

GIULIA SARNO

Firenze

L'ARCHIVIO DI TEMPO REALE: COME SALVAGUARDARE E DIVULGARE LA CULTURA DELLA MUSICA ELETTRONICA?

1. Introduzione

‘Tempo Reale’ è il nome del centro di ricerca, produzione e didattica musicale fondato da Luciano Berio a Firenze nel 1987 con l’obiettivo di esplorare le possibilità offerte dalle nuove tecnologie elettroniche applicate alla musica.¹ Dal 2017, nell’ambito delle mie indagini dottorali,² ho preso a oggetto di studio il suo patrimonio archivistico, con il proposito di contribuire a una sua possibile valorizzazione ad ampio raggio. Ho perseguito questo intento in due modi: da un lato, usando la documentazione esistente per ricostruire la storia del Centro,³ e dall’altro ideando un progetto di attivazione⁴ dell’archivio, che prevede iniziative di salvaguardia e promozione basate principalmente sul ricorso a tecnologie *web*. In questo modo è stato possibile immaginare una concreta strategia di curatela a lungo termine per l’archivio (della cui implementazione sono ora responsabile),

¹ Si veda il sito <http://www.temporeale.it/il-centro/>. Al di là delle complessità definitorie e tassonomiche che contraddistinguono da sempre il campo musicale su cui insiste l’azione di Tempo Reale (cfr. S. EMMERSON, *The Routledge Research Companion to Electronic Music: Reaching out with Technology*, London - New York, Routledge, 2018, pp. 1-7), in questo contributo adotto il sintagma emico ‘musica elettronica’ (invece di, per esempio, ‘musica elettroacustica’), usato in modo prevalente dal personale del Centro lungo tutta la sua storia.

² G. SARNO, *Trent’anni di ricerca musicale a Firenze: storie e progetti intorno all’archivio di Tempo Reale*, Dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze, Dipartimento SAGAS, tutor Prof. Maurizio Agamennone.

³ Cfr. G. SARNO, “*A questo difficile bambino che è Tempo Reale*”. *Preistoria del centro di ricerca musicale di Luciano Berio a Firenze (1972-1987)*, «Rivista Italiana di Musicologia», LVII, 2022, pp. 157-185; EAD., *Una storia di Tempo Reale. Carte e memorie intorno a un’esperienza fiorentina di ricerca musicale (1987-2022)*, Roma, Squilibri, 2023.

⁴ Il concetto di ‘attivazione’ si riscontra con una certa frequenza nelle descrizioni di progetti recenti che mirano a valorizzare patrimoni archivistici disparati coinvolgendo soggetti e comunità in processi di esplorazione, rielaborazione e diffusione, specialmente attraverso il ricorso alle tecnologie digitali e alle potenzialità del *web*. Anche se è possibile rilevarlo nella letteratura scientifica (pure con significati molto diversi: cfr. ad esempio A. BUCHANAN - M. BASTIAN, *Activating the Archive: Rethinking the Role of Traditional Archives for Local Activist Projects*, «Archival Science», XV, 4, 2015, pp. 429-451), sembra che il concetto non sia stato ancora pienamente teorizzato. Ne proporrò una definizione nella seconda parte del contributo.

che auspicabilmente contribuirà a preservare e diffondere la conoscenza del patrimonio documentale di Tempo Reale, accrescendo il suo valore culturale e il suo impatto tanto presso la comunità scientifica quanto presso “pubblici” diversi. Se il progetto complessivo prende necessariamente in considerazione molte prospettive distinte (in particolare, quali strategie di gestione dell’esistente e di documentazione delle attività in corso impiegare), in questo contributo concentrerò l’attenzione sui metodi e le prospettive che ho ritenuto di adottare per consentire ai diversi potenziali *stakeholder* del patrimonio di Tempo Reale di accedere ai documenti e di conseguenza di partecipare all’archivio.⁵ Nella prima parte riassumerò dunque le iniziative portate a termine e in corso di realizzazione in questo senso. Nella seconda invece, sulla base della considerazione di questa esperienza, proverò a delineare alcuni orizzonti teorici che, a partire dalla prospettiva circoscritta di attivare il patrimonio archivistico del Centro, chiamano in causa la possibile costruzione e trasmissione partecipata di una “cultura della musica elettronica” – ovvero, di un complesso ampio e sfaccettato di saperi, competenze, concezioni, pratiche e testi che contraddistinguono le esperienze fiorite attorno all’uso delle tecnologie per la organizzazione del suono a fini artistici. Le riflessioni proposte, non essendo estendibili *ipso facto* ad altre istituzioni dotate di statuti e politiche gestionali diverse, si intendono come contributo al dibattito sulla valorizzazione degli archivi dei centri di ricerca e produzione attivi nell’ambito della musica elettronica.

2. Progetti in fieri sull’archivio di Tempo Reale

Dagli anni Novanta del secolo scorso, una consapevolezza crescente dell’importanza del proprio patrimonio ha portato diversi centri di ricerca e produzione a condurre importanti azioni di salvaguardia e a perfezionare le strategie di gestione documentale.⁶ Parallelamente, un fiorire di studi scientifici ha messo

⁵ Tralascierò molte altre questioni, ampiamente dibattute, che riguardano i cosiddetti “beni musicali elettronici” (cfr. A. VIDOLIN, *La conservazione e il restauro dei beni musicali elettronici*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», VI, 1992, pp. 151-168), come quelle relative all’autenticità e attendibilità dei documenti, particolarmente spinose specie in ambito digitale (cfr. i saggi contenuti in *Musique et Technologie – Préserver, archiver, reproduire*, a cura di É. Gayou, Paris, INA, 2013).

⁶ Dopo i progetti pionieristici *EMDoku – Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik* (condotto dal 1988 all’Elektronische Studio della Technische Universität di Berlino) e *IDEAMA – International Digital Electroacoustic Music Archive* (lanciato nel 1990 dallo ZKM di Karlsruhe e dal CCRMA di Stanford), particolarmente attivi in questo campo sono stati il CSC di Padova e i centri parigini IRCAM e GRM, con molte iniziative che per ragioni di spazio non è possibile elencare: mi limito a menzionare il recentissimo progetto *IRCAM Antony – Préservation collaborative pour la musique avec électronique* (https://musinf.univ-st-etienne.fr/recherches/antony/conference_antony.html).

a fuoco i problemi relativi alla trasmissione delle musiche elettroniche:⁷ se alcuni esiti teorici sono oggi ampiamente condivisi, non altrettanto efficace sembra la loro traduzione in concrete strategie che possano essere messe in pratica da istituzioni e soggetti coinvolti nel processo di conservazione. Le metodologie raffinate e complesse proposte nella letteratura sembrano infatti trovare una limitata applicazione nella vita quotidiana di diversi centri. La mancanza di personale specializzato e di risorse economiche dedicate pare essere una condizione diffusa: ciò mina la possibilità che questi istituti possano assicurare una corretta conservazione ai documenti prodotti nel corso della propria attività.⁸ A questo proposito viene spesso ribadito il fatto che i centri di produzione di musica elettronica, essendo costitutivamente orientati all'esplorazione del nuovo, non prevedono nella propria *mission* obiettivi di tipo conservativo:⁹ ciò inficia l'ipotesi che queste istituzioni possano agire come enti di conservazione del repertorio della musica elettronica, una prospettiva che è stata ed è da più parti auspicata,¹⁰ e su cui tornerò nella seconda parte del contributo.

Tuttavia, come ha messo in evidenza Francesco Giomi, attuale direttore di Tempo Reale, «institutions do what they think is important for their cultural heritage. Therefore, it is a matter of putting the ideas of archiving on the agenda in a meaningful way, of documenting, of reactivating».¹¹ In altre parole, gli obiettivi stabiliti dalle istituzioni non sono monoliti impermeabili al cambiamento, ma sono piuttosto l'esito mobile di specifiche visioni, personali o più ampiamente

⁷ La bibliografia è molto vasta: per il suo valore fondativo, si veda il saggio già citato di A. VIDOLIN, *La conservazione e il restauro dei beni musicali elettronici* cit.; specialmente negli anni Duemila, le riviste specializzate hanno rappresentato una piattaforma di discussione importante per questi temi (cfr. il numero monografico del «Journal of New Music Research», XXX, 4, 2001); recentemente, un'occasione periodica di confronto è costituita dal simposio biennale *AREM (Archiving and Re-Performing Electroacoustic Music)*, organizzato da Miriam Akkerman presso l'Università di Dresda.

⁸ Nel corso delle mie ricerche dottorali, ho potuto appurare questa situazione visitando l'IRCAM, il GRM, lo ZKM, il CSC e il CCM del Mills College (Auckland, California), e discutendo con il personale di questi e altri istituti.

⁹ «One cannot expect electroacoustic music centres to conduct thorough data management. Most of them simply do not have the time, the resources, the methodology. Their interest lies elsewhere, mostly in the production of new music and in its public performance» (M. BATTIER, *Electroacoustic Music Studies and the Danger of Loss*, «Organised Sound», IX, 1, 2004, pp. 47-53: 52); una percezione analoga emerge in molti contributi anche recenti (cfr. G. BOUTARD, *Preservation Strategies for Mixed Music: The Long Tail and the Short Tail*, *Array2020. Archiving*, numero monografico di «Array», 2020, pp. 36-46).

¹⁰ Cfr. in particolare S. LEMOUTON - S. GOLDSZMIDT, *La préservation des œuvres musicales du répertoire de l'IRCAM: présentation du modèle Sidney et analyse des dispositifs temps réel*, in *JIM 2016. Acte des Journées d'Informatique Musicale*, GMEA – Centre Nationale de Création Musicale d'Albi-Tarn, 31 marzo - 2 aprile 2016, pp. 100-108.

¹¹ L. SANTACESARIA - G. SARNO, *Ctrl+s | Conversations on the Survival of Electronic Music*, «Archival Notes», VII, 2022, pp. 177-194: 193.

culturali, che si affermano e ne orientano l'azione in una certa fase della loro esistenza. Nell'orizzonte adottato in tempi recenti a Tempo Reale, “mettere in agenda” significa scegliere di dedicare risorse – economiche e umane – a progetti che riguardano il suo archivio.¹²

Questo può voler dire molte cose. Nell'azione del centro fiorentino, la prospettiva della trasmissione del patrimonio si intreccia infatti con quella, più ampia, della promozione della musica elettronica. In questo senso va inteso l'impegno di Tempo Reale nella esecuzione di opere storiche, anche a controbilanciare quella “ossessione del nuovo” che caratterizza la produzione contemporanea, e che condanna alla non-riesecuzione la maggior parte delle nuove creazioni. Questo impegno potrà trovare una specifica declinazione nella riproposta di opere prodotte nel corso della storia ultratrentennale del Centro, attivando la documentazione relativa, chiamando in causa con dialoghi e interviste le figure testimoni delle produzioni originali e mobilitando eventualmente anche persone specialiste di ambito accademico. Un archivio come quello di Tempo Reale si presta bene alla sperimentazione di forme di ri-attuazione delle opere che partono da una considerazione della documentazione sedimentata: ciò tanto nell'ottica tradizionale di una “esecuzione storicamente informata”, quanto andando incontro alle prospettive della *research-led performance*, quanto ancora stimolando esperimenti creativi che rimettano in circolo materiali conservati nell'archivio, dando loro nuova vita.¹³ Da un punto di vista teorico, ciò rispecchia una visione della conservazione come «an active and creative “presencing” of artworks» e dell'archivio non già come «a static domain of records – that of an artwork's changeability in retrospect – but a dynamic entity directed towards the future».¹⁴ Da un punto di vista pragmatico, l'orizzonte della salvaguardia si intreccia così in modo “naturale” con le modalità operative abituali del Centro (la produzione di momenti di spettacolo dal vivo), secondo un processo che può assicurare efficacia e continuità alle azioni di attivazione del patrimonio.

In una prospettiva analoga, il tema della salvaguardia può essere inserito all'interno delle attività divulgative, didattiche e di ricerca promosse normalmente da Tempo Reale. Alcuni progetti di divulgazione, in forma di tavole

¹² Questa tendenza si riscontra nella storia di Tempo Reale almeno dal 2012, quando il suo archivio è stato dichiarato di «interesse storico particolarmente importante» da parte della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Toscana (Decreto n. 268/2012).

¹³ Come nell'azione di alcuni istituti quali l'Archival Research Center (*Geishiken*) della University of the Arts di Kyoto o il Centre for Creating the Archive dell'Università di Cape Town. Ringrazio Valentina Bertolani per aver portato queste esperienze alla mia attenzione.

¹⁴ H. B. HÖLLING, *The Archival Turn: Towards New Ways of the Conceptualisation of Changeable Artworks*, in *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*, a cura di R. Smite, R. Smits e L. Manovich, Riga, RIXC, LiepU MPLab, 2015, pp. 73-89: 87.

rotonde e cicli di interviste diffusi sul *web*,¹⁵ sono già stati sperimentati nell'ottica di alimentare un dialogo interdisciplinare e "polivocale" attorno alle questioni – tecniche, ma ancor prima culturali – della trasmissione della musica elettronica, nella convinzione che sia necessario mettere a confronto gli sguardi dei diversi soggetti potenzialmente coinvolti. Per quanto concerne la didattica, sono per esempio in programma diversi *workshop* diretti a musiciste e musicisti che agiscono nel campo dell'elettronica, per fornire loro strumenti per una più efficace trasmissione delle proprie opere: strategie notazionali per partiture "sostenibili", gestione documentale e tracciamento della creazione, metodi di auto-archiviazione, anche sulla base di esperienze tratte dalla storia del Centro.¹⁶ Pure sono in fase di studio collaborazioni con istituti universitari ed enti di ricerca per avviare indagini su porzioni circoscritte del patrimonio: per esempio affondi storici o analitici in connessione con progetti di laurea, di dottorato o post-dottorali in ambiti disciplinari diversi, dalla musicologia alla pedagogia musicale, dai *sound studies* all'ecologia acustica, dalla storia delle tecnologie a quella delle istituzioni culturali.

Parallelamente a queste operazioni, che intrecciano la trasmissione della cultura della musica elettronica con la valorizzazione di uno specifico archivio, è stato necessario intervenire sulla promozione ad ampio raggio della conoscenza del fondo. Così, il primo passo è stato l'individuazione un nuovo strumento che andasse a sostituire il sistema di database in uso da oltre quindici anni a Tempo Reale, di fatto solo un mezzo per tenere traccia della consistenza e collocazione dei documenti. L'implementazione della piattaforma *xDams* (<http://www.xdams.org>) ha permesso di fare un salto di qualità nella gestione e descrizione del patrimonio, consentendo di strutturare modelli di dati più ricchi, che sono stati costruiti sulla base delle peculiarità dei materiali dell'archivio, in alcuni casi richiamando modelli esistenti (per esempio per la descrizione delle partiture), in altri studiando soluzioni *ad hoc* (in particolare per la serie «Produzioni»). L'approccio adottato è stato quello di coniugare un principio di flessibilità, irrinunciabile per un archivio vivo e costituito da materiali eterogenei e non necessariamente standardizzati, con la massima coerenza interna possibile, in un equilibrio tra campi aperti e normalizzazione dei dati attraverso dizionari controllati e la messa a punto di database di voci di autorità (persone, opere, luoghi, eventi...). Questi ultimi si sono rivelati essenziali anche e soprattutto per creare

¹⁵ "Lunga vita alla sound art!" Incontro di studi dedicato alla salvaguardia e valorizzazione delle installazioni sonore' (<http://www.temporeale.it/news/parrrole-di-suono/>); *Ctrl+s | Conversazioni sulla sopravvivenza della musica elettronica* (<http://www.temporeale.it/news/ctrls-conversazioni-sulla-sopravvivenza-della-musica-elettronica/>) – cfr. SANTACESARIA - SARNO, *Ctrl+s | Conversations on the Survival of Electronic Music* cit.

¹⁶ Per esempio, prendendo in considerazione il lavoro fatto dallo staff per le partiture delle opere con *live electronics* di Luciano Berio (*Altra voce*, Universal Edition 31 492; *Ofanim*, Universal Edition 37 241; *Outis*, Ricordi 137306; *Cronaca del Luogo*, Ricordi 138324).

relazioni significative fra i *records* dell'intero archivio (uno degli obiettivi primari della migrazione), predisponendo collegamenti tra le entità descritte senza intaccare in alcun modo la struttura dell'archivio, ovvero mantenendo inalterata la distinzione tra le diverse sezioni e serie, e così le consuetudini di archiviazione dello staff. La costruzione di reti di relazioni tra i diversi *records* contribuisce in modo significativo a illuminare e accrescere il valore testimoniale dei documenti come fonti per indagini scientifiche, artistiche e culturali che potranno coinvolgere il patrimonio di Tempo Reale.

La piattaforma *xDams* costituirà poi la base per la realizzazione di un'interfaccia pubblica online per promuovere la conoscenza e l'accessibilità dell'archivio consentendo a utenti esterni di esplorarlo, accedendo non soltanto a metadati, ma anche a copie digitali della documentazione. Ho dunque ideato un portale *web* (attualmente in costruzione), che non intende riproporre l'architettura del fondo, ma piuttosto offrire una struttura conoscitiva "modulabile", aperta alla composizione di percorsi tematici differenziati, che di volta in volta possono mettere in primo piano porzioni specifiche del corpus, configurando percorsi di indagine trasversale. Il portale vuole dunque essere soprattutto un mezzo per costruire *storie* attraverso i documenti. Questo obiettivo si può raggiungere innescando processi di narrazione mobili, permettendo alle e agli utenti di perlustrare il fondo e aggregare gli oggetti secondo i propri orizzonti e obiettivi conoscitivi. Diverse comunità possono infatti manifestare un coinvolgimento nel patrimonio di Tempo Reale e dunque avere interesse a usare il portale. Per esempio, per i soggetti che agiscono nell'ambito della ricerca filologica e dell'analisi poetica, l'accesso ai documenti riguardanti la produzione ed esecuzione delle opere musicali costituisce un essenziale supporto allo studio;¹⁷ così come fonti di grande utilità potranno essere reperite nell'ottica della storia delle tecnologie elettroniche applicate alla ricerca musicale. Il portale vuole essere in questo senso una "finestra" sull'archivio che possa invogliare indagini approfondite sul patrimonio. D'altra parte, insistendo sulla proposta di materiali multimediali (fotografie, estratti audio, documentazione audiovisiva), il sito potrà trovare riscontro nei soggetti interessati a vario titolo alle forme della creatività contemporanea (il cosiddetto "pubblico", ma anche artisti e artiste, curatrici e curatori ecc.) proponendo un'esperienza più coinvolgente rispetto alla navigazione di cataloghi e database. In senso più generale, il sito vuole collocarsi nell'ottica di quel «nuovo equilibrio fra comunicazione e trasmissione» messo in luce ormai quindici anni fa da Angelo Orcalli e reso possibile dalla «fluidità di Internet [che] consente di trasformare il documento in evento», nell'ottica di «conciliare le esigenze di

¹⁷ Su questi temi cfr. A. I. DE BENEDICTIS, *Le nuove testualità musicali*, in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, a cura di M. Caraci Vela, II, Lucca, LIM, 2009, pp. 71-116; L. ZATTRA, *Studiare la computer music*, Limena (PD), libreriauniversitaria.it, 2011.

fruizione del grande pubblico con quelle del sapere istituzionalizzato». ¹⁸ Inoltre il coinvolgimento delle diverse comunità nell'uso attivo del portale potrà auspicabilmente condurre alla costruzione di significati e valori anche imprevedibili concernenti il patrimonio di Tempo Reale, rifuggendo da «un uso dell'archivio come una sorta di museo per preservare dati (o fatti) preordinati e accuratamente visualizzati, che sono a loro volta il prodotto di una certa narrazione epistemologica prescrittiva», stimolando piuttosto «la capacità [...] di identificare nuove letture possibili nelle vecchie fonti [...] per allargare, decolonizzare, le narrazioni esistenti». ¹⁹

3. Prospettive per l'attivazione dell'archivio di Tempo Reale

I dibattiti interdisciplinari attorno all'archivio come sito di trasmissione e produzione di conoscenza invitano a guardare ad esso come a un dispositivo culturale complesso, opaco, ambiguo, politico: ²⁰ uno strumento memoriale che può restituire una molteplicità di narrazioni che “riattualizzano” nella contemporaneità la “latenza” del passato. ²¹ In altri termini, la rilevanza di un patrimonio documentale è direttamente connessa al significato che i suoi *stakeholder* attribuiscono alla documentazione nel proprio presente: «le signifié des sources est lié à sa capacité de se répercuter dans le monde et la vie de ceux qui l'interprètent». ²² In questo senso è possibile definire l'attivazione di un archivio come il processo

¹⁸ A. ORCALLI, *Per un approccio sistemico alla ri-mediazione dei documenti sonori*, in *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*, a cura di A. Rigolli e P. Russo, Torino, EDT, 2007, pp. 143-167: 159.

¹⁹ V. ESTREMO, *Appunti per una ricerca sull'obliescenza*, in *Present Archives. Riflessioni a partire da un fondo di stampe*, a cura di B. Zanelli ed E. Rossini, Milano, Artecò, 2019, pp. 61-68: 62.

²⁰ Cfr. M. MANOFF, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, «portal: Libraries and the Academy», IV, 1, 2004, pp. 9-25. Il dibattito sul rapporto sfaccettato tra archivi e potere, di lungo corso, è al centro di molte riflessioni emerse nell'ultimo ventennio nell'ambito delle arti, con particolare intensità in quello visivo e dei nuovi media: cfr. per esempio C. SIMON, *Introduction: Following the Archival Turn*, «Visual Resources», XVIII, 2002, pp. 101-107; *Lost and Living (in) Archives: Collectively Shaping New Memories*, a cura di A. Dekker, Amsterdam, Valiz, 2017. Alcuni contributi recenti di grande interesse riguardano le musiche cosiddette “sperimentali” (cfr. per esempio V. BERTOLANI, Y. NAKAI e L. SANTACESARIA, *What Does Musicology Have to Do With Archiving? Three Experiences of Engagement*, «Intersections», XI, 1, 2020, pp. 111-128).

²¹ Cfr. M. SCOTINI, *Politiche dell'archivio. Pratiche e metodi nell'arte contemporanea*, in *Present Archives* cit., pp. 70-77.

²² G. BORIO, “*Nowelle philologie*” ou “*mal d'archive*”? *Giovanni Morelli et les archives musicales du XXe siècle*, in *Giovanni Morelli, la musicologie hors d'elle*, a cura di G. Vinay e A. Desvaux, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 31-42: 41. Cfr. anche G. BORIO, *Music Archives in the Twenty-First Century: The Challenges of Politics and Technology*, «Archival Notes», III, 2018, pp. 137-145.

multisituato e partecipativo che lo rende significativo agli occhi di una molteplicità di soggetti – un processo indispensabile affinché un archivio possa esprimere il suo potenziale di valore (e così, anche, attrarre le risorse e il sostegno necessari al suo mantenimento). Per un centro come Tempo Reale dunque, parallelamente all'implementazione di protocolli che consentano di migliorare la situazione conservativa del proprio patrimonio e una corretta documentazione delle attività correnti, è essenziale mettere l'accento sulla dimensione culturale e sociale dell'archivio, guardando oltre il problema tecnico della salvaguardia.²³ Come ci invita a fare Kathleen D. Roe, è necessario domandarsi anzitutto perché: «Why do we keep what we keep? Why should people care? Why do archives matter?».²⁴

Dobbiamo dunque partire da qui: perché e per chi un centro come Tempo Reale conserva quello che conserva? Che cosa conserva, o che cosa dovrebbe conservare? O ancora: è opportuno che si prenda la responsabilità di curare il proprio patrimonio documentale, piuttosto che provare a demandarla ad altre istituzioni (archivi, biblioteche...)? E in questa responsabilità è inclusa quella di preservare per il futuro le opere musicali che attraversano la sua storia, prendendo vita nelle sue produzioni? È necessario, o anche verosimile, distinguere queste due prospettive?

Non è possibile, in questa sede, proporre risposte articolate a tutte queste domande. Tuttavia è importante sottolineare come il dibattito sulla conservazione dei patrimoni dei centri attivi nell'ambito della musica elettronica sembri essersi concentrato quasi esclusivamente sul ruolo che questi possono giocare nella salvaguardia del repertorio storico e attuale della musica elettronica, ovvero di “prodotti” (opere o progetti performativi) la cui trasmissione di fatto chiama in causa una rete distribuita e non formalizzata di responsabilità, e che richiederebbe una stretta collaborazione tra figure e istituzioni diverse. Infatti gli sviluppi della musica elettronica, per le nuove competenze necessarie tanto per la creazione quanto per l'esecuzione, conservazione e trasmissione, hanno messo in crisi la catena della salvaguardia e i ruoli ad essa connessi, non ultimo con l'emergere di istituzioni nuove, ovvero i centri di ricerca e produzione, e al loro interno di figure nuove di assistenti musicali che partecipano in modo cruciale alla realizzazione delle opere. I centri come Tempo Reale si pongono quindi come depositari di un sapere essenziale e inedito; ciò vale particolarmente per i lavori che ricorrono al *live electronics*, dal momento che la funzione produttiva ed esecutiva di chi è responsabile dell'elettronica non può essere scorporata, secondo molti, dall'orizzonte conservativo: infatti, «sur eux repose la responsabilité de transmettre avec authenticité la volonté du compositeur».²⁵

²³ Un invito analogo viene da Federica Bressan: cfr. <https://www.musicaelettronica.it/ctrls-conversazioni-sulla-sopravvivenza-della-musica-elettronica/>.

²⁴ K. D. ROE, *Why Archives?*, «The American Archivist», LXXIX, 1, 2016, pp. 6-13: 7.

²⁵ S. LEMOUTON - S. GOLDSZMIDT, *La préservation des œuvres musicales* cit. p. 103.

Per molte ragioni la conservazione della musica elettronica costituisce ancora un problema aperto, oggetto di un dibattito che sembra tornare sempre, inevitabilmente, sulla constatazione della difficoltà di mettere in atto azioni efficaci ad ampio raggio e a lungo termine.²⁶ Di fronte a questa realtà, credo sia possibile, se non necessario, operare uno scarto di prospettiva, partendo dalla considerazione che le opere prodotte all'interno di centri attivi in questo ambito rappresentano non solo la reificazione della «volonté du compositeur», ma anche il luogo in cui si manifesta il lavoro creativo di persone specializzate nel campo delle tecnologie musicali che, con funzioni differenziate e in modo più o meno determinante, vi contribuiscono. Ed è questo lavoro creativo, più che “le opere”, a costituire il vero patrimonio musicale di un centro come Tempo Reale: ciò di cui esso è responsabile è di preservare e trasmettere questo patrimonio, ovvero le tracce e gli esiti del lavoro del proprio staff. Più in generale, che si tratti del lavoro di creazione tecnologica in relazione a produzioni artistiche, o dello sviluppo di progetti diversi (di ricerca, promozione, formazione...), o ancora dei modi del funzionamento istituzionale, operativo, amministrativo, il patrimonio di Tempo Reale è costituito dalle tracce della sua attività a 360 gradi, con le prospettive culturali, politiche, estetiche che la sottendono. Ciò che dunque deve preoccuparsi di salvaguardare e promuovere è, in sintesi, la sua storia, sedimentata nei documenti che compongono il suo archivio ma anche nei ricordi dei suoi protagonisti.²⁷ Di fatto, salvaguardando questa, contribuiremo a preservare alcuni “ecosistemi” della ricerca musicale, specifici ambienti della creazione²⁸ che

²⁶ Nonostante il *Leitmotiv* rimanga quello dell'emergenza di fronte al rischio di una completa inaccessibilità di opere del passato recente, la ricchezza di approcci alla conservazione e gli sviluppi tecnologici degli ultimi anni possono dar luogo anche a un cauto ottimismo. Cfr. per esempio BOUTARD, *Preservation Strategies for Mixed Music* cit., p. 40.

²⁷ La considerazione delle monografie esistenti dedicate agli istituti attivi nell'ambito della musica elettronica lascia emergere in modo evidente l'importanza, per la ricostruzione storica, di una compenetrazione tra fonti d'archivio e testimonianze orali, raccolte e trattate secondo approcci diversi, ma comunque considerate imprescindibili. Laura Zattra, che ha incorporato da tempo la pratica dell'intervista nelle sue ricerche (cfr. per esempio L. ZATTRA, *Alvise Vidolin Interviewed by Laura Zattra: The Role of the Computer Music Designers in Composition and Performance*, in *Live Electronic Music: Composition, Performance, Study*, a cura di F. Sallis, V. Bertolani, J. Burle e L. Zattra, London, Routledge, 2019, pp. 83-100), ha messo in evidenza l'importanza delle fonti orali per le indagini concernenti la musica elettronica in un articolo recente apparso sul sito <http://www.musicaelettronica.it/musica-tecnologia-e-societa-attraverso-le-fonti-5-la-storia-orale/>.

²⁸ Kevin Dahan parla di “ecosistema della *computer music*” limitatamente ai «production means (including, but not limited to, computers, controllers, operating systems, software), products (e.g. tests, compositions), but also by-products (e.g. documentation, sketches)» (K. DAHAN, *Musings on Computer Music Perennity*, in *Array2020. Archiving*, numero monografico di «Array», 2020, p. 31-35: 33). La nozione di *environnement* (ambiente) proposta da Marc Battier già nel 1992 è invece più ampia, includendo, oltre agli

possono aiutarci a comprendere, per esempio, «the role played by material conditions on the formation of individual creative work and communities of practice».²⁹ Ciò può senz'altro avere una ricaduta importante anche sulla conservazione delle opere: conservando le tracce del proprio lavoro produttivo, un centro come Tempo Reale può concorrere a salvaguardare le opere cui ha contribuito, collaborando eventualmente a questo scopo con le altre istituzioni interessate allo stesso fine. Ma vale anche il contrario, ovvero il fatto che, salvaguardando le opere, Tempo Reale trasmette il proprio patrimonio culturale, la propria storia: a ben guardare quindi le due prospettive si intrecciano in modo indissolubile. Più ampiamente, e oltre il feticcio del prodotto, la trasmissione dei processi e delle pratiche artistiche, tecniche, progettuali, amministrative che connotano il profilo operativo di un centro come Tempo Reale è essenziale per alimentare la conoscenza e valorizzare una possibile cultura della musica elettronica. È infatti evidente che questa non si riduca al repertorio delle composizioni più o meno rilevanti che formano un ipotetico canone, e nemmeno al complesso virtuale di tutte le composizioni mai realizzate; ma indichi soprattutto un certo modo – spiccatamente collaborativo e sperimentale – di concepire la creatività, la ricerca artistica e tecnologica, il rapporto degli esseri umani con le macchine, e tutti i valori, significati e affetti che questi processi socioculturali possono mobilitare.

In conclusione, se attivare un archivio significa metterne in luce il valore culturale e amplificare il suo mandato sociale, ciò è possibile soltanto attraverso azioni che coinvolgano i potenziali utenti interessati in un processo di costruzione partecipata di senso, memoria e conoscenza: per un centro come Tempo Reale, questo significa invitare le diverse comunità della musica elettronica a interagire con il patrimonio, intendendo questo come un terreno aperto in cui far germogliare una pluralità di narrazioni.

giulia.sarno@unifi.it

strumenti tecnologici, anche «le contexte culturel, les pratiques musicales, les lignes de force des recherches scientifique et techniques» (M. BATTIER, *Sculpteur la transparence. L'écriture, le geste, l'environnement*, «Cahiers de l'Ircam», I, 1992, pp. 57-75: 58).

²⁹ S. CLUETT, *Preserving Hardware History: Archiving the Studios at Columbia University, Array2020. Archiving*, numero monografico di «Array», 2020, pp. 15-21: 20.