

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

*Acoustical Arts and Artifacts*

**AAA · TAC**

*Technology, Aesthetics, Communication*

AN INTERNATIONAL JOURNAL

3 · 2006

ESTRATTO



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMVII

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

MAURIZIO AGAMENNONE · Università di Firenze

NICOLAS COLLINS · Art Institute of Chicago, Sound Department

PASCAL DECROUPET · Université de Liège

SIRO FERRONE · Università di Firenze

PASQUALE GAGLIARDI · ISTUD, Milano; Fondazione Giorgio Cini, Venezia

CARLO PICCARDI · «Ricerche musicali nella Svizzera Italiana», Bellinzona

Coordinamento editoriale / *Associate Editor*

VENIERO RIZZARDI · Università Ca' Foscari, Venezia

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004 (ordini a: [iepi@iepi.it](mailto:iepi@iepi.it)).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

PAOLO MAGAUDDA

LE MOLTEPLICI CONVERGENZE DEI *SOUND STUDIES*:  
TRA CULTURA SONORA, ARTEFATTI TECNICI  
E USI SOCIALI DELLA MUSICA

**A** PARTIRE dalla invenzione del fonografo nel 1887 la musica si è profondamente trasformata a partire da ciò che può essere definito come «effetto fonografico», vale a dire l'effetto prodotto dalle differenti tecnologie di registrazione e disseminazione rese disponibili nel campo sonoro. Porre in primo piano la considerazione degli effetti della tecnologia sonora sulla socialità del suono – senza comunque ricadere in prospettive deterministiche – richiede dunque, in primo luogo, il voler considerare che «il suono riprodotto è un suono mediato. Ed è mediato attraverso una tecnologia che richiede ai propri utilizzatori di adattare le proprie *pratiche* musicali e i propri *habitus* in una varietà di modi» (KATZ 2004, p. 2).

Attorno a questo nesso – l'incrocio tra suono, cultura e tecnologie – stiamo assistendo in questi ultimi anni nel campo socio-antropologico a stimolanti convergenze tra differenti discipline e ambiti tematici. Ciò appare giustificato dall'inestricabile nodo gordiano che lega insieme elementi tra di essi eterogenei, in parte tecnici, in parte sociali e in parte culturali che caratterizzano le questioni legate al suono e alla musica. Il mondo sonoro ci appare dunque sotto le sembianze di una «rete eterogenea» (LATOUR 1987) all'interno della quale artefatti materiali, idee e attori in carne e ossa contribuiscono nel modellarsi reciprocamente e nello strutturare le pratiche sociali legate all'uso della musica.

Gli artefatti tecnici e i loro usi diventano dunque elementi centrali nella vita sociale del suono e della musica. Se pensiamo ai tempi recenti, in particolare l'ultimo quarto di secolo, il suono è stato caratterizzato dal processo di digitalizzazione, tutt'ora in corso, ma che ha già profondamente ridefinito i modi di produrre, scambiare e consumare musica. Tra le voci autorevoli che hanno posto l'accento su questa fase della vita sociale della musica, troviamo per esempio Timothy Taylor, che ha sostenuto, in un libro incentrato sull'impatto del «paradigma» digitale in musica, come tale cambiamento «rappresenti la più fondamentale trasformazione nella storia della musica occidentale almeno dall'invenzione della notazione musicale nel secolo diciannovesimo» (TAYLOR 2001, p. 3). D'altronde, anche un libro di JACQUES ATTALI, *Bruits*, prevedeva alla fine degli anni settanta, una nuova epoca della musica ancora da venire: l'epoca della «composizione». Essa – quarta epoca dopo quella *riutale*, *rappresentativa* e *ripetitiva* era descritta come «un nuovo modo di fare la musica, piuttosto che una nuova musica [...]. La composizione rimette dunque in causa, al di là della musica, la distinzione tra lavorare e consumare, tra fare e distruggere [...] essa diventa godimento degli strumenti, degli utensili di comunicazione, del tempo d'uso e di scambio vissuto e non più accumulato» (ATTALI 1977, pp. 201 e 203). Non possono che riecheggiare in queste frasi le recenti diffusioni dei software per fare musica come pure le tecnologie di scambio musicale attraverso la rete.

A partire dagli anni ottanta, infatti, i formati digitali hanno prodotto innumerevoli cambiamenti sul suono. A livello dell'ascolto, l'introduzione del *compact disc* nel 1982 ha avviato un processo di trasformazioni che ha inciso in modo sostanziale sulle abitudini di ascolto e sulla risistemizzazione della cultura sonora a disposizione degli ascoltatori (cfr. CHRISTIANEN 1995). A livello produttivo, una delle più evidenti conseguenze del nuovo formato digitale è stata la possibilità di «campionare» il suono, permettendo così nuove forme di produzione attraverso l'uso del campionatore al posto di veri musicisti (GOODWIN 1990). In questi ultimissimi anni, inoltre, la diffusione del formato mp3, delle reti telematiche a banda larga

e dei software *peer-to-peer* (*p2p*) hanno offerto nuove possibilità di scambiare, immagazzinare la musica che stanno trasformando alcune delle pratiche sociali legate all'ascolto musicale (KATZ 2004). A tal proposito, basti anche solamente prendere in considerazione l'ultimo «oggetto culturale» nato attorno alla musica digitale, il lettore Apple *iPod*, che sta ottenendo un successo e una penetrazione di mercato straordinaria, tanto che, come riporta la rivista di divulgazione sulle tecnologie del MIT, pare che sia proprio tale prodotto ad aver permesso nel 2004 alla Apple di fare registrare sia i maggiori incrementi assoluti tra le 20 maggiori imprese di elettronica di consumo per tale anno, sia la migliore prestazione economica dell'impresa nella sua intera storia («Technological Review», 2005). Del resto, anche il formato mp3 non si presenta all'utilizzatore come uno strumento dalle caratteristiche scontate, ma piuttosto come un dispositivo multiforme coinvolto in un processo di «co-costruzione» con i propri utilizzatori concreti (OUDSHOORN, PINCH 2003).

Il suono è diventato una questione sempre più problematica da molteplici punti di vista. La circolazione sociale del suono coinvolge infatti una numerosa serie di aspetti. Non solo, come s'è detto, il suono è un qualcosa di sempre più mediato da tecnologie sonore a livello della produzione, della circolazione e dell'ascolto. Ma, oggigiorno, appare impossibile considerare il suono, e la musica in particolare, al di fuori del sempre più integrato sistema dei *mass media* e della comunicazione. Inoltre, esso è sempre più legato agli sviluppi degli stili e pratiche di consumo, sia per ciò che riguarda le apparecchiature di produzione e ascolto sia per ciò che riguarda il suono stesso, in quanto esso rappresenta uno dei beni principali dell'odierna industria culturale.

Il suono è dunque diventato oggetto multiplo e sfaccettato, e dunque esso assume lo *status* di un luogo di convergenza tra molteplici approcci e prospettive teoriche. Proprio per questo ci sembra utile presentare in questo contributo alcuni dei percorsi di ricerca che in questi ultimissimi anni hanno riportato il suono al centro dell'attenzione degli studi sulla cultura, sulla società e sulla tecnologia, e che possono trovare una propria espressione *Sound Studies* (PINCH, BIJLEVELD 2004). Faremo ciò ricostruendo la convergenza che si è venuta a creare tra vari ambiti di ricerca, che hanno – esplicitamente o implicitamente – adottato una prospettiva più ampia del ruolo del suono nel mondo moderno.

### 1. UN MONDO CHE SI GUARDA MA NON SI ASCOLTA

Se guardiamo a come le scienze sociali hanno considerato al suono, alla sua produzione e al suo ascolto, insomma al suo vivere socialmente, non possiamo che constatare come tale oggetto abbia rappresentato una questione non più che marginale. Tale ritardo è da ricondurre, come più studiosi hanno notato, alla tendenza del mondo moderno a rappresentare se stesso soprattutto dal punto di vista visivo. Le società moderne sono state infatti studiate e interpretate prevalentemente come società «scriventi» e «vedenti» e solo in termini residuali come società che ascoltano». Walter Ong, ad es., nel suo noto lavoro sul passaggio dall'oralità alla scrittura della società, individuava in tale passaggio l'origine di alcuni fondamentali aspetti che avrebbero caratterizzato la modernità (ONG 1982). Il passaggio dall'oralità alla scrittura è stato innanzitutto, secondo Ong, un passaggio dal dominio dell'udito a quello della vista e tale passaggio ha costituito uno stimolo all'oggettivazione umana ponendo l'osservatore a distanza, al di fuori, da ciò che egli vede.

Che la modernità sia associata con la materia visiva piuttosto che con il suono risulta inoltre evidente dalla definizione di *Illuminismo*, che richiama la capacità della vista di 'illuminare' la conoscenza attraverso la razionalità e il controllo. La metafora del lume rischiaratore delle tenebre della ragione rappresenta sicuramente un indizio importante di come la visione sia stata associata alla razionalità, mentre il suono, con la sua dimensione aurale e immateriale, sia invece stato collegato con la dimensione più irrazionale della socialità. Possiamo d'altronde notare tutt'oggi come la prevalenza dell'interesse per la cultura visuale rispetto a quella sonora si rifletta nel differente grado di interesse con cui gli studi culturali

si sono rapportati a questi differenti ambiti. I *Visual Studies* hanno infatti già da alcuni anni convogliato molteplici interessi con monografie tradotte anche in italiano (MIRZOEFF 1999).<sup>1</sup> D'altronde, se gli studi culturali sul suono stentano ad affermarsi a livello internazionale, il contesto italiano si presenta ancora più debole e frammentato. Anche solo riferendoci agli studi della musica in campo sociologico possiamo notare infatti, insieme a Marco Santoro, che gli Italiani che ascoltano musica siano stimati in circa 40 milioni, e pur tuttavia la sociologia si sia dedicata in modo più concentrato su media visivi come la stampa e la televisione, relegando appunto la musica a oggetto di indagine sporadico e marginale (SANTORO 2002).

Eppure, volendo proseguire un parallelo tra visuale e sonoro, potremmo notare come negli stessi anni in cui l'illuminismo 'schiariva i sentieri della ragione', a sua volta il suono veniva profondamente riconcettualizzato nella cultura dell'epoca. Tale processo, che è stato definito come «ensoniment» (cfr. STERNE 2003a, p. 2), è consistito nella lenta elaborazione di nuove pratiche di ascolto e di trasmissione del sonoro. Sono state infatti le innovazioni in campo medico e nelle in quello delle comunicazione a segnare i primi passi di tale riconcettualizzazione. In campo medico nei primi anni dell'Ottocento, ad es., l'affermazione dello stetoscopio come strumento per svelare le condizioni interne del corpo umano permise all'atto dell'ascolto di eguagliare e superare il senso della vista nelle diagnosi. L'auscultazione medica rappresentò un passaggio fondamentale nella concezione del suono e dell'ascolto e ciò è dimostrato anche dal fatto che fu proprio in tale campo applicativo che prodotta l'effetto di «l'ascolto centrale» permesso dall'applicazione della stereofonia, risultato ottenuto con l'introduzione dello «stetoscopio biaurale» nel 1851. In campo medico l'ascolto fu dunque per la prima volta razionalizzato e ciò rappresentò un primo passo verso l'individuazione del suono come categoria autonoma dalla parola, che fino ad allora – se escludiamo la musica – aveva costituito l'unica forma di produzione sonora dotata di senso (STERNE 2003a, pp. 99-136).<sup>2</sup>

La ridefinizione culturale del suono nella medicina aveva riguardato solo un campo specifico e soprattutto una ristretta *élite* colta. Fu invece il telegrafo a popolarizzare una nuova concezione dell'ascolto tra fasce sociali più ampie e meno specializzate della popolazione. L'uso del suono nella telegrafia sonora favorì, infatti, l'affermazione di un ascolto tecnico attraverso la sua istituzionalizzazione nel sistema burocratico-organizzativo delle società moderne. Anche il telegrafo rappresentava uno strumento di uso specialistico, ma fu la popolarizzazione del suo uso sociale tra le fasce sociali medie di tecnici telegrafici a porre le basi per la diffusione di pratiche di ascolto che si sarebbero poi ulteriormente diffuse negli anni a venire con il fonografo prima e con la radio successivamente.

Queste considerazioni sulle origini culturali del suono ci dicono che le pratiche di ascolto rappresentano il risultato di un processo storico, sociale e culturale e che il suono riprodotto rappresenta uno dei tanti prodotti della seconda rivoluzione industriale. E in tale periodo, infatti, che si iniziano a modellare le pratiche sociali di utilizzo del suono riprodotto che troveranno ulteriore sviluppo nel corso del Novecento.

## 2. SOUND CULTURE: UNA MOLTEPLICE CONVERGENZA TRA SUONI, TECNOLOGIE E SOCIETÀ

Si diceva di come negli ultimi anni sia sorto un interesse convergente verso il suono come oggetto di studio sociale. Tale interesse si è andato definendo in un ambito in cui molte discipline cercano di guardare in modo più generale e comprensivo nei confronti del suono cercando di sviluppare una cornice concettuale più ampia. Gli studi sulla *Sound Culture* si

<sup>1</sup> Cicolano anche due riviste espressamente dedicate alla cultura visuale: «Visual Studies» e una più recente «Journal of Visual Culture».

<sup>2</sup> Ciò è vero solo in parte, come dimostra Alain Corbin prendendo in considerazione il ruolo del suono delle campane nelle comunità rurali francesi dal Settecento ai giorni nostri, in cui le campane garantivano una comunicazione locale finalizzata alla scansione del tempo, come pure alla indizione di assemblee pubbliche e alla segnalazione di allarmi (CORBIN 2000).

stanno dunque definendo come un ambito interdisciplinare che riconosce il suo campo di azione nella considerazione della «produzione e del consumo materiale della musica, del suono, del silenzio e di come questi sono cambiati in differenti epoche e in differenti società» (PINCH, BIJSTERVELD 2004, p. 636). In effetti, nel corso degli anni novanta si è assistito in differenti campi di studio – gli studi sulle tecnologie, la sociologia, i *media studies* e la storia – a un approfondimento della relazione tra suono, ascolto e società con un particolare accento posto sugli oggetti tecnologici che mediano il suono. Tra i differenti ambiti disciplinari, sono proprio gli studi sociali della tecnologia quelli che più di altri hanno contribuito a sistematizzare alcune questioni, partendo dall'analisi dei rapporti tra le tecnologie, il suono e il contesto sociale.

E proprio nell'ambito dei *Science and technology studies* (STS), infatti, che hanno visto la luce alcune importanti conferenze, poi trasformatesi in pubblicazioni, come, ad es., l'incontro *Technology and Music* organizzato nel 1996 a Budapest (BRAUN 2000) o il più recente *Sound Matters* tenutosi a Maastricht nel 2002 e i cui contributi sono stati raccolti nel 2004 in uno speciale numero monografico di «Social Studies of Science». In quest'ultima pubblicazione, i curatori hanno appunto provveduto a definire alcune delle linee di indagine degli studi sociali sulle tecnologie musicali. Le direzioni di studio aperte dai contributi della rivista hanno riguardano l'innovazione degli strumenti classici in epoca contemporanea (BIJSTERVELD, SCHULP 2004); le modificazioni delle chitarre in differenti contesti musicali (WAKSMAN 2004); le conoscenze tacite dei tecnici del suono nell'uso delle strumentazioni (HORNING 2004); il linguaggio e le pratiche dei tecnici del suono (PORCELLO 2004); il ruolo dello studio di registrazione e la creazione dello spazio sonoro (THEBERGE 2004); il mondo e la cultura degli «audiofili» appassionati dell'alta fedeltà musicale (PERLMAN 2004).

Questo vivo interesse verso il suono negli studi sociali sulle tecnologie nasce infatti dal contributo che il rapporto tra tecnologie e culture musicali possono offrire all'attuale dibattito di questo ambito. Infatti, volendo cercare di comprendere i nessi della relazione tra artefatti e agire umano, gli studiosi di tecnologie hanno trovato nella musica e nel suono ambiti fortemente culturalizzati, in cui i significati vengono elaborati e vissuti in modo chiaramente intenso dalle persone comuni. «Bisogna applaudire davanti alla musica prodotta da una macchina?» è ad es. la domanda di partenza di Pinch e Bijsterveld (2002). Essi, prendendo in considerazione alle reazioni verso le nuove tecnologie musicali, si soffermano sul rapporto tra macchinari, valori artistici e il quadro di convenzioni normative prodotto culturalmente. Così, le tecnologie musicali vengono assunte come un settore di ricerca privilegiato per la comprensione delle tecnologie, presentando inoltre delle specificità che permettono di indagare il complesso rapporto tra tecnologia, società e cultura.

Del resto, si diceva anche di come l'attenzione per le tecnologie sonore e musicali sia una questione che è stata affrontata anche in differenti campi di ricerca. Nell'ambito dei *Popular Music Studies*, ad es., ci si è soffermati sul ruolo dei supporti sonori nell'evoluzione di nuovi stili musicali. Il sociologo Richard Peterson, fondatore dell'approccio della «produzione di cultura», sostiene, in un celebre articolo sulle origini del *rock'n'roll* negli Stati Uniti degli anni cinquanta, che l'introduzione del disco in vinile a 45 giri influì profondamente sulle possibilità del *Rock and Roll* di avere il fulmineo successo che in quegli anni riscosse (PETERSON 1990). Secondo Peterson infatti, questo nuovo supporto, più resistente, più leggero, e dunque più facile da spedire per posta, pose le basi per le possibilità di una distribuzione indipendente di musica sul vasto territorio americano e permise dunque la diffusione del nuovo stile musicale attraverso le radio locali.

Uno degli studiosi di *Popular Music* che più chiaramente hanno posto la questione tecnologica come uno degli elementi centrale delle musiche *popular* è stato Simon Frith. Secondo Frith, la storia della musica può essere suddivisa in tre stadi, ognuno caratterizzato da una differente tecnologia di archiviazione e riproduzione sonora: quello della cultura popolare, quello della notazione e quello della registrazione (FRITH 2001). Il susseguirsi di tecnologie differenti ha di volta in volta posto in discussione le convenzioni culturali legate all'auten-

ticità musicale. La musica fatta con nuove tecnologie viene spesso interpretata come violazione delle convenzioni dell'autenticità su cui alcuni artisti possono contare e percepita come artificiale. Per esempio, quando fu introdotta la chitarra elettrica nel genere *folk*, essa fu identificata come uno svilimento della dimensione autentica della musica<sup>1</sup>. Oggigiorno, invece, il suono elettrico della chitarra rappresenta invece il simbolo dell'autenticità della musica rock in contrasto con l'artificialità della musica elettronica. Simile è la traiettoria del sintetizzatore analogico, che durante gli anni ottanta costituì il simbolo dell'artificialità della *disco music*, mentre oggigiorno i vecchi modelli di sintetizzatore analogico sono oggetto di riconoscimenti e di attenzioni in quanto emblema dell'artigianalità autentica in musica sfidata dalla diffusione dei software musicali per computer. Il rapporto tra musica e nuove tecnologie appare dunque presentarsi come un processo in cui le innovazioni tecniche subiscono processi di naturalizzazione attraverso una rielaborazione culturale dei significati e dei valori ad esse legate (FRITH 1986).

Timoty Taylor (2001) si è invece concentrato sul rapporto tra digitale e musica nella seconda metà del Novecento, mostrando con ricerche di carattere storico e etnografico come sia l'immaginario tecnologico degli anni '50, personificato nel genere dello *space-pop*, sia gli utilizzi pratici delle nuove tecnologie musicali nelle serate di musica techno, rappresentino il risultato di un processo in cui le tecnologie hanno costituito delle risorse elaborate attivamente dalla persona in base ai propri desideri e alle proprie necessità. Per quanto riguarda il consumo di musica, Tia DeNora (2000) ha posto in rilievo come nella vita quotidiana delle persone la musica rivesta un ruolo importante poiché essa permette loro di gestire e amplificare le possibilità del proprio agire attivamente nei propri contesti sociali.

Nell'ambito della tradizione dei *Cultural studies* britannici, un importante riferimento è rappresentato dal Raymond Williams e dal suo libro sugli usi sociali della televisione (1974). L'opera di Williams è importante sia per la sua netta critica ai determinismi tecnologici nello studio dei *media*, sia per aver contribuito a riportare l'attenzione degli studiosi sugli usi concreti dei mezzi di comunicazione. Ed è proprio all'interno dei recenti *cultural studies* che ha preso forma uno dei più interessanti lavori sul *walkman* (DUGAY et alii 1997). Il *walkman* è assunto come oggetto di studio complesso e dunque analizzato da cinque prospettive differenti, ossia i cinque aspetti che compongono il modello teorico definito come «circuito della cultura» (JOHNSON 1986). Del *walkman* sono dunque prese in considerazione le rappresentazioni e i significati in quanto complesso artefatto culturale e come le sue applicazioni si 'articolino' in base alle identità che attorno ad esse si costruiscono e agli usi che ne fanno i consumatori.

Lo storico dei *media* Patrice Flichy ha invece sostenuto, in un capitolo della sua storia della comunicazione moderna, che «il fonografo accompagna le trasformazioni della vita privata del XIX secolo e il fiorire della famiglia vittoriana» (1991; trad. it. 1994, p. 122). Le definizioni delle pratiche di ascolto della musica riprodotta sono così messe in stretta relazione con la tendenza della società inglese degli inizi del Novecento al ripiegare la propria socialità nella sfera privata. Altre ricerche di carattere storico sui *media* si sono focalizzate sulle prime fasi dell'introduzione del fonografo, puntando l'attenzione sui processi di acculturazione dei pubblici a tale strumento. Lisa Gitelman (2003) ha ad es. mostrato, attraverso una ricerca storica sulle dimostrazioni pubbliche dei primi fonografi intorno al 1878, come le caratteristiche delle presentazioni in pubblico del fonografo furono incentrate su una similitudine con il tradizionale testo scritto. Tali pratiche di esibizione pubblica contribuirono a mettere in questione, nella percezione popolare, il rapporto tra testo scritto e testo parlato ma anche ad offrire agli spettatori un riferimento culturale già noto per poter meglio concepire gli utilizzi della (allora) nuova tecnologia.

<sup>1</sup> Quando nel 1966 Bob Dylan, considerato fino allora un musicista folk, si presentò per la prima volta con l'accompagnamento della chitarra elettrica in un concerto dal vivo provocò uno scandalo tra i suoi *fans*. Alla fine del pezzo *Ballad of a Thin Man* un membro del pubblico si alzò e gridò «Giuda!» (cfr. FRITH 1986, p. 264).



La diffusione del grammofono e del disco come artefatti destinati all'intrattenimento domestico si è strutturato di pari passo con l'evolversi di pratiche, di gusti stratificati e di differenti soggettività. Sophie Maissoneuve (2000, 2004) lavorando su materiali documentari di inizio secolo, ha mostrato chiaramente come l'introduzione del grammofono abbia portato con sé una più generale ridefinizione dell'ascolto e dell'ascoltatore e, dunque, delle pratiche culturali legate all'atto di ascoltare la musica.

Non mancano inoltre contributi di carattere più strettamente storico. David Morton ha ad es. preso in considerazione il rapporto tra tecnologie e cultura attraverso la storia della registrazione del suono in America. Egli ha evidenziando come tali tecnologie di registrazione non si siano imposte nell'uso come qualcosa di dato e definito, ma che abbiano piuttosto rappresentato il risultato di un sviluppo legato ai significati culturali degli individui che le hanno create e che con esse hanno interagito (MORTON 2000). Dal punto di vista della fruizione, inoltre, un altro storico, James Johnson, ha ricostruito le condizioni d'ascolto dei concerti dall'epoca del *Ancient Regime* fino al periodo romantico a Parigi (JOHNSON 1995). Durante tale arco di tempo la pratica dell'ascolto musicale dei concerti si trasforma radicalmente verso un graduale aumento del silenzio come condizione di fruizione. Il contesto politico, sociale e musicale interagiscono – nella ricostruzione di Johnson – alla definizione culturale delle pratiche di ascolto e, inoltre esso contribuisce a trasformare l'atto dell'ascoltare da pratica distratta e socializzata a momento in cui il pubblico è concentrato e fruisce raccolto in sé le *performances* musicali.

Vari campi di studio, dunque, hanno contribuito a mettere a fuoco il rapporto tra suono, tecnologie e società. Ma è sicuramente nel campo degli studi sulla scienza e la tecnologia che si sono elaborati modelli teorici ed empirici utili a comprendere come tecnologie e cultura interagiscano nella definizione delle tecnologie e nelle pratiche culturali che le contornano. Tali studi hanno elaborato modelli di analisi soprattutto per ciò che riguarda la fase di innovazione e produzione, mentre solamente più recentemente hanno inserito nella propria agenda di ricerca le pratiche concrete attraverso cui le tecnologie sono utilizzate.

### 3. LA COSTRUZIONE SOCIALE DEL SINTETIZZATORE ANALOGICO

Il dibattito sul nesso tra tecnologia e società si è sviluppato un'asse concettuale articolato tra due posizioni estreme: possiamo analiticamente definirle come la prospettive del *determinismo tecnologico* e del *determinismo sociale*. Le prime riflessioni sul rapporto tra società e tecnologie furono infatti caratterizzate proprio dal riconoscimento preoccupato di un'autonomia e di un'indipendenza dello sviluppo tecnologico rispetto al mondo sociale. Questo era uno dei punti fondamentali del lavoro dello storico e filosofo della tecnologia Jacques Ellul. Egli vedeva la tecnologia come un ambito che si autonomizza dal sociale, sottolineando così il pericolo prodotto della mancanza di un contrappeso sociale che potesse contrastare la tendenza della tecnica a divorare la società. Per Ellul la preoccupazione principale era che la tecnica potesse produrre un totalitarismo mediato dalle tecnologie (ELLUL 1964). Una prospettiva simile emerge dal lavoro dello storico delle tecnologie americano Lewis Mumford (1934). Egli distingueva la tecnologia in «politecnica» e «monotecnica». Mentre la prima si presentava in sintonia con lo sviluppo umano, la seconda rappresentava invece un agente autonomo in contrasto con l'essenza dell'uomo, ricalcando in questo modo alcune delle preoccupazioni durkheimiane rispetto al passaggio tra una società meccanica ad una organica (DURKHEIM 1893).

Ma è solo durante gli anni ottanta che si sviluppano approcci più esplicitamente focalizzati sulle tecnologie e, tra questi, quello che più ha catalizzato l'attenzione degli studiosi – e che più felicemente è stato applicato empiricamente – è il modello definito come «costruzione sociale della tecnologia» («SCOT»; cfr. PINCH, BIJKER 1984; BIJKER *et alii* 1987; BIJKER 1995).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> L'approccio SCOT rappresenta lo sviluppo degli studi sociologici sulla scienza, e in particolare sull'applicazione alle tecnologie del «programma empirico del relativismo» per lo studio della conoscenza scientifica elaborato da Harry Collins (1983).



L'approccio SCOT si è posto l'obiettivo di dimostrare empiricamente come lo sviluppo di un innovazione tecnologica sia strettamente legato a questioni sociali, economiche e culturali e che, inoltre, esso deva essere concepito come un processo multidirezionale piuttosto che lineare. In altri termini, uno degli obiettivi dell'approccio SCOT è stato quello di riuscire ad elaborare un modello che non concepisse il percorso di innovazione come lineare e assoluto – dall'invenzione automaticamente all'affermazione di una tecnologia – ma piuttosto come una evoluzione storicamente contingente, oltre che reversibile, di un artefatto tecnologico.

Possiamo infatti sommariamente riassumere l'approccio della costruzione sociale della tecnologia in tre aspetti. In primo luogo, esso vuole dimostrare che gli artefatti tecnologici sono dotati di una «flessibilità interpretativa», ossia che essi possano essere pensati e costruiti in differenti modi, con differenti caratteristiche e che, insomma, la loro evoluzione non rappresenti qualcosa di scontato. In secondo luogo, l'approccio SCOT mira a comprendere i meccanismi alla base del processo di «chiusura interpretativa» degli artefatti tecnologici. Ad un certo punto dell'evoluzione di una tecnologia, la sua forma, dotata fino ad allora di una varietà di interpretazione, viene definita in modo stabile. Infine, l'obiettivo centrale è rappresentato dal riuscire a collegare questo processo di definizione di una tecnologia con il più generale contesto sociale.<sup>1</sup>

Una delle più brillanti applicazioni dell'approccio SCOT alle tecnologie musicali è la ricerca sulla invenzione e la diffusione del sintetizzatore analogico realizzata da da Trevor Pinch e Frank Trocco (PINCH, TROCCO 2002; PINCH 2003). Gli autori mostrano come l'evoluzione di questo nuovo strumento, che segnerà gli anni avvenire della musica popular e d'avanguardia, costituisca il prodotto dell'interazione tra problemi tecnici, limiti economici, pratiche musicali e la controcultura degli anni sessanta e settanta.

Il sintetizzatore è uno strumento creato nei primi anni sessanta dall'ingegnere e imprenditore Bob Moog. Esso nasce come uno strumento altamente complesso, le cui prime applicazioni sono quelle dei centri di ricerca di musica sperimentale di alcune università americane, e i cui utilizzatori non superano la cerchia di una ristretta elite culturale. Una delle principali caratteristiche dello strumento nelle prime fasi della sua vita era infatti la complessità della programmazione richiesta per ottenere un suono, e dunque il sintetizzatore risultò più adatto alle composizioni e al lavoro di registrazione da studio piuttosto che a quello più versatile e diffuso della musica dal vivo o di gruppo. Lo strumento, ancora nella sua fase artigianale, si diffuse marginalmente e la cerchia dei suoi utilizzatori rimase assai ridotta e non permise una ulteriore diffusione dello strumento. Il sintetizzatore aveva insomma bisogno di crearsi un nuovo mercato e di nuovi utilizzatori. E per trovarli la sua versione originale dovette modificarsi in quello che divenne un successo dei suoi tempi, il *Minimoog*. Infatti, anche grazie al lavoro di un collaboratore di Bob Moog, le caratteristiche del sintetizzatore vennero trasformate nella direzione di un impoverimento delle possibilità sonore, ma anche verso una semplificazione delle modalità di utilizzo, soprattutto attraverso l'integrazione di una tradizionale tastiera da pianoforte per controllare la serie di circuiti e collegamenti che precedentemente erano gestiti da altri tipi di interfaccia, come i cavi, le manopole e i pulsanti.

Questo processo di «chiusura interpretativa» dello strumento sintetizzatore avvenne in seguito ad una serie di eventi e negoziazioni che coinvolsero i progettisti, i distributori e venditori dello strumento, nonché i musicisti che lo testarono. Nei termini dell'approccio SCOT ci fu uno slittamento del *frame* tecnologico su cui si basava il sintetizzatore: da essere concepito come una complessa apparecchiatura per musicisti-tecnici d'avanguardia, venne riconcepito – attraverso varie modifiche – come uno strumento destinato ai musicisti amatoriali e ai gruppi rock. La caratteristica dell'usabilità del vivo era indispensabile per i musi-

<sup>1</sup> Per una ricostruzione degli sviluppi dell'approccio SCOT si veda PINCH 1996. Per una critica più generale della tendenza della scienza umana ad analizzare le «costruzioni sociali» dei propri oggetti di studio si veda il libro disponibile anche in traduzione italiana *The social construction of what?* (HACKING 1999).

cisti che avevano l'esigenza di uno strumento adatto alle *performances* dal vivo della musica rock degli anni sessanta e settanta.

Il passaggio fondamentale della trasformazione del quadro tecnologico è rappresentato, nella storia del sintetizzatore, dall'invenzione di un nuovo mercato di una più ampia cerchia di utilizzatori. Uno dei problemi del nuovo strumento consisteva infatti nella necessità di costruirsi un mercato di utilizzatori. A tal proposito Pinch e Trocco si soffermano sull'importanza che rivestì in tale processo uno dei distributori dello strumento e in particolare sull'inventiva e sulle strategie che egli adottò affinché lo strumento potesse «incontrare» i propri utilizzatori. Infatti, David Van Koevering, questo il suo nome, organizzò dimostrazioni dello strumento in vari posti (tra cui nelle catene di ristoranti Tacos Bell) e sviluppò una serie di nuovi eventi sonori per pubblicizzarlo. Le presentazioni di Van Koevering, che era stato in precedenza un predicatore evangelico, associavano la predicazione del Vangelo alle dimostrazioni musicali. Difatti, nelle sue dimostrazioni del Moog erano presenti evidenti riferimenti mistici:

Questa notte ti porteremo un passo ancora più vicino. Tutti i suoni che avete mai sentito non sono che un secondo. Il Moog è l'eternità... Questa notte saremo testimoni dell'alba di una nuova luce... raccogli te stesso e lascia che la musica ti porti via e ti conduca in quest'alba.

(VAN KOEVERING, citato in PINCH, TROCCO 2002, p. 242)

Per connettere l'evoluzione del sintetizzatore al più generale contesto sociale e culturale, gli autori sostengono che tale strumento abbia rappresentato, recuperando Turner (1969), un «oggetto di confine» («boundary object»)<sup>1</sup> utilizzato da individui anch'essi caratterizzati da identità «liminali» rispetto alla loro epoca (PINCH, TROCCO 2002, p. 308). Infatti, per un verso il sintetizzatore ha rappresentato un «oggetto di confine» tra il mondo dei costruttori elettrotecnici e quello dei costruttori di strumenti, come pure ha rappresentato la congiunzione tra due mondi musicali differenti, quello dell'avanguardia 'alta' e quello delle musiche *popular* (allora) di ribellione. E questo stato 'liminale' del sintetizzatore trova appunto un riflesso nelle identità delle figure che ne contornano la storia. Ciò è valido sia per Bob Moog, che ha rappresentato l'unione tra l'ingegneria e il mondo dei musicisti, ma soprattutto per i primi musicisti che del sintetizzatore fecero uso. Uno dei primi utilizzatori del sintetizzatore, nel 1966, fu ad es. Ken Kesey, uno dei protagonisti della San Francisco psichedelica degli anni sessanta, a utilizzare il sintetizzatore come supporto sonoro per i suoi noti *acid tests*. Ma ancora più interessante è l'esempio di Walter Carlos che nel 1968 ottenne il primo vero successo commerciale con un disco suonato interamente con un sintetizzatore e che tra i primi dimostrò le nuove possibilità sonore dello strumento con l'album *Switched-on Bach*.<sup>2</sup> La traiettoria pionieristica di Carlos in ambito musicale trova il suo parallelo nella sua vita privata e in particolare nel fatto che nel 1969, dopo essersi sottoposto ad un trattamento ormonale, Walter diventò Wendy. Per Walter\Wendy il sintetizzatore rappresentò un mezzo attraverso cui rifuggire l'identità di genere imposta dalla società e gli fornì anche una nuova possibilità di performare la sua differente identità (PINCH, TROCCO 2002, p. 138).

La distanza tra un'innovazione tecnologica e la sua diffusione passa attraverso un complesso e contraddittorio processo dagli esiti non scontati che coinvolge, in particolare, la trasformazione di pratiche culturali sedimentatesi negli usi degli utilizzatori. Nelle sue varie fasi la chiusura interpretativa dell'artefatto è influenzata dall'insieme di questi vari fattori, tra cui, a volte, non manca di dare un proprio contributo la casualità e le contingenze del momento.

Gli utilizzatori, infatti, non arrivano impreparati davanti all'utilizzo di una tecnologia nuova, ma portano con sé le pratiche di uso di artefatti simili e precedenti. Così, Pinch e Trocco spiegano come le possibilità di nuove sonorità offerte dal sintetizzatore dovettero confron-

<sup>1</sup> Il concetto di *boundary object* (STAR, GRIESEMER 1989) si riferisce a oggetti che costituiscono la mediazione tra differenti competenze e quadri culturali e ha trovato ampia diffusione nella sociologia della scienza.

<sup>2</sup> Wendy Carlos è anche l'autrice della colonna sonora di *Arancia Meccanica* di S. KUBRIK (1971).

tarsi con molteplici aspetti sociali culturali ed economici. Dal punto di vista sociale il sintetizzatore dovette creare un nuovo gruppo di utilizzatori, che furono per primi i suonatori delle chiese. Dal punto di vista culturale il sintetizzatore, in quanto nuova tecnologia connotata di 'artificialità', interagì con la cultura rock, che di per se rappresentava le istanze più innovative e contro-culturali degli anni sessanta e settanta. Dal punto di vista del mercato degli strumenti, i costruttori del sintetizzatore dovettero inventare nuove pratiche di vendita e nuovi modi per far sì che i musicisti fossero in condizione di usarlo.

#### 4. MEDIARE IL SUONO: I RUOLI PRODUTTIVI E I SUPPORTI FONOGRAFICI

I due esempi qui considerati prendono in esame la nascita di nuovi strumenti in tempi relativamente recenti. Ma che dire a proposito degli strumenti tradizionali della cultura musicale occidentale, come gli strumenti della musica classica? A tal proposito Bijsterveld e Schulp dimostrano come, anche in tale ambito tecnologico straordinariamente stabile nel corso dei secoli, gli artigiani degli strumenti rinnovino discorsivamente questi oggetti musicali attraverso strategie che ne rielaborano la tradizione tecnica (BIJSTERVELD, SHULP 2004). In questo caso, la ridefinizione delle rappresentazioni culturali delle strumentazioni vede come protagonisti i costruttori in quanto figure di mediazione culturale tra tecnologie e musicisti.

Sempre a proposito del concetto di mediazione, il lavoro di ricerca del sociologo Antoine Hennion sulla figura del produttore musicale rappresenta invece l'applicazione del modello per lo studio della tecnologia denominato *actor-network theory* e formulato da un gruppo di studiosi della scienza tra cui Bruno Latour, Michel Callon e John Law.<sup>1</sup> In questo lavoro Hennion (1989) mostra, attraverso i materiali raccolti con un'etnografia dello studio di registrazione, come le caratteristiche di insonorizzazione e isolamento acustico creino le condizioni per un isolamento ideale dal mondo esterno e dunque come in tale situazione il ruolo del produttore diventi quello di un mediatore tra i musicisti, il pubblico e la manipolazione sonora resa possibile dalle tecnologie di registrazione.

Se consideriamo, ad es., lo sviluppo dei formati musicali possiamo considerare la sorte di due nuovi supporti introdotti durante gli anni ottanta dalle industrie del settore, la *Digital Compact Cassette* e il *Minidisc*. Tali formati, che facendo leva sul potenziamento della qualità sonora rispetto al CD, non ottennero il successo sperato e non si diffusero tra gli utilizzatori comuni. Inoltre alla fine degli anni novanta altri due formati di alta fedeltà sonora sono stati introdotti sul mercato, il Super Audio CD e il DVD-audio, ma anch'essi, hanno ricevuto dal mercato un'accoglienza assai tiepida che si sta trasformando negli ultimi anni in vero e proprio insuccesso. Invece, il formato mp3, meno fedele sonoramente, ma più flessibile nello scambio e nell'uso, si sta oggi imponendo poiché fa leva «su un elemento di criticità del sistema tecnologico, riducendo significativamente il tempo di scaricamento dalla rete e quindi i costi telefonici» (BUCCI 2002, p. 105). La praticità e la flessibilità di utilizzo, non la qualità sonora, rappresentano i punti chiave della diffusione del nuovo formato.

Un discorso differente è invece quello per il disco di vinile. Nato nella sua forma attuale nel 1948, diffusosi come supporto principale di musica fino agli anni ottanta, il disco è stato sostituito dal vinile proprio alla fine di tale decennio. Tuttavia il vinile non è scomparso dal mondo sonoro contemporaneo, ma anzi dimostra una insperata vitalità. Nel 2002 i dati dell'industria fonografica facevano addirittura registrare un incremento, seppur lieve, delle stampe di vinile, che si riferiscono principalmente alle lussuose riedizioni per audiofili, come pure ai dischi di musica rock e punk e ai mix per *deejays*. Ma è soprattutto il mondo dei dischi usati a fare registrare una insperata vitalità, sia nella forma di mostre mercato che si

<sup>1</sup> L'*actor-network theory* è un'altra delle prospettive attraverso cui le scienze sociali hanno guardato alle tecnologie. In particolare, uno degli assunti più suggestivi dell'ANT, anche se non privi di critiche, è che le tecnologie possano essere considerate come degli attori sociali immersi in una rete di relazioni che vede equiparati attori umani e non-umani. Alcuni dei primi contributi sull'ANT sono CALLON (1986) e Callon et al. (1986). Per una trattazione più generale vedi LATOUR (1987, 1991); per una critica vedi AMSTERDAMSKA (1991) e FLICHY (1995).

susseguono anche in Italia mensilmente in varie città, sia soprattutto attraverso Internet e le aste *online*.<sup>1</sup> Il disco in vinile, insomma, dopo essere stato ‘scartato’ dall’industria musicale, è in questi anni ‘ricostruito’ dagli utenti, che ricreano attorno ad esso nuovi significati e, nei termini del modello SCOT, un nuovo «frame tecnologico».

La tecnologia musicale che negli ultimissimi anni ha catalizzato l’interesse dei *media* e del pubblico è sicuramente il formato mp3 e i lettori ad esso connessi. Il successo di tale formato non è sicuramente dovuto alla superiore qualità sonora che esso permette di ottenere, giacché l’mp3 non è altro che il risultato di una compressione della qualità sonora del formato del cd. Il formato mp3 permette invece nuove e affascinanti possibilità di scambio e di circolazione della musica tra utenti di tutto il mondo attraverso le reti telematiche, come pure il potenziamento della mobilità di uso, di un nomadismo sonoro che impone, come recita la pubblicità Apple dell’*iPod*, la necessità di «portare in tasca tutta la vostra musica».<sup>2</sup>

Infatti, alcune delle caratteristiche messe in risalto delle pratiche legate al formato mp3 sono la sua portabilità, la flessibilità di utilizzo, l’estrema accessibilità alla musica e, non ultimo, la sua economicità (KATZ 2004, pp. 164 e ss.). Del resto, in modo assai diverso dall’alta fedeltà, questo formato musicale non mira a esaltare le qualità uditive umane, cercando di riprodurre tutte le frequenze percepibili o meno dall’orecchio umano, ma piuttosto esso si presenta come una totalmente diversa «filosofia dell’ascolto, facendo leva sulle limitazioni delle limitazioni di un udito umano sano» (STERNE, in corso di pubblicazione).<sup>3</sup> Attorno all’uso di *files* mp3 non vi è dunque principalmente l’idea di poter riprodurre «fedelmente» a casa propria un evento sonoro, e sono ben altri i meccanismi che spingono gli utenti all’utilizzo di queste tecnologie. Ad es., l’uso dei software di condivisione (*file sharing*) per scambiare musica sono stati interpretati come degli strumenti che coinvolgono in primo luogo la creazione di rapporti interpersonali di base – se non di comunità di utilizzo – in base al principio del dono già posto da Marcell Mauss come strumento per una comunicazione basilare basata sul dono e sullo scambio (cfr. GIELSER, POHLMANN 2003).

Del resto queste nuove tecnologie di archiviazione e scambio non producono certamente un nuovo mondo sociale in cui disuguaglianze e processi di distinzione vengano meno. L’idea che la possibilità di fare copie identiche e gratuite della musica conduca ineluttabilmente a pratiche di scambio libere e orizzontali sembra essere del tutto fuorviante. Infatti, in relazione alle nuove sottoculture venutesi a creare attorno al formato mp3 e a Internet, Cooper e Harrison (2001) hanno ad es. mostrato come in tali ambiti l’accesso alla musica non rappresenti una forma di scambio libero e gratuito ma che ricrei piuttosto specifici *status symbol* nonché fenomeni di distinzione e di esclusione fondate su forme di capitale sottoculturale (THORNTON 1995). Spesso, infatti, la possibilità di scaricare determinati tipi di musica più esclusivi (registrazioni di concerti, album rari) è permessa solo in forma di baratto diretto imposto da parte dei possessori di tali *files*.

## 5. GLI USI SOCIALI DEL SUONO E DELLA MUSICA

Per comprendere il rapporto tra suoni, cultura e tecnologie appare dunque essenziale capire ciò che le persone ‘fanno’ concretamente con la musica, con quali scopi e con quali esiti. In questo senso, è indicativa la succitata ricerca di Tia DeNora (2000, 2002) condotta con un approccio empirico ed etnografico sul ruolo della musica nella vita quotidiana delle persone. Secondo DeNora la musica, ben lungi da costituire un orpello o un superficiale accessorio nella vita quotidiana, ricopre invece un ruolo importante nelle relazioni inter-

<sup>1</sup> Per constatare la vitalità degli scambi di dischi in vinile su Internet è sufficiente controllare il numero delle aste di vendita presenti su *eBay*, la più importante asta *online*. Alla fine del 2005 le aste di vinile erano circa 160.000 in USA, 133.000 in Gran Bretagna, 10.000 in Italia e, sorprendentemente, 240.000 in Germania (rilevazione nostra, ottobre 2005).

<sup>2</sup> [www.apple.com/it/ipod/ipod.html](http://www.apple.com/it/ipod/ipod.html) (accesso: ottobre 2005).

<sup>3</sup> La codifica mp3 prevede infatti lo scarto di tutte quelle frequenze, pur presenti in un *compact-disc*, che però l’orecchio umano non è in grado di percepire naturalmente.

personali e nella percezione del proprio senso del *self*. La musica rappresenta così una vera e propria «tecnologia del self»; essa «si trova in una relazione dinamica con la vita sociale, e aiuta ad invocare, stabilizzare e trasformare i parametri dell'azione, sia collettiva che individuale» (2000, p. 20). Se dunque la musica contribuisce a dare forma all'azione sociale, allora la capacità o la possibilità di controllare e gestire la musica rappresenta un ulteriore strumento di potere sociale.

Ciò che però appare carente nell'analisi di DeNora sembra essere la considerazione del carattere tecnologicamente mediato del consumo di musica (argomento affrontato, ma solo tangenzialmente, cfr. DENORA 2000, pp. 34-36). In questo senso una ricerca sull'uso del *walkman* nel contesto urbano di Michael Bull (2000) presenta una visione più consapevole dell'importanza della mediazione tecnologia della musica. Bull si concentra infatti su come gli individui usano il suono mediato dal *walkman*, come opposto ai *media* visuali, per esteticizzare la propria esperienza del mondo urbano. Riprendendo anche la tradizione della teoria critica di Adorno, Bull mette in rilievo l'ambivalenza dell'uso del *walkman*: se esso infatti costituisce uno strumento per gestire l'esperienza quotidiana, e anche vero che esso rappresenta una fuga dalle relazioni sociali dirette. Gli utilizzatori dello *walkman* mediano dunque «l'alto» nei termini delle «proprie volontà orientate in senso narcisistico» (BULL 2000, p. 181).

L'uso sociale della musica non è però solo uso consapevole e tattico, ma anche casuale e imposto dall'esterno. È il caso delle musiche di sottofondo ed è proprio il passaggio da un ascolto più attento ad un ascolto 'ubiquo' in relazione al diffondersi delle tecnologie di riproduzione a costituire uno degli argomenti portati da Anahid Kassabian (2002). Il contemporaneo contesto industriale colmo di musiche occasionali o cosiddette 'funzionali',<sup>1</sup> quelle ad es. di sottofondo nei negozi o le musiche degli spazi di lavoro conduce sempre più verso pratiche di ascolto ubiquo. Non si tratta di uno slittamento dalla pratica più attiva dell'ascoltare a quella più generica e passiva del 'sentire', ma di uno slittamento anche qualitativo verso una soggettività che è 'ubiqua', riflettendo in ciò anche la moltiplicazione di ambiti differenti in cui le persone esimono la propria identità in un mondo complesso.

L'interesse per gli amatori musicali non riguarda solo l'ascolto, ma anche la pratica del suonare. Antoine Hennion (2001) ha identificato, attraverso una ricerca etnografica sugli appassionati di musica, la pratica musicale come un momento generativo del gusto e della costruzione della soggettività individuale. La pratica della musica non è dunque solo un riflesso di determinati sociali esterne, ma piuttosto essa si attualizza e si ricrea attraverso i gesti, gli oggetti e le tecnologie con esiti assolutamente non scontati. La pratica musicale diventa così uno degli aspetti attraverso cui gli individui *performano* attivamente le proprie identità in modo dinamico attraverso l'intermediazione di quei materiali e di quelle situazioni che definiscono gli odierni modi di ascolto.

Le tecnologie musicali, con le loro pratiche e le loro caratteristiche diventano così mezzi utilizzati all'interno di certe situazioni strutturate per mettere in discussione proprio tali situazioni. Sempre in ambito amatoriale, è ad esempio interessante notare come le ragazze che entrano a fare parte di rock band locali, in cui notoriamente prevalgono in numero i ragazzi, scelgono lo strumento del basso elettrico. Infatti, la facilità di imparare tale strumento, come pure la sua minore attrazione per i ragazzi, influiscono sulle possibilità delle ragazze di partecipare nell'attività delle band rock, dando loro l'opportunità di legittimare il proprio ruolo in un mondo prevalentemente maschile (CLAWSON 1999).

Tornando alle tecnologie di riproduzione sonora, possiamo invece individuare uno specifico ambito in cui queste tecnologie diventano vere e proprie protagoniste di una passione

<sup>1</sup> Per musica funzionale si intendono in generale le musiche fatte per 'arredare' dal punto di vista sonoro gli ambienti, come gli uffici, gli aeroporti e i negozi. Negli USA esiste dal 1922 un'azienda, la Muzak, che si occupa prettamente di ciò e il cui nome è diventato appunto sinonimo di questi tipi di musiche (cfr. MARCONI, 2001).

per l'alta fedeltà. È questo l'ambito degli *audiofili* gli appassionati di alta fedeltà e del mondo che li circonda, costituito da riviste, fiere e forum in Internet. A proposito degli audiofili, Perlman (2004) ha sostenuto che in questo ambito si siano definiti differenti rapporti tre tecnologie, conoscenze tecniche e costruzione dei significati legati al suono. In particolare si possono distinguere due attitudini, o filosofie, tra gli audiofili: ci sono coloro che fondano le proprie produzioni di significato sulle rilevazioni tecniche delle prestazioni sonore del proprio impianto e coloro che negano tali conoscenze scientifiche e che dunque ricreano in modo differente un insieme di costruzioni culturali intorno ai suoni prodotti degli impianti hi-fi. La subcultura degli audiofili si basa dunque sull'idea socialmente costruita della 'fedeltà' della riproduzione sonora come fattore discriminante dell'esperienza di ascolto.<sup>1</sup>

#### 6. LE PRATICHE, LE TECNOLOGIE E LE ESPERIENZE MUSICALI

Gli oggetti tecnologici, e le apparecchiature sonore in particolare, hanno assunto nel corso del Novecento differenti forme in un processo di mutua strutturazione avvenuto tra la forma di questi oggetti, le pratiche di utilizzo degli utenti e il più vasto processo di innovazione tecnologica. Ciò è successo per il grammofono all'inizio del secolo, per la stereofonia negli anni cinquanta e oggi giorno per i formati musicali digitali.

Per un verso gli oggetti tecnologici prendono determinate forme in relazione alle pratiche che gli utilizzatori mettono in atto. Da questo punto di vista, dunque, le tecnologie si presentano come «cristallizzazioni di forme di agire socialmente organizzate» (STERNE 2003b, p. 367). Pensiamo al grammofono, che si diffuse in modo parallelo alla tendenza della famiglia dei primi del novecento al ripiegarsi nella sfera privata distinta dalla socialità pubblica; oppure al walkman e le altre apparecchiature mobili, la cui diffusione ha coinciso con l'affermarsi della richiesta di maggiore mobilità e dell'aumento di complessità dell'esperienza urbana (BULL 2000).

A loro volta le pratiche di utilizzo, seppur cristallizzate e sedimentate negli usi delle persone, si confrontano con le tecnologie in un modo che può essere spiegato con una metafora testuale: le tecnologie sono come un testo, che – parafrasando il *Lector in fabula* di Umberto Eco – contengono in sé un *utens in machina* (NERESINI 2002).<sup>2</sup> Proprio come un testo, le tecnologie presentano all'utente una lettura privilegiata del proprio uso, ma contemporaneamente lasciano un grado di libertà interpretativa connesso con molteplici livelli di utilizzo in esse implicito (come i differenti livelli di interpretazione che offre un testo).

Lo studio del mondo sonoro contemporaneo implica dunque il prendere in considerazione le tecnologie sonore in quanto oggetti incorporati in una serie di relazioni, di culture e di pratiche di uso. Inoltre, ciò implica il mettere al centro della propria analisi il modo in cui concretamente le persone – che hanno interiorizzato gli usi delle apparecchiature sonore esistenti – rielaborano le proprie pratiche in un processo dialogico che coinvolge le nuove caratteristiche e le possibilità offerte dalle innovazioni nel campo della riproduzione sonora.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AKRICH M. 1992, *La de-scrittura degli oggetti tecnici*, trad. it. in A. MATTOZZI (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 53-80.
- AKRICH M., LATOUR B. 1992, *Vocabolario di semiotica dei concatenamenti di umani e non-umani*, trad. it. in A. MATTOZZI (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 407-414.
- AMSTERDAMSKA O. 1990, *Surely, you must be joking, Monsieur Latour*, «Science, Technology & Human Values», 15, pp. 495-504.

<sup>1</sup> L'idea di fedeltà sonora sottintende, infatti, che esista un suono autentico e originale da ricreare artificialmente attraverso gli impianti di riproduzione; tale concetto è però messo a dura prova da quelle musiche la cui produzione non può essere ricondotta ad una fonte acustica originale, come sono, ad es., le musiche prodotte digitalmente.

<sup>2</sup> La metafora della tecnologia come testo è stata introdotta da Steve Woolgar (1991) e ha trovato ampio riconoscimento all'interno del settore degli studi sulle tecnologie (AKRICH 1992; AKRICH, LATOUR 1992).



- ATTALI J. 1977, *Rumori*, trad. it., Milano, Mazzotta, 1978.
- BIJKER W. E. 1997, *Of Bicycles, Bakelite and Bulbs. Toward a Theory of Sociotechnical Change*. Cambridge, The MIT Press; trad. it. *La bicicletta e altre innovazioni*, Milano, McGraw-Hill, 1998.
- BIJKER W. E., HUGHES T. P., PINCH T. J. (a cura di) 1987, *The social construction of technological systems: new directions in the sociology and history of technology*, Cambridge, The MIT Press.
- BIJSTERVELD K., SCHULP M. 2004, *Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today's Classical Musical Instruments*, «Social Studies of Science», 34, pp. 649-674.
- BRAUN H. J. (a cura di) 2000, *I sing the body electric»: music and technology in the 20<sup>th</sup> century*, Berlin, Wolke, 2000.
- BUCCHI M. 2002, *Scienza e Società*, Bologna, Il Mulino.
- BULL M. 2000, *Sounding out the city. Personal stereo and the management of everyday life*, Oxford, Berg.
- CALLON M. 1986, *Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Briec Bay*, in J. LAW (a cura di), *Power Action and Belief: A New Sociology of Knowledge*, London, Routledge, pp. 196-233.
- CALLON M., LAW J., RIP A. (a cura di) 1986, *Mapping the Dynamics of Science and Technology: Sociology of Science in the Real World*, London, Macmillan.
- CHRISTIANEN M. 1995, *Cycles in Symbolic production?*, «Popular Music», 14, 1, pp. 55-93.
- CLAWSON M. A. 1999, *When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music*, «Gender & Society», 13, 2, pp. 193-210.
- COLLINS H. M. 1983, *The sociology of scientific knowledge: studies of contemporary science*, «Annual Review of Sociology», 9, pp. 265-285.
- COOPER J., HARRISON D. M. 2001, *The social organization of audio piracy on the Internet*, «Media, Culture and Society», 23, pp. 71-89.
- CORBIN A. 2000, *Sound and Meaning in the 19<sup>th</sup>-century French Countryside*, New York, Columbia University Press.
- DE NORA T. 2000, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DE NORA T. 2002, *Music as a technology of the self*, «Poetics», 27, pp. 31-56.
- DU GAY P. et alii 1997, *Doing Cultural Studies*, London, Sage.
- DURKHEIM E. 1893, *De la division du travail social*; trad. it. *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971.
- ELLUL J. 1964, *The technological society*, New York, Vintage; trad. it. *La tecnica rischio del secolo*, Milano, Giuffrè, 1969.
- FLICHY P. 1991, *Une Histoire de la communication moderne*, Paris, La Découverte; trad. it. *Storia delle Comunicazioni moderne*, Bologna, Baskerville, 1994.
- FLICHY P. 1995, *L'innovation technique*; trad. it. *L'innovazione tecnologica*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- FRITH F. 1983, *The magic that can set you free: the ideology of folk and the might of the rock community*, «Popular Music», 1, pp. 159-168.
- FRITH S. 1986, *Art versus technology: the strange case of popular music*, «Media, Culture and Society», 8, 3, pp. 263-279.
- FRITH S. 2001, *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in *Enciclopedia della musica*, I, Torino, Einaudi, pp. 953-965.
- GIESLER M., POHLMANN M. 2003, *The Anthropology of File Sharing: Consuming Napster as a Gift*, in *Advances in Consumer Research*, a cura di P. Anand Keller, D. W. Rook, Provo, Association for Consumer Research.
- GITELMAN L. 2003, *Souvenir foils: on the status of print at the origin of recorded sound*, in L. GITELMAN, G. B. PINGREE (a cura di), *New Media 1740-1915*, Cambridge, The MIT Press, pp. 157-174.
- GOODWIN A., 1990, *Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction*, in S. FRITH, A. GOODWIN, *On Record, Rock, pop and the written word*, London, Routledge, pp. 258-274.
- HACKING I. 1999, *The social construction of what?*, Harvard, Harvard University Press; trad. it. *La natura della scienza. Riflessioni sul costruttivismo*, Milano, McGraw-Hill, 2000.
- HENNION A. 1989, *An intermediary between production and consumption: the producer of popular music*, «Science, Technology & Human Values», 14, pp. 400-424.
- HENNION A. 2001, *Music Lovers, Taste as performance*, «Theory Culture & Society», 18, 5, pp. 1-22.
- HORNING S. S. 2004, *Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound*, «Social Studies of Science», 34, pp. 703-731.
- JOHNSON J. 1995, *Listening in Paris: a cultural History*, Berkeley, University of California Press.
- JOHNSON R. 1986, *The Story So Far: And Further Transformations?*, in D. PUNTER (a cura di), *Introduction to Contemporary Cultural Studies*. London, Longman.
- KASSABIAN A. 2002, *Ubiquitous Listening*, in D. HESMONDHALG, K. NEGUS (a cura di), *Popular music Studies*, London, Routledge, pp. 117-130.



- KATZ M. 2004, *Capturing Sound: how technology has changed music*, Berkeley, University of California Press.
- LATOUR B. 1987, *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*, Cambridge (MA), Harvard University Press; trad. it. *La scienza in azione: introduzione alla sociologia della scienza*, Torino, Edizioni di Comunità, 1998.
- LATOUR BRUNO 1991, *Non siamo mai stati moderni*, trad. it., Roma, Eleuthera, 1995.
- MACKENZIE D., WAJCMAN J. (a cura di) 1985, *The Social Shaping of Technology*, Milton Keynes-Philadelphia, Open University Press.
- MAISONNEUVE S. 2000, *Dischi e socialità: la nuova cultura dell'ascolto musicale negli anni venti e trenta del Novecento*, «Quaderni storici», 2, pp. 437-468.
- MAISONNEUVE S. 2004, *Per una socio-storia dell'ascolto*, «Studi Culturali», 1, pp. 191-214.
- MARCONI L. 2001, *Muzak, jingle, videoclip*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 1, Torino, Einaudi, pp. 675-700.
- MIRZOEFF N. 1999, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge; trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002.
- MORTON D. 2000, *Off the record: the technology and culture of sound recording in America*, London, Rutgers University Press.
- MUMFORD L. 1934, *Technics and Civilization*, New York, Harcourt, Brace; trad. it. *Tecnica e cultura*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- NERESINI F. 2002, *L'incertezza tecnologica nella vita quotidiana. Il punto di vista dell'utente*, in M. RAMPAZI (a cura di), *L'incertezza quotidiana. Politica, lavoro, relazioni nella società del rischio*, Milano, Guerini e Associati, pp. 153-167.
- NOSEGNO N. 2003, *L'estinzione dei Tecnosauri*, Milano, Sironi Editore.
- ONG W. 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen; trad. it. *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- OUDSHOORN N., PINCH T. (a cura di) 2003, *How users matter: the co-construction of users and technology*, Cambridge, The MIT Press.
- PERLMAN M. 2004, *Golden Ears and Meter Readers: The Contest for Epistemic Authority in Audiophilia*, «Social Studies of Science», 34, pp. 783-807.
- PETERSON R. 1990, *Why 1955? Explaining the advent of rock music*, «Popular Music», 9, pp. 97-116.
- PINCH T., BIJSTERVELD K. 2004, *Sound Studies: New Technologies and Music*, «Social Studies of Science», 34, pp. 635-648.
- PINCH T. 1996, *The social construction of Technology: a review*, in R. Fox (a cura di), *Technological Change*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, pp. 17-36.
- PINCH T. 2003, *Giving birth to new users: how the minimoog was sold to rock and roll*, in N. OUDSHOORN, T. PINCH (a cura di), *How users matter: the co-construction of users and technology*, Cambridge, The MIT Press, pp. 247-270.
- PINCH T., BIJKER W. 1984, *The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other*, «Social Studies of Science», 14, pp. 399-441.
- PINCH T., TROCCO F. 2002, *Analog Days, the invention and impact of the Moog synthesizer*, Cambridge, Harvard University Press.
- PORCELLO M. 2004, *Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers*, «Social Studies of Science», 34, pp. 733-758.
- SANTORO M. 2002, *La musica, la sociologia, e 40 milioni di italiani*, «Il Mulino», 5, pp. 952-963.
- STAR S. L., GRIESEMER J. R. 1989, *Institutional Ecology: 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology 1907-39*, «Social Studies of Science», 19, pp. 387-420.
- STERNE J. 2003a, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.
- STERNE J. 2003b, *Bourdieu, Technique and technology*, «Cultural Studies», 17, 3-4, pp. 367-389.
- STERNE J. (in corso di pubblicazione), *Mp3 as cultural Artefact*, «New Media and Society».
- SWAIN R. 2000, *The social reconstruction of a reverse salient in electrical guitar technology: noise, the solid body and Jimi Hendrix*, in BRAUN 2000, pp. 186-198.
- TAYLOR T. 2001, *Strange Sounds: music, technology and culture*, New York-London, Routledge.
- «Technological Review» 2005, *I-Pod impact*, 108, 3, marzo, p. 25.
- THEBERGE P. 1997, *Any Sound you can Imagine: making music\consuming technology*, Hanover, Wesleyan University Press.
- THEBERGE P. 2004, *The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making*, in «Social Studies of Science», 34, pp. 759-781.
- THORNTON S. 1995, *Club cultures. Music media and Subcultural capital*, Cambridge, Polity Press; trad. it. *Dal club ai raves*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- TURNER V. 1969, *The Ritual Process*, Loden, Routledge; trad. it. *Il processo rituale: struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001.
- WASKMAN S. 1999, *Instruments of desire: the electric guitar and the shaping of musical experience*, Cambridge University Press.

WASKMAN S. 2004, *California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California*, «Social Studies of Science», 34, pp. 675-702.

WOOLGAR S. 1991, *Configuring the User: The Case of Usability Trials*, in J. LAW (a cura di), *Sociology of Monsters*, London, Routledge, pp. 58-97.



Rivista annuale / *A yearly Journal*

ACCADEMIA EDITORIALE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

E-mail: [accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it](mailto:accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it) · [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b (Colle Oppio) · I 00184 Roma

Abbonamenti / *Subscriptions*

Italia: Euro 85,00 (privati) · Euro 140,00 (enti, con edizione *Online*)

*Abroad: Euro 125,00 (individuals) · Euro 165,00 (Academic Institutions, with Online Edition)*

Prezzo copia singola / *Single issue*: Euro 160,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550

o tramite carta di credito (American Express, Eurocard, Mastercard, Visa)

\*

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione scrivendo al nostro indirizzo.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D.Lgs. 196/2003).

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 21 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione

degli ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®, Pisa · Roma,

un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2007 by ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®,

Pisa · Roma, un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6176

ISSN ELETTRONICO 1825-3873

## SOMMARIO

CARLO PICCARDI, <i>La radio come moderno spazio di musica riservata</i>	9
CLAVIERBÜCHLEIN	
ANDREA ZANZOTTO, <i>Organini e diapositive</i>	19
VITALE FANO, <i>Il clavecin magnétique di Pierre Bertholon (1789). Primo impiego del magnetismo nella storia degli strumenti musicali</i>	21
CHIARA BERTOGGIO, <i>Sonorità di parola e di versificazione, residue o eminenti, nei concerti per pianoforte di Mozart</i>	31
PAULO DE ASSIS, <i>Klavierstudium Heute</i>	45
AU DELÀ DU LANGAGE	
<i>Quatre poèmes de Cécile Sauvage (1908-1913)</i>	71
DANIELE GOLDONI, « <i>Mein Stil gleicht schlechtem musikalischen Satz</i> ». <i>Musique, langage et style philosophique chez Wittgenstein</i>	75
ALVISE MAZZUCATO, <i>Il Canto LXXV: un arrangiamento in forma di rituale ovvero un rituale in forma di arrangiamento</i>	87
SOUND STUDIES	
VINCENZO CAPORALETTI, <i>Miniature audiotattili. I breaks di Charlie Parker nelle 24 incisioni di Night in Tunisia</i>	107
PAOLO MAGAUDDA, <i>Le molteplici convergenze dei Sound Studies: tra cultura sonora, artefatti tecnici e usi sociali della musica</i>	123
TENTAZIONI	
IRENE COMISSO, <i>Alfredo Casellas Oper Il deserto tentato zwischen Mythologisierung des Flugwesens und faschistischer Propaganda</i>	139
FRANCO GONELLA, <i>Cover me! Una tipologia bastarda</i>	171