



Università degli Studi di Firenze

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia dello spettacolo

CICLO XXV

COORDINATORE Prof.ssa Sara Mamone

Scenari della musica elettroacustica a Roma.
Gli anni Sessanta.

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/08

Dottorando
Dott. Luigino Pizzaleo

Tutore
Prof. Maurizio Agamennone

Anni 2010/2012

*A Michelangelo Lupone.
All'amico e al maestro.*

*Un sentito ringraziamento a:
Alvin Curran,
Anna Maria Guàccero,
Giovanni Guàccero,
Andrea Ketoff,
Stefano Pogelli.*

*Un ringraziamento particolare a Emanuele Rosatelli, senza il quale questo lavoro
non sarebbe mai stato compiuto.*

Indice

Introduzione

1. <i>Il criterio geografico</i>	2
2. <i>Problemi di metodo</i>	5
3. <i>Le fonti</i>	9

Capitolo 1. L'Identità elettroacustica romana

1 <i>Studi elettronici a Roma</i>	
1.1 <i>Sinossi delle opere elettroacustiche e degli studi elettronici a Roma dal 1957 al 1967</i>	16
1.2 <i>Il Centro Elettronico dell'Accademia Filarmonica Romana</i>	27
1.3 <i>La Discoteca di Stato e il Laboratorio di Elettroacustica dell'Istituto Superiore di Poste e Telecomunicazioni</i>	38
1.4 <i>Lo Studio di Fonologia di Roma e lo Studio R7</i>	45
1.5 <i>Domenico Guàccero e il gruppo Musica ex Machina</i>	57
2 <i>Musica ex Machina. Le trasmissioni radiofoniche del 1967 e il "discorso" sulla musica elettroacustica</i>	73

Capitolo 2. MEV – Musica Elettronica Viva

1 <i>Le origini di MEV</i>	82
2 <i>Correlazioni</i>	91
3 <i>Cronologia 1966-1970</i>	100
4 <i>La ricerca sulle interfacce. Il mixer a fotoresistori e le tecniche di bio-feedback</i>	135
5 <i>Spacecraft, Zuppa, Sound Pool</i>	144
6 <i>L'improvvisazione. Questioni ideologiche ed estetiche</i>	163
7 <i>Attualità e utopia di MEV</i>	177

Capitolo 3. Paolo Ketoff e il Synket

1 <i>Paolo Ketoff e la specificità romana</i>	184
2 <i>I documenti</i>	186
3 <i>Cenni biografici</i>	188
4 <i>Il Synket</i>	
4.1 <i>Durata e articolazione del progetto-Synket</i>	194
4.2 <i>Il Synket, un prodotto artigianale</i>	196
4.3 <i>Le origini del Synket. Il Fonosynth</i>	199
4.4 <i>Capire il Synket</i>	205
4.5 <i>Nascita e diffusione del Synket</i>	225
4.6 <i>Tentativi di commercializzare il Synket</i>	236
4.7 <i>Le Sinfonie per Synket di Aldo Trionfo</i>	240
5 <i>Paolo Ketoff e Robert Moog</i>	253
6 <i>John Eaton e il Synket</i>	264
7 <i>La collaborazione tra John Cage e Paolo Ketoff</i>	290
8 <i>Studi, relazioni, conferenze</i>	298

Appendice A	RAI-Radio 3. <i>Club d'ascolto: Musica ex Machina.</i> Trascrizione delle trasmissioni 2-5, aprile-agosto 1967	305
Appendice B	Archivio Storico Domenico Guàccero Documenti relativi allo Studio R7 e al gruppo Musica ex Machina	337
Appendice C	Il Fondo Alvin Curran (FCurran)	383
Appendice D	L'Archivio Paolo Ketoff (APK)	397
Appendice E	L'Epistolario Ketoff	412
Appendice F	Paolo Ketoff. <i>il Sintetizzatore.</i> Tesi di abilitazione speciale all'insegnamento, 1975.	516
Appendice G	Colloquio con Walter Branchi	533
Glossario		566
<i>Riferimenti bibliografici</i>		572

Introduzione

1. Il criterio geografico

Chi oggi volesse descrivere il panorama della musica elettroacustica attraverso una classificazione di carattere geografico, incontrerebbe probabilmente difficoltà insormontabili, sia a causa del carattere molecolare degli odierni studi elettronici – riconducibili in molti casi agli studi personali di ciascun compositore, sound designer o produttore – sia all'impossibilità di ridurre ad un'unica categoria la molteplicità dei profili artistici e professionali oggi connessi alle tecnologie musicali, sia soprattutto per l'estrema mobilità di opere e autori resa possibile dalle risorse telematiche di comunicazione, scambio e condivisione. Nei primi due decenni della pur breve storia della musica elettroacustica la situazione si presentava in modo molto diverso. Se tutta la storia della musica occidentale appare caratterizzata dalla presenza di “scuole” saldamente ancorate a istituzioni religiose, politiche o sociali ben radicate nei rispettivi contesti territoriali, l'età degli studi elettronici – dagli albori della musica elettronica all'avvento prima del sintetizzatore, poi del personal computer – sembra accentuare ulteriormente la localizzazione dell'identità estetica delle comunità elettroacustiche. Così i laboratori elettronici attivi presso le radio pubbliche a Colonia e Parigi non sono soltanto punti di riferimento obbligati in ragione delle attrezzature che vi si concentrano, ma diventano centri di irradiazione ideologica e si candidano ben presto a custodire una forma di ortodossia operativa ed estetica.

A un primo sguardo, l'identità elettroacustica romana appare quindi singolarmente priva di un profilo netto, di una vocazione, proprio perché manca a Roma un “castello” che raccolga intorno a sé la comunità elettroacustica secondo un orientamento ideologico, magari definito contrastivamente in relazione ad altri centri dotati di consimile forza di irradiazione. Ma a ben osservare, un tratto caratterizzante dell'identità romana si rivela proprio nella mancanza di un polo d'attrazione, tanto normativo quanto tecnologico. I compositori romani attivi nel campo della musica elettronica sembrano muoversi nel reticolo di una pluralità di studi diversificati per vocazione, estensione e radicamento, nessuno dei quali paragonabile ad alcuna delle grandi realtà europee (compresa quella milanese). Abbiamo dedicato gran parte del primo capitolo ad una ricognizione su presenza e consistenza degli studi elettronici romani. Alcuni di essi sono aggregati ad aziende operanti nel settore del cinema (come la Fonolux o la Fono Roma), altri sono organizzati intorno ad enti pubblici il cui mandato istituzionale non è in nessun caso la produzione musicale (come lo Studio dell'Istituto Superiore di Poste e Telecomunicazioni o quello attivato alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso presso la Discoteca di Stato), altri ancora sono “ospiti” di istituzioni che non intendono stabilire con essi alcuna relazione organica (come il Centro Elettronico dell'Accademia Filarmonica Romana). In tutti i casi, i limiti imposti dalle attrezzature disponibili in tali piccole realtà sono più stringenti di quelli che incontra chi approda allo Studio di Fonologia di Milano; inoltre, molti dei musicisti attivi a Roma sono spinti verso l'elettronica dalla necessità di far fronte alle esigenze del mestiere di compositore per il cinema e per la televisione, mestiere diffuso a Roma più che altrove grazie alla presenza degli studi cinematografici e della

RAI. Si può anzi affermare che per molti compositori, come Vittorio Gelmetti, la sperimentazione nel campo della musica “applicata” si rivela un punto di partenza privilegiato per lo sviluppo non solo di un linguaggio personale, ma anche di nuove modalità di fruizione della musica d'avanguardia.

La relazione tra musica elettronica romana e cinema è stata indagata approfonditamente da Maurizio Corbella (CORBELLA 2009) sia per quanto riguarda lo sviluppo, nel cinema, di un linguaggio, di un lessico e di una semantica specificamente elettronici, sia in relazione al rapporto genetico tra cinema e sviluppo di tecnologie dedicate alla ricerca di suoni ed “effetti” con cui allargare la tavolozza espressiva della musica per immagini¹. In questa sede ci è parso quindi opportuno procedere anzitutto a un censimento dei laboratori attivi a Roma e delle composizioni realizzate in seno a ciascuno di essi, in qualche caso nel tentativo di risalire, a partire dalle registrazioni disponibili e da una documentazione in realtà assai scarsa, alle tecnologie di cui tali laboratori potevano disporre. Questa operazione ha messo ulteriormente in luce l'aspetto più caratterizzante della scena elettroacustica romana, l'assenza di un polo istituzionale, sovvenzionato da enti pubblici, in grado di far fronte *ope legis* alle necessità finanziarie di uno studio elettronico aggiornato con le tecnologie più avanzate del momento. Questa vacanza organizzativa si protrarrà fino al 1974, anno in cui il corso libero di musica elettronica di Franco Evangelisti istituito dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia approda al contiguo Conservatorio di musica “Santa Cecilia”, con l'istituzione di una classe stabile di Musica elettronica. Nel lungo periodo che intercorre tra l'anno dell'esordio elettroacustico romano, il 1957 – data convenzionale che coincide con l'apertura del laboratorio di Gino Marinuzzi Jr. presso l'Accademia Filarmonica Romana – e il 1974, si susseguono tentativi più o meno riusciti di dare corpo, prima ancora che a studi stabili, a gruppi di musicisti (o misti di musicisti e tecnici) intenzionati a condividere le proprie risorse per creare quella forza economica che i singoli non avrebbero mai potuto acquisire, anche in virtù di un'attività collaterale di autofinanziamento basata sulla costruzione e sull'affitto di attrezzature, nonché nella produzione di musica per immagini, impensabile in realtà pubbliche strutturate come lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Il caso dello Studio di Fonologia di Roma, fondato nel 1962 da Guido Guiducci e Walter Branchi ed esteso nel 1968, con il nome di Studio R7, a molti dei protagonisti della scena elettronica romana, è, sotto questo profilo, emblematico. Abbiamo pertanto cercato di indagare sulle vicende dello Studio R7 cercando di evidenziare le motivazioni che ne hanno determinato la formazione, le dinamiche relazionali interne e le cause che ne hanno decretato l'estinzione nel breve corso dei suoi cinque anni di esistenza.

Nel primo capitolo abbiamo poi tentato di seguire le vicende di *Musica ex Machina*, il gruppo di improvvisazione su sintetizzatori fondato da Domenico Guàccero nel 1972, nella convinzione che nella storia di questo gruppo siano raccolti alcuni dei più interessanti nodi tematici della musica elettronica romana del tempo: il

¹ Lo studio di Maurizio Corbella è attualmente quello che presenta più punti di intersezione e convergenza con i temi trattati in questa sede.

passaggio dall'età degli studi all'età dei sintetizzatori, la crisi delle forme associative, il problema della scrittura prescrittiva nella musica per mezzi elettronici.

Alcuni ambienti musicali romani intrattennero negli anni Sessanta del Novecento un rapporto privilegiato con gli Stati Uniti. La cultura musicale d'avanguardia proveniente da oltreoceano trovò a Roma spazi e attenzione; ciò accadeva certamente a causa della presenza del polo cinematografico di Cinecittà, ma anche per l'attività di un centro estremamente vitale come l'American Academy in Rome, che svolse un ruolo di riferimento e coordinamento per una estesa comunità di musicisti. Fu proprio in seno all'American Academy in Rome che sorse uno dei primi laboratori stabili di musica elettronica per opera dell'italo-russo Paolo Ketoff, al quale Otto Luening, William O. Smith e George Wilson commissionarono nel 1964 una macchina per la performance elettronica dal vivo, il *Synket*, destinata ad influenzare profondamente l'opera di uno dei più assidui frequentatori dell'Accademia Americana, John Eaton. Sono attivi a Roma numerosi compositori americani; alcuni di loro, come Allan Bryant, Frederic Rzewski e John Eaton sono presenze stabili, altri sono ospiti temporanei grazie a borse di studio e soggiorni finanziati dalle istituzioni universitarie di provenienza. A Roma è possibile ascoltare la musica di autori quali Larry Austin, David Behrman e Robert Ashley, mentre a metà del decennio Alvin Curran si stabilisce in città per un soggiorno di studio che durerà tutta la vita. Non sorprende quindi che proprio a Roma prenda forma, in seno alla comunità americana, uno dei gruppi più innovativi e influenti dell'avanguardia musicale, il Gruppo *Musica Elettronica Viva* (MEV), erede e sviluppatore di un patrimonio culturale specificamente americano che ha le sue radici in John Cage, in David Tudor e nella tradizione recente dei gruppi d'avanguardia statunitensi (lo *ONCE Group* di Ann Arbor, la *Sonic Art Union* di New York, il *Tape Music Center* di San Francisco). Musica Elettronica Viva ha la sua vocazione primaria nell'improvvisazione dal vivo con strumenti elettronici. A MEV è dedicato il secondo capitolo di questo studio; qui basti sottolineare che anche in contesti tutto sommato molto diversi fra loro come quello di MEV (che privilegia un'elettronica più deliberatamente *naïve*, salvo poi impegnarsi in contesti tecnologicamente avanzati come la ricerca sul biofeedback) e dell'American Academy in Rome (con il *Synket*) emerge chiaramente un'altra tendenza tipicamente romana, esibita in questo caso nel segno dell'ascendenza americana: l'interesse per la performance elettroacustica dal vivo, praticata a Roma assai più che a Milano – il polo più autorevole e prestigioso della musica elettroacustica in Italia, in quegli anni –, dove si predilige il nastro magnetico e la fissazione dell'opera *ne varietur*; a Roma, del resto, anche la produzione per nastro magnetico sfocia spesso in contesti performativi e installativi, quando non nel teatro musicale propriamente detto con le opere di Domencio Guàccero, Egisto Macchi e Vittorio Gelmetti.

È dunque in base ai tratti salienti dell'identità elettroacustica romana che è apparso opportuno e fruttuoso impostare la ricerca concentrando l'attenzione su un'area geograficamente circoscritta. Tali tratti sono così riassumibili:

- 1) policentricità e assenza di un polo egemone;
- 2) stretta correlazione con il mondo del cinema e della musica “applicata”;
- 3) rapporto privilegiato con la cultura e la comunità musicale statunitense;
- 4) tendenza accentuata alla ricerca di forme indipendenti di aggregazione fra musicisti, a volte sulla base di considerazioni puramente economiche, altre sulla scorta di forti spinte ideali ed estetiche;
- 5) spiccata vocazione alla performance dal vivo, al teatro musicale² e a contesti espressivi che oggi ricondurremmo alla categoria dell'installazione sonora.

Il rapporto con gli Stati Uniti ha fatalmente condotto ad ampie digressioni in territorio americano per seguire le fortune del Synket di Paolo Ketoff e l'opera di John Eaton, il suo utilizzatore più diligente e fecondo.

2. *Problemi di metodo*

Nel momento in cui si applicano al dominio elettroacustico, le discipline storico-filologiche si trovano ad affrontare problemi nuovi, che mettono a volte in discussione le competenze dello storico e del filologo e lo costringono a prendere contatto con modalità testuali non convenzionali:

La necessità di rivedere per certa musica d'avanguardia concetti e procedure proprie dello studio filologico è strettamente legata ad alcune modificazioni che hanno interessato i processi creativi e le possibilità di fissazione dei suoni su supporti anche non cartacei, arrivando a condizionare conseguentemente anche i processi di trasmissione dell'opera nel tempo (DE BENEDICTIS 2009: 71).

La tecnologia elettroacustica aggredisce sin dai suoi esordi l'idea stessa di testo musicale (si pensi agli esperimenti di Pierre Schaeffer in seno all'*Étude d'Essai* della Radiodiffusion Française negli anni Quaranta), e compie su di essa un'operazione paragonabile a quella descritta da Hugh Dufourt in relazione all'avvento della notazione mensurale (DUFOURT 1997: 190): la fissazione del suono su supporto meccanico o magnetico rende possibili modalità di elaborazione del testo (ammittendo che il nastro magnetico possenga i requisiti statuari di un testo, cfr. DE BENEDICTIS 2009: 82) che sul pentagramma risulterebbero impraticabili; non solo: il nastro permette di acquisire nel dominio del musicale un universo sonoro che nessuna notazione era, né lo sarebbe mai stata, in grado di tradurre. Sembrerebbe dunque che il “testo” elettronico, coincidente con il nastro magnetico, possenga qualità di invariabilità e ripetibilità che ne fanno una forma testuale più compiuta e perfetta e, in un certo senso, irrevocabile, laddove il testo scritto, pur nella sua compiutezza, ammette sempre riletture e tollera sempre d'essere messo periodicamente in discussione. Ma questa apparente perfezione testuale del nastro magnetico cela

² La tendenza novecentesca alla spettacolarizzazione e alla teatralizzazione della musica (MARISI 2010) sembra incanalarsi a Roma in percorsi intermediali direttamente tributari dalle esperienze statunitensi degli anni Sessanta.

paradossi insanabili, correlati alla scissione tra funzione descrittiva e funzione prescrittiva:

Le funzioni prescrittiva e descrittiva che, nella notazione occidentale, potevano convivere, vengono ora rigidamente separate. Non si fa più ricorso, in questi casi, a notazioni su pentagramma bensì a grafici: la partitura tecnica è assai vicina a un progetto architettonico, quella d'ascolto vicina a un'opera pittorica. Ci si interroga naturalmente su quale sia la funzione del progetto tecnico: se questo cioè debba consentire la ri-realizzazione dell'opera e il suo fissaggio oppure, una volta realizzata e fissata l'opera nella sua dimensione acustica su un supporto (e fatte salve future operazioni di riversamento a tutela del documento sonoro), esso abbia assolto ogni funzione operativa e, in maniera analoga al progetto di un edificio architettonico, possa essere definitivamente accantonato (DE BENEDICTIS 2009: 86).

Se dal punto di vista strettamente analitico e teorico l'indagine un tempo compiuta sulla partitura può spostarsi sull'ascolto del nastro, il problema storico-filologico permane. Il testo sonoro è infatti il risultato della concomitanza di più testi preliminari, spesso privi sia della funzione prescrittiva (perché non destinati a trasmettere una sequenza di operazioni volta a garantire la ripetibilità dell'opera, ma sono creati semplicemente come effimero ausilio alla realizzazione, in un dominio squisitamente poetico che si estingue nel momento stesso in cui l'opera viene alla luce³), sia della funzione descrittiva (perché deprivati di qualsiasi percepibile omologia con il manufatto sonoro che contribuiscono a costruire). Si tratta di grafici per la rappresentazione dei più svariati parametri, schemi di distribuzione dell'energia sul fronte stereofonico (o in uno spazio quadrifonico o ottofonico), diagrammi per il missaggio, rappresentazioni dello schema di cablaggio, “intavolature” – che definiremmo *istruttive* più che prescrittive – con la rappresentazione grafica dei movimenti da compiere e dei comandi da azionare su un macchinario⁴, ecc.; a tutto questo si possono aggiungere componenti non strettamente connesse alle tecnologie musicali ma, qualora fossimo in presenza di una composizione ibrida (acustica ed elettronica) o a forme di teatro musicale, ugualmente importanti per una resa adeguata del pensiero del compositore, come schemi-luci, movimenti di scena ecc. Infine, persino il segno su carta pentagrammata, laddove reso necessario dalla presenza di strumenti e cantanti, può regredire ad una funzione di servizio, in nessun caso riconducibile al carattere monumentale della partitura classico-romantica. Si affollano insomma, alle soglie del testo fissato su nastro magnetico, una pluralità di pre-testi il cui statuto semiotico differisce inconciliabilmente da quello della tradizionale partitura, testi di servizio spesso assai difficilmente recuperabili. Ciò

3 La nozione di “poetica” rinvia alla tripartizione semiologica formulata da Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez (NATTIEZ 1989). In base ad essa, l'opera musicale può essere considerata come oggetto indipendente dalle modalità con cui è realizzato o ascoltato (livello neutro), oppure in relazione ai modi in cui è stato recepito, alle sue interpretazioni e all'influenza che ha esercitato nella storia susseguente (livello estetico), oppure ancora con attenzione specifica alle cause, prossime e remote, e ai metodi che ne hanno determinato l'esistenza (livello poetico).

4 È il caso dei fogli contenenti i preset del Synket allegati alla partitura di *Songs for R.P.B.* di John Eaton, composizione facente parte del *corpus* di musiche per Synket cui è dedicata una trattazione specifica in questa sede.

rappresenta un grave limite per l'indagine sulla musica elettroacustica, cui si sommano la deperibilità dei supporti – la vita di un nastro magnetico può essere molto più breve di quella della carta, né sono più longevi i supporti ottici oggi in uso – e l'obsolescenza dei macchinari, che nel migliore dei casi rende necessaria la migrazione di materiali e testi dalle vecchie apparecchiature a quelle più aggiornate, mentre nel peggiore rende impossibile la ricostruzione dell'opera. Da questa complessa problematica discendono alcuni presupposti fondamentali dell'indagine storica sulla musica elettroacustica:

- 1) La conoscenza delle macchine sul piano strettamente tecnico, o quantomeno la possibilità di interpretarne il funzionamento, è un requisito indispensabile per la comprensione dei fenomeni sul piano più ampiamente storico-culturale. Se è vero che una conoscenza approfondita degli strumenti e della loro evoluzione è un requisito indispensabile per tracciare la storia di *ogni* musica, tale assunto appare tanto più vero per la musica elettroacustica, la cui storia è spesso la storia stessa delle macchine e degli “scatti” evolutivi che in esse si sono manifestati anche attraverso usi deliberatamente aberranti (Agostino Di Scipio parla opportunamente di “macchine da tradire”: cfr. DI SCIPIO 2002). Per questo motivo ci è parso indispensabile dedicare, nel terzo capitolo (interamente dedicato alla figura e all'opera di Paolo Ketoff), un'ampia trattazione alla struttura e alle funzioni del Synket, primo esemplare europeo di sintetizzatore portatile, costruito da Paolo Ketoff tra il 1964 e il 1965. L'assenza di una pur minima consapevolezza degli strumenti mediante i quali la musica elettronica del passato è stata concepita e realizzata preclude, a nostro avviso, ogni reale comprensione dei fenomeni analizzati; per contro, non è possibile presupporre in chi si interessi di storia della musica elettronica una conoscenza di carattere ingegneristico: di qui la necessità di accompagnare alla trattazione storico-filologica un'accurata descrizione delle tecnologie.
- 2) Conseguentemente dal precedente l'assunto secondo cui la comprensione delle opere e dei fatti storici connessi alla musica elettroacustica implica la possibilità di ridurre, per quanto possibile, gli oggetti sonori che si offrono al nostro ascolto a una stratigrafia che ne scopra il versante poetico evidenziandone genesi e modalità di realizzazione. Un esempio, sia pur limitato, di “ecdotica del testo elettro-acustico” abbiamo cercato di fornire, nel primo capitolo, a proposito dei nastri riversati su vinile da Antonio De Blasio presso la Discoteca di Stato nel 1960.

Una panoramica della tecnologia disponibile a Roma negli anni Sessanta consente anche di comprendere come la scelta di determinati mezzi – o addirittura la presa di distanza da essi – non fosse questione meramente tecnica, ma implicasse scelte ideologiche e, in qualche caso, strettamente politiche. Così, l'applicazione di un microfono a contatto a una latta vuota per olio industriale (lo strumento caratteristico

di Alvin Curran nel gruppo Musica Elettronica Viva) diviene il limite inferiore di un “campo tecnologico” al cui vertice troviamo apparecchiature che riflettono lo *state of the art* della ricerca elettroacustica, come il Synket, il Moog o i primi sistemi informatici per la sintesi e l'elaborazione del suono. La tecnologia si fa anche specchio di contraddizioni ideologiche: l'ostentata opzione *low-tech* di MEV, incarnata dagli oggetti trovati amplificati, dai microfoni a contatto di bassa qualità e dalla circuiteria fatta in casa, contrasta sensibilmente con l'interesse nei confronti di tecniche ad alto tasso tecnologico come l'amplificazione delle onde cerebrali alfa. Vedremo come la consapevolezza di queste ed altre contraddizioni, sia sul piano tecnico sia su quello estetico, condurranno, nel caso di MEV, a scelte di grande impatto sulla stessa sopravvivenza del gruppo.

Da quanto sinora esposto emerge la necessità più generale di un recupero della “storia materiale” della musica elettroacustica. L'importanza delle relazioni tra i principali attori della vita musicale (committenti, intermediari, gestori di spazi per lo spettacolo, strumentisti, compositori, impresari, tecnici, costruttori di strumenti ecc.) è ormai un dato acquisito della storiografia musicale e in generale della storiografia dello spettacolo. Tuttavia, la storiografia della musica elettroacustica sembra soffrire delle difficoltà summenzionate, e si muove tra monumenti della cui fabbricazione è sempre difficile ricostruire le circostanze storiche; si preferisce pertanto concentrarsi su temi musicologici più strettamente speculativi quali l'indagine sullo statuto dell'oggetto sonoro, il rapporto tra suono strumentale e suono di sintesi, oppure al censimento delle opere e degli autori. In questa sede si è cercato di privilegiare la storia delle relazioni e la storia delle tecniche rispetto alla storia dei linguaggi; di qui il rilievo accordato a fonti documentarie quali epistolari, note di sala, appunti, ecc., nella convinzione che la ricostruzione del contesto sia ormai indispensabile per la comprensione di fatti e fenomeni abbastanza lontani nel tempo da sfuggire al labile supporto della memoria individuale. In altri casi è sembrato opportuno, e anzi doveroso, interpellare proprio la memoria individuale di alcuni dei protagonisti di quella stagione, come John Eaton o Walter Branchi. Sono state affrontate questioni strettamente linguistiche e stilistiche soltanto quando queste sono apparse come una fase imprescindibile della ricostruzione storica (come nel caso dei *Dialoghi nell'infinito*, il radiodramma di Gino Marinuzzi Jr. e Vittorio Fellegara, la cui analisi ha consentito di formulare ipotesi circa le condotte operative di Marinuzzi presso il laboratorio dell'Accademia Filarmonica Romana), o chiavi di lettura efficaci per comprendere i problemi posti dalle macchine e le soluzioni elaborate dai compositori per acquisirne il pieno controllo – è il caso del *corpus* di opere di John Eaton per Synket, a proposito del quale abbiamo rilevato sia i problemi di notazione, sia le questioni di prassi esecutiva, sia infine l'emergenza e la risoluzione di problemi connessi al rapporto tra suono strumentale e suono sintetico.

Uomo di cinema, Paolo Ketoff divenne a Roma, nel corso degli anni Sessanta del Novecento, la figura più ricercata in tutti i contesti in cui fosse necessaria una competenza di alto livello sulle questioni elettroacustiche. In pratica, non vi fu studio,

gruppo o evento musicale elettronico in cui Paolo Ketoff non abbia giocato un ruolo men che decisivo. Per questo, in mancanza di studi e trattazioni organiche dedicate al suo lavoro di tecnico e inventore, è parso opportuno ripercorrere alcuni momenti salienti della sua vicenda professionale – la collaborazione con Gino Marinuzzi Jr., la costruzione del Synket, i rapporti con John Cage e Robert Moog, e soprattutto il lungo sodalizio con John Eaton – per collocare la figura di Ketoff nella giusta luce: una personalità di respiro internazionale, sulla quale è gravato per molto tempo il peso di un oblio tanto immeritato quanto dannoso per la ricerca storica, forse proprio a causa della perdurante disattenzione nei confronti della “storia materiale” della musica elettroacustica cui si è accennato in precedenza.

3. *Le fonti*

Il taglio squisitamente storico che si è voluto dare a questo studio ha fatto sì che l'indagine si concentrasse su vicende, persone e macchine di cui fosse possibile rendere conto in base a fonti d'archivio, documenti inediti, fonti sonore e fonti dirette.

Fonti d'archivio.

Tra le fonti d'archivio, ricordiamo i numerosi documenti custoditi nell'Archivio Storico Domenico Guàccero⁵ relativi ad aspetti meramente organizzativi e finanziari della gestione dello Studio R7, nonché i programmi e le note di sala per i concerti del gruppo *I Synthesizers*, in seguito *Musica ex Machina*. Del compositore pugliese, il cui punto di vista ha prevalso nell'esame delle vicende dello Studio R7, abbiamo seguito più l'instancabile opera di organizzatore e promotore che il lavoro artistico – ancora in attesa di uno studio sistematico per quanto riguarda il versante elettroacustico. Man mano che si procedeva con lo spoglio dei documenti d'archivio, è emerso con chiarezza come gli aspetti inerenti ai rapporti interni ai gruppi e le strategie per mettere in relazione i gruppi stessi con le realtà culturali ed economiche locali e nazionali costituissero il motivo di maggior interesse della nostra indagine. In particolare, si è cercato di mettere in luce le strutture organizzative dello Studio R7 – ivi compresi aspetti di carattere meramente economico e burocratico – e l'esperienza di *Musica ex Machina*, figlia per molti versi dello Studio R7 e dei “correttivi” che, all'indomani della conclusione della sua attività, si rese necessario applicare alla rete di relazioni su cui R7 si fondava; *Musica ex Machina* fu inoltre specchio dello storico mutamento allora in atto nella musica elettroacustica, con il già ricordato passaggio dall'età degli Studi elettronici all'età dei sintetizzatori e degli studi individuali. I documenti esaminati, di cui si è proceduto alla descrizione e, nei casi più significativi, alla trascrizione (cfr., in questa sede, l'Appendice B), possono essere

⁵ L'Archivio Storico Domenico Guàccero è custodito dagli eredi del compositore in quella che fu la sua casa di Roma. Una descrizione dell'Archivio, riordinato da Stefania Gianni e Giovanni Guàccero, è in GIANNI 2009.

ripartiti nella seguente tipologia documentaria:

- lettere;
- promemoria e relazioni redatti da Guàccero e relativi alle attività di R7;
- preventivi di spesa;
- calcoli relativi alle quote sociali per lo Studio R7;
- programmi di sala;
- recensioni.

Oltre quanto conservato nell'Archivio Guàccero, si è proceduto a visionare i documenti relativi alle *Sinfonie per Synket* di Aldo Trionfo, custoditi presso l'Archivio Aldo Trionfo di Genova, comprendenti lettere, recensioni, schemi luci per lo spettacolo, contratti (quello d'ingaggio per Jane Schoonover e quello stipulato da Trionfo con Amerigo Del Vecchio, il proprietario della *Taverna degli Artisti* di via Margutta presso cui si svolsero gli spettacoli) e varie redazioni dei copioni. Infine, sono stati consultati alcuni documenti custoditi presso l'Archivio della Fondazione Scelsi di Roma, in relazione alle improvvisazioni compiute da Giacinto Scelsi con l'Ondiola.

Documenti inediti.

Gran parte di questo studio è stato condotto sulla scorta di due cospicue collezioni di documenti inediti.

La prima di esse è il Fondo Alvin Curran. Si tratta di un corpus di 86 documenti di varia tipologia custoditi da Alvin Curran presso la sua abitazione di Roma; lo stesso Curran ha provveduto a produrne delle fotocopie e a consegnarle a chi scrive, che ha successivamente proceduto alla suddivisione del materiale secondo un criterio tipologico e cronologico (cfr., in questa sede, Appendice C). Anche in questo caso la principale fonte di informazione è costituita da programmi di sala e libretti stampati in occasione di manifestazioni musicali e rassegne; preziose testimonianze per la datazione assoluta e relativa di molti avvenimenti sono state anche le recensioni dei concerti. A questi materiali si aggiunge un cospicuo numero di dattiloscritti, di pugno dei membri di MEV, contenenti scritti teorici – tutti perlopiù già pubblicati –, stralci di saggi contenenti riferimenti a MEV, alcuni scritti di carattere promozionale e pubblicitario.

Il secondo e più rilevante fondo documentario è l'Archivio Paolo Ketoff. Si tratta di una collezione di 256 documenti digitalizzati e raccolti in 32 file pdf dagli eredi di Paolo Ketoff appositamente per la realizzazione del presente studio (cfr., in questa sede, Appendice D). L'Archivio Paolo Ketoff comprende una vasta tipologia documentaria, comprendente dattiloscritti di articoli, disegni e schemi tecnici, relazioni, programmi scolastici e lettere. L'epistolario Ketoff costituisce, insieme agli schemi tecnici del Synket, il corpus documentario più interessante dell'Archivio; fornito dagli eredi di Paolo Ketoff già ordinato secondo una numerazione progressiva,

esso contiene lettere di possibili acquirenti del Synket, privati e istituzionali; sono inoltre presenti carteggi di grande interesse storico: ricordiamo qui almeno il carteggio con John Cage, relativo all'esecuzione parigina dei *Song Books* del 26 ottobre 1970, di cui Ketoff cura la preparazione e l'allestimento della parte elettronica, e il carteggio con Robert Moog, che tra la fine del 1967 e l'inizio del 1968 invita Ketoff ripetutamente – e senza successo – a recarsi a Trumansburg (New York) per lavorare nella sua azienda. La consistenza e il valore dell'Epistolario Ketoff ci ha indotto a fornirne una trascrizione integrale e commentata (cfr., in questa sede, l'Appendice E). Tra i documenti rinvenuti tra le carte di Paolo Ketoff c'è anche la tesi per l'abilitazione all'insegnamento che Ketoff dovette conseguire nel 1975, in seguito ad una riforma scolastica che nel 1974 aveva modificato i requisiti per l'accesso alle cattedre. Si tratta di un saggio sul sintetizzatore esemplato sull'ultimo modello di Synket progettato da Ketoff a partire dal 1972. Il saggio è riportato in appendice (cfr., in questa sede, l'Appendice F); schemi tecnici che sembrano corrispondere alla descrizione del sintetizzatore fornita nel saggio in questione sono forniti in formato digitalizzato nel DVD allegato.

Fonti sonore.

Le fonti sonore utilizzate in questo studio sono le seguenti:

- quattro trasmissioni complete del ciclo radiofonico *Musica ex Machina*, rintracciate nell'archivio della RAI, digitalizzate e trascritte (cfr., in questa sede, Appendice A); è parso opportuno dedicare a questo ciclo di trasmissioni una trattazione specifica (cfr. Cap. 1, par. 2), sia perché espressione della comunità elettroacustica nelle persone dei suoi autori, Domenico Guàccero e Pietro Grossi, sia perché la trasmissione dedicata alla musica elettronica dal vivo (6 agosto 1967) presenta opere e interviste a molti dei protagonisti del presente studio (Allan Bryant, Jon Phetteplace, Ivan Vandor e Paolo Ketoff), una conferma ulteriore della stretta correlazione tra Roma e la pratica, comunque declinata, del *live electronics*;
- la trasmissione radiofonica, anch'essa proveniente dagli archivi RAI e digitalizzata, del radiodramma *Dialoghi nell'Infinito* di Livia De Stefani con musiche di Gino Marinuzzi Jr. e Vittorio Fellegara, registrato il 14 luglio 1958 presso gli Studi della RAI di Torino;
- le registrazioni su nastro e su vinile delle prime composizioni realizzate con le attrezzature in dotazione alla Discoteca di Stato da Vittorio Gelmetti (*Due Studi*) e Antonio De Blasio (*Energia e tempo* e *Simmetrie*), conservate oggi presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi;
- la registrazione della prima assemblea dei Soci dello Studio R7, datata 21 febbraio 1968, in possesso di Walter Branchi – che di quell'assemblea fu il segretario –, da lui stesso digitalizzata e fornita a chi scrive; documento di particolare impatto emotivo (sono riconoscibili le voci di molti protagonisti

dell'avanguardia romana), la registrazione dell'Assemblea dei Soci dello Studio R7 fornisce preziose indicazioni non solo sulla natura e l'entità dei problemi economici ed organizzativi che una realtà priva di sovvenzioni pubbliche come lo Studio doveva fronteggiare, ma anche uno spaccato dei rapporti interni al gruppo, in cui si evidenziano affinità e divergenze, identità e disparità di vedute.

Come si è già anticipato, l'ascolto di composizioni realizzate negli ultimi anni Cinquanta alla Discoteca di Stato (Gelmetti e De Blasio) e – con ogni probabilità – al Centro Elettronico dell'Accademia Filarmonica Romana (Marinuzzi-Fellegara) non era finalizzato, se non in misura marginale, ad un'analisi stilistica e linguistica; è stato invece funzionale a quella pratica stratigrafica che è requisito indispensabile per la determinazione dei rapporti genetici tra le diverse versioni di una stessa composizione (come nel caso di *Energia e tempo* di De Blasio). Ma soprattutto, l'ascolto di opere come *Energia e tempo* e *Dialoghi nell'Infinito*, liminari alla storia della musica elettronica romana, ha consentito di formulare ipotesi sulla dotazione tecnica di quei pionieristici laboratori e al tempo stesso di cogliere nel suo compiersi quell'apprendistato – o, se si vuole, quell'*ars antiqua* – auspicato da Luigi Dallapiccola e da Goffredo Petrassi, interpellati in proposito proprio in occasione delle trasmissioni di *Musica ex machina*.

Fonti dirette.

Trattare fatti relativamente recenti presenta l'impareggiabile vantaggio di consentire il contatto diretto con alcuni dei protagonisti; ciò permette prima di tutto di acquisire documentazione inedita; in secondo luogo, consente di raccogliere testimonianze il cui valore risiede spesso nella restituzione di una temperie emotiva, di atmosfere e di entusiasmi lontani di cui la carta non può recare che un pallido riflesso, oltre naturalmente al valore strettamente documentario dei racconti, che possono però essere talvolta soggetti alle distorsioni e ai filtri della memoria al pari dei ricordi di chiunque. I compositori che chi scrive ha avuto l'opportunità di incontrare personalmente sono stati Alvin Curran (26 novembre 2010, presso la sua abitazione a Roma), Luca Lombardi (26 agosto 2011, presso la sua abitazione a Marino), Walter Branchi (20 dicembre 2011, presso la sua abitazione a Orvieto) e John Eaton (2-4 agosto 2012, presso la sua abitazione a North Bergen, New Jersey, Stati Uniti). Ciascuno di questi incontri, e in particolare quello con Alvin Curran, ha determinato un avanzamento consistente nell'acquisizione di documentazione e informazioni; John Eaton ha potuto fornire informazioni preziose sul funzionamento del Synket e chiarire alcune questioni che la lettura dell'Epistolario Ketoff aveva lasciato in ombra, oltre naturalmente ad offrire la possibilità di visionare partiture (come il *Concert Piece for Synket and Symphony Orchestra*) e filmati (come l'opera televisiva *Myshkin*) altrimenti irreperibili.

Il colloquio con Walter Branchi si è rivelato ricco tanto di informazioni

dettagliate e precise nella cronologia quanto di significative considerazioni di ordine storico ed estetico, tale insomma da giustificare l'inclusione in appendice (cfr., in questa sede, Appendice G).

Ancora, è doveroso ricordare come tutto il capitolo dedicato a Paolo Ketoff scaturisca dalla disponibilità della Landa, contattata purtroppo pochi mesi prima della sua scomparsa, a condividere le carte di Paolo Ketoff; grazie a Landa Ketoff è stato possibile, con la collaborazione del figlio Andrea, portare alla luce l'ingente mole di documenti a cui si è già accennato.

Sono rimaste fuori da questa trattazione alcune personalità che ci si aspetterebbe di incontrare spesso in uno studio sulla musica elettronica romana. Tra tutti i “grandi assenti” ricordiamo Franco Evangelisti, certamente il più autorevole esponente della comunità elettroacustica romana. Già autore di *Incontri di fasce sonore*, realizzata allo Studio della Westdeutschrundfunk di Colonia nel 1957, fu divulgatore della musica elettronica all'epoca dei “Martedì dell'Eliseo”, cicli di conferenze organizzate nel ridotto del Teatro Eliseo sul finire degli anni Cinquanta; fu in seguito il primo didatta attivo a Roma in un contesto istituzionale, prima all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, nel 1969 – in collaborazione con lo Studio R7, di cui lo stesso Evangelisti era membro – poi all'adiacente Conservatorio di musica, con l'istituzione della cattedra di Musica Elettronica che Evangelisti tenne dal 1974 fino alla sua scomparsa nel 1980; è dunque lecito domandarsi perché Evangelisti abbia avuto così poco spazio in questa sede. In realtà, in assenza di fonti documentarie inedite, il discorso su Evangelisti – come su molti dei compositori attivi a Roma negli anni Sessanta – non avrebbe potuto basarsi che sulla bibliografia esistente e sulle opere, collocandosi così sul piano dell'analisi linguistica ed estetica, che esula completamente dagli scopi di questo studio, inteso ad esplorare i contesti assai più che ad analizzare i testi. Ciò spiega non solo la mancanza di una trattazione specifica su Evangelisti, ma anche, in generale, la maggiore attenzione accordata a documenti come contratti, promemoria e listini rispetto alle partiture e ai *monumenta*.

Merita sicuramente un commento la presenza di innumerevoli “sconfinamenti” dall'ambito romano a quello statunitense. Essi si sono rivelati inevitabili e strettamente correlati all'identità musicale della Capitale, assai più esposta alle influenze dei Cage e dei Tudor che a quella del *mainstream* darmstadtiano. Musica Elettronica Viva fu, con poche eccezioni, un'enclave statunitense in territorio italiano, e il tentativo di riedizione del gruppo, messo in atto da Alvin Curran con musicisti (e non-musicisti) italiani nel 1971, MEV², ebbe vita breve. Si è già detto come Ketoff fosse in contatto costante con i musicisti americani attivi all'American Academy in Rome a metà degli anni Sessanta; come vedremo, il Synket destò più interesse oltreoceano che in patria. Di qui la necessità di seguire da vicino il lavoro di John Eaton negli anni coincidenti con il ciclo di vita del Synket (1965-1976).

Il frequente ricorso alla terminologia tecnica per descrivere i suoni e le macchine ci ha indotto a collocare in fondo a questo studio un glossario dei principali

termini della musica elettronica.

Infine, si indicano di seguito gli archivi e fondi consultati, con le specifiche marche identificative utilizzate nel corso della scrittura.

AFS

Archivio della Fondazione Scelsi

AG

Archivio Guàccero.

La siglatura dell'Archivio Guàccero è stata definita da Stefania Gianni e Giovanni Guàccero (GIANNI 2009) e consiste in una sigla che identifica la collocazione (mobile e scaffale), un numero che identifica il faldone, e infine il numero relativo alle carte. Ad esempio, AL5, 5, 27, cc. 2-5 significa: mobile AL5, scaffale 5, faldone 27, carte 2-5.

APK

Archivio Paolo Ketoff.

L'Archivio Paolo Ketoff è una collezione di documenti scansionati dagli eredi di Paolo Ketoff e organizzati in 32 file pdf. La siglatura è stata definita da chi scrive e consta di un numero relativo al file e un numero relativo alla pagina (carta). Ad esempio, APK 32, c. 20 significa: File n. 32, carta 20.

AT

Archivio Aldo Trionfo, presso Lunaria Teatro, Genova.

La siglatura dell'Archivio Aldo Trionfo è stata definita dai custodi dell'Archivio, situato presso la sede di Lunaria Teatro in piazza S. Matteo, 18 a Genova, e consta unicamente di un numero relativo al fascicolo, al cui interno i documenti non sono ulteriormente numerati. Ad esempio, AT 1240 significa: fascicolo 1240.

EP

Epistolario Paolo Ketoff.

La siglatura dell'Epistolario è stata definita dagli eredi di Paolo Ketoff secondo un ordine progressivo determinato dall'ordine in cui le lettere sono state reperite.

FCurran

Fondo documentario Alvin Curran.

Il Fondo documentario Alvin Curran consta di 86 documenti (programmi di sala, recensioni, scritti teorici ecc.) riordinati cronologicamente e tematicamente da chi scrive e numerati progressivamente.

JPP

Jon Phetteplace Papers, Mendeville Special Collections Library, Univesity of California – San Diego CA.