì, *Le nuove testualità musicali*, in Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II, Lucca, LIM, 2008, pp. 71-116 (in corso di stampa) e molti dei contributi contenuti in Canazza e Casadei Turronei Monti, *Ri-mediazione dei documenti sonori*, cit.

<sup>53</sup> Fino a oggi sono usciti i seguenti volumi: Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi (a cura di), *Esperienze allo Studio di Fonologia della Rai di Milano*, CIDIM-Rai Eri, 2000; V. Rizzardi (a cura di),

nazionale, la raccolta delle registrazioni effettuate da Alan Lomax durante gli incontri con Jelly Roll Morton<sup>54</sup>. Ma è nei repertori musicali che per propria natura vedono il loro farsi musica nell'evento sonoro, sia esecuzione sia memorizzazione su supporto, che vanno ricercati i documenti sonori in quanto fonti essenziali e imprescindibili. A tal proposito esistono numerosi progetti di digitalizzazione di documenti sonori di carattere etnomusicologico; ricordo fra questi il DEKKMMA (Digitization of the Ethnomusicological Sound Archive of the Royal Museum for Central Africa)<sup>55</sup> e quelli sviluppati dall'ILAM (International Library of African Music)<sup>56</sup>, per citare solo due casi.

Fra le prime, le tradizioni orali e le discipline ad esse connesse quali l'etnologia, l'antropologia, gli studi sul folklore, la dialettologia, hanno affrontato i documenti sonori con la consapevolezza del loro valore di fonte. Fra il 1889 e il 1890 Walter Fewkes utilizzò il fonografo per i suoi studi di etnologia presso i Passamaquoddy<sup>57</sup> e sue registrazioni vennero trascritte nel 1891<sup>58</sup>.

L'etnomusicologia è fra le prime discipline musicali ad avere piena consapevolezza del ruolo svolto dal documento sonoro nello studio dei fenomeni musicali. I raccoglitori di musiche di tradizione orale che ne volevano studiare le caratteristiche da un punto di vista musicologico si resero conto che le registrazioni che effettuavano erano documenti insostituibili; si preoccuparono quindi di diffonderli tramite edizioni discografiche. I lavori di Brăiloiu<sup>59</sup> ne sono un esempio. Nel 1936 Béla Bartók, recensendo un volume sulla musica e la canzone popolare<sup>60</sup>, faceva notare l'assenza di chiari e dettagliati riferimenti alle registrazioni (cilindri e dischi, questi ultimi identificabili anche grazie al loro numero di serie), per lui fonte primaria degli studi sui repertori che il volume recensito trattava; da una lato dunque la presa di coscienza dell'importanza di tali documenti da parte di uno studioso che basava le sue ricerche su un meto-

*Lundicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, CIDIM-Rai Eri, 2001; Floriana Tessitore (a cura di), *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, CIDIM-Rai Eri, 2003.

<sup>54</sup> *The Complete Library of Congress Recordings*, 8 CD, Rounder/Umgd B000GFLE36, 2005.

<sup>55</sup> <<http://music.africamuseum.be/english/index.html>>.

<sup>56</sup> <<http://ilam.ru.ac.za/index.php>>.

<sup>57</sup> Jesse Walter Fewkes, *On the Use of the Phonograph among the Zuñi Indians*, "American Naturalist", July 1890, pp. 687-691; Id., *Additional Studies of Zuñi Songs and Rituals with the Phonograph*, "American Naturalist", Nov. 1890, pp. 1094-1098; Id., *Contribution to Passamaquoddy Folk-Lore*, "Journal of American Folk-Lore", II, XI, Oct.-Dec. 1890, pp. 257-280; trascrizione disponibile online <<http://www.gutenberg.org/files/17997/17997-h/17997-h.htm>>. Su Fewkes si veda Walter Hough, *Biographical Memoir of Jesse Walter Fewkes. 1850-1930*, "National Academy of Sciences of USA, Biographical Memoirs", vol. XV, 1932, pp. 259-283. Disponibile online: <[books.nap.edu/html/biomems/jfewkes.pdf](http://books.nap.edu/html/biomems/jfewkes.pdf)>.

<sup>58</sup> Benjamin Ives Gilman, *Zuñi Melodies*, "Journal of American Ethnology and Archaeology", 1, 1891, pp. 63-91.

<sup>59</sup> *Collection universelle de musique populaire enregistrée*, raccolta di 6 dischi a 33 giri, VDE-425-430, Archives internationales de musique populaire, Musée d'ethnographie, Genève, 1984. Originariamente 40 dischi a 78 giri pubblicati fra il 1951 e il 1958. *Musique populaire suisse*, raccolta di 2 dischi a 33 giri, VDE 477-478, 1986 (13 dischi a 78 giri, 1950-54).

<sup>60</sup> Béla Bartók, *Musique et chanson populaires*, "Acta Musicologica", International Musicological Society, 8, 3-4, Jul.-Dec. 1936, pp. 97-101.

do scientifico e dall'altro lato una testimonianza della superficialità ancora dimostrata in pubblicazioni che pure avrebbero dovuto riconoscere nel documento sonoro una fonte imprescindibile. Quello che possiamo considerare il primo manuale sistematico di etnomusicologia, *Ethno-musicology* di Jaap Kunst<sup>61</sup>, riporta, se non una vera e propria discografia, comunque un elenco esaustivo – numeri di catalogo compresi – delle pubblicazioni discografiche disponibili per gli studiosi del neonato, almeno con quel nome, settore disciplinare.

Le grandi collezioni di documenti sonori odierne sono soprattutto relative a testimonianze di studi etnografici. Il Phonogramm-Archiv di Berlino possiede più di 150.000 pezzi<sup>62</sup>; il Phonogrammarchiv di Vienna, il primo archivio di documenti sonori ad essere stato fondato (1899), possiede 64.000 pezzi suddivisi fra: voci, etnomusicologia, etnolinguistica e dialettologia, studi antropologici e folklore, automi e strumenti musicali meccanici, zoologia, medicina e scienze naturali, suoni d'ambiente e rumori<sup>63</sup>; il National Sound Archive della British Library possiede circa 3.200 cilindri di cera<sup>64</sup>.

Musica improvvisata, elettroacustica e fonografica costituiscono altrettanti repertori che annoverano fra le fonti primarie i documenti sonori.

Tutta la musica tradizionalmente improvvisata, fra cui parte del jazz, ha trovato nel disco lo sbocco naturale per documentarsi (i musicisti jazz molto spesso studiavano e studiano le tecniche dei colleghi attraverso i dischi) e documentare la propria tradizione. Il già citato caso di Jelly Roll Morton<sup>65</sup>, musicista che scriveva e vedeva pubblicata la propria musica (come ci ricorda Luca Cerchiari in questo volume), è doppiamente significativo: dal punto di vista dell'etnomusicologo (Lomax), perché testimonia una prassi di diffusione di un repertorio le cui origini erano oggetto di studio del ricercatore, dal punto di vista dell'autore-promotore di sé stesso (Morton), che trovava nel disco un naturale canale di diffusione della propria musica e un modo per documentare il proprio lavoro.

La musica elettroacustica è il caso paradigmatico di repertorio che viene documentato dalle registrazioni<sup>66</sup>. Rispetto agli altri repertori, la musica elettroacustica,

<sup>61</sup> Jaap Kunst, *Ethno-musicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1955<sup>2</sup>. L'elenco delle registrazioni si trova alle pp. 30-36, con un'appendice alle pp. 118-119.

<sup>62</sup> Susanne Ziegler, *From wax cylinders to digital storage-the Berlin Phonogramm Archive today*, "Resound, Archives of Traditional Music", XIII, 1/2, 1994, pp. 1-5. Si veda inoltre Lars-Christian Koch, Albrecht Wiedmann e Susanne Ziegler, *The Berlin Phonogramm-Archiv: A Treasury of Sound Recordings*, "Acoustical Science and Technology", 25, 4, 2004, pp. 227-231; disponibile online: <[http://www.jstage.jst.go.jp/article/ast/25/4/25\\_227/\\_article](http://www.jstage.jst.go.jp/article/ast/25/4/25_227/_article)>.

<sup>63</sup> <<http://www.pha.oew.ac.at/>>.

<sup>64</sup> Martin Clayton, *Ethnographic Wax Cylinders at the British Library National Sound Archive: A Brief History and Description of the Collection*, "British Journal of Ethnomusicology", 5, 1996, pp. 67-92. Per la situazione odierna si veda <<http://www.bl.uk/collections/sound-archive/nsa.html>>.

<sup>65</sup> Vedi nota 54 e relativo testo.

<sup>66</sup> La letteratura in merito incomincia ad essere nutrita e varia. Ricordo, oltre ai già citati lavori di A.I. De Benedictis (cfr. nota 13) e di V. Rizzardi (cfr. nota 53), alcuni titoli: Luca Cossetini, *Tracce di un contrappunto a due dimensioni. Testi e registrazioni sonore nella tradizione della 'Fabbrica illuminata' di Luigi*

e quella informatica in maniera ancora maggiore, hanno la prerogativa di potersi manifestare direttamente sul supporto, senza la necessità della ripresa. Questo criterio di valutazione ci consente di distinguere fra musica che viene generata direttamente sul supporto e musica che necessita di una ripresa. A quest'ultimo caso appartiene quel genere di musica che, con un termine ormai entrato nell'uso, viene chiamato *live electronics*; esso è un'estensione della musica strumentale acustica e l'influenza della tecnologia sul suo pensiero musicale intacca soprattutto il pensiero strumentale tradizionale. La vera rivoluzione nella tecnologia applicata alla musica è l'aver pensato alla necessità di comporre letteralmente lo spazio<sup>67</sup>, e questa necessità deriva anche dal produrre le proprie opere soprattutto tramite documenti sonori e non solo tramite un'esecuzione.

Per accennare all'arte della fonografia, il già citato volume di Evan Eisenberg ci illustra con numerosi esempi come il 'disco', in quanto prodotto artistico di un'industria, abbia cambiato il modo di ascoltare e anche di fare musica. Se "la riorchestratura era una prassi comune nella fonografia degli esordi"<sup>68</sup>, allora studiare direttamente i documenti sonori è il modo migliore per capire come sono stati riorchestrati i brani. Oltre ai direttori d'orchestra, come abbiamo visto nel caso di Stokowski, gli stessi compositori volevano intervenire in fase di registrazione; sappiamo ad esempio che "Prokof'ev [durante la registrazione del *Neviskij*] sistemò ottoni e coro in studi separati e poi suddivise l'orchestra in quattro gruppi, variamente allineati rispetto ai microfoni. Posò temporaneamente la bacchetta e salì in cabina di regia, dove si mise a distribuire suggerimenti non richiesti, a volte sostituendosi perfino al tecnico di mixaggio", contribuendo così alla 'versione' discografica di una sua opera.

Il disco in quanto prodotto di un'industria ne rispecchia il processo di produzione (si veda fig. 3, in particolare il flusso dal 'master' al disco). Per studiare tutti quei repertori musicali che vedono gran parte del loro farsi in quel processo dobbiamo considerare il disco come una delle fonti principali di studio. L'industria discografica marchia il suo prodotto al fine di poterlo sempre riportare alla sua paternità: chi ha prodotto il disco, il più delle volte ne detiene i diritti di sfruttamento e vuole quindi essere in grado di risalire sempre alla fonte in maniera inequivocabile. Proprio questi sono gli elementi che ci dicono che il documento sonoro è una fonte per gli studi musicologici riguardanti quel repertorio di musica fonografica, prodotta in studio, che del disco ha fatto il proprio oggetto di lavoro. Nasce dunque una nuova disciplina, la discografia, e con essa le prime riflessioni metodologiche sull'importanza del prodotto disco. L'etnomusicologo Pekka Gronow osserva che le "fonti di informazioni" possono

*Nono*, in L. Cossettini (a cura di), *Quaderni del Laboratorio Mirage*, 1, Udine, Forum (in corso di stampa); Antonio Rodà, *Varianti d'autore: Invenzioni su una voce di Bruno Maderna*, che apparirà sul prossimo numero di *Musica/Tecnologia*; Giovanni De Mezzo, *L'edizione di Treni d'onda a modulazione d'intensità di Vittorio Gelmetti*, in Canazza e Casadei Turrone Monti, *Ri-mediazione dei documenti sonori*, cit., pp. 535-575; A.I. De Benedictis, *Scrittura e supporti nel Novecento: alcune riflessioni e un esempio (Ausstrahlung di Bruno Maderna)*, in Borio, *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, cit., pp. 237-291.

<sup>67</sup> Cfr. nota 16 e relativo testo.

<sup>68</sup> E. Eisenberg, *L'angelo con il fonografo*, cit, p. 208.

essere le “case discografiche”, il “numero di catalogo” (uno dei dati grazie al quale si può risalire alla data di produzione) e il “numero della matrice” dei dischi<sup>69</sup>.

Nei casi più difficili di ricostruzione critica di una partitura, quindi di un testo prescrittivo a posteriori, non prevista in forma definitiva dall'autore, si devono tener presenti anche le fonti rappresentate dalle registrazioni delle esecuzioni che, per certi aspetti della musica contemporanea, sono testimonianza unica di una prassi che di volta in volta vede modificarsi il prodotto finale, cioè l'evento sonoro. Ad esempio porterò la partitura di un'opera di Luigi Nono, *A floresta è jovem e cheja de vida*, dove “il testimone scritto è stato integrato in modo molto soddisfacente da altro genere di fonte: [...] l'ascolto del materiale registrato, che si è rivelato una fonte di primaria importanza”<sup>70</sup>.

Un altro settore disciplinare che non può rinunciare ai documenti sonori è la storia dell'interpretazione. Come già abbiamo visto<sup>71</sup>, anche la filologia musicale più legata al testo scritto riconosce al documento sonoro il valore di fonte in questi repertori. Ricordo come persino la divulgazione musicale abbia fatto propri questi documenti tramite, ad esempio, una trasmissione radiofonica, *Interpreti a confronto*<sup>72</sup>, che proponeva all'ascolto registrazioni, anche di pregio, dello stesso brano da parte di celebri interpreti; ricordo anche un'iniziativa editoriale a grande diffusione distribuita nelle edicole, allegata ad una rivista che si premurava di diffondere i “tesori musicali della radio Svizzera italiana”, in cui nello stesso CD-A venivano presentate diverse esecuzioni dello stesso pezzo<sup>73</sup>. Non è un caso, tuttavia, che l'editore ritenesse, per completezza, di presentare nel libretto illustrativo del CD un breve scritto di Paul Badura-Skoda sull'interpretazione del brano da lui stesso registrato<sup>74</sup>.

L'esecuzione da parte dei compositori di loro opere è un caso particolare ma significativo di documentazione sonora che riguarda la consapevolezza del produrre una fonte insostituibile. Edward Elgar<sup>75</sup> e Igor Strawinsky sono due esempi significativi di testimonianza di esecuzioni da parte dei compositori ed anche di prassi esecutiva in voga all'epoca della stesura dell'opera eseguita.

[... C]onsider for a moment our position if we had no records, but had to reconstruct an *authentic* Elgarian style from written sources, as we do for earlier periods. We would know, from letters and reviews, that Elgar was more flexible in his tempo than his scores

<sup>69</sup> Pekka Gronow, *Phonograph Records as a Source for Musicological Research*, “Ethnomusicology”, 7, 3, Tenth Anniversary Issue, Sep. 1963, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, pp. 225-228.

<sup>70</sup> Veniero Rizzardi, *La ricostruzione della partitura*, in Luigi Nono, *A floresta è jovem e cheja de vida*, partitura 131241, Milano, Casa Ricordi-BMG Ricordi, nuova edizione, 1998, p. IX.

<sup>71</sup> Cfr. nota 9 e relativo testo.

<sup>72</sup> RAI, Radio3.

<sup>73</sup> *Beethoven. Sonata n. 32 in do minore. Opus 111*, supplemento a “Symphonia”, n. 22, anno III, Radiotelevisione della Svizzera italiana/Rete 2, dicembre 1992. Nel CD allegato sono registrate le interpretazioni di Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau, Paul Badura-Skoda.

<sup>74</sup> *Riflessioni sull'interpretazione dell'op. 111 di Beethoven*, in supplemento a “Symphonia”, cit., pp. 12-17.

<sup>75</sup> Cfr. Jerrold Northrop Moore, *Elgar On Record*, London, EMI Records Ltd., 1974.

suggest, and that he used some sort of tempo rubato. But we would have no idea what type or degree of flexibility was really involved. We would know that vibrato was a controversial subject in the early years of the century, and that portamento was a permitted device for string players and singers. But, again, we would be left to guess at the real application of these practices, and we would certainly guess wrong. As for the rhythmic style of the period, we might pick up clues about the overdotting of dotted rhythms, but the general rhythmic style would escape us entirely<sup>76</sup>.

Nel processo di registrazione, si è visto, concorrono numerosi elementi, anche estranei all'evento sonoro in sé: sono elementi tecnologici (le apparecchiature), produttivi (il processo di stampa e diffusione), estetici (le scelte di compositori, esecutori, produttori). La conoscenza di tutti questi elementi può illuminare la conoscenza del contenuto. Se l'informazione registrata sul supporto può essere (e quasi sempre lo è) l'oggetto di studio privilegiato, non è sicuramente l'unico. Funzionamento delle tecnologie e loro storia, storia economico-sociale, estetica, sono discipline che affiancano gli studi sui documenti sonori, e per tutte loro l'oggetto che porta l'informazione e il processo che l'ha prodotto sono senz'altro una fonte primaria.

<sup>76</sup> Robert Philip, *The Recordings of Edward Elgar (1857-1934): Authenticity and Performance Practice*, "Early Music", 12, 4, Nov. 1984, p. 488, corsivo mio. <<http://www.jstor.org/stable/3137978>> [02/09/2008].