

Episteme della ricerca artistica

2026

Incontro/Convegno

Eterogenesi della creazione musicale

17-18 ottobre 2026

Lecce

Museo Sigismondo Castromediano

Abstract

Musica e resistenza: dalla filosofia alla *noise music*

di Giacomo Fronzi

Arte e politica sono in relazione profonda, consustanziale, non solo per quel che riguarda i contenuti e i temi trattati, ma anche per ciò che riguarda le relazioni esterne al fatto artistico e che rendono quest'ultimo (anche) un fatto sociale.

Il rapporto tra estetica e politica – secondo Jacques Rancière – si presenta come il modo in cui le pratiche e le forme di visibilità dell'arte intervengono nella «partizione del sensibile» e nella sua «riconfigurazione», ritagliando spazi e tempi, soggetti e oggetti, comune e singolare.

Una tale coabitazione rinvia a ulteriori coppie dialettiche, che attraversano buona parte della riflessione tedesca di fine Settecento, come quelle tra necessità e libertà, tra istinto e ragione, tra sensibilità e intelletto. Ad esempio, Friedrich Schiller afferma la necessità di un'«educazione estetica» pensata come base per riformare politicamente lo Stato, giacché solo attraverso la bellezza sarebbe possibile pervenire alla libertà. Questa formulazione parte dalla premessa per cui l'uomo è animato da due *istinti*, che rinviano alla doppia appartenenza, quella al mondo sensibile (necessità) e quella al mondo intelligibile (libertà). La mediazione tra questi due istinti è garantita, secondo Schiller, dall'arte intesa come *Spieltrieb* («istinto del gioco»). Ma, si chiede Rancière, in che modo l'attività «gratuita» del gioco può fondare contemporaneamente «l'autonomia di un ambito proprio dell'arte» e «la costruzione delle forme di una nuova vita collettiva»?

La risposta sta nel fatto che le cose dell'arte, in questo specifico regime estetico, sono tali nella misura in cui appartengono a un sensorio differente da quello della «dominazione». Se, in Kant, il libero gioco e la libera apparenza sospendono la supremazia della forma sulla materia o dell'intelligenza sulla sensibilità, Schiller – prosegue Rancière – traduce le proposizioni filosofiche kantiane in proposizioni antropologiche e politiche, cosicché, nel contesto della Rivoluzione francese, il potere della forma sulla materia è il potere dello Stato sulle masse, il potere della classe dell'intelletto sulla classe della sensazione, degli uomini di cultura sugli uomini di natura. È in questo modo che, per Rancière, la sospensione estetica della supremazia della forma sulla materia e dell'attività sulla passività si presenta come base per una rivoluzione non solo delle forme statuali ma, a un livello più profondo, dell'esistenza sensibile stessa, poiché è proprio in virtù del suo essere un'esperienza specifica che l'arte è in grado di incidere sulla «partizione politica del sensibile».

Oggi il quadro appare rovesciato. Il potere della forma non è più quello dello Stato sulle masse e dell'intelletto sulla sensazione. Un generale movimento di «emozionalizzazione» e di «radicalizzazione affettiva», anche nel mondo delle arti, sembra aver ribaltato i rapporti. Cosa accade, allora, quando è la stessa forma, colta nella sua configurazione sensibile, a porsi come strumento di dissenso, in tutta la sua capacità di incidere sulla partizione del sensibile? Il caso, ad esempio, del *noise* e del «japanoise», esperienza rumoristica estrema, testimonia come sia possibile definire un contesto nel quale l'opera d'arte acquisisce, proprio per via della forma, un profilo politico-estetico innervato di uno spirito che potremmo definire «antagonista». La scelta oppositiva e antitetica rispetto a forme espressive più rassicuranti non è, allora, soltanto una scelta di tipo estetico, musicale o artistico, bensì politico.

“Comunicazione orizzontale, strutture verticali, tracce neutre multiple: un modello multilivello dell'eterogenesi musicale”

di Vincenzo Pannarale

La comunicazione musicale non si svolge soltanto lungo una catena che collega compositore, traccia ed estesia: essa si sviluppa anche in profondità, attraverso differenti livelli di percezione, rappresentazione e interpretazione. Questo articolo integra le due dimensioni. Alla struttura orizzontale del modello semiologico di Jean-Jacques Nattiez viene affiancata una struttura multilivello già elaborata dall'autore, nella quale l'esperienza musicale si organizza dalle proprietà fisiche e psicoacustiche del suono alle configurazioni percettive gestaltiche, all'emergere di strutture musicali, fino al livello simbolico, al significato

musicale e al metasignificato culturale.

L'ipotesi centrale è che compositore, esecutore e ascoltatore non condividano necessariamente la medesima configurazione multilivello: ciascun soggetto organizza il materiale secondo una propria struttura interna e, nel passaggio da un soggetto all'altro, tale materiale viene trasformato. La comunicazione musicale può così essere descritta come l'interazione fra processi orizzontali poetico-neutro-estesici e strutture verticali differenziate, a ciascun livello delle quali può corrispondere una specifica traccia neutra, distinta ma connessa alle altre. Questa articolazione si riconnette alla radice processuale dell'universo eterogeneo e alle «tessiture ontologiche imprevedibili» descritte da Guattari.

Queste strutture, tuttavia, non funzionano in una sola direzione. Nel percorso bottom-up, configurazioni percettive e strutturali acquisiscono progressivamente significato attraverso processi di emergenza simbolica; in direzione top-down, conoscenze, aspettative e codici culturali esercitano una retroazione interpretativa sui livelli inferiori, modificandone organizzazione e percezione.

La musica del Novecento e contemporanea rende particolarmente evidente questa dinamica: quando la partitura cessa di rappresentare un oggetto sonoro relativamente determinato e diventa dispositivo capace di attivare processi interpretativi e performativi, l'azione creativa si redistribuisce tra compositore, interprete, ambiente e ascoltatore, ciascuno dei quali può agire a più livelli: pensiero che secerne gesti, gesti che secernono, a un secondo livello di consequenzialità, suoni. La formula di Sol LeWitt secondo cui «the idea becomes a machine that makes the art» offre un utile paradigma: la partitura può essere intesa non solo come rappresentazione, ma come macchina generativa di possibilità, come mostra il caso-limite di 4'33 di Cage. Il contributo esamina opere di Boulez, Bussotti, Cardew e Stockhausen nelle quali la partitura assume la funzione di interfaccia flessibile tra intenzione compositiva ed esecuzione.

Da questa prospettiva, la creazione musicale appare come un processo realmente eterogenetico, non come semplice indeterminazione dell'opera, ma come effetto della concatenazione di soggetti, strutture multilivello e forme di mediazione, attraverso cui il materiale musicale viene prodotto, percepito, reinterpretato e trasformato.

DREAM TRANSMISSION, composizione per clarinettista-performer. Un processo graduale che conduce a un'espressione rituale più universale.

di Juha T. Koskinen

Dream Transmission (2019, riv. 2026) è, sotto molti aspetti, un'opera speciale per me come compositore. Non mi viene in mente nessun altro pezzo per il quale abbia creato così tante versioni diverse; è un vero e proprio lavoro in evoluzione. A differenza delle mie altre opere, le modifiche riguardano meno il contenuto musicale della partitura che i suoi altri elementi. La versione originale del pezzo, che Lauri Sallinen ha eseguito al Festival di musica da camera di Kuhmo in Finlandia nell'estate del 2019, contiene riferimenti molto espliciti ai mantra buddhisti giapponesi e ai gesti rituali.

Dopo che la clarinettista e ricercatrice Reetta Näättänen ha analizzato la composizione e i suoi riferimenti culturali e religiosi nell'ambito della sua tesi di dottorato, sono stati proprio questi elementi a rivelarsi problematici. Ciò ha dato il via a un processo di cambiamento al quale Lauri Sallinen, committente e interprete originale dell'opera, ha partecipato attivamente. Durante la mia presentazione illustrerò concretamente la natura di questi cambiamenti con alcuni esempi. Dispongo di una registrazione video dell'esecuzione della versione originale ed esempi tratti dalle partiture di entrambe le versioni. Il mio obiettivo è illustrare diversi modi per preservare e valorizzare la natura multistrato dell'opera e la sua forza comunicativa dopo averne eliminato gli elementi magici e mistici.

L'illusione dell'oggetto autonomo. Una riflessione estetico-didattica su musica e percezione tra le pieghe del pensiero positivista *fin de siècle*

di Francesca Cannella

Nel periodo compreso tra la fine del XIX e gli albori del XX secolo la dottrina positivista ha profondamente influenzato la nascente disciplina dell'estetica musicale, proponendo, tra le altre cose, un'idea di musica come "oggetto autonomo" in sé concluso, analizzabile attraverso precise categorie scientifiche e strutturali attinenti al proprio specifico campo; tra le pieghe del positivismo, la corrente formalista costituisce una delle stagioni più dense e affascinanti del pensiero. A partire dalla nozione hanslickiana di musica come *forma sonora in movimento* (1854), la tesi dell'autonomia del linguaggio sonoro si è andata affermando come uno dei grandi modelli ordinatori della modernità compositiva. Tuttavia, questa stessa tesi rivela, intrinsecamente, una inevitabile antinomia paradigmatica. In questo senso, a partire dai principi sottesi all' *heterogonie der zwecke* (eterogenesi dei fini) – definizione coniata nel 1886 dal filosofo tedesco Wilhelm Wundt – risulta evidente come la rigorosa circolarità del concetto di struttura formale generi esiti, significati e dinamiche percettive del tutto imprevedute rispetto alle premesse teoriche di partenza. E dunque, la forma musicale, concepita per

compiersi entro il suo impeccabile ingranaggio, si scopre inevitabilmente avvolta da una sovrabbondanza espressiva in contrasto con l'assunto dell'astrazione logico-costruttiva. Nella seconda metà del Novecento Félix Guattari e Gilles Deleuze estenderanno apertamente la riflessione sull'eterogenesi alla questione della creazione musicale, superando l'aspetto strettamente empirico in favore di una dimensione ontologica in grado di dettare le condizioni necessarie per la nascita e l'attuazione dell'atto creativo.

Su questi aspetti, il presente contributo intende proporre una riflessione dal taglio trasversale, con uno sguardo ad alcune considerazioni di carattere estetico e didattico mosse dalla consapevolezza, da parte di chi scrive, che la comprensione del postulato teorico che è alla base del concetto di eterogenesi possa rappresentare, per gli studenti dei Conservatori, un efficace strumento metodologico di base, utile ai fini di un approccio alla storia ed alla storiografia della musica che non si limiti, come talvolta riscontrato, alla mera diacronicità del fatto storico, ma che tenga primariamente conto della peculiare portata dialettica di tale disciplina.

Geometrie del glissando e sinfonismo transatlantico: l'eterogeneità radicale di Gloria Coates (1933–2023)

di Mariacarla De Giorgi

La traiettoria artistica della compositrice statunitense Gloria Coates (1933–2023) offre un caso esemplare di eterogeneità ed eccentricità rispetto ai canoni dominanti della creazione musicale del secondo Novecento. Nata in Wisconsin ma stabilitasi a Monaco di Baviera dal 1969 fino alla sua scomparsa, Coates ha operato in una costante tensione estetico-compositiva, sintetizzando l'audacia sperimentale dell'avanguardia americana con la severità formale delle grandi istituzioni sinfoniche europee.

L'intervento intende analizzare l'eterogeneità della sua produzione, focalizzandosi su due aspetti principali che intersecano gli ambiti delle pratiche transdisciplinari e delle dimensioni politiche ed estetiche della creazione contemporanea. Da un lato, si esaminerà l'eccezionalità della sua scelta di genere e forma: in un'epoca in cui l'avanguardia strutturalista liquidava le forme tradizionali, Coates ha composto ben diciassette sinfonie, appropriandosi di un formato storicamente monumentale e "patriarcale", per scardinarlo dall'interno attraverso processi di riscrittura e rimediazione formale. Dall'altro lato, si indagherà l'eterogeneità del suo linguaggio tecnico ed estetico. La sua firma stilistica si fonda sull'uso radicale di strutture geometriche e canoni di glissandi rigorosamente stratificati, capaci di fondere la microtonalità e le masse sonore (cluster) in un'esperienza temporale ipnotica, che sfugge sia al serialismo europeo sia al minimalismo d'oltreoceano. Infine, l'intervento metterà in luce le sue pratiche intermediali, analizzando le corrispondenze strutturali tra la sua produzione musicale e la sua attività di pittrice astratta, unitamente al suo ruolo di promotrice culturale attraverso le German-American Contemporary Music Series.

Attraverso l'esame di estratti di partiture sinfoniche chiave e l'analisi dell'accoglienza critica della sua opera in Europa, il contributo dimostrerà come Gloria Coates abbia incarnato una "terza via" della creazione contemporanea, in cui l'eterogeneità linguistica e geografica si fa dispositivo critico per ridefinire lo spazio sonoro del XXI secolo.

Oltre lo sguardo: la bottega collettiva e la negoziazione estetica nell'opera atonale «Il Paese dei Ciechi»

di Michele Pezzuto

L'intervento presenta i risultati metodologici ed epistemologici di un percorso di ricerca sperimentale che ha trasformato la classe di Composizione del Conservatorio di Taranto in un laboratorio permanente e performante, culminato nella messa in scena dell'opera atonale "Il Paese dei Ciechi" (dal racconto di H.G. Wells).

In perfetta aderenza con il tema dell'eterogenesi della creazione musicale, il progetto scardina l'idea di autorialità univoca attraverso un dispositivo di "composizione collettiva". Il processo creativo ha previsto un'alternanza ricorsiva tra sessioni di brainstorming collettivo (definizione dello stile, dell'organico e stesura del libretto orientato a una fonetica materica e a un lessico della privazione visiva) e fasi di scrittura individuale, in cui le singole identità artistiche degli studenti sono state integrate attraverso una rigorosa pratica di "negoziiazione estetica". Tale negoziazione ha permesso di unificare sotto un'unica voce drammaturgica l'opera di dieci menti differenti, definendo parametri della tecnica dodecafonica, di sintassi armoniche a struttura atonale (gestuale e algoritmica) e le strategie di semantizzazione musicale. L'approccio "Performing" ha eliminato le barriere tra teoria e produzione reale, estendendosi a una complessa rimediazione tecnologica e transdisciplinare. Vengono infine approfondite le prove esecutive poste dalla densità della scrittura orchestrale e dall'intonazione atonale affrontate dal cast (con i solisti S. Rinaldi Miliani, R. Stanisci, A. Cifrone e la direttrice D. Tarantini), nonché la rifunzionalizzazione acustica dello spazio sacro della Concattedrale di Taranto di Gio Ponti, in cui l'architettura stessa si è fatta elemento attivo della drammaturgia e dell'ascolto. Il progetto dimostra come i Conservatori, quali istituti universitari dotati di Dottorati di Ricerca, siano incubatori fondamentali di innovazione, capaci di produrre una conoscenza artistica dotata di profondo

valore scientifico e critico.

Dalla materia al suono: pratiche di esplorazione e composizione di una scultura musicale

di Alessio Rossato

L'opera è stata realizzata a partire da materiale sonoro registrato presso Villa Smilea di Montale Pistoiese (Toscana, Italia), dove sono state campionate le sculture in metallo e lamiera di Andrea Dami nel corso di diverse sessioni di registrazione, comprendenti anche brevi improvvisazioni. Le sculture sono state sollecitate attraverso modalità esecutive differenti: a mani nude, mediante bacchette di legno, oggetti metallici e gomma, nonché utilizzando catene di diverso spessore. Sono state inoltre impiegate diverse tipologie di microfoni, utilizzati in modalità di registrazione "attiva", con l'obiettivo di esplorare differenti caratteristiche timbriche e diverse posizioni di ascolto all'interno e in prossimità delle sculture.

Il brano è articolato in cinque sezioni e il processo compositivo si sviluppa a partire dal concetto di **scultura musicale**. A partire dalla prima sezione sono state elaborate quattro ripetizioni/variazioni, ciascuna costruita secondo un preciso orientamento musicale e caratterizzata da una specifica focalizzazione del materiale sonoro. Il processo compositivo mira pertanto a mettere in relazione la dimensione plastica e materica delle sculture con la loro potenzialità sonora, trasformando l'oggetto fisico in uno spazio di esplorazione musicale. Il titolo dell'opera trae ispirazione da Iglesia sin Religión, edificio progettato dall'architetto colombiano Simón Vélez: una struttura concepita come cattedrale-tempio e realizzata principalmente mediante semplici canne di bambù. L'impiego di un materiale essenziale, naturale e legato a principi di sostenibilità ambientale introduce una tensione rispetto alla monumentalità e alla funzione tradizionalmente associate all'architettura religiosa. Tale contraddizione costituisce un riferimento concettuale per l'opera, nella quale materiali apparentemente semplici e oggetti di natura scultorea vengono sottratti alla loro funzione originaria per essere trasformati in dispositivi di produzione e organizzazione del suono.

Il caso e l'improvvisazione live come elementi della composizione musicale elettroacustica, attraverso un tool di sintesi multicanale dedicato.

di Giovanni Costantini

Il contributo presenta un tool informatico per la creazione di musica elettroacustica e una tecnica compositiva basata sullo stesso da me progettati, sviluppati e utilizzati nell'arco di 20 anni di lavoro creativo e di evoluzione artistica. Il tool si basa sui concetti artistici e tecnici fondamentali riportati di seguito:

- composizione e improvvisazione musicale assistite dall'informatica
- procedure algoritmiche e algoritmi stocastici
- forme, modelli e tecniche di composizione ed esecuzione
- improvvisazione come tecnica di composizione, esecuzione e interpretazione.

Il tool, realizzato in ambiente di sviluppo Max/MSP, consente di generare suoni mediante il metodo di sintesi granulare, a partire da materiale acustico vario, quale:

- registrazioni di suoni ambientali
- registrazioni di suoni di strumenti acustici
- suoni elettronici.

Il materiale sonoro può essere già presente nella memoria del computer o può essere registrato in tempo reale durante la performance. In ogni caso, il tool realizza una generazione sonora live, consentendo l'interazione real time mediante interfacce hardware o software. I "grani sonori" utilizzati per la sintesi sono ottenuti mediante estrazione di frammenti dal materiale su elencato.

Il processo di realizzazione di una composizione elettroacustica può comprendere una o più fasi.

Le architetture della musica: il Trecento nel Novecento

di Marco Giommoni

Nello sviluppo della musica europea a partire dal XII secolo, pur preso atto della sostanziale unitarietà e omogeneità del processo possiamo comunque osservare la costante compresenza di due differenti *modalità d'approccio* alla scrittura in cui si rispecchiano altrettante *concezioni del comporre* che sottintendono un proprio, specifico stile di pensiero. Una prima modalità, che potremmo definire "*discorsiva*" (o retorica, o dialettica), più legata alla tradizione del canto e all'espressione verbale, consiste nel definire un tema (A) e a partire da questo costruire frasi, periodi, episodi, sezioni, ecc. secondo una logica di ripetizione (A A), variazione (A A₁) o contrasto (A B). Una seconda modalità, che potremmo definire "*architettonica*" (o costruttiva) che consiste nell'individuare una o più cellule (unità) tematiche, più o meno in relazione fra loro, e

collocarle in precisi punti sull'asse "orizzontale" del tempo e/o sullo spazio "verticale" della polifonia, una concezione questa più di presso alle teorie speculative sui rapporti numerici geometrico-matematici fra altezze e durate dei suoni, teorie fiorite lungo tutto il Medioevo a partire da Boezio. Per quanto rimanda all'origine dell'approccio *architettonico* il caso paradigmatico potrebbe essere il *mottetto isoritmico* dell'Ars Nova: *talea* e *color* sono cellule collocate su una griglia proporzionale prefissata della quale il *tenor* individua l'impalcatura numerica su cui si erge l'intero edificio: Vitry, Machaut, e sul versante veneto Ciconia ne sono i modelli esemplari (almeno fino al *Nuper rosarum flores* di Dufay e alle sue proporzioni). Dopo tre secoli di un sostanziale prevalere dell'approccio oratorio-discorsivo, nel Novecento l'approccio architettonico è riemerso con forza: il *block form* di Stravinskij (le *Symphonies d'instruments à vent*, il montaggio del *Sacre*, «stratificazione, interlock, sintesi»), le masse di Varèse, i *personnages rythmiques* e il *Mode de valeurs* di Messiaen, e infine il serialismo (integrale), dove la matrice pre-compositiva genera la superficie collocando ogni parametro nel suo punto della griglia (Boulez, *Structures*; Stockhausen, *Gruppen*). Il caso-limite è Xenakis, architetto prima ancora che compositore, il quale introduce nel contesto dell'architettura musicale la *stocastica*, ossia la determinazione e il controllo dei parametri musicali in termini probabilistici. Attraverso la descrizione per somma sintesi di alcuni procedimenti informatici stocastici si valuterà la possibilità di costruire un oggetto musicale probabilistico in cui si rispecchino i caratteri fondamentali dell'approccio architettonico alla composizione musicale così come formulato negli inizi del Trecento e recuperato dall'avanguardia musicale del tempo presente.

Interacting Boundaries. Kathinka's Gesang di Karlheinz Stockhausen. Verso un prototipo sperimentale per la partecipazione e l'interazione del pubblico con il repertorio notato per flauto
di Davide Baldo

Il contributo prende in esame la relazione tra partecipazione del pubblico e musica contemporanea notata, con specifico riferimento al repertorio per flauto. La tecnologia interattiva e partecipativa non viene qui intesa come elemento spettacolare, bensì come strumento di indagine sul rapporto tra ascolto e atto estetico, e come possibile via per ricostruire un legame tra il pubblico e l'esecuzione dal vivo senza intaccare l'integrità della partitura.

Il caso studio è "Kathinka's Gesang als Luzifer's Requiem" da Samstag aus Licht di Karlheinz Stockhausen, opera particolarmente idonea alla sperimentazione poiché il compositore vi prescrive uno spazio entro il quale gli esecutori sono incaricati di costruire i propri suoni. Tale margine, unitamente alla struttura frattale, alla dimensione spaziale e alla figura dell'informatore musicale delineata dall'autore, apre la scrittura stockhauseniana a una pluralità di esiti che la ricerca assume come proprio punto di partenza. A partire da questa soglia è stato sviluppato "Kat-Think-A Gesang", prototipo web-based multiplayer concepito per dispositivi personali: attraverso un'interfaccia minimalista i partecipanti diventano co-creatori dell'esecuzione.

L'architettura del sistema consente uno scambio sonoro simultaneo tra dispositivi multipli e introduce uno strato partecipativo che coesiste con la partitura senza sostituirla bensì delineando nuove ecologie performative che risagomano il dialogo con l'opera d'arte contemporanea, esplorandone i confini senza sacrificarne in alcun modo il valore artistico ed estetico.

Lo sviluppo del sistema muove da un'analisi sistematica della letteratura sulla partecipazione del pubblico condotta, con metodologia PRISMA, all'interno della comunità NIME (New Interfaces for Musical Expression), dalla quale sono stati desunti i criteri di progettazione. Il prototipo è stato quindi sperimentato in contesti dell'Alta Formazione Artistica e Musicale in Italia e all'estero. Sulla base di tali esperienze si propone un avanzamento della ricerca fondato sull'incontro con le categorie schaefferiane, adottate quale terreno intermedio tra la scrittura, l'ascolto e il gesto tecnologico del partecipante: un passaggio volto ad armonizzare l'esperienza partecipativa del pubblico con i materiali e le logiche interne dell'opera. L'intervento si configura come lecture-performance: i presenti sono invitati a interagire con il prototipo, sperimentando quella dinamica laboratoriale che consente un avvicinamento più consapevole al repertorio nelle sue caratteristiche originali.

Eterogenesi e Agency nella Creazione Musicale Assistita: L'Interazione tra Sistemi Seriali Vincolati e Processi Neuroestetici nel Contesto Laboratoriale
di Giuseppe Gallo

Il progetto di ricerca che sto svolgendo nel corso di dottorato dal titolo Teorie Pedagogiche e Ricerca Educativa per lo Studio della Performance dei Processi Creativi in ambito musicale presso il Conservatorio Statale "G. Paisiello" di Taranto, indaga il fenomeno dell'eterogenesi nella creazione musicale — intesa come l'emergenza di esiti espressivi e formali inattesi a partire da vincoli algoritmici rigidi. Nel contesto della composizione assistita da calcolatore, il software viene spesso percepito come un mero esecutore passivo o come un sostituto

dell'autore. Questa ricerca propone un cambio di paradigma: l'uso del vincolo tecnologico e del "caso controllato" agisce come un innesco percettivo fertile, sollecitando una risposta decisionale e un approccio sottrattivo e organizzativo da parte dell'utente. L'obiettivo è mapparne l'impatto cognitivo, verificando se l'intenzionalità (agency) e la sorpresa estetica varino significativamente tra soggetti con competenze musicali eterogenee.

Punto di partenza operativo è *Dodecaphonica*, un software realizzato dal sottoscritto per l'automazione computazionale dei sistemi seriali che genera serie cromatiche lineari e multipista esportabili in formato MIDI.

La validazione empirica è avvenuta tramite un modulo laboratoriale intensivo organizzato con studenti del liceo "G. Moscati" di Grottaglie.

Relation, not Fusion: trasposizione retorica come metodo di composizione estemporanea per la polifonia vocale

di Valentina Fin

Il contributo presenta la trasposizione retorica come metodo di composizione estemporanea per la produzione di forme polifoniche vocali contemporanee. Il metodo nasce da una tassonomia di figure retorico-musicali, successivamente applicata all'analisi del Secondo libro de' madrigali a quattro voci (1570) di Maddalena Casulana per osservarne le funzioni nella relazione fra parola poetica, affetto e organizzazione musicale. La ricerca non mira a riprodurre gli esiti sonori del madrigale storico: ne astrae alcune funzioni operative e le riattiva come azioni sul testo, lasciandone aperta la realizzazione vocale, corporea, temporale e spaziale.

Il contributo discuterà i risultati di A voci pari, una residenza di ricerca artistica che coinvolge quattro performer provenienti dalla musica antica, dal jazz, dall'improvvisazione sperimentale e dalla performance interdisciplinare. Il lavoro prende avvio da poesie di Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Gambara e Antonia Pozzi e utilizza un dispositivo di carte articolato su due livelli. Le carte-figura definiscono che cosa operare sul testo; le carte-ruolo stabiliscono quale funzione temporanea assuma ciascuna linea nella texture, distribuendo fra le performer continuità testuale, sostegno, relazione verticale, imitazione e autonomia contrappuntistica. L'improvvisazione costituisce il processo attraverso cui questi vincoli vengono negoziati e trasformati in forma nel tempo dell'esecuzione. La redistribuzione di figure e ruoli in iterazioni successive consente di osservare come una stessa operazione venga incarnata da pratiche vocali differenti e come la forma collettiva emerga dall'interazione fra linee autonome e interdipendenti. La composizione non è quindi riconducibile a un'unica sorgente autoriale: si produce attraverso una rete di mediazioni che comprende performer, testo poetico, carte, spazio, ascolto reciproco e memoria delle iterazioni precedenti. Registrazioni audiovisive, schede individuali, debrief e analisi comparativa degli episodi permettono di ricostruire criticamente tale processo senza assimilare la ricerca artistica a un esperimento controllato.

Relation, not Fusion definisce il principio compositivo che orienta il dispositivo: pratiche e soggettività eterogenee possono generare una forma comune senza convergere in un idioma omogeneo. La coesione non coincide con la somiglianza, ma con la capacità delle differenze di modificarsi reciprocamente e diventare strutturalmente pertinenti. Il contributo propone così un nuovo madrigalismo fondato non sulla ripresa stilistica del Cinquecento, ma sulla relazione generativa fra testo, affetto, pluralità delle voci e forma emergente, mettendo in dialogo analisi storica, composizione, improvvisazione e performance.

L'arte come pratica sistemica. Note sui concetti di estetica e sacro in Gregory Bateson

di Alessandro D'Oronzo

Alla domanda: «che cosa significa la tua danza?» Isadora Duncan, una delle ballerine statunitensi più celebri, rispose: «se potessi dire che cosa significa, non avrei bisogno di danzarlo». A partire dalla constatazione di un certo confine tra razionalizzabile e irrazionalizzabile, Gregory Bateson elaborò in vari luoghi dei suoi scritti una serie di riflessioni frammentate sull'arte, finalizzate alla comprensione del legame tra conscio e inconscio e tra opera d'arte e cultura.

Nel contesto dell'evoluzione delle modalità comunicative umane, l'arte viene inquadrata come evoluzione della comunicazione iconica e analogica dei mammiferi, in opposizione alla comunicazione discreta – pure esito di evoluzione – che associa arbitrariamente alla parola significante un oggetto significato.

Una competenza iconica di questo tipo diventa un vero e proprio dispositivo di meta-comunicazione grazie alla sua capacità sia di superare le barriere tra processo psicologico primario e processo psicologico secondario, sia di comunicare informazioni sulle relazioni implicate nella struttura della comunicazione. Questa concezione di arte come pratica di confine si colloca nel contesto della più generale reinterpretazione dell'io come momento estremamente limitato di un sistema assai più vasto la cui funzione è detta *mente*. Il fine dell'arte e della poesia diventa così l'esemplificazione della creatività della mente in quanto totalità sistemica: proprio perché tale totalità include per definizione ciò che essa stessa oltrepassa, una scienza dell'estetica

coerente con questo assunto deve ammettere relazioni intrinseche con il sacro, qui inteso come la dimensione che rappresenta l'unità *in atto* della parte conscia (prosaica) e della parte inconscia (poetica) dell'esperienza umana, e non solo una loro descrizione.

Questo quadro – che dal punto di vista della composizione musicale potrebbe fornire spunti per una ecologia della creazione – viene associato dall'autore alle visioni del mondo di Bach e Blake, elevati a emblemi del superamento di quell'errore epistemologico che Bateson chiama *finalità cosciente*. Sulla base di questa prospettiva, è possibile rilanciare le complessità sistemiche della composizione, della scrittura e dell'esecuzione musicali in quanto dinamiche genuinamente estetiche.

Nelle brevi riflessioni che si propongono si tenterà una sintesi di questo approccio. Nel farlo, si manterrà in filigrana una domanda in particolare: è possibile che le riflessioni dell'autore offrano spunti utili alla pratica compositiva contemporanea? La parzialità dello studio condotto entra in risonanza, in ogni caso, con quell'atteggiamento di ricerca secondo cui

«nel porre le domande non metteremo limiti alla nostra hybris, [...] nell'accettare le risposte ci condurremo sempre con umiltà».

Il luogo come coautore. Risposta impulsiva, convoluzione ed eterogenesi del suono

di Diego Pugliese

La ricerca artistica (H²)AIR (Heterotopic Heritage Atlas of Instruments and Rooms) si fonda sull'acquisizione di risposte impulsive multicanale in spazi storici italiani e la loro trasformazione in materia compositiva. Il contributo assume un'operazione tecnica precisa, la convoluzione, come dispositivo di autorialità distribuita: la risposta impulsiva trasforma un'eterotopia in una componente generativa. Lo spazio storico, luogo che tiene insieme tempi e ordini incompatibili, cessa di essere contenitore e diventa coautore del suono. L'eterotopia foucaultiana si fa eterogenesi.

La proposta è una lecture-performance in tre movimenti. Nel primo, la voce con cui chi parla conduce la lecture viene convolta dal vivo con la risposta impulsiva di uno spazio storico: la sala ascolta un luogo assente entrare nel presente, senza che nulla venga spiegato. L'atto mostra ciò che nessuna descrizione anticiperebbe: un gesto vocale attraversato, in tempo reale, da un ambiente che l'esecutore non abita.

Il secondo movimento porta in scena un reperto analitico. Quando un compositore dice che una sonorità «si polarizza» o «ha il proprio centro di gravità in basso», nomina a orecchio grandezze fisiche misurabili; ma il lessico intuitivo confonde due assi che l'analisi spettromorfologica tiene distinti: la focalità d'altezza e il baricentro timbrico, il primo descritto dalla portante, quest'ultimo descritto dal centroide spettrale - un termine, due descrittori. L'intuizione autoriale si rivela sempre/già attraversata da processi che il compositore non nomina e non governa: è il pre-testo di una costellazione di pratiche, non la sua origine.

Il terzo movimento chiude il cerchio sul microfono. La stessa voce, la stessa convoluzione, ora ascoltate sapendo che ogni scelta timbrica è insieme gesto e misura, intenzione e comportamento fisico. La creazione non è produzione lineare riconducibile a un'unica autorialità: è campo di attraversamenti tra spazio, strumento, algoritmo e corpo.

Il dispositivo dal vivo richiede una diffusione almeno quadrifonica per restituire la spazializzazione della voce convolta; in sua assenza è previsto un ripiego su supporto fisso, con esempi già prodotti che conservano la struttura dell'argomento.