

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/280069087>

Zattra, "Intervista con Agostino Di Scipio", 2014

Chapter · January 2014

CITATIONS

0

READS

82

1 author:



Laura Zattra

Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

29 PUBLICATIONS 34 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Book "Live-Electronic Music: Composition, Performance and Study" [View project](#)



Stria by John Chowning: history, analysis, sources [View project](#)

All content following this page was uploaded by [Laura Zattra](#) on 15 July 2015.

The user has requested enhancement of the downloaded file. All in-text references [underlined in blue](#) are added to the original document and are linked to publications on ResearchGate, letting you access and read them immediately.

Agostino Di Scipio

POLVERI SONORE

Una prospettiva ecosistemica della composizione

testi di

Helga de la Motte-Haber, Renaud Meric,
Julia Schröder, Makis Solomos, Daniela Tortora

con un'intervista di

Laura Zattra

e con le opere di

Matias Guerra

a cura di

Giovanni Andrea Semerano

LA CAMERA VERDE

Roma anno 2014

INTERVISTA CON AGOSTINO DI SCIPIO

(2012)

di

Laura Zattra

Il crescente interesse sorto attorno all'opera di Agostino Di Scipio (Napoli, 1962), con articoli, pubblicazioni, tesi, progetti di ricerca a lui dedicati, fino al convegno *Sound – System – Theory: Agostino Di Scipio's Work between Composition and Sound Installation* (Berlino, 21-22 marzo 2011), oltre a sensibilizzare gli studiosi di musica elettroacustica ed il pubblico interessato alla musica e alle arti sonore di oggi, getta le basi per conoscere meglio un artista che attraverso suono e rumore ha creato un linguaggio musicale e comunicativo unico. Il suono in Di Scipio non è tanto – o non è soltanto – supporto per strutture di linguaggio ed espressione (ogni compositore cerca di ottenere un linguaggio che lo caratterizzi), quanto vero strumento di conoscenza, veicolo di appropriazione della realtà esterna. Un *trigger* di forme complesse, una cellula generatrice di sistemi spesso in bilico tra l'omeostasi e il caos (o il *crash*). Di Scipio ha all'attivo un *corpus* di opere che, nell'insieme, individuano tematiche diverse ma congruenti e ricorrenti negli anni, sin dagli esordi: il suono in relazione al rumore e al silenzio, in relazione all'ascolto che lo svela, allo spazio che lo plasma, al tempo che lo modifica... Il suono come materia che si "autoesplora" nelle proprie diverse conformazioni (spettro armonico, rumore, voce, rumore di fondo, errore). Dall'analisi della sua produzione emerge il profilo di un "musicista di ricerca", definizione che egli respingerebbe perché nasconde l'essenziale. Per "musicista di ricerca" intendiamo un artista sempre rivolto all'indagine delle dimensioni sopra citate mediante dispositivi da lui stesso progettati. Di Scipio fa infatti parte di una cerchia che potremmo dire di "compositori-liutai", categoria assai rara di artisti di cui fanno parte pionieri elettroacustici quali Schaeffer e Xenakis, gli informatici Jean-Claude Risset e John Chowning e altri più vicini alla sua specifica sensibilità. Si tratta di artisti consapevoli che lavorare col suono implica la maggior competenza possibile di come esso nasca, si sviluppi e si trasformi, anche e soprattutto laddove ciò accade mediante "strumenti" nuovi, con le tecnologie musicali attuali.

«Si fa arte inventando le tecniche del fare arte», ha affermato Di Scipio in diverse circostanze.¹ Il compositore-liutaio elettronico è dunque un artista che governa le varie dimensioni della *téchne*, quella dell'ascolto come strumento di conoscenza e quella del processo stesso di composizione (in un'intervista di qualche anno fa, egli ha sottolineato come l'etimologia latina del verbo *componere* – porre insieme, unire – sia analoga al greco *synthesis*, a sua volta entrato nell'uso comune della musica elettroacustica e informatica nella locuzione "sintesi del suono").²

Quali sono gli strumenti tecnologici e concettuali del lavoro di Agostino Di Scipio? L'intervista che segue, raccolta alla fine dell'estate 2012, punta a mettere in luce alcune tematiche che fanno da filo rosso alla sua produzione, nel tentativo di studiare la biografia del compositore partendo dalle opere e dalla sua stessa interpretazione del percorso che le attraversa. A margine dello scambio di battute, si farà riferimento anche ad alcuni degli scritti in cui, negli anni, Di Scipio ha fissato la riflessione sull'esperienza artistica propria e altrui. Egli infatti ha da sempre accostato all'attività compositiva quella di ricercatore e studioso, consolidata in una serie di importanti pubblicazioni (la maggior parte su riviste internazionali), oltre ad aver curato un volume antologico importante per molti studiosi e appassionati di musica elettroacustica, *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica* (G.Laterza, Bari, 1995), e oltre ad aver tradotto libri di vari autori, tra cui Gottfried M. Koenig, Michael Eldred, e Iannis Xenakis.

LZ - Creare forme complesse a partire da elementi minimi, studiare sistemi musicali “autopoietici”: la tua idea di composizione musicale come processo che muove da germi primari compare fin dai tuoi primi lavori. Consideriamo ad esempio *Punti di tempo*, primo lavoro del tuo catalogo, composto tra il 1987 e il 1988. Oppure *Ikon*, realizzato al computer nel 1991 al Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova. Al tempo, l'idea del suono “granulare” era una novità in Italia. Questo «puntillismo, il movimento martellante della materia sonora» (con le parole che Gianni Di Capua ha usato per *Ikon* in una trasmissione radiofonica del 1993³) ti distingueva da altri compositori che si rivolgevano al suono digitale.

ADS - Queste tue parole mi riportano davvero indietro nel tempo! Realizzai *Punti di tempo* nella mia stanza di studente, a L'Aquila, con sedici oscillatori analogici controllati da un computer con processore MOS6502 (una copia italiana di un Apple2) e con un registratore su nastro magnetico a quattro canali.⁴ All'epoca avevo un personale “laboratorio di riflessione” sul tema del tempo o meglio della percezione del tempo (complice inconsapevole Giancarlo Bizzi, allora mio docente di composizione, che mi indusse a leggere certe cose di Agostino di Ippona). Conservo da qualche parte pagine e pagine di appunti e personali estrapolazioni da una quantità di diverse prospettive sul tema. Sul piano compositivo, quelle riflessioni ebbero esito parziale in due brani interamente elettronici: uno fu appunto *Punti di tempo* (studio n.1 sul valore formante della durata), l'altro fu *Estensioni* (studio n.2 sul valore formante della durata) al quale lavorai al CSC di Padova. Più tardi mi resi conto che era un esito “doppio”, ambivalente: il primo brano si immergeva nella microstruttura della materia sonora, spezzava e frammentava, procedeva verso il rumore a partire da una concezione discontinua e particellare; il secondo, seguiva una via diciamo “spettralista” o continuista, insomma ancora nel cono d'ombra del paradigma armonico acustico...

Ma tornai presto al suono granulare, prima con *Event* nel 1990 [per flauto contralto, clarinetto basso, ed elettronica, anche con dispositivi elettronici dal vivo]. Poi anche col brano da te richiamato, *Ikon*, che rispecchia una sperimentazione piuttosto sistematica, anche per via di una certa correlazione tra percezione della densità e percezione del volume o intensità del suono. Ma per me rimane più che altro un esercizio. Dello stesso periodo è *Plex* [per contrabbasso e suoni elaborati mediante computer, su supporto quadrifonico, 1991], tra i brani di allora quello più in linea con sviluppi successivi, presentato in prima esecuzione a Roma da Stefano Scodanibbio e sopravvissuto negli anni, fino ad oggi.⁵ Di quel periodo, anche *Fractus* [per viola e suoni generati al computer, su supporto stereo, del 1990] è sopravvissuto, ma è piuttosto diverso, sia nella scrittura strumentale sia nell'approccio al suono elettronico, ottenuto in quel caso con una forma di sintesi per modulazione di frequenza (FM) implementata con Music360. Avevo imparato a programmare in Music360 (linguaggio di programmazione su computer *mainframe*) ai corsi estivi di informatica musicale al CSC di Padova, nel 1987, con James Dashow e Roberto Doati tra gli altri. Per l'articolazione formale di *Fractus* avevo preparato però anche miei piccoli programmi su personal computer (credo in BASIC o in FORTRAN), basati su semplici modelli matematici ricorsivi... un procedimento particolare di composizione algoritmica.⁶

LZ - Come funzionava la sintesi granulare, in quei primi lavori?

ADS - Per *Punti di tempo* si trattò semplicemente di configurazioni più o meno dense di suoni molto brevi, idealmente puntiformi. In un paio di passaggi la densità di puntini è tale da coagularsi in sonorità che ricordano scrosci d'acqua, come fontane... Ma non la chiamavo “sintesi granulare”, in quel momento era solo una mia strada alla “micro-composizione”... Però, certo, era già compiutamente una “musica di suono”, non certo una “musica di note”... Invece in *Ikon*, come poi in *Plex* e *Kairós* [per sax ed elettronica, 1992], escogitai una tecnica più articolata e flessibile di elaborazione numerica, che ho poi raffinato in lavori successivi: si trattava di accedere ripetutamente ad un *file* audio leggendone il segnale in frammenti brevissimi, “grani sonori” appunto, e di guidare questo processo con modelli matematici di sistemi nonlineari (modelli assai semplici ma dal comportamento dinamico e cangiante, anche del tutto imprevedibile in certe circostanze).⁷ In *Plex*, il materiale sottoposto a questa “granulazione” era duplice, un suono di

contrabbasso molto grave, ed un suono sintetico molto acuto. In *Ikon* partii dal suono della mia stessa voce che pronunciava la parola del titolo /aicon/, che ad un certo punto del brano viene poco a poco svelata dal coagularsi delle particelle sonore, e dal suono di un *palo de agua*⁸ che ricorda lo sciabordio delle onde sulla spiaggia, un materiale dunque di morfologia già piuttosto particolare, come di tanti piccolissimi impatti fra particelle d'acqua.⁹

LZ - *Nonostante il carattere di “esercizio” che attribuisce ad Ikon e che ti ha spinto a rimuoverlo dal tuo catalogo (però secondo me si tratta di un brano da ascoltare), emergono elementi che ritroviamo nella tua produzione successiva.*

ADS - Sì, c'erano segni di un certo discorso su “natura e artificio”, un interesse ancora immaturo per una sorta di arte sonora autoriflessiva, cioè il cui elemento concettuale deve tradursi in articolazione della materia sonora, in esperienza del suono. C'era poi quel procedimento costruttivo, l'idea di effettuare la granulazione (o se vuoi micro-frammentazione, polverizzazione) di materiali che o sono già di loro granulosi e microarticolati, o sono a loro volta frutto di processi di granulazione. Si delineava insomma l'idea di iterare quel processo di sminuzzamento, reintroducendo ad ogni passo successivo gli esiti del passo precedente. Una forma di feedback, insomma, una ricorsività nell'elaborazione del suono che, pur in forme diverse, ritorna in molti lavori successivi, fino ad oggi. All'epoca quel modo di procedere mi permetteva di far precipitare nella struttura fine della materia i processi formali che usavo anche per l'articolazione complessiva di una composizione, come appunto i modelli del “caos deterministico” a cui accennavo prima.

Feci un po' la stessa cosa in *Kairós*, ma a partire da un suono semplice, sintetico, molto acuto e da una piccola nuvola di granelli sonori, a loro volta ottenuti mediante sintesi. Nella parte elettronica (ma anche nel particolare uso dell'ancia richiesto al sassofonista) vi sono passaggi di rumore a banda piuttosto larga, tessiture piuttosto screziate, come un “vetro-lana” per le orecchie... Ora, simili sonorità scaturivano, come dicevo, dall'elaborazione di segmenti semplici, da cosiddetti “suoni puri” (sinusoidali)... Insomma arrivavo al rumore – internamente articolato, non piatto e costante come il “rumore bianco” – con un lavoro nel tempo, nel micro-tempo, non in frequenza, non nello spettro... Per me ciò apriva un grande potenziale espressivo e costruttivo, e costituiva anche una piccola soddisfazione sul piano della ricerca sonologica... Più tardi, non so quando, presi a connotare gli esiti che ne ottenevo come “polveri sonore”...

LZ - *A proposito, come è nato il tuo interesse per la dimensione del caos?*

ADS - Direi innanzitutto che ho avuto sin dall'inizio l'esigenza di una commistione o confusione di forma musicale e materia sonora... insomma un'esigenza di materia che sorge prendendo la forma necessaria... Dico “sin dall'inizio” riferendomi ad una notte insonne del 1989, quando buttai giù quegli appunti a base di semplici funzioni nonlineari iterate da cui nacque poi *Fractus*, del tipo che in ambito scientifico permettono una modellazione di sistemi “caotici”, cioè nonlineari e complessi.¹⁰

Forse dovrei ricondurre questo particolare interesse a circostanze, come dire?, occasionali. Per esempio alla lettura di opere di divulgazione scientifica, e certo anche all'esempio musicale di Xenakis, i cui procedimenti probabilistici avevo iniziato a studiare con attenzione. O forse dovrei ricondurlo a circostanze diciamo più biografiche, all'esperienza della “turbolenza” che avevo vissuto anni prima... mi riferisco al terremoto dell'Irpinia, che fece qualche danno anche a Napoli e Caserta, dove abitava la mia famiglia, e che mi sorprese ragazzo musicalmente acerbo... Dopo le scosse del novembre 1980 iniziai a bistrattare la chitarra elettrica che allora andavo sfregando, anche truccandola in vari modi, con risultati strani (da ragazzo, autodidatta, avevo nelle orecchie cose come Hendrix, Belew, Fripp, o certo *free jazz* e certo *punk* magari tra loro ibridati). Ma, a posteriori, direi che quell'esperienza forse mi lasciò segni assai più profondi e inconsci, che affiorano nel mio impegno creativo successivo, fino ad oggi...

Devo confessare poi la mia curiosità per la mitologia greca (alle superiori feci il liceo classico), per figure del mito che

ovviamente spuntano fuori ovunque aggirandosi nel meridione, figuriamoci poi nella mia città natale, Napoli, la *nuova polis*, il *far-west* dei greci antichi. . . Nel mito, “caos” non ha il senso distopico che gli assegna il vocabolario della modernità: vuol dire, sì, uno stato di indifferenziazione totale, ma nel senso di un potenziale dinamico, di un pullulare magmatico di elementi attivi da cui sorgono isole di struttura, fantasmi di ordine. . . Nei racconti più antichi e ancestrali c’è caos prima del cosmo (cioè prima dell’ordine). Però questo “prima” non ha senso solo temporale, è anche una precedenza di senso logico – non significa che l’ordine viene imposto o conquistato da forze esterne che sventrano e si sostituiscono al caos, significa piuttosto che l’ordine nasce *nel e dal* caos. Qui il mito trova la sua immagine moderna nel principio cibernetico dell’*order-from-noise* di Heinz von Foerster. . . Se c’è forma, se qualcosa prende forma, è perché se ne creano le condizioni favorevoli nel senza-forma; se c’è forma è perché c’è, dietro e intorno, il caos dal quale la forma emerge, e nel quale essa poi torna a dissolversi. In qualche modo è di nuovo questione di “polvere” . . . *pulvis es et in pulverem reverteris*. . .

Siamo di nuovo alla questione del tempo, come vedi, ma connessa allo sfibrarsi del suono verso il silenzio. . . all’epidemia di atomi di silenzio nel corpo del fenomeno acustico. . . D’altra parte, della famosa e famigerata teoria del caos deterministico mi interessavano concetti operativi come “sensibilità alle condizioni iniziali” e come “orizzonte temporale”, “nonlinearità” – insomma aspetti in continuità con la problematica del tempo. *Kairós* è, in greco antico, “tempo opportuno”, occasione, evento d’incontro, e anche mistura dell’astratto *Krónos* e del fluido e vitale *Aión*. Ebbi modo di scriverne credo già nel 1993 o 1994.¹¹

LZ - Tendi a considerare il 1995 come un giro di boa nella tua personale ricerca artistica. Nel 1994 professavi la necessità di ibridare i due approcci storici alla composizione contemporanea ed elettroacustica – quello formale-algoritmico e quello fonologico-timbrico – in un unico sistema di pensiero che superasse la loro separazione (come aveva auspicato Otto Laske anni prima¹²).

ADS - Beh, fu allora che iniziai a concentrarmi davvero sull’uso di mezzi elettronici dal vivo, il che costituì la fine di un periodo diciamo di apprendistato avanzato e l’inizio di una fase più matura. Mi concentrai su particolari mezzi per l’elaborazione del suono in tempo reale, in particolare sul sistema programmabile KYMA, la più interessante architettura hardware-software allora in circolazione (ancora oggi unica nel suo genere, pur dopo gli innumerevoli aggiornamenti intervenuti nel frattempo). Esistevano altre macchine, certo: avevo lavorato col sistema FLY degli amici della SIM (Società di Informatica Musicale) di Roma, poi sviluppato al CRM (Centro Ricerche Musicali).¹³ Conoscevo anche l’Ispw¹⁴ per averla vista operante durante gli ultimi miei soggiorni al CSC di Padova. Sistemi interessanti, ma il cui progetto per diverse ragioni si rivelò assai meno lungimirante del progetto KYMA.¹⁵

Ma torniamo alla tua domanda. La ricerca culminata con *Plex* e *Kairós*, cioè prima della svolta del 1995, consisteva nel mettere insieme l’elemento formale-algoritmico e una certa attenzione alla materia sonora, al timbro, fino ad integrarli, fino a confonderli. Alla composizione algoritmica mi ero avvicinato da studente programmando al computer i procedimenti contrappuntistici che Giancarlo Bizzi analizzava in Bach. Qualche tempo dopo, inoltre, a margine delle lezioni di composizione di Mauro Cardi, feci anche una specie di “analisi generativa” di *Density 21.5* di Edgard Varèse, con annessa formalizzazione algoritmica della struttura musicale. Sull’altro fronte – sul fronte “fonologico-timbrico”, con le tue parole – ero arrivato alla sintesi e all’esplorazione empirica e qualitativa della materia sonora attraverso l’ascolto di tante musiche diverse, e naturalmente grazie agli studi di musica elettronica con Michelangelo Lupone. La mia esigenza di far convergere i due approcci – facendo di conseguenza crescere gesto e forma “dal basso”, cioè dalla struttura temporale del suono stesso – era qualcosa di quasi del tutto inedito: oggi ci vedo una certa influenza di Xenakis, col suo tenere insieme calcolo astratto e furore materico, ma gli esiti in fondo erano piuttosto diversi. Tra l’altro, in quella fase soltanto Barry Truax aveva forse la possibilità di sperimentare un certo grado di integrazione fra “micro” e “macro”, tra materismo e formalismo, mediante elaborazione del suono in tempo reale, pur con limitazioni tecnologiche non trascurabili, e non a caso il mio primo esteso periodo di residenza all’estero è stato appunto all’Università Simon Fraser, con Truax, nel 1993.

LZ - *Come colleghi quella mutazione di pensiero compositivo col tuo approccio alla tecnologia?*

ADS - Fino al 1995 mi erano bastate risorse molto limitate, già all'epoca tecnologicamente *outdated*, ma in verità anche molto "aperte" rispetto alle mie esigenze. Al tempo evitavo deliberatamente i computer con sistema operativo grafico per non perdere la possibilità di programmare i microprocessori IBM a partire dallo schermo nero del DOS... Grande sforzo ma grande libertà di gestire le risorse di calcolo! Non ero assillato da problemi di velocità di calcolo (semmai dai limiti di risoluzione numerica, quello sì). Era per me più importante costruire un pensiero, trovare un mio modo di attraversare l'esperienza. Non mi abbagliava l'imperativo dell'aggiornamento tecnologico, non avevo la "febbre del tempo reale" pur intuendone il potenziale, e nemmeno mi interessava tanto la "musica interattiva" alla quale puntavano in quegli anni i centri di ricerca internazionali... Con le debite eccezioni, molta di quella "computer music in tempo reale" in retrospettiva appare come una sorta di *beta-test* ad uso dell'industria dell'elettronica di consumo (ne vediamo le ripercussioni perfino nelle *app* musicali degli odierni *iPad*...). Più tardi, fu proprio a partire da una decostruzione sistemica del concetto di "interazione" che mi avventurai nel progetto *Ecosistemico udibile* e nelle installazioni di questi ultimi anni.

Il "giro di boa" del 1995 comunque fu solo in parte questione di praticare "in tempo reale" e "dal vivo" i medesimi processi che fino ad allora avevo praticato in studio, il che comunque richiese uno sforzo non trascurabile: col KYMA iniziai a costruirmi "granulatori" e "funzioni di trasferimento iterate" quasi dal nulla (come poi ho fatto con l'ambiente software PURE DATA una decina di anni dopo), avendo poche primitive di programmazione a disposizione, prima che il mio impegno di informatico autodidatta fosse coerentemente integrato nel software dai progettisti del KYMA. Realizzai due lavori per prendere le misure: il primo, nato di getto negli ultimi giorni del 1994, fu *7 piccole variazioni sul freddo* [per soffi di tromba e processi di elaborazione digitale].¹⁶ Il secondo, scritto per Antonio Politano mentre ero alla Sibelius Academy di Helsinki, alcuni mesi dopo, fu *4 variazioni sul ritmo del vento* [per flauto Paetzold contrabbasso e processi di elaborazione digitale, 1995]. Iniziai a studiare come collegare gesto strumentale e metodi di elaborazione del suono in modo da evitare il rapporto lineare di causa-effetto che ritrovavo come cliché davvero fastidioso anche in esempi compositivi importanti (nei brani con elettronica dal vivo di Nono, per esempio, dove solo l'intelligenza della scrittura strumentale conferisce grande spessore musicale a processi di trattamento del suono assai semplici, e anche del tutto banali in mani compositive meno sensibili). Nei brani successivi cercai dunque di fare in modo che l'elaborazione digitale del suono, nel vivo dell'esecuzione, dipendesse da caratteristiche del gesto strumentale, e che il gesto strumentale, viceversa, fosse influenzato o guidato dagli esiti dell'elaborazione. Arrivavo così ad un concetto di feedback che riguardava, prima che il suono, l'articolazione del flusso musicale nel tempo, il respiro complessivo della performance. Fu necessario approfondire questioni legate sia ai mezzi elettroacustici sia ai metodi di trattamento numerico, come pure ripensare la natura dell'esecuzione strumentale e perfino la funzione della notazione... E presto divenne decisivo anche pensare adeguatamente il rapporto con l'ambiente in cui suono e musica prendono corpo.

LZ - *Per te fu quindi inevitabile passare dalla dimensione sonora microscopica generatrice di entità musicali, all'indagine sui "biotopi", sui luoghi e gli spazi in cui questi enti sonori nascono e si tengono in vita mediante un certo equilibrio con l'ambiente. Inevitabile fu individuare un paradigma che unisse i processi autopoietici della materia con la generazione di "ecosistemi musicali", in cui l'esplorazione del luogo corrisponde ad una strategia compositiva.*

ADS - Non so se "inevitabile", ma sicuramente c'è un legame: dopo aver vivificato il suono come emergenza dal micro-tempo, passavo ora a considerare lo spazio... Il passaggio ebbe un'accelerazione con *5 interazioni cicliche alle differenze sensibili* [per quartetto d'archi e live electronics, 1997-98]¹⁷ e con la revisione di *Texture-multiple* [per piccolo ensemble da camera e live electronics], una composizione su cui lavoravo sin dal 1992, e che solo dopo vari tentativi

ho considerato davvero conclusa, non prima del 2000. Allargando la ricerca all'ambiente circostante, allo spazio concreto in cui avviene l'esecuzione, si apriva un mondo di relazioni ricorsive "uomo-ambiente" da studiare e verificare in sovrapposizione con le relazioni "uomo-macchina" e "macchina-ambiente". Questioni in margine alle quali la mia curiosità per la storia e filosofia della scienza, il mio interesse per un certo pensiero sistemico, per la cibernetica e altro, si rivelarono utilissimi! Certe letture (von Foerster, Maturana e Varela, anche accanto a René Thom, Ilya Prigogine, alle questioni della "complessità" allora centrali nel dibattito scientifico e umanistico...) erano decisamente più utili sul piano della progettualità compositiva di tanta teoria musicale, di tante soluzioni tecnologiche proposte dai centri di ricerca musicale e dall'industria! Negli anni precedenti, da più parti mi era stato suggerito di leggere le *Lezioni americane* di Italo Calvino, da molti considerate vere e proprie lezioni di composizione... Ma io imparavo molto di più dalla lettura di Edgar Morin (*Il metodo*), di Paul Feyerabend (*Contro il metodo*), e poi dalla trilogia di Samuel Beckett – quella sì, una grande lezione di composizione, come poi la poesia di Giuliano Mesa, che incontrai qualche anno dopo.

LZ - Le letture scientifiche che citi evidentemente furono utili nel chiarire quel principio di "emergenza" che, come ricordavamo prima, avevi già delineato nel 1994. Makis Solomos, scrivendo del tuo lavoro, ricorda che l'emergenza (il paradigma cognitivo ispirato alle reti neurali) si contrappone al paradigma computazionale (che vede il cervello umano come un elaboratore di simboli astratti).¹⁸ È interessante notare come l'evoluzione dal computazionale all'emergente si sia sviluppata, nel tuo lavoro, a seguito di esperienze iniziate in un centro di ricerca istituzionale che già nel nome reca il riferimento al computazionalismo (il Centro di Sonologia Computazionale di Padova).

ADS - Sì, è un collegamento interessante, non ci avevo mai pensato... Oggi l'esperienza fatta a Padova tra il 1987 e il 1992 la considero un momento importante del periodo di formazione. È vero, il tema dell'emergenza è riconducibile alla non-prevedibilità di sistemi complessi, deterministici ma nonlineari, cioè, appunto in un contesto che, nel mio piccolo, era quello di *Fractus* e di *Plex*. Ma anche di lavori – come *Punti di tempo*, *Event* e *Kairós* – realizzati con le scarse risorse personali di studente in trasferta, nato da una famiglia piccolo-borghese meridionale e non particolarmente agiata...

Più in generale, il passaggio che sottolinei dal "computazionale all'emergente" si può collegare alla transizione da una fase in cui i passi cruciali del comporre si concretizzano in procedure formalizzabili (dunque computabili) ad una fase in cui si concretizzano non nel formalizzare un modello ma nel costruire un sistema operante durante l'esecuzione, una costruzione reticolare di concatenazioni e interazioni tra parti di un insieme ibrido (componenti meccaniche, elettroacustiche, numeriche), che nella sostanza del suo comportamento pur deterministico sfugge ad un criterio di computabilità.

Fu comunque un passaggio avvenuto non senza difficoltà... o forse dovrei dire *grazie* alle difficoltà: volgersi ad una dimensione *live electronics* significa sempre confrontarsi con forti limitazioni e condizionamenti, contingenze, incertezze legate al momento; ho sempre avvertito una forte esigenza di "economia dei mezzi", in tutto il mio lavoro, ho sempre cercato di tradurre difficoltà e limitazioni in fattori a mio vantaggio: vincoli e limiti sono sempre fertili, in una certa forma di intelligenza creativa... Se c'è stata "evoluzione" dal computazionale all'emergente, come dici (ma preferirei dire appunto "passaggio"), è stata una mutazione di pensiero in rapporto ai mezzi, un pensiero che maturava nella determinazione di "comporre-i-mezzi" prima e oltre che "comporre-coi-mezzi". Per semplificare, prima del 1995 il rapporto con la tecnologia per me stava nel progettare e scrivere il software, mentre dopo s'è esteso alla progettazione e sperimentazione dell'intero "ecosistema performativo", della rete di relazioni tra tutti gli elementi attivamente partecipi dell'esecuzione, anche in modo adattivo rispetto allo spazio circostante, all'ambiente materiale dell'esecuzione. Nel primo caso tutto avviene dentro il computer, "senza mondo"... l'assioma fondamentale essendo quello, valido per convenzione, della rappresentabilità di una realtà che rimane in gran parte esterna e ideale rispetto alla pratica artistica. Nel secondo caso, il computer invece è elemento parziale di una rete più complessa e articolata

che agisce in tempo reale e in spazio reale, componente decisiva quanto le altre tra loro interconnesse in quel sistema che è l'opera nel suo funzionamento. I mezzi sono chiamati in gioco, in quest'ultimo caso, non per "rappresentare" ma per "presentare", per produrre presenza di suono in funzione dello spazio materiale in cui avviene l'esecuzione. È un po' come nel passaggio dalla "prima cibernetica" alla "seconda cibernetica": da "computo e comunicazione in sistemi privi di ambiente", a "computo e comunicazione in sistemi dotati di ambiente", come i sistemi viventi.

LZ - *All'epoca eri cosciente di questa evoluzione?*

ADS - Non del tutto... D'altra parte le due fasi si sono sovrapposte in una specie di "sfumatura incrociata"... Un lavoro come *Texture-multiple*, dove il suono degli strumenti viene trasformato da processi che sono dipendenti dalle risonanze della sala sollecitate dal suono strumentale stesso, nasceva come una sorta di estensione di *Kairós*, dove tutto ciò non era neppure previsto... Le parti del quartetto d'archi in *5 interazioni* sono state composte con procedimenti algoritmici del tipo usato in *Fractus*, e lo stesso vale per *6 studi (dalla muta distesa delle cose)* [per pianoforte e processi adattivi di elaborazione, 1995-1997], ma allo stesso tempo in quei lavori l'elettronica dal vivo dilata, sfibra nel tempo e vaporizza il suono strumentale, con esiti talvolta molto materici, e tutto ciò mentre il gesto strumentale viene direttamente o indirettamente guidato dall'esito delle trasformazioni elettroniche del suono strumentale che allo stesso tempo le guida. Insomma l'esecuzione è già delineata come processo a catena di cause ed effetti distribuito tra le varie componenti in gioco... In realtà quei brani della seconda metà degli anni 1990 avevano molteplici risvolti e piani di lettura... La loro fenomenologia aveva aspetti di non semplice comprensione, nel corso dell'esecuzione vera e propria: avevo messo in moto processi altamente interconnessi la cui dinamica complessiva in buona misura mi sfuggiva.

LZ - *Fu così che arrivasti al progetto Ecosistemico udibile.*

ADS - Esatto, nei primi anni 2000. Dovevo fare un passo ulteriore, mettere da parte gli strumenti per qualche tempo e concentrarmi su processi elettroacustici capaci di generare suono in autonomia, interagendo direttamente con l'ambiente circostante. Era necessario studiare il concetto di interazione in modo adeguato, legarlo al tema dell'auto-organizzazione e auto-regolazione del processo esecutivo, anche in assenza di interpreti.¹⁹ In un certo senso, sul piano storico-musicale la questione dell'autopoiesi può rinviare all'utopia dell'automa musicale, che ha una sua tradizione antica e moderna. E può rinviare quindi anche alla composizione interamente automatizzata – come per esempio nei tentativi di Xenakis, quello "deludente" di *Analogique A et B* (1958-59)²⁰ e quello "entusiasmante" di *Gendy3* (di cui ho ascoltato l'anteprima, a Montreal nel 1991).²¹ In realtà l'approccio perseguito con *Ecosistemico udibile* sancisce a suo modo il fallimento di ogni automa musicale, cioè la fine di un pensiero che fa della musica qualcosa il cui funzionamento possa ricondursi a paradigmi computazionali e rappresentazionisti: nessuna macchina musicale davvero generativa e autopoietica può esistere in assenza di processi cognitivi – cioè di processi conoscitivi dell'ambiente e di sé nell'ambiente, cioè anche autoriflessivi – e nessun atto cognitivo può avvenire senza radicamento fisico in un ambiente esterno. Nessuna "autonomia" in assenza di "eteronomia"... È l'insegnamento dell'ecologia, in fondo, e in particolare della cibernetica dei sistemi viventi.

LZ - *Da dove viene il tuo interesse per lo spazio, preponderante da quel momento in poi? Il suono che dipende dallo spazio che lo ospita e ne viene plasmato, ma allo stesso tempo il suono come germe che "vivifica" lo spazio (che altrimenti rimarrebbe presenza musicalmente inerte): si tratta di una visione più vicina alla sound art che alla composizione. È evidente il rifiuto di una concezione reificata dell'opera come oggetto in sé, e al contrario un interesse per le circostanze ambientali senza le quali l'opera non esisterebbe.*

ADS - Non so, ci sono molti modi di rispondere a questa domanda. Forse a monte di tutto c'è che ho sempre teso a relativizzare quel che nelle avanguardie elettroacustiche e strumentali è stato detto "spazializzazione del suono". Non che nel mio lavoro siano assenti accorgimenti di spazializzazione del suono, ma certo non hanno mai lo scopo di creare uno spazio virtuale, un illusionismo dell'ascolto, essendo sempre funzionali all'esperienza costruttiva, principalmente alla chiarezza della trama polifonica, alla stratificazione delle materie e delle masse sonore, anche laddove leggere, trasparenti, evanescenti. E funzionali anche ad una percezione quasi tattile del suono, anche "abrasiva", un senso di contatto con lo spazio acustico che gli artifici di spazializzazione, per esempio quelli di riverberazione, affievoliscono o annullano del tutto. Quante volte si fa uso di riverberatori come di un "abbellente" finale da aggiungere alla superficie sonora? un fatto diseducativo nel nostro rapporto col suono (al quale io stesso, nei primi anni, non ponevo sufficiente attenzione). L'installazione *Senza titolo 2005* va realizzata in un piccolo spazio riverberante: in questo caso, la riverberanza concreta di una stanza specifica è strutturale al manifestarsi dell'opera, ed è insomma al centro dell'idea e dell'esperienza d'ascolto. Un invito ad ascoltare lo spazio reale e condiviso, e a farci qualcosa, piuttosto che a lasciarsi portare per qualche minuto in uno spazio inesistente, in un ambiente virtuale. Un invito a stare attenti a ciò che è, piuttosto che distrarsi da ciò che è ed intrattenersi in un altrove fittizio. Insomma, l'opposto di quella *fiction* che è la spazializzazione, l'opposto della "realtà virtuale".

Questo fattore di realismo del suono mi induce a valutare la dislocazione di altoparlanti come un fatto compositivamente rilevante, a pensare cioè all'uso di altoparlanti in configurazioni non tradizionali, non come "proiettori" o "diffusori" di suono, ma come mezzi di sollecitazione delle risonanze dello spazio reale, di percezione e conoscenza del luogo. Devo dire, poi, che una certa inerente spazialità o meglio un'impressione di "volume" viene fuori da determinate proprietà della microstruttura sonora stessa, come fenomeno proprio, interno alla materia. Insomma, una proprietà *del* suono, non qualcosa che si aggiunge *al* suono come se l'evento acustico fosse possibile in assenza di spazio.

In fin dei conti, basta affrontare seriamente l'elettronica "dal vivo" per ripensare un rapporto costruttivo con lo spazio: il bello delle pratiche di elettronica *live* è che il momento performativo implica difficoltà e rischi d'ogni genere, dovuti per esempio al fatto che esecutori, attrezzature, strumenti, ed ascoltatori condividono lo stesso ambiente, chiuso o aperto che sia, e al fatto che questo ambiente condiviso non è mai (non può essere, non deve essere) "ideale", che microfoni e altoparlanti sono spesso nello stesso campo acustico, essendo peraltro essi stessi ben poco neutri, per nulla trasparenti e ideali nella loro funzione di trasduzione. . . . Invece di isolare, di separare le fonti, invece di fingere l'assenza o la neutralità dello spazio circostante. . . . insomma invece di perseguire una strategia di isolamento e distacco, di finzione, mi sembra semplicemente giusto includere tutto il potenziale sonoro che esso implica, far vivere la musica non *nonostante* accidenti e difficoltà che si presentano nello spazio reale condiviso, ma *attraverso* e *grazie* ad essi. Quella di adattarsi allo spazio circostante, accogliendolo e cercando di farne valore, è una capacità *musicale* di ogni strumentista consapevole del suono del proprio strumento in rapporto alle risonanze circostanti. Non c'è mai suono da una parte e spazio dall'altra.

Questa concezione si è andata chiarendo nei brani con strumenti ed elettronica della metà degli anni 1990, ma è diventata tematica appunto nel progetto *Ecosistemico udibile* e naturalmente nei lavori installativi, perché si presta evidentemente ad essere sviluppata in spazi meno connotati e ritualizzati delle sale da concerto, appunto secondo progetti adattivi e spazio-dipendenti (eventualmente anche *site-specific*). Per la verità, oggi tendo a non fare molta differenza tra "brani da concerto" e "installazioni" o altre forme di presentazione pubblica: nella mia testa, certi lavori corrispondono alla particolare configurazione tecnica che, dato spazio e tempo sufficienti, ne scatena la presenza.

LZ - *Lo spazio è dunque parte del progetto musicale ed è un elemento attivo nel corso dell'esecuzione.*

ADS - Esatto. Se torno indietro con la memoria, posso ricordare di aver letto con grande interesse certe riflessioni sul tema iniziate da Walter Branchi. Per la verità ho conosciuto Branchi solo tempo dopo, ma da studente frequentavo

alcuni suoi allievi a Roma e leggevo con interesse i suoi scritti. Sapevo degli incontri che aveva organizzato sul tema “Musica/complessità” nel 1987.²² In quel periodo poi ero anche in contatto con Barry Truax, come dicevo prima, che a sua volta era da tempo interlocutore di Branchi su questi e altri temi (credo si siano conosciuti ai corsi di Koenig, a Utrecht). Anche se non ho mai ritenuto il *soundscape* una strada per me coerente, attraverso Barry conoscevo le questioni del paesaggio sonoro e dell’ecologia acustica, temi riconducibili a Murray Schafer, e che in Italia hanno avuto una declinazione particolare e importante nel lavoro di Albert Mayr.

Penso comunque che l’attenzione per lo spazio derivi anche molto dall’esperienza pratica “sul campo”: da studente ho lavorato alla regia e realizzazione tecnica di tanti concerti elettroacustici, in particolare per il festival Musica Verticale, a Roma (negli anni non ho mai del tutto smesso di lavorare come esecutore, di miei lavori, ma anche di lavori altrui). Le circostanze più intimamente legate al qui-e-ora dell’esecuzione vengono considerate troppo spesso del tutto marginali, vengono tagliate fuori dall’esperienza e avvertite per lo più come “problemi tecnici” da isolare e risolvere, epifenomeni di condizioni di lavoro meno-che-ideali – ma una condizione ideale non c’è mai! o, se proprio vuoi ottenerla, richiede compromessi inaccettabili sul piano dei rapporti umani. Ad un certo punto devo aver realizzato che, integrati ad un pensiero costruttivo, limiti e problemi possono essere trasformati in risorse decisive, come dicevo prima. L’esigenza di “tempo reale” era (ed è, ancora) troppo spesso esigenza di *calcolo* in tempo reale. Poche esperienze di *live electronics* fanno valore dello “spazio reale” (come avviene invece in alcuni sperimentatori americani, come Alvin Lucier). Insomma, che senso ha una pratica musicale “dal vivo” che voglia procedere tagliando, filtrando, rendendo influente proprio l’elemento di contingenza spazio-temporale, cioè l’elemento che rende appunto *viva* la performance, anche nelle sue componenti tecnologiche? Oggi direi che non è del tutto consapevole dell’esperienza del suono un’arte che voglia funzionare e farsi ascoltare come qualcosa di sonoro “in sé” indipendente dalle contingenze condivise di tempo e luogo.

LZ - E come si sono materializzate queste riflessioni nel tuo lavoro?

ADS - Nel progetto *Ecosistemico udibile* ci sono lavori come *Studio sul feedback* (2003) e *Studio sul rumore di fondo* (2004-05), che si fondano su fenomeni piuttosto comuni e che però di solito cerchiamo tutti di rimuovere dall’ascolto, vissuti come insignificanti e indesiderati, ma in realtà legati direttamente allo spazio in cui avviene l’esecuzione, essendo quello spazio l’origine stessa del suono. In *2 pezzi di ascolto e sorveglianza* [per flauto ed elettronica dal vivo, 2009-2011], è tematica la contrapposizione tra l’ambiente circostante e lo spazio angusto, ristretto, costituito dal corpo del flauto – la relazione tra nicchie acustiche comunicanti è tema ricorrente nei miei lavori recenti, a partire dalla variante dello *Studio sul rumore di fondo* che viene eseguita *nel tratto vocale*. Posso ricordare poi lavori in cui l’evento sonoro si determina da accadimenti marginali, come in *3 pezzi muti (dalla superficie al fondo)* [per pianoforte ed elettronica dal vivo, 2006], dove l’interprete esegue determinate azioni cercando di *non* produrre suono e la forma complessiva del brano, grazie all’elettronica, si sviluppa a partire proprio dagli errori compiuti nel perseguire quel tentativo: l’elemento principale è un pulviscolo di piccole percussioni (l’impatto delle dita sui tasti del pianoforte), al quale normalmente non poniamo attenzione quando ascoltiamo uno strumento così emblematico, laddove in questo brano, invece, il suono normale (l’impatto del martelletto sulla corda) è l’eccezione. Mi viene in mente anche *Senza titolo 2008* [installazione sonora ecosistemica in due o più stanze abbandonate o dismesse], che funziona causando interferenze tra frequenze subgravi e mettendo così in vibrazione (“per simpatia”, come si diceva una volta) superfici o parti di finestre, tavoli, infissi, rivestimenti, ecc., le quali poi tornano ad alterare le interferenze da cui nascono. La distanza dai lavori degli esordi è abissale, eppure siamo ancora in una turbolenza da cui sorgono forme polverose, striature, sfregamenti, stridii, bisbiglii, e altri rimossi... *Senza titolo 2008* è un’installazione che ho realizzato a Berlino per il festival Inventionen. Probabilmente, se ho potuto concentrarmi su certe tematiche, è stato anche grazie alle opportunità che ho avuto nei miei ripetuti soggiorni a Berlino, in questi anni. Forse non per caso *Studio sul rumore di fondo* e *Senza titolo 2005* sono stati preparati durante il mio periodo di residenza artistica

DAAD... Chissà, la Berlino del dopo caduta del muro era il posto giusto dove indagare certe scalfitture, certe “polveri sonore”...

Un brano che risulta particolarmente emblematico è *Craquelure (due pezzi muti, a Giuliano)* [elettronica dal vivo, 2002], che si limita a proporre una sottile *texture* di polveri elettriche, di rumori sintetici, la cui presentazione in concerto viene alterata dinamicamente in funzione delle risonanze dell’ambiente a quegli stessi suoni, risultandone modificata... Insomma una proprietà dello spazio (in questo caso: la riflessione a frequenze molto gravi) informa il decorso degli accadimenti micro-strutturali, cioè guida la costruzione sonora nel tempo... Recentemente ho visto descrivere questi miei lavori con la categoria di “minimalismo simbolico”, che dovrebbe riferirsi per esempio anche al lavoro di Sciarrino e di autori più giovani. Non so proprio cosa voglia dire... Un generico accostamento a Sciarrino vale forse per una certa concezione del suono strumentale, per la frequente riduzione estrema delle dinamiche, ma allo stesso tempo credo che il mio approccio nell’insieme sia profondamente diverso, sia nelle premesse sia negli esiti, e che semmai in comune c’è il far tesoro, ma appunto in modi diversi, di molteplici direzioni della storia recente, transcendendole, subliminandole, traslandole in prospettive nuove...

LZ - Dallo spazio al tempo. Dal suono all’ascolto. Questa concezione aperta dell’opera, dipendente cioè dal momento storico, inevitabilmente coinvolge anche l’aspetto temporale, o meglio coinvolge entrambe le dimensioni nella fruizione di chi partecipa all’evento. In molte tue opere il ruolo dell’ascolto (prima di tutto del tuo ascoltare esplorando lo spazio e il tempo in cui si sviluppa il materiale sonoro) è centrale. Hai in mente un ascoltatore-tipo quando componi? Come dovrebbe reagire?

ADS - La cosa più importante sarebbe una certa disponibilità all’incontro, la sensibilità di avvertire che ascoltare è attivarsi nell’incontro, che anche la propria presenza è parte del suono: si tratta di perdere il pregiudizio delle percezioni e di ridare libertà e consapevolezza all’orecchio... Ma tutto questo non dev’essere considerato una premessa all’ascolto; al contrario, è quanto auspicabilmente accade grazie e mediante l’opera, nell’esperienza stessa dell’ascolto. Ciò che va ascoltato è sensibile alla presenza dell’ascoltatore, vale a dire, l’ascoltatore è in presenza di qualcosa che a sua volta ne accoglie e ne ascolta la presenza – beninteso, l’ascoltatore non è tenuto a fare nulla in particolare (come nelle opere d’arte dette “interattive”, ma spesso solo ludiche o banalmente didascaliche). Certo, è utile assumere diversi “punti di ascolto” nello spazio e nel tempo, muoversi nell’unità spazio-tempo. Dentro installazioni come *Senza titolo 2005* o come *Stanze private* (2008-09) e *Condotte pubbliche* (2011), l’ascoltatore-visitore attento avverte di essere in misura non marginale partecipe del funzionamento di quanto sta ascoltando. La comprensione del reciproco accoglimento non vale solo sul piano soggettivo ma anche sul piano collettivo: gli ascoltatori sono una piccola comunità che condivide l’esperienza del suono. In generale direi che, in questi miei lavori recenti, quel che conta non è esattamente un elemento “ambientale” ma appunto un elemento “relazionale” più complessivo, che certo comprende anche la relazione con l’ambiente circostante. Non so se questo sia un esempio di “estetica relazionale”, per usare un termine in voga presso certe riflessioni sull’arte contemporanea...

LZ - E queste installazioni hanno una dimensione visiva, evidentemente.

ADS - Mmhh, questo è un punto delicato... Ovviamente il modo in cui l’ambiente viene occupato, e la stessa scelta di uno spazio specifico con la sua specifica configurazione architettonica, comportano un rapporto col visivo. Non posso sfuggire a questo dato. Tuttavia cerco di minimizzarne la portata, evitando di distrarre chi ascolta dalla dimensione acustica. Cerco semmai di sfruttare l’elemento visivo per assecondare la centralità dell’evento sonoro. Per esempio, spesso preferisco lasciare in evidenza le apparecchiature della catena elettroacustica per sottolinearne il ruolo nel funzionamento complessivo dell’opera. Quando eseguo in concerto i lavori del progetto *Ecosistemico udibile*,

se non ci sono impedimenti, chiedo che siano illuminati solo microfoni e altoparlanti, che tra l'altro sono rivolti verso le pareti, non verso gli ascoltatori (per lavorare principalmente con il suono riflesso, non col suono diretto). In *Stanze private* ci sono questi piccoli recipienti (vasi, bottiglie, contenitori vari), concepiti come ambienti assai ridotti, piccole stanze dentro le quali capsule microfoniche e altoparlanti molto piccoli (cioè comuni auricolari) determinano eventi di feedback a catena; questi recipienti sono in vetro, principalmente per ragioni acustiche, però questa circostanza mi ha suggerito una configurazione visiva basata sulla trasparenza: la possibilità di guardare attraverso le superfici rinforza, per analogia, l'idea di trasparenza acustica, di un "ascoltare attraverso" tendendo l'orecchio a quanto accade dentro queste piccole stanze (che sono *private* perché in esse faccio risuonare anche voci che rinviano a sfere d'esperienza intima, molto privata, come nell'orecchiare quel che succede nell'appartamento del vicino – la trasparenza acustica, il non-isolamento, spinge ad un certo voyeurismo uditivo...).

Uno dei lavori più recenti si presenta come un caso a parte, perché non implica l'occupazione di spazio alcuno, o meglio implica uno spazio asfittico, concretamente vuoto: si tratta di *Oggetti sonori boyleani* (2010), che si presenta come una serie di circuiti elettronici messi a funzionare sottovuoto, cioè in un piccolo volume senz'aria – dunque senza suono! C'è ovviamente una componente concettuale ed ironica, in questo soffocamento del suono, la quale poi mi ha spinto verso una particolare forma visiva: ho optato per un vero e proprio *packaging* commerciale, presentando questi oggetti alla stregua di cibi esposti nei supermercati in confezioni sottovuoto, merci tra le merci... C'è chiaramente una componente meta-discorsiva, che però ci porta altrove e devia dal nostro discorso... Diciamo che si tratta di un gesto che riguarda la reificazione e mercificazione del suono, e una visione critica del concetto di "oggetto sonoro" – suono e oggetto sonoro non sono la stessa cosa, anche se l'ideologia in cui viviamo riduce fin troppo facilmente il primo al secondo...

LZ - La dimensione visiva è comunque rilevante anche in alcuni lavori da concerto.

ADS - Ho realizzato due lavori concepiti come *reading* di poesia e musica, *Tiresia* (con Giuliano Mesa, 2001) e *Sound & Fury* (1995-98), e in entrambi i casi si è dovuto pensare ad una forma pur ridotta di scenografia, un ambiente visivo coerente con quello sonoro, però sempre limitato all'essenziale. Solo che per "limitarsi strettamente all'essenziale" ci vuole arte e duro lavoro – come negli interventi video e pittorici di Matias Guerra per *Tiresia*, e in quelli fotografici di Manilio Prignano per *Sound & Fury*.

Un lavoro dove elemento visivo e sonoro sono in rapporto molto stretto è la performance *Studio di impatto sulle superfici*, realizzata con Matias Guerra al MUKHA [Museo di Arte Contemporanea] di Anversa, in Belgio, nel dicembre 2006. Si basa sui rumori prodotti da Matias mentre lavora chino a terra sui suoi pannelli di legno, con materie e attrezzi di vario genere, secondo una sorta di cadenza ritmica necessaria al particolare trattamento cui sottopone sali e altre forme di graniglie, con diluenti vari, a formare diversi impasti, fanghi... Insomma un respiro formale necessario ad una matericità sfibrata, abrasiva, graffiante, pur sempre lieve e vicina al silenzio – perfetto, nella mia prospettiva, per entrare in una rete dinamica di interazioni sonore basate su feedback! L'idea ritorna in un secondo lavoro che ha lo stesso titolo, ma realizzato con quattro timpani e cinque altoparlanti: le mani degli esecutori sfregano, accarezzano, schiaffeggiano la superficie; piccoli microfoni in miniatura rimbalzano e scivolano sulla pelle dei timpani, dove sono poggiati non solo per riprendere il suono da vicino, ma anche per produrre suono essi stessi, rimbalzando sulla superficie – insomma una danza di dita e piccoli microfoni che, dall'alto, ha un suo effetto visivo particolare, ma che è necessaria al dipanarsi dell'evento del suono, e non viene aggiunta o sovrapposta ad esso.

D'altra parte, sappiamo che certe prassi esecutive strumentali presentano una loro intrinseca teatralità, pur essendo mirate principalmente alla produzione del suono (per esempio certi brani da camera di Lachenmann). Penso a *Studio sul rumore di fondo, nel tratto vocale*, la cui esecuzione ha una dimensione di prossimità estrema al corpo, alla bocca del performer – la partitura non lo prescrive, ma ogni volta che Natalia Pschenitschnikova lo esegue vuole una telecamera fissa, anche di qualità limitata, per proiettare e ingrandire le piccole azioni da svolgere col microfono in miniatura den-

tro e fuori la bocca, dando “volume visivo” a questo ridottissimo campo d’azione, e stabilendo così un parallelo semplice ed efficace con l’amplificazione molto elevata cui è sottoposto, in quel brano, il minimo impercettibile rumore di fondo. Comunque ho in mente di lavorare ancora su questa dimensione di intimità, di prossimità corporale del suono...

LZ - Vorrei ora tornare, per l’ultima parte della nostra intervista, su un aspetto della tua attività cui prima accennavi, cioè quello dell’esecuzione di musiche tue e di altri, del tuo ruolo di esecutore che evidentemente ha avuto ripercussioni anche sulla prassi compositiva. Segui sempre personalmente l’esecuzione dei tuoi lavori con elettronica dal vivo? Come ti poni come esecutore della tua musica?

ADS - Per fortuna sono sempre più frequenti le circostanze in cui non devo occuparmene personalmente. Se non sbaglio, negli ultimi due anni [2011-2012] quasi i due terzi delle esecuzioni sono state effettuate senza il mio diretto coinvolgimento, grazie al lavoro di collaboratori cui va riconosciuto a pieno titolo il ruolo di esecutore musicale e di interprete. Ciò è possibile soprattutto perché preparo quasi sempre una scrupolosa documentazione di quel che va fatto – voglio dire, non solo le parti strumentali, ma anche una forma di notazione per tutta l’infrastruttura tecnica, che nel mio caso evidentemente non è qualcosa di secondario rispetto alla progettualità compositiva. Questa documentazione magari può sembrare un arido “libretto di istruzioni”, ma per me assume valore di vera e propria “partitura”. Spero con ciò di suggerire anche che la musicalità di lavori del genere sta soprattutto in una competente prassi esecutiva, prima che nella qualità estetica degli esiti sonori. Di solito faccio circolare queste partiture secondo norme di tutela *Creative Commons* – per scelta e per necessità, quasi nessuna delle mie partiture è pubblicata da case di edizioni musicali.

LZ - Ma questa preoccupazione per la “trasmissione” dell’opera, dimostra anche una preoccupazione circa la sua “leggibilità” in assenza del compositore – e cioè, implica una riflessione diciamo (con un termine ormai troppo abusato) sul “livello neutro” dell’opera. Non è un aspetto inconsueto nel caso di forme artistiche più legate al mondo delle installazioni? Come ti regoli per rendere “neutri” questi testi? Come affronti la “portabilità” dei processi tecnologici?

ADS - A parte eventuali notazioni musicali, queste partiture presentano istruzioni, illustrazioni e schemi tecnici, talvolta con allegato materiale fotografico e sonoro (in quest’ultimo caso finiscono allora per avere struttura ipertestuale, diciamo rizomatica...). Ritengo importante descrivere la catena elettroacustica e tutti i processi digitali da rendere operativi. Occorre che la descrizione sia succinta, priva di riferimenti a specifici software e specifiche attrezzature, ma completa di quanto possa preservare l’identità funzionale dell’opera, la sua coerenza di unità sistemica, lasciando a chi esegue soluzioni particolari che aprono un margine di intervento davvero interpretativo. Serve un *optimum* di informazione: non troppo poca, né troppa, è una questione delicata...

A volte la situazione è favorita dal fatto che posso fornire il software (nella forma di *patches* di programmazione in PURE DATA, oppure anche in KYMA). O dal fatto, di per sé interessante, che oggi certi giovani strumentisti sono capaci di gestire un proprio computer, sul palco, accanto al loro strumento. Nel 2006 ho scritto *Modi di interferenza* (n.1, per tromba ed elettronica, e n.2, per sax ed elettronica) avendo in mente esecutori di questo genere (Marco Blaauw e Gianpaolo Antongiolami). Ma anche lavori di qualche anno fa, come *4 variazioni sul ritmo del vento*, oggi sono talvolta eseguiti da musicisti in grado di gestire, almeno in una certa misura, gli aspetti tecnologici principali. Le competenze interpretative cambiano. Occorre avere grande sensibilità musicale, ma anche cognizioni di natura diversa (elementi di acustica, di elettroacustica, e di elaborazione numerica del segnale). A volte gli interpreti attenti ti inducono a rivedere alcuni dettagli nella documentazione, a precisare o modificare certe indicazioni. È stato così per lo *Studio sul rumore di fondo*, quando se ne sono occupati, in questi ultimi anni, Owen Green a Edimburgo, Andrea Young in Canada,

Hector Bravo Benard, a Città del Messico. È stato così per lo *Studio sul feedback*, della cui esecuzione s'è preso cura tra gli altri Giorgio Klauer, recentemente. In altri casi la documentazione è sembrata completa fin dall'inizio, ed è stato possibile presto fare il *porting* dei processi digitali su sistemi di calcolo diversi da quelli che uso io. È il caso di *Modi di interferenza n.3*, un lavoro peraltro nato come installazione, ma poi presentato anche in concerto da Stephan Prins e dall'ensemble di chitarre elettriche Zwerm, al Concertgebouw di Brugge, nel novembre del 2009, e poi in altri concerti. Ovviamente anche su questo fronte non si finisce mai di imparare. Ne discutevo qualche mese fa con Alvis Vidolin, a Padova. Mi sembra di aver raggiunto uno standard decente, anche se difficoltà e delusioni non mancano, e dovendo spesso contare su una percentuale di "tradizione orale" da tenere sempre in considerazione. . . cioè, rendersi disponibile a strumentisti e tecnici, supervisionare in qualche modo lo studio e la messa a punto dell'esecuzione anche quando non sono direttamente coinvolto.

LZ - Hai fissato in partitura tutti i tuoi lavori con elettronica dal vivo?

ADS - Quasi tutti. Per alcuni, non ne ho avuto ancora il tempo. Per altri, la fase compositiva è ancora troppo *in fieri* e non ha senso provvedere già a farne una partitura – è chiaro che in casi del genere devo occuparmi io stesso delle eventuali esecuzioni, ma torna utile perché così posso procedere nel percorso compositivo attraverso verifiche in spazi diversi, in circostanze esecutive-ambientali realistiche e sempre diverse... Un brano a cui tengo molto, come *Studio sulla risposta all'impulso*, lo considero ancora incompiuto; nel corso degli anni ne ho dato varie esecuzioni, ma non c'è stata ancora una "stretta" finale in base alla quale fissarne la partitura. La bozza di partitura che avevo preparato per la prima esecuzione ho dovuto accantonarla, e da allora il lavoro ha avuto vari sviluppi ma rimanendo sempre *in progress*.

LZ - Il modo in cui affronti le esecuzioni dev'essere sicuramente collegato al momento delle prove in loco, in funzione dello spazio dato.

ADS - Sì, mi viene naturale "abitare" per un po' lo spazio dove avrà luogo l'esecuzione, sviluppando un minimo di familiarità con la sua acustica, con la sua atmosfera, magari anche nelle immediate vicinanze esterne. Ascoltare è il solo modo per farsi un'idea del margine d'azione che si può dischiudere al momento della performance. Curo la disposizione delle attrezzature e cerco di avere tempi di prova rilassati ed estesi, anche se poi spesso i preparativi procedono speditamente. Quando è possibile faccio posizionare il banco di regia frontalmente rispetto al pubblico, non al centro della stanza: non è certo la soluzione ottimale per avere tutto sotto controllo, ma è importante per far intuire a chi ascolta che l'utilizzo dell'elettronica è vero elemento interpretativo musicale, e per suggerire inoltre che non v'è posizione d'ascolto privilegiata (il famoso *sweet spot* della diffusione stereo e multicanale). . . Il tutto dipende dalla disposizione degli altoparlanti, ma in linea di massima nell'ascoltare i miei lavori "ecosistemici" non c'è una prospettiva spaziale-acustica migliore di altre: il suono si articola diversamente in ogni diverso punto nell'ambiente, non se ne potrà mai avere una prospettiva esaustiva, totalizzante, non c'è un "centro" dove l'esperienza sia più vera che in altri punti. In questo caso, peraltro, registrazioni e incisioni non possono che restituire un'idea approssimativa dell'esperienza nel vivo del tempo e dello spazio reale, e vanno considerate al meglio una documentazione parziale dell'evento sonoro.

LZ - *Procedi così anche quando esegui musiche di altri compositori? Puoi dirmi di qualche tua esperienza da interprete?*

ADS - Naturalmente cerco di seguire al meglio le indicazioni di partitura, e di basarmi su una comprensione non superficiale della poetica specifica, senza prevaricare sulla personalità dell'autore. Però devo dire che ormai da tempo scelgo solo di occuparmi di lavori in cui c'è un certo grado di "scrittura elettronica", cioè una consapevolezza matura dei processi tecnologici nel loro determinarsi in rapporto al suono, evitando di eseguire brani in cui l'elettroacustica o l'informatica sono piuttosto un'aggiunta di superficie...

Potrei elencarti tanti titoli, sia di autori "storicizzati" (Xenakis, Lucier, Tenney, Nono, per esempio), sia di generazione più recente (mi è capitato di curare esecuzioni di Lupone, di Romitelli, e altri), fino a miei studenti o ex-studenti. Un'esperienza interpretativa a me cara è stata *La lontananza nostalgica utopica futura* di Nono, con due diversi violinisti (Haesung Choe a Losanna nel 2004, e Daniele Colombo a Napoli, nel 2009). Recentemente ho curato ed eseguito ripetutamente una versione davvero impegnativa di un lavoro piuttosto raro di John Cage, *Electronic Music for Piano*, in duo con Ciro Longobardi.²³ Le scelte dunque possono cadere su lavori che hanno già una loro collocazione storica, oppure su lavori rari, o recenti e recentissimi – per esempio mi è capitato di eseguire con Antongirolami un brano per certi versi "estremo" di Maja Ratkie.

Tempo fa sembrava concretizzarsi la possibilità di eseguire *Spazio a cinque* di Franco Evangelisti, nella versione con elettronica dal vivo (se ne era parlato col direttore Marco Angius, interessato peraltro ad un rifacimento delle parti elettroniche di *Die Schachtel*), ma poi non se n'è fatto nulla. Così come non è andata ancora in porto l'esecuzione, che avevo iniziato a preparare con i miei studenti a Napoli, di *Thin*, un lavoro di Walter Branchi degli anni 1970. Ti segnalo queste circostanze perché rinviano a lavori davvero pionieristici (il pezzo di Evangelisti è del 1959!) emblematici di un potenziale che molta musica successiva, con o senza elettronica, secondo me ha ampiamente disatteso... Un potenziale che forse nel mio lavoro riemerge prendendo direzioni inattese, relative al nostro tempo. Ne ho sondato certi risvolti anche con *Upset*, un progetto di improvvisazione elettroacustica insieme a Mario Gabola (sassofonista e non solo), nel quale faccio uso esclusivo di circuiti analogici riciclati – gli stessi usati nell'installazione *Modi di interferenza n.4* [2010-2011], con amplificatori smontati e riasssemblati a formare un sistema dove ciascun elemento è in feedback con tutti gli altri: le limitazioni meccaniche ed elettroniche finiscono per indurre forme di autoregolazione dinamica del suono nel tempo... Insomma una specie di computer analogico generatore di forme sonore...

In fondo, anche in scelte del genere si riflettono criteri della mia ricerca compositiva, almeno per un aspetto generale ma decisivo: sono scelte orientate ad un rapporto dinamico e competente coi mezzi, dove "competente" va inteso in senso critico, inventivo, e nel senso di orientato a tradursi in esperienza del suono e delle relazioni attraverso il suono, come figura della personale posizione nel contesto storico odierno.

Note

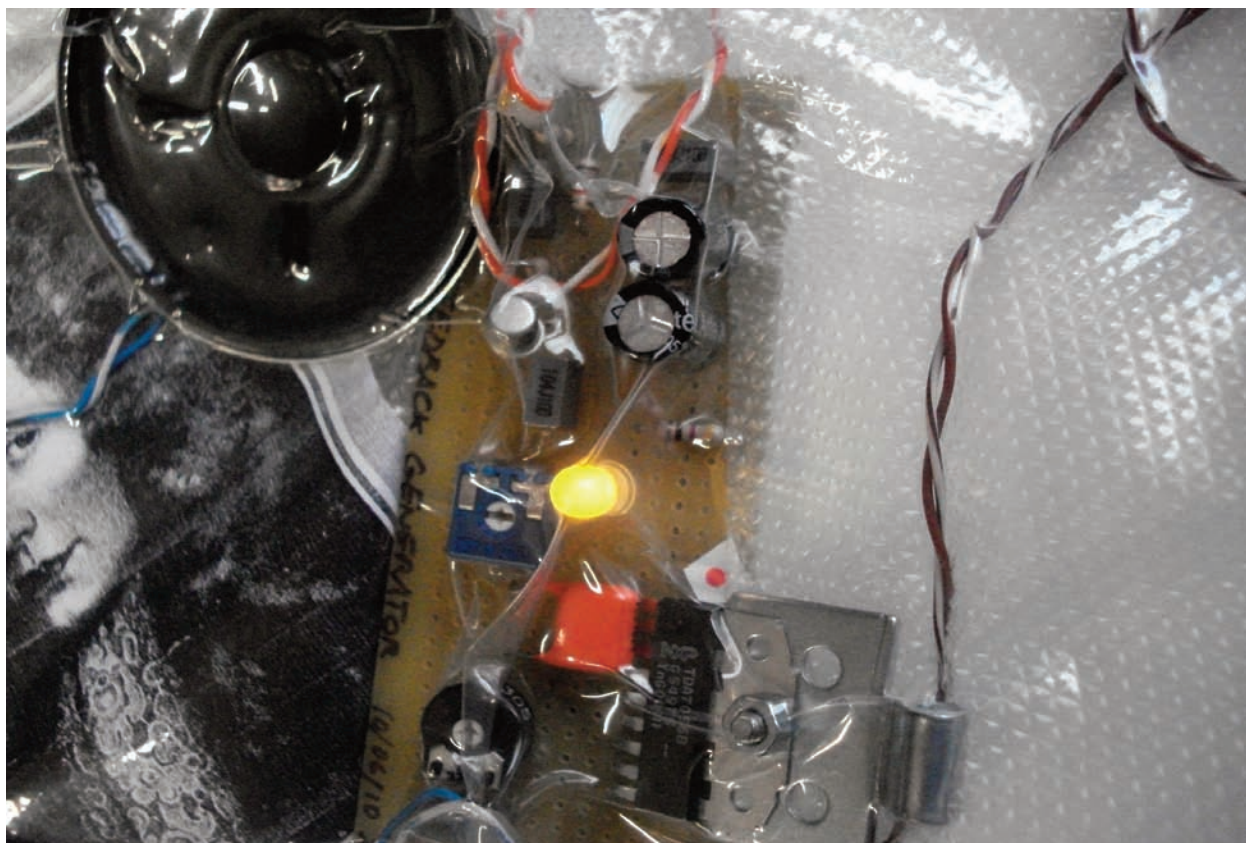
- ¹ Per esempio in “Della turbolenza. Annotazioni sulle forme del suono e sulle forme del fare”, *Konsequenz*, n.3-4, 2000.
- ² Christine Anderson, “Dynamic Networks of Sonic Interactions: An Interview with Agostino Di Scipio”, *Computer Music Journal*, vol.29, n.3, 2005 (MIT Press, Cambridge Ma.), pp.11-28.
- ³ Giovanni Di Capua, *Teresa Rampazzi. Fino all'ultimo suono*, trasmissione Radio3 del 17 marzo 1993 (nel corso delle tre puntate Di Capua tracciò un profilo di Teresa Rampazzi, pioniera della musica elettronica in Italia, e concluse il ciclo introducendo il lavoro di altri compositori, tra cui Di Scipio).
- ⁴ La prima esecuzione di *Punti di tempo* è avvenuta nel 1997, a Cordoba, in Argentina. La prima esecuzione in Europa è stata data a Parigi nel Maggio 2012, in un concerto omaggio a Xenakis.
- ⁵ Aspetti di quel brano sono descritti in “On Different Approaches to Computer Music as Different Models of Compositional Design”, *Perspectives of New Music*, Vol. 33, No 1-2, 1995, pp.360-402.
- ⁶ Aspetti costruttivi di *Fractus* sono presentati in Agostino Di Scipio, “Composition by Exploration of Non-linear Dynamic Systems”, Atti della *International Computer Music Conference*, Royal Academy of Music, Glasgow, 1990, pp.324-327. Si veda anche *id.*, “Caos deterministico, composizione e sintesi del suono”, Atti del *IX Colloquio di Informatica Musicale*, Università di Genova, 1991, pp. 337-350.
- ⁷ Cfr. Agostino Di Scipio, “Micro-time Sonic Design and the Formation of Timbre”, *Contemporary Music Review*, vol.10, n.2, 1994 (Londra, Harwood Academic Press). Sulla sintesi granulare del suono si potrebbe rinviare ad un gran numero di fonti nella letteratura informatico-musicale, che però sono tutte ben rappresentate nel volume di Curtis Roads, *Microsound*, MIT Press, 2001.
- ⁸ Chiamato anche “bastone della pioggia”, uno strumento diffuso tra gli indios.
- ⁹ *Ikon* esplora vari stadi di coesione o dispersione temporale della materia, e ibrida la *texture* del *palo de agua* (all’inizio e alla fine) con la voce (al centro del brano). L’articolazione complessiva è quella di un graduale addensamento di granuli sonori che, una volta acquisita una certa continuità nel tempo, rivelano la voce, e poi tornano gradualmente a sfaldarsi. La trasformazione del suono di voce fu effettuata con una procedura del tipo “automa cellulare”, che Di Scipio non ha mai utilizzato in alcun altro suo lavoro. Di Scipio afferma anche: «usai anche dei filtri digitali dinamici che avevo io stesso realizzato con miei programmi, e dei suoni di sintesi FM che realizzai con MUSIC5, se ricordo bene».
- ¹⁰ Gli appunti della “notte insonne del 1989” confluirono poi nelle memorie di ricerca citate in nota 6. Oltre a *Fractus*, Di Scipio ne derivò anche la struttura complessiva di un secondo lavoro, *n/tropics*, per ensemble di strumenti a fiato e suoni di sintesi (realizzato al CSC di Padova), poi rimosso dal catalogo.
- ¹¹ Agostino Di Scipio, “Kairós, sulla morfologia del suono e del tempo”, *Sonus*, vol.6, n.2, 1994 (Sonus Editore, Potenza). Un estratto di questo scritto è col titolo “Il suono tra evento e caos” nell’enciclopedia dell’arte *I portatori del tempo - vol.2* (a cura di A. Bonito Oliva, introduzione di Franco Rella), Electa, 2013.
- ¹² Agostino Di Scipio, “Formal Processes of Timbre Composition Challenging the Dualistic Paradigm of Computer Music: a Study in Composition Theory”, Atti della *International Computer Music Conference 1994*, DIEM, Aarhus, 1994, pp.202-208. Otto Laske, “Toward a Definition of Computer Music”, Atti della *International Computer Music Conference 1981* (a cura di L.Austin e T.Clarke), Denton Texas, 1983, pp.31-56.
- ¹³ Di Scipio racconta: «da studente riuscii a scrivere semplici algoritmi di sintesi del suono in tempo reale programmando il processore Texas Instruments 32010, che era al cuore del FLY10 di Michelangelo Lupone. Fu esperienza molto formativa. Poi, preparai col FLY10 anche il mio primo tentativo di composizione con strumento (tromba) e suoni di sintesi digitale, nel 1985 o 1986... Aveva una vaga influenza scelsiana, come il titolo [*Hy-Lur*] suggeriva, con parole dell’antico egizio che significavano “musica” e “tromba”».
- ¹⁴ Cioè la *Ircam Signal Processing Workstation*, un computer dedicato all’elaborazione in tempo reale, sviluppato all’Ircam di Parigi alla fine degli anni 1980.
- ¹⁵ Di Scipio aggiunge: «Oggi, dopo quasi vent’anni, posso dire di aver avuto fiuto, dato che il sistema KYMA esiste ancora e si è evoluto, a differenza di quelle altre attrezzature». Oggidi, per i processi di elaborazione del suono che sono parte dei suoi lavori, il compositore fa spesso uso di software di tipo *open source*, in particolare PURE DATA.
- ¹⁶ Gli organizzatori di Ars Electronica Linz ne hanno inciso un’esecuzione con titolo leggermente diverso, *7 short Improvisations on the Cold*, ma si tratta dello stesso lavoro.
- ¹⁷ Il lavoro, scritto per il Quartetto Prometeo, fu preparato negli spazi dell’Istituto Gramma, a L’Aquila, su commissione della Federazione CEMAT (Roma, 1997-98).
- ¹⁸ Makis Solomos, “Notes sur la notion d’émergence et sur Agostino Di Scipio”, Atti delle *Journées d’Informatique Musicale*, Parigi, 2005; ristampato nel volume *Manières de faire des sons* (a cura di A.Soulez e H.Vaggione), L’Harmattan, Parigi, 2010 [tr. it. in questo volume, col titolo “Note sulla nozione di ‘emergenza’ e su Agostino Di Scipio”].
- ¹⁹ Le premesse concettuali e operative del progetto *Ecosistemico udibile* sono state discusse da Di Scipio all’indomani del primo lavoro, cioè lo *Studio sulla risposta all’impulso* (2002), in “Sound is the Interface. From *interactive* to *ecosystemic* signal processing” (in *Organised Sound*, vol.8, n.3, 2003; tr. it. in questo volume col titolo “Il suono come interfaccia. La composizione di interazioni ecosistemiche”).

²⁰ *Analogique A et B* (per nove strumenti ad arco e suoni elettronici fissati su nastro magnetico) è uno dei lavori più radicali di *musica formalizzata* realizzati da Xenakis nella prima fase del suo lavoro, prima dell'uso del computer (si vedano i capitoli II e III del suo libro *Musiques Formelles*, 1963, oggi disponibile al sito <http://www.iannis-xenakis.org/>). Di Scipio s'è occupato a lungo di quel lavoro, di cui ha analizzato sia i processi costruttivi (di natura probabilistica) sia la concezione pionieristica del suono come "aggregato di *quanta* sonori". Cfr. Agostino Di Scipio, "Le nuvole di suono e i loro meccanismi. Uno studio di *Analogique A et B*", in *Iannis Xenakis. Musicista scienziato architetto* (a cura di A.Melchiorre), Milano, Edizioni Scuole Civiche di Milano, 2006.

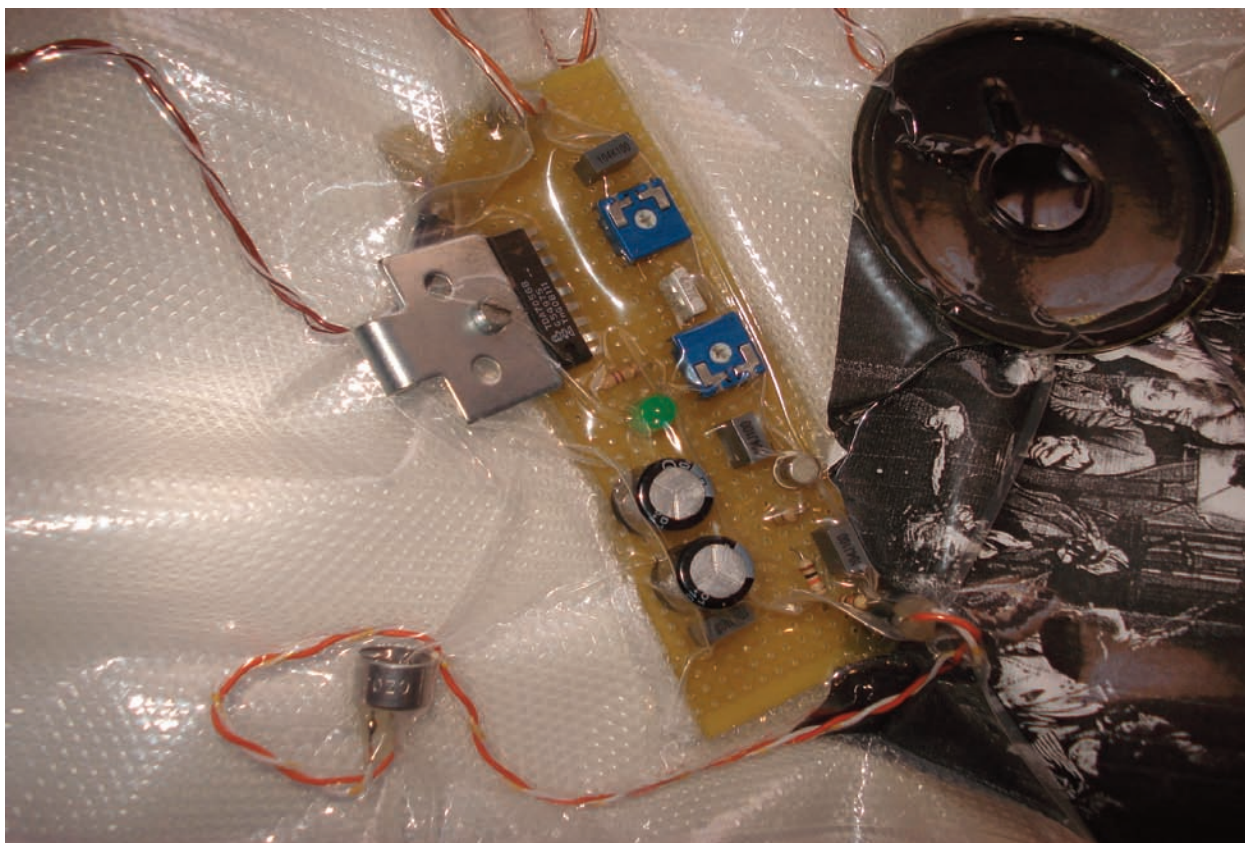
²¹ *Gendy3* è un lavoro di Xenakis interamente realizzato al computer, con software scritto dal compositore per determinare sia il flusso dinamico dei materiali sonori sia la forma complessiva. Cfr. Agostino Di Scipio, "Da *Concret PH* a *Gendy301*. Modelli compositivi nella musica elettroacustica di Xenakis" (*Sonus*, vol.7, n.1-2-3, 1995).

²² Per esempio il fascicolo "Musica/Complessità" pubblicato con la rivista *SuonoSud*, n.2, 1989.

²³ Ciro Longobardi e Agostino Di Scipio, *John Cage: Electronic Music for Piano*, CD Stradivarius 33927.



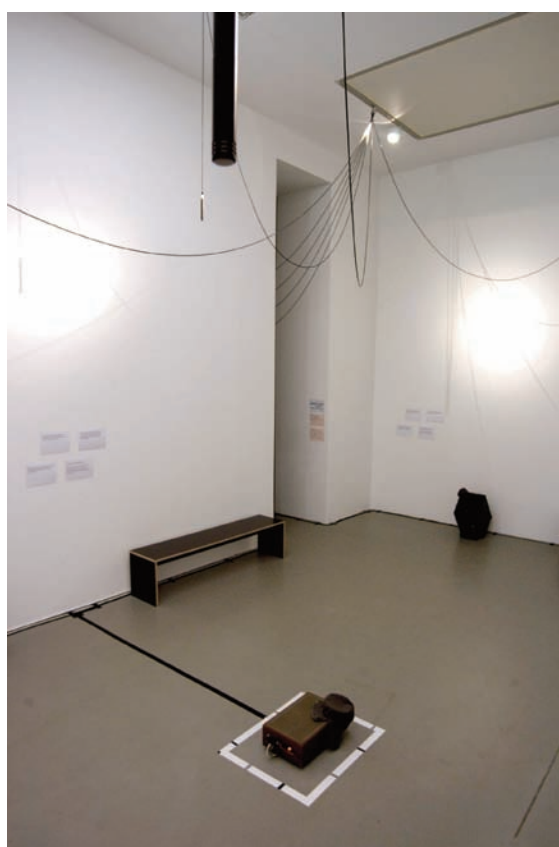
Oggetti sonori boyleani, particolari; Berlino, mostra personale *sound. self. other*, 19 Marzo - 21 Maggio 2011 (GMM / Galerie Mario Mazzoli, Berlino).



Oggetti sonori boyleani, particolari; Berlino, mostra personale sound. self. other, 19 Marzo - 21 Maggio 2011 (GMM / Galerie Mario Mazzoli, Berlino).



Stanze Private, particolari; Bologna, Arte Fiera, 23 - 26 Gennaio 2009 (GMM / Galerie Mario Mazzoli, Berlino).



Senza titolo 2005 (installazione ecosistemica in un piccolo spazio riverberante), vedute d'insieme;
Berlino, DAAD Galerie, 17 Giugno - 3 Luglio 2005. Fotografie di Kai Bienart/DAAD.

Sommario

POLVERI SONORE

Una prospettiva ecosistemica della composizione

Nota editoriale	pag. 11
Intervista con Agostino Di Scipio (2012), di Laura Zattra	pag. 13
Prima parte (testi di Agostino Di Scipio)	
Il compositore come generatore di rumore (1998)	pag. 35
Il suono come interfaccia. La composizione di interazioni ecosistemiche (2003)	pag. 43
Polvere di suono. Necessità di un disorientamento estetico (2005)	pag. 56
Emergenza di suono, suono d'emergenza. Tentativo di epistemologia sperimentale da parte di un compositore (2008)	pag. 63
Ascoltarsi attraverso l'altro. Lo <i>Studio sul rumore di fondo</i> e altri lavori (2010)	pag. 85
Seconda parte (contributi critici)	
Makis Solomos, Note sul concetto di "emergenza" e su Agostino Di Scipio	pag. 107
Julia H. Schröder, Emergere ed emergenza. Considerazioni di teoria e di prassi nei lavori di Agostino Di Scipio	pag. 117
Helga de la Motte-Haber, Sistemi sonori capaci di autoregolazione	pag. 127
Renaud Meric, Il rumore di fondo è un suono? A proposito di <i>Ecosistemico udibile n. 3a</i>	pag. 133
Postfazione	
Daniela Tortora, Dove vai, Agostino?	pag. 145
Catalogo delle opere (2012)	pag. 151
Bibliografia critica	pag. 158
Nota biografica	pag. 161
Note al CD	pag. 163
Indice dei nomi	pag. 168
Sommario	pag. 173
Colophon	pag. 175