

Questo numero

Marco Ligabue

One step beyond

Madness

In occasione del decennale della rivista, dedichiamo nuovamente un numero doppio allo stato dell'arte della composizione musicale con tecnologie. Già lo avevamo fatto nei numeri 4/2010 e 5/2011 (<http://www.fupress.net/index.php/mt/issue/view/749> e <http://www.fupress.net/index.php/mt/issue/view/773>), a cui rimandiamo nella loro interezza data la continuità con gli argomenti allora trattati. Là avevamo posto a una serie di compositori di livello internazionale un quesito relativo “agli sviluppi futuri della musica elettroacustica e, in generale, [al] contributo delle tecnologie alla creazione musicale e di quale natura esso [potesse] essere”, alla luce del fatto che poteva considerarsi “storicamente esaurito l’impatto innovativo degli inizi”. Le risposte furono varie ed eterogenee, in base soprattutto all’ambito di elezione del compositore, strumentale piuttosto che elettroacustico.

Ci eravamo addentrati nel labirinto in cerca di possibili vie di fuga, tracciando un percorso che – partendo da Walter Benjamin, Horkheimer e Adorno, la Scuola di Francoforte¹, passando per McLuhan² e “il secolo breve” (e veloce) di Hobsbawm³ –

¹ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, 1936, poi in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, tr. it. : Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (tr. E. Filippini), Torino, Einaudi, 1966; Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, “Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente”, 1944, in *Gesammelte Schriften, Band 5, Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950*, Gunzelin Schmid Noerr (Hrsg.), Frankfurt am Main, Fischer, 1987, tr. it. : Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, (tr. L. Vinci), Torino, Einaudi, 1966, cfr. anche la più recente traduzione inglese: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, (trans.) Edmund Jephcott, Stanford, Stanford University Press, 2002.

² Di Marshall McLuhan, in merito: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*, Berkeley (CA), Gingko Press, 1964; *The Medium is the Massage* (with Quentin Fiore), New York, Random House, 1967; reprint: Berkeley (CA), Gingko Press, 2000.

³ Hobsbawm, Eric J. E., *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Michael Joseph Ltd., 1994, tr.it. : Hobsbawm, Eric J. E., *Il Secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, (tr. B. Lotti), Milano, Rizzoli, 1995.

arriva oggi fino alla “società liquida” di Zygmunt Bauman⁴. Il filosofo polacco, considerando la postmodernità, mette in evidenza la pervasività della convinzione che il cambiamento sia l’unica cosa permanente e che l’incertezza sia l’unica certezza. Fuori dai nostri intenti qualunque commento alla filosofia di Bauman; ci interessa piuttosto segnalare la peculiarità di un punto di vista sulla società attuale, dove l’esperienza individuale e le relazioni tra i soggetti sono segnate da caratteristiche e strutture che si decompongono e ricompongono con grande rapidità, in modo “vacillante, incerto, fluido e volatile”. Tutti elementi che investono pienamente l’ambito della creazione musicale, dove le tecnologie, oggi lo vediamo bene, hanno agito da grimaldello.

“A slow sort of country!” said the Queen, “Now, here, you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that!”

In ambito musicale, il cambiamento del rapporto con i mezzi di produzione, in stretto collegamento con il mutare delle modalità di fruizione, si qualifica, grazie alla sua velocità, come una di quelle strutture che si decompongono e ricompongono di cui Bauman diceva. L’oggetto compositivo – appartenga esso alla musica *popular* piuttosto che d’arte, o di ricerca, o esatta per dirla con Bernstein – nel suo rapporto con il mercato diventa volatile, effimero, diventa prodotto, sviluppando relazioni sempre più problematiche, in senso proprio, nel rapporto tra lavoro e remunerazione, sia intellettuale, sia materiale.

I quindici minuti di celebrità per ognuno preconizzati da Andy Warhol diventano sempre più brevi e anche economicamente i ricavi dell’artista sono sempre più limitati, tanto in ambito *popular* quanto, figurarsi, in quello colto contemporaneo. Chi dedica la dedizione del suo mestiere a quest’ultimo ambito, in genere, non ricerca né la prima né i secondi e, in ogni caso, avrebbe tragicamente sbagliato mestiere. Nondimeno sono elementi che, nella loro ragionevolezza, aiutano lo svolgimento dell’attività compositiva sotto forma di riconoscimento morale e intellettuale dell’operare artistico. Sostengono il piacere di scrivere e creare. Compensano il difficile rapporto tra impegno e consapevolezza della natura sempre più effimera di ciò che si realizza. Tornano inevitabilmente alla mente le parole – profetiche, era quasi mezzo secolo fa, giusto agli inizi dell’era digitale – di Pietro Grossi: “Arte creata da e per se stessi, estemporanea, effimera, oltre la sfera del giudizio altrui”⁵. In realtà un giudizio lo si ricerca, sempre, in una qualche forma, ma la sensazione è che la frase di Grossi diventi sempre più attuale.

L’accessibilità quasi immediata dell’informazione musicale tramite il web – di fatto oggi la nostra ‘enciclopedia’, come direbbe Umberto Eco – accorcia i tempi di vita del prodotto, chiamandolo a questo punto per nome. La frammentarietà dell’esperienza

⁴ Bauman, Zygmunt, *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge (UK), Polity Press, 2007

⁵ Giomi, F., Ligabue, M., *L’istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, Firenze, SISMEL, 1999, immagine del “Manifesto programmatico della *homeart* (1986)”, p. 76 a fronte.

sonora attraverso lo *zapping*, ma non solo, è in perfetto accordo con la velocità di comunicazione e la sovrabbondanza – fino al rumore vero e proprio in senso informativo – presente nel grande bacino della rete, con una tendenza spontanea alla fusione e all’ibridazione.

“Somehow it seems to fill my head with ideas — only I don’t exactly know what they are! However, somebody killed something: that’s clear, at any rate”

Se il rapporto con il ‘pubblico’ è mutato in termini di modalità e quantità, altrettanto possiamo dire della qualità dello stesso nelle sue molteplici sfaccettature.

La ‘popolazione tecnologica’ è quanto mai articolata, i neologismi si sprecano: me-ticci, nativi digitali, *millennials*, *nerd*, *geek* e quant’altro. Si tratta però di individui che tutti, un po’ prima o un po’ dopo, sono cresciuti e maturati in era digitale. Una popolazione ‘frastagliata’, generazionalmente parlando, un po’ come quella di certi concerti *popular* che vedono insieme nonni, genitori, figli e nipoti.

I processi di globalizzazione hanno prodotto e sviluppato, nel loro rapporto continuo con le nuove forme di comunicazione, culture transnazionali in rapida evoluzione, tanto da rivestire ormai caratteri quasi inflattivi.

La ‘popolazione della pressione demografica’, quella delle migrazioni, ha a sua volta generato, e continua a generare, l’ibridazione tra culture diverse, con forti influenze sui rapporti esistenti tra produzione e fruizione.

Il cambiamento delle modalità comunicative tra individui riveste poi elementi qualitativi che vanno ben al di là delle pur sintetiche considerazioni che abbiamo fatto sull’era della comunicazione globale, sull’abbattimento delle frontiere culturali, linguistiche, geografiche e, sotto certi aspetti, economiche. Si è creato in effetti uno spazio immenso, popolato da una moltitudine di ‘solitudini’ in comunicazione costante tra loro: ognuno da solo, ma in rapporto con gli altri. Le modalità di gestione di tali rapporti attraverso i mezzi sono di natura molteplice, modulare, interattiva, contemporanea e compresente nell’utilizzo di più strumenti – smartphone, tablet, computer, videogame online, altro – e di più mezzi espressivi, suoni, immagini, testi. Tutto gestito con estrema semplicità e leggerezza, attivando e producendo un interesse ‘contemporaneo’ – in tutti i sensi si vogliono attribuire al termine – con mille sollecitazioni diverse, musica, immagini, parole, rumori, simboli, suoni. Assorbite velocemente, forse solo in superficie, ma una superficie enorme, come un mare aperto. Le implicazioni di tutto questo e del loro impatto sulle modalità di pensiero e di conoscenza si stanno appena iniziando a considerare e ci vorrà molto tempo per comprenderle a fondo. E non è detto che siano peggiori delle passate, forse solo diverse.

“Well, I don’t want any to-day, at any rate.”
 “You couldn’t have it if you did want it,” the Queen said.
 “The rule is jam to-morrow and jam yesterday —
 but never jam to-day.”
 [...] “It’s a poor sort of memory that only works backwards,”

Anche il rapporto del compositore con l’atto del comporre è ovviamente mutato, *per se* e a causa di quanto premesso. Se nel confronto con la quotidianità i tempi e la ‘fatica’ – nel senso nobile del termine – della composizione sono sempre stati presenti, oggi essa si scontra sempre più con le urgenze e le istanze che il presente, attraverso gli elementi che abbiamo delineato, propone⁶.

La sperimentazione, sotto il profilo della scrittura e dal punto di vista tecnologico, conosce una fase di assestamento. Storicamente si sono sempre, necessariamente, alternati periodi di forte impulso a momenti di assorbimento.

Una fase però, diversamente da quanto successo prima, che deve confrontarsi con tanti altri ‘nuovi’ elementi: la facilità progressiva – anche leggerezza – di altre tipologie e mezzi di produzione musicale; le pratiche collettive che ridiscutono la figura del compositore nel confronto tra pratiche *bottom-up versus up-down*; le improvvisazioni di gruppo, più o meno guidate, come quelle dei *laptop ensemble*, del *live coding*, o degli ensemble virtuali presenti su *Second Life*⁷. Di fatto viene a crearsi una sorta di contrapposizione tra complessità e semplicità: da un lato, tecnologie sempre più sofisticate consentono strutturazioni e modelli organizzativi musicali che tendono, in senso positivo, i nostri limiti percettivi e cognitivi; dall’altro si elaborano e si diffondono altre tecnologie, in maniera preponderante rispetto alle prime, di sempre più facile gestione e rapidamente accessibili.

Il mestiere del comporre della musica d’arte contemporanea, necessario e ammirevole nel suo costante lavorare in questi tempi effimeri, rimane preso, suo malgrado, in questo chiasmo tra complessità e semplicità. E ne subisce il logorio, soprattutto quando non sostenuto da una adeguata politica culturale, demandata – per non dire talvolta abbandonata – a pochi autorevoli soggetti istituzionali, pure costretti a distreggiarsi con crescenti difficoltà economiche. Da qui la diaspora, l’adeguamento a modelli o l’abbandono. Vengono in mente le parole di Romitelli:

Molto più di scrittori, cineasti e artisti, i compositori oggi sono costretti a tacere: perché l’industria culturale impedisce alle persone di ascoltare e la normalizzazione delle menti sopporta solo il carico di prodotti preconfezionati di facilissima digestione. (...) Io mi sento talora come un virus troppo isolato per attaccare un corpo così forte e ben nutrito: cosicché il virus se ne sta quieto e sognante nel corpo che vorrebbe distruggere, aspettando tempi migliori⁸.

⁶ Si vedano in merito molte delle riflessioni e dei commenti, anche negli anni, presenti sul pregevole blog /Nu/Thing creato da un gruppo di giovani compositori italiani www.nuthing.eu

⁷ Si vedano in merito in questo numero i contributi di Nicola Buso e di Gema Fernandez.

⁸ Romitelli, E., “Il compositore come virus”, in *Milano Musica. Percorsi di musica d’oggi – Il pensiero e l’espressione. Aspetti del secondo Novecento musicale in Italia*, Milano, 2001, pp.148-149.

"I know what you're thinking about," said Tweedledum; "buit it isn't so, nohow." "Contrariwise," continued Tweedledee, "if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn't, it ain't. That's logic." [...] "You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream!" [...] "Every one of these things has got to go on, somehow or other."

Un approccio mentale 'multimediale' influenza sempre più la creazione. Composizione compresa, nel suo rapporto con il 'pubblico', che risente, più o meno inavvertitamente, di quanto si manifesta in ambito artistico generale. Mutato rapporto, quello tra creatore e fruitore: come, per esempio, in certo teatro contemporaneo con le esperienze di cosiddetto 'teatro fluido', che prevede 'processi partecipati' da parte del fruitore. Fruitore appartenente a quella popolazione generazionalmente 'frastagliata' di cui si diceva più sopra, quella che non sa stare ferma solo ad ascoltare o leggere, che è addestrata a interagire nei *social media*, nei giochi elettronici, nei processi democratici. Quindi contro la passività. Si portano così in scena azioni, movimenti, pensieri che non sono 'formattati' come quelli di un attore professionista, agendo come virus buoni – ancora Romitelli – del sistema. Radici di ciò erano già presenti in Jerzy Grotowski piuttosto che in Guy Debord, dove il valore dello spettatore in quel tipo di teatro è avere un'esperienza, essere parte del mondo. *Mutatis mutandis*, esempi del genere sono disseminati in tutte le forme artistiche. Qui non interessa lo specifico delle singole espressioni, quanto rilevare come quell'atteggiamento 'multimediale e partecipativo' sia di fatto presente – nella sua molteplicità e in maniera progressivamente pervasiva – nello *Zeitgeist* della contemporaneità.

La desacralizzazione e la morte dell'autore, di barthesiana memoria, fanno capolino tra le pieghe del gigantesco ipertesto che si sta tessendo. Nelle sue considerazioni Barthes, esaminandone le radici storiche, a proposito del Surrealismo individuava già, tra i tanti, un aspetto che troviamo in buona parte presente in alcune delle considerazioni svolte nei confronti dei diversi elementi che influenzano il rapporto compositore/fruitore:

Surrealism [...] contributed to the desacrilization of the image of the Author [...] by accepting the principle and the experience of several people writing together⁹.

⁹ Barthes, R., *Image, Music, Text*, (selection and trans. by Heath S.), London, Fontana Press – Harper Collins Publishers, 1977, p. 144. Il saggio "The Death of the Author", da cui è tratta la citazione, fu pubblicato per la prima volta in inglese su *Aspen Magazine*, n° 5/6, 1967; si trattava di una rivista d'arte costituita da un *box* contenente un libro, quattro film, cinque dischi musicali, otto tavole e dieci articoli di autori diversi. Il numero doppio della rivista ebbe come *editor* l'artista e critico irlandese Brian O'Doherty che selezionò materiali e contributi di Alain Robbe-Grillet, Susan Sontag, Roland Barthes, George Kubler, Merce Cunningham, Morton Feldman, John Cage, László Moholy-Nagy, Naum Gabo, Stan VanDerBeek, Robert Rauschenberg, Hans Richter and Marcel Duchamp. Rileviamo la presenza di Feldman e Cage, che ben si collegano in campo musicale al contesto di desacralizzazione dell'autore cui facciamo riferimento, a cui si riferiscono comunque, nelle più diverse modalità, anche gli altri autori, ciascuno nel proprio ambito. Nel libro contenuto nel *box* con gli altri materiali, erano presenti testi di stile eterogeneo selezionati da

In un altro dei suoi scritti, di poco successivo, relativamente alla musica, Barthes sembra peraltro quasi anticipare alcuni degli aspetti della ‘liquidità’ indicati da Bauman:

[...] passive, receptive music, sound music, is become *the* music (that of concert, festival, record, radio): playing has ceased to exist; musical activity is no longer manual, muscular, kneadingly physical, but merely liquid, effusive, ‘lubrificating’ [...] ¹⁰.

*Alice [...] said: “one ca’n’t believe impossible things.”
“I daresay you haven’t had much practice,” said the Queen.
“When I was your age, I always did it for half-an-hour a day.
Why, sometimes I’ve believed as many as six impossible things
before breakfast. [...]”*

Tanti aspetti, nemmeno tutti. In realtà solo alcuni, rispetto alle decine che ancora si potrebbero analizzare, anche nelle loro connessioni reciproche, più o meno manifeste.

Tante domande. Ma se come dice Jabès: “La question crée. La réponse tue”, allora avere tanti interrogativi aperti è positivo. Mancano le risposte, ma prima o poi si delinearanno: “Le quotidien est eau qui coule; la durée filtre”. Sempre Jabès – risposta *ante litteram* alla liquidità di Bauman?¹¹ Si tratta di capire ‘quale’ durata, nella società dell’effimero e della ridondanza fino al rumore, sempre inteso in termini informativi. Se il senso non è un doppio del significato, ma vi insiste o sussiste, dobbiamo cercarne la direzione: un ventaglio di proposte, pur limitato e incompleto, può forse aiutare a individuarne qualcuna.

Sentiamo dire che la scrittura strumentale e quella orchestrale contemporanee sono ormai esaurite, difficile trovarne una, non che sbalordisca, ma che dia almeno un brivido di novità, nel senso migliore del termine. Magari sottovoce o detto in modo informale, ma la questione circola, a diversi livelli. Per chi possieda gli strumenti necessari per valutarla, può anche avere una qualche evidenza. L’elettronica, del resto, propone un ambito che, perso il suo impulso innovativo, tende a ripetere se stesso, in maniera più o meno variata, l’elettroacustica pura, per un verso, il *live-electronics*, per l’altro. Anche l’interazione processuale con l’immagine, in tutte le sue declinazioni, sembra collocata su un binario che, pur con tutte le sue fermate, ha come capolinea da un lato l’algoritmo astratto, dall’altro la ‘cinematografia’, intesa nel senso più ampio. Non ci interessa valutare, non è nostro compito, solo segnalare.

O’Doherty, ma in linea con il suo progetto editoriale: *Naked Lunch* di William Burroughs, *Text for Nothing #8* di Samuel Beckett, poesie dada di Richard Huelsenbeck, *Conditionnement* di Michel Butor. Alcuni dei numeri precedenti della rivista furono editati da Andy Warhol (*Aspen 3*) e Marshall McLuhan (*Aspen 4*). La prima edizione francese de “La mort de l’auteur” è del 1968 nella rivista *Manteia*, n° V, vol. 4, pp. 12 – 17. Successivamente è stata ripubblicata in Barthes, R., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984

¹⁰ Barthes, R., *Image, Music, Text*, op. cit., pp. 149 -150. La citazione è tratta da “Musica practica” la cui prima pubblicazione è avvenuta in francese nella rivista *L’Arc*, n° 40, 1970. È stata ripubblicata in Barthes, R., *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 225 – 229.

¹¹ Jabès, E., *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 43 e p. 70.

Anche la *popular music*, comunque la si voglia etichettare – *pop*, *rock*, *indie*, etno, elettronica, *djset*, post-qualcosa, neo-qualcosa – non sta troppo bene. Vengono facilmente in mente le parole di una canzone di Frank Zappa a proposito di un altro grande repertorio: “Jazz is not dead, it just smells funny”¹². Attribuibili forse, a più di quattro decenni di distanza, anche a questi repertori. Un lasso di tempo in cui qualcosa è effettivamente successo, anche di importante, ma un qualcosa che con il passare del tempo ha cominciato sempre più ad assomigliare ad un serpente che si morde la coda.

Sembra quasi di evocare immagini kraussiane da ultimi giorni dell’umanità¹³ o un panorama degno di Adorno in *Minima moralia*¹⁴. Non crediamo sia questa la situazione. Certo è che gli strumenti elettrici e digitali hanno causato profonde mutazioni nell’ambito musicale, influenzando in maniera determinante sul pensiero e sulle prassi compositive, di conseguenza, trasformando le modalità e le tecniche esecutive strumentali. Hanno cambiato, lo si è detto, in modo sostanziale le modalità di fruizione del prodotto musicale e quelle della sua diffusione, con un forte *feedback* sui suoi processi di creazione. Forse stiamo semplicemente andando verso nuove direzioni che oggi, ancora, non siamo bene in grado di delineare, verso un cambiamento di natura antropologico-musicale assai profondo, che ci costringerà a rivedere le nostre categorie del musicale in maniera forse radicale.

Nel passaggio da modalità a tonalità, dalla grande polifonia al recitar cantando, si determinò un cambiamento di paradigma destinato a influenzare profondamente la successiva storia della musica occidentale. Il linguaggio musicale subì una trasformazione, una semplificazione delle regole contrappuntistiche – anche se non il loro completo abbandono – incompresa e perfino osteggiata da certa accademia. Le nuove risorse espressive, la semplicità e l’ancoramento a fattori extra-musicali – il dramma, la scena – resero la musica più facile all’ascolto rispetto al contrappunto, e più incline alla popolarizzazione. Nessuno allora poteva immaginare gli sviluppi che avrebbero portato a Wagner o a Richard Strauss, per non parlare di tutto quello che ne seguì. Per certo non sappiamo, ma quanto avviene oggi potrebbe essere un caso assimilabile.

Tra i tanti che certamente tralasciamo, altri fattori sarebbero da prendere in considerazione nel quadro di quanto detto. Sommarariamente: la relativa semplicità e accessibilità degli strumenti digitali; la sostanziale inutilità per molte nuove forme di espressione musicale delle pratiche di lettura e di scrittura in senso tradizionale – destinate a divenire progressivamente obsolete e relegate ai repertori ‘storici’; la perdita del ruolo costruttivo della critica musicale, ormai dispersa nel rumore odierno dell’informazione; il rapporto deleterio con il ‘commercio dell’arte’, i processi di privatizzazione, le conseguenti necessità di sponsorizzazione, la progressiva assenza dello Stato – tutti

¹² Zappa & The Mothers, *Roxy & Elsewhere*, Discreet, 2DS 2202, 1974. La citazione è tratta dal testo del brano *Be-Bop Tango*.

¹³ Kraus, K., *Gli ultimi giorni dell’umanità*, Milano, Adelphi, 1980.

¹⁴ Adorno, Th. W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1951, tr.it.: Adorno, Th. W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, (tr. R. Solmi), Torino, Einaudi, 1994.

fattori, questi ultimi, che rendono meno libera l'espressione artistica, la vincolano ad un mercato e fanno perdere il senso della 'scommessa' creativa al compositore. Ma di tutto questo ha sicuramente detto meglio Adorno in *Minima moralia*.

“What’s the use of their having names,” [...] “if they won’t answer to them?” “No use to them,” said Alice; “but it’s useful to the people who name them, I suppose. If not, why do things have names at all?”

È possibile intuire il percorso futuro? Pur non potendone prevedere gli esiti, la declinazione delle sue tappe sarà comunque consueta: spinta verso nuove direzioni; sviluppo di nuove architetture musicali; individuazione di nuove forme di *performance*; rinnovata attenzione all'espressione di significati altri esterni alla musica pura; ricerca di nuove modalità di espressione attraverso quest'ultima; sperimentazione di nuove relazioni tra *performer*, strumenti e tecnologia; approcci alla scrittura multimediale capaci di immaginare nuove modalità di combinazione dei processi sonori e compositivi con quelli propri ad altri media.

A ben vedere, anche senza particolari aggiustamenti terminologici, potremmo adattare tutto questo al passaggio tra polifonia e monodia di cui si diceva, come a tanti altri. Alla ricerca di nuovi confini, ma confini che in realtà non esistono. Un po' come il figlio del re nel racconto de *I Sette messaggeri* di Dino Buzzati¹⁵, onirica metafora della vita e del suo senso. Quello stesso Buzzati che incontrò Pietro Grossi al Centro Pio Manzù di Rimini nel 1970 mentre stava realizzando una trasmissione di musica a distanza tramite rete telefonica, indubbiamente uno dei primi esempi, forse il primo, di telematica musicale *ante litteram*¹⁶. Il musicista veneziano, affascinato dalle meraviglie di un futuro possibile dove lo sviluppo tecnologico assicurerà “tutto per tutti infaticato”¹⁷, lo scrittore bellunese, inviato speciale del Corriere della Sera all'evento¹⁸, da sempre intento nella sua analisi fantastica e un po' surreale del destino umano. Pur con nomi diversi, entrambi alla ricerca di confini. Forse ne parlarono.

¹⁵ Buzzati, D., *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.

¹⁶ Tozzi, T., “Pietro Grossi: il Capriccio al computer e la musica tele-cibernetica”, testo dell'intervento al convegno *Pietro Grossi: arte e/o computer. Computer Music, Digital Art, Net Art, Visual Music*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, 19 ottobre 2017, p. 8. Ringraziamo l'autore per la trasmissione del suo contributo e la possibilità di utilizzarlo.

¹⁷ *Ivi*, p. 3.

¹⁸ *Ivi*, p. 23.

“When I use a word,” Humpty Dumpty said [...], ‘it means just what I choose it to mean — neither more nor less.’

“The question is,” said Alice, “whether you can make words mean so many different things.”

“The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master— that’s all.”

Poiché in definitiva è il contesto che comanda, ci sono elementi – già ci stiamo facendo i conti – con i quali si dovrà imparare sempre più a dialogare e a entrare in relazione.

La rete, oggi principale fonte di distribuzione musicale nei suoi molteplici aspetti, li contiene e detiene in massima parte. Il cambiamento delle modalità di diffusione e vendita del prodotto musicale spinge, grazie alla facile accessibilità, verso la progressiva dematerializzazione del supporto, con i suoi pro ma anche con i suoi contro. La virtualmente infinita replicabilità del prodotto, crea ridondanza, rumore, lo rende materiale d’uso, gestibile e trasformabile a piacimento, veicolando processi di esaurimento in tempi rapidi. Il tutto disperso, se non sommerso, nella sovrabbondanza di informazioni e stimoli che la rete elargisce.

Si tratta di capire se e come si possa – anche se si debba o meno – entrare in relazione con tali elementi. Alcuni dei contributi che presentiamo in questo numero sembrano volerlo fare o, comunque, puntare in quella direzione.

Where do we go now?

G’n’R, Sweet Child O’ Mine

Intento di questo numero è quello di presentare uno spaccato odierno – sarà già ieri quando leggerete – del campo della composizione musicale, nel senso più ampio del termine. Abbiamo chiesto a ogni membro del nostro comitato scientifico di indicarci il nome di un compositore il cui lavoro con le tecnologie fosse a suo avviso degno di nota. Ottenuti i riferimenti, si è preso contattato con gli autori chiedendo di sottoporci una loro composizione, completa di tutte le informazioni che ne rendessero virtualmente possibile una completa ‘riesecuzione’. Il quadro che ne abbiamo ottenuto è – come ci attendevamo – molto eterogeneo, riflesso coerente dei nostri tempi, *varius multiplex multiformis*¹⁹. Tra i contributi troviamo pratiche del comporre che, nella loro diversità, ridiscutono ampiamente l’estensione semantica del termine: strumentali con *live-electronics* articolato su molteplici livelli di sincronia uomo-macchina; interazione tra strumenti, elettronica, teatro musicale e performance visiva; elaborazione di spazi virtuali che interagiscono con l’esplorazione di spettri strumentali legati ad elementi improvvisativi; *live coding* come paradigma dell’esperienza musicale nel contesto di un approccio performativo estemporaneo; ibridazione uomo-macchina in forma co-operativa e co-evolutiva per la realizzazione di performance *live*, fino all’e-

¹⁹ Prendiamo a prestito dalle *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar (Torino, Einaudi, 1963).

stremo in cui la macchina è la sola entità in gioco, in grado di dare forma tanto agli sviluppi formali quanto a quelli estetici; realizzazioni audiovideo che associano suono e grafica a livello profondo, presentando elementi evolutivi continui basati sui processi simmetrici di replica del DNA all'interno del ciclo cellulare; sviluppo di *framework* narrativi autonomi con l'obiettivo di unificare elementi mediatici apparentemente diversi, sia per natura sia per provenienza, in grado di sviluppare interferenze, fino all'incompatibilità, di paradigmi culturali diversi; processi compositivo-esecutivi tra musicisti virtuali con strumenti immaginari, che trovano le loro situazioni di *stage* e di *performance* su *Second Life*.

Nessuna pretesa di esaustività, ma crediamo che le loro differenti nature possano dare un'idea della situazione attuale dei processi creativi musicali e delle capacità di dialogo che essi cercano di sviluppare con quel contesto generale che abbiamo provato a descrivere.

La loro diversità scandisce il nuovo panorama creativo-espressivo che si sta delineando e, nel contempo, lo profila.

"I see nobody on the road," said Alice.
"I only wish I had such eyes," the King remarked in a fretful
tone. "To be able to see Nobody! And at that distance, too! Why,
it's as much as I can do to see real people, by this light!"
"[...] But how can you talk with a person if they always say
the same thing?"

Tutti gli esergo tratti da: *Through the Looking-Glass* di Lewis Carroll (in *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, Oxford, Oxford University Press, 1971).