

## *Intervista a Ivan Fedele*

Marco Ligabue

**D.:** Maestro Ivan Fedele, quale contributo pensa che l'elettronica possa dare oggi alla musica?

**R.:** Penso che possa offrire un contributo su più piani. L'informatica musicale – anche se parliamo di elettronica preferisco oggi indirizzare il discorso sull'informatica musicale – ha indagato e ottenuto risultati nei campi più svariati. Ovviamente quelli della sintesi, della risintesi, dei processi di trasformazione dei campioni e del materiale. All'inizio degli anni '90, ad esempio, avevo lavorato con dei prototipi di sintetizzatori granulari, costruiti con oggetti Max, secondo vari modi e prospettive, alcune anche molto fantasiose, abordando il suono come fosse un oggetto, una scultura. Il fatto di concepire un oggetto come una scultura, grazie anche a programmi come *Audiosculpt* per esempio, mi ha consentito di agire sul suono come se fosse tridimensionale con azioni additive, sottrattive trasformazioni del timbro, *morphing*, granularizzazione, analisi di piccoli frammenti e riproposizione degli stessi sotto altri aspetti, una sorta di lente di ingrandimento sul suono non possibile altrimenti. C'è poi l'analisi dello spettro, che ha prodotto anche estetiche musicali come lo spettralismo dalla quale sono poi derivate estetiche altre, idee dell'armonia, della verticalità, altre, diverse, non solo come concezione, ma pure come esiti, rispetto a quelle precedenti, quelle storiche. La CAO (*Composition assistée par ordinateur*), l'aiuto dato alla composizione dall'informatica musicale ci consente, per esempio, di progettare percorsi compositivi formali in tempi relativamente brevi e questo non è soltanto un fatto di economia nel lavoro, ma un fatto in grado di influenzare molto le scelte, data la possibilità di ascoltare in tempo reale uno schizzo, un abbozzo di percorso, oppure di accordo o di transizione tra un accordo e l'altro o di articolazione di una figura, si facilita la comparazione tra diverse soluzioni e quindi anche la scelta; il contributo che può dare è quello di finezza, di qualità, di rapidità nella comparazione tra le scelte e quindi, traslando nel campo della musica puramente acustica questi risultati, queste procedure possono influenzare la scrittura della stessa musica strumentale, e questo è fondamentale. Per la verità, è stato spesso così: se pensiamo a Ligeti e la sua esperienza allo studio di Colonia, non è che abbia prodotto una quantità di pezzi di musica elettronica, solo due, sto parlando della fine degli anni Cinquanta. In realtà ha prodotto una concezione della musica che dalla musica elettronica mutuava certe procedure, il concetto di fascia, di micropolifonia, per esempio. Lo stesso può dirsi per la granularizzazione, la polarizzazione, le analisi spettrali, la convoluzione, il *morphing*, tutte procedure tipiche dell'informatica musicale; chiaramente un compositore accorto troverà la loro collocazione nell'ambito del proprio stile o perlomeno deve trovare il modo di convogliarle, guidando le scelte in un ambito che è altro. Ovviamente in questo caso si tratterebbe di usarle come metafore o come modelli, meglio ancora, però certamente c'è un rapporto etico molto

forte tra i due ambiti, non c'è una dicotomia, una scissione, non la vedo, perlomeno per quanto mi riguarda.

D.: Quali aspetti della tecnologia la interessano nel suo lavoro, se ci sono degli interessi particolari; oppure è un interesse generalizzato?

R.: Per la verità sono interessato a tutto. Poi, alla fine, posso dire che l'interesse si polarizza su quegli aspetti che uso per il comporre; recentemente tutta la tecnologia legata alla percezione del gesto e l'utilizzazione del segnale di un gesto strumentale come guida a una trasformazione del suono in tempo reale. Parlo dei sensori, tutta la tecnologia dei sensori, che porta anche a una concezione estetica, non soltanto una utilizzazione tecnica; una concezione estetica di più ampio respiro, perché se pensiamo a uno strumento, uno strumentista, che abbia un sensore applicato all'archetto, piuttosto che al polso, è non solo autore del gesto che produce il suono acustico, ma anche della trasformazione in tempo reale di quel suono o addirittura del suono di un altro strumento. Pensiamo subito, nel caso di musica da camera, a una musica da camera all'ennesima potenza, cioè dal punto di vista concettuale questa tecnologia apre degli orizzonti molto ampi. In questo momento sto pensando a un libro, non didattico ma comunque a una sorta di percorso, relativo a questi ormai venticinque anni, trenta di carriera come compositore, ma venticinque come insegnante di composizione, in cui ho dovuto, per poterle trasmettere, formalizzare procedure e quant'altro che riguardi proprio l'atto del comporre; in questo mi sono stati molto utili gli oggetti di *Open Music*, che io personalmente non so utilizzare, ma poiché ne conosco comunque il funzionamento, ho delegato ad alcuni miei allievi il compito di sviluppare procedure che io sviluppavo manualmente. Trovo che *Open Music* possa essere veramente un aiuto; ovviamente bisogna stare molto attenti, ma questo in generale non solo per *Open Music*, anche per quanto riguarda il semplice trattamento del suono, a far sì che l'ultima decisione sia del compositore, non sia il computer a guidarci, ma che ci sia sempre un rapporto dialettico e che sia sempre il compositore alla fine a scegliere quello che gli interessa. Il computer è uno strumento veloce, rapido, tra virgolette intelligente, ma la musica è eminentemente un fatto estetico e come tale deve riflettere la personalità del soggetto e il soggetto finora, per fortuna, è l'uomo e quindi l'uomo si serve delle macchine e bisogna fare in modo che non siano le macchine a servirsi dell'uomo.

D.: Quale tipo di integrazione ricerca in generale, o in particolare, tra il suo linguaggio strumentale e la parte elettronica, informatica, se preferisce?

R.: Innanzitutto una integrazione di tipo linguistico. Spesso mi sono trovato a considerare l'elettronica come una sorta di ambiente di risonanza, una sorta di alveo che accogliesse l'evento acustico e che reagisse a questo evento secondo criteri di risonanza, psicologica, acustica, psicoacustica o anche solo fisica. Altre volte ho valutato il tutto in termini di contrappunto, non so, sto pensando a *Richiamo* dove la parte elettronica, che pure avrebbe una sua vita autosufficiente, è stata pensata in funzione e in accordo con la parte acustica degli ottoni e delle percussioni, così com'è in un contrappunto a

due voci dove abbiamo un soggetto e un controsoggetto. Altre volte ancora, l'elettronica, soprattutto nei pezzi dove ho usato i sensori – mi riferisco a *CaptActions* come pure ai sensori applicati al polso dell'esecutore al *cymbalom* nell'opera *Antigone* – ho utilizzato il gesto per modificare il suono in tempo reale, soprattutto in due direzioni: in direzione della spazializzazione, il gesto in qualche modo guida la distribuzione nello spazio del suono, e del dislocamento degli eventi sia acustici che trasformati. Si tratta di un aspetto estetico – almeno in questo senso è andata una parte della mia ricerca – quello di cercare di integrare i fenomeni di trasformazione attraverso un tasso di alterità, rispetto al fatto acustico, che non fosse troppo alto ma si integrasse con l'elemento originario, così da poter cogliere in qualche modo la familiarità con la sorgente; con una presenza però importante, tale che nel momento in cui venga a mancare si senta che effettivamente manca qualcosa di importante, di costitutivo, laddove, nel momento in cui invece sia presente, si crei un flusso unico in cui gli elementi non sono separati ma coniugati. Naturalmente si tratta di una scelta assolutamente estetica; si potrebbe usare il segnale del gesto per produrre, dal punto di vista del suono 'sintetico', eventi anche contraddittori, non è detto che un giorno non debba farlo. Questo per dare anche ragione di alcune scelte che ho fatto nel tempo, abbinare a tecnologie diverse, che ho usato di volta in volta.

**D.:** Quale rapporto vede tra la scrittura, la grafia, e la parte elettronica? Quale aspetto le interessa nella scrittura dell'elettronica?

**R.:** È inevitabile che un compositore si ponga questo problema, dato che è necessario fare i conti con una natura diversa degli eventi. Se per uno strumento, di cui conosco il timbro, di cui conosco l'idioma, la scrittura rifletterà quel timbro e quell'idioma, sarà tipica di quel linguaggio idiomatico. Lo stesso non si può dire per l'elettronica dove, obiettivamente, per esempio, già dal punto di vista timbrico siamo 'fuori pista'; non si può segnare nulla, o perlomeno essere precisi. Vorrebbe dire impegnare fogli e fogli in verticale, metri di informazione; e poi, comunque, non ci darebbero il senso. Se io scrivo 'clarinetto', so che è quel suono; nell'altro caso questa è una difficoltà. Però, in fondo, che cosa si chiede: si chiede di notare una relazione o, meglio, varie tipologie di relazione. Innanzitutto c'è una relazione di tipo temporale: quando l'evento elettronico parte, quando finisce. Poi c'è una relazione che attiene alla dimensione quantitativa: una dimensione quantitativa può essere quanto l'evento è forte o piano, cioè il volume, la quantità del volume, oppure anche quanto l'evento è alto, acuto, medio o grave. Sono tutti parametri che si possono notare con una approssimazione sufficiente. Dal punto di vista qualitativo, ci si può servire di grafici che suggeriscano il tipo di articolazione della parte elettronica, se questa è già stata scritta o, comunque, la previsione di un *live* come sarà. Noi sappiamo benissimo se avremo un effetto di tipo granularizzato oppure continuo e questo può suggerire delle soluzioni grafiche. È evidente anche un'altra cosa: poiché l'elettronica si prova molto, tutte queste informazioni acquisiscono un valore maggiore in funzione della quantità di prove che vengono fatte perché, ovviamente, si riconoscono sempre più e meglio gli eventi; in fondo è l'altra parte della medaglia: l'elettronica, soprattutto quando gli strumenti suonano dal vivo, diventa un

partner – direi quasi si umanizza – col quale tu agisci. Rispetto poi a quest’ultimo tipo di interazione esistono due tipi di possibilità: i *files*, cosiddetti, già precostituiti che sono immutabili nel tempo, quindi c’è un’immutabilità dell’elettronica pur facendola partire con determinati *start* in certi momenti e invece una mutabilità comunque della parte *live*, poiché nessuno suonerà mai allo stesso modo la stessa cosa. Sì, possiamo riconoscere uno stile, ma già nello stesso stile ci saranno delle diversità. Oppure c’è, nel *live-electronics*, l’elettronica che in qualche modo reagisce anche all’estemporaneità del gioco, del suonare, e quindi può essere guidata dall’esecutore il quale sa che accentuando un pochino di più il gesto, dando un pochino più di impulso, o dandogliene un po’ di meno, l’elettronica reagirà in un modo o nell’altro; c’è quindi la possibilità da parte dell’esecutore di poter pilotare, entro dei limiti, la morfologia dell’evento che è legato a una determinata parte, un determinato passaggio. Per quanto mi riguarda e, a quel che vedo, per quanto riguarda altri compositori, non ho mai utilizzato una scrittura standard; posso dire che le scritture che ho utilizzato via via – nelle quali magari si possono ritrovare alcuni punti comuni – hanno sempre evidenziato ciò che era importante per gli esecutori, o per il direttore, sapere dell’elettronica. Sto pensando a *Elettra*, per viola ed elettronica, dove ci sono dei *files* già precostituiti; che cosa era importante per l’esecutore: sapere dove doveva abbassare il pedale che faceva partire un *file*, dove più o meno questo *file* terminava e il profilo di questo *file*. Ecco, lì ho usato il disegno dell’involuppo dell’evento, cosa che ho fatto anche in *Donacis Ambra*, dove per altro c’è una tastiera agita da un esecutore che, premendo certi tasti, predispose l’elettronica *live*. Quell’abbassare i tasti è molto simile alla concezione dell’intavolatura dove, in realtà, tu non sai qual è l’effetto, ed è lì che si deve instaurare tra l’esecutore, in questo caso il flautista, e l’evento elettronico un rapporto di consuetudine che è dato dal provare. D’altra parte si tratta di ‘effetti’ così fini che anche voler tentare di scriverli complicherebbe solo di più. Insomma, penso che non bisogna poi essere più realisti del re; sono un uomo pratico e ho visto che questo modo di affrontare il problema non ha mai creato dei problemi, cerco di dare almeno gli elementi essenziali. Venendo dalla pratica musicale, essendo stato un pianista e sapendo quindi quali sono i problemi che un esecutore si pone, mi sono sempre chiesto che cosa uno desidererebbe sapere in quel momento e nelle varie partiture ho privilegiato, a seconda di come era concepita l’elettronica, ora un aspetto, ora un altro, ora tutti e due, ora tutti e tre, magari precludendomi la definizione di altri parametri; quindi, voglio dire, sempre una partitura selettiva. Non sono mai arrivato a una definizione globale che in ogni pezzo si ripeta; ho sempre cercato di essere sintetico, ma sufficientemente chiaro per quello che era necessario veramente per l’esecutore. Non soltanto per quel che riguarda l’aspetto eminentemente pratico, ma anche per l’aspetto musicale, tenendo sempre presente, comunque, che il rapporto tra esecutore e elettronica non è un rapporto che si instaura al momento del concerto, è un rapporto che si instaura precedentemente, che spesso richiede più prove di quanto ne richiederebbe normalmente, per sua natura e non per via della scrittura, l’organizzazione e la concertazione di un pezzo da camera.

D.: Quali sono tra le sue opere che sfruttano le tecnologie digitali quelle che ritiene più interessanti o riuscite o che, semplicemente, ama di più a livello personale?

**R.:** Diciamo che le amo tutte, perché tutte appartengono alla mia vita, a tutte ho dedicato parte del mio tempo, delle mie energie, della mia passione. Però, in genere, si ama sempre l'ultima. Perché? Perché è la fotografia più recente del tuo percorso e, nel caso della musica, si può dire che l'andare avanti, l'ampliare il proprio catalogo, non è paragonabile all'invecchiamento di un essere umano, perché magari uno può invecchiare bene oppure può dire: «porca miseria, quella fotografia di quando avevo trent'anni era molto meglio». No, corrisponde sempre a una sorta di *up-to-grade* e quindi – se uno lo fa con passione e con lo spirito sempre di voler trovare soluzioni nuove per esprimersi – normalmente l'ultimo, normalmente dico, l'ultimo lavoro è sempre quello al quale sei legato di più, non foss'altro per una prossimità temporale e anche affettiva. In questo caso, l'ultimo lavoro che ho fatto, ha peraltro anche una valenza simbolica molto forte perché è uno dei primi lavori scritti con un pensiero compositivo e musicale che pian piano si è evoluto da una certa visione 'altra' della musica che ho frequentato fino dall'inizio degli anni Duemila: si tratta di *Due Notturmi con figura*, per pianoforte e elettronica. Però, per esempio, *Richiamo*, che è il mio primo lavoro che per la riuscita in sé io considero soddisfacente, anzi più che soddisfacente, è un lavoro a cui tengo parecchio, tengo moltissimo. Poi *CaptActions*, un altro a cui sono molto affezionato perché, per la prima volta, ho utilizzato la tecnologia legata ai sensori; si tratta di una composizione in cui ho messo parecchie energie e che mi ha obbligato a pensare la musica in maniera diversa, soprattutto nell'interazione tra elettronica, gesto, strumento e strumentista, e non è stato un cambiamento da poco. Mi ha richiesto uno sforzo concettuale importante e qui, per ritornare alla prima domanda, sforzo concettuale che ha poi influenzato alcuni pezzi, o alcune parti di pezzi, esclusivamente strumentali che ho scritto in seguito. Oppure anche alcune parti dell'opera, di *Antigone*. Sto pensando a concetti come *feedback*, granularizzazione, legati a un gesto, anche se questo non pilotava realmente l'azione, ma ho simulato, ho creato, una relazione virtuale, come se. È un come se, sempre, quando si mutuano certe procedure della musica elettronica nella musica solo acustica.

**D.:** Quali sviluppi futuri, che le interesserebbe ricercare nel suo lavoro, vede tra tecnologia e scrittura? Quali vede in generale, anche osservando il lavoro di altri compositori, nel futuro della musica?

**R.:** Parto dall'ultima. In generale penso che ormai sia acquisito che i due domini non sono separati. L'informatica musicale è uno strumento potentissimo e polivalente al servizio della musica, suggeritore di atteggiamenti; anche nel caso uno non volesse alla fine arrivare a scrivere utilizzando le tecnologie digitali è qualcosa con cui i compositori debbono fare i conti. Certo, poi, liberamente scegliere, ma si tratta comunque di un elemento che influenza il pensiero, perché l'informatica musicale offre oggi possibilità che prima non erano date dai sistemi analogici: una finezza nell'investigazione molto alta, a tutti i livelli; un aiuto nell'organizzazione del materiale, per capire se alcune procedure sono effettivamente portatrici di un risultato; tempi abbreviati e, ripeto, non è soltanto un problema di economia perché le cose bisogna farle in poco tempo. Il tempo è importante per poter decidere di abbracciare opzioni

‘altre’ più fruttuose – e quando dico più fruttuose metto sempre al centro il soggetto e la sua poetica – per ottenere dei risultati compositivi ed estetici che stanno a cuore al compositore. Da questo punto di vista vedo una sempre maggiore implicazione ‘informatica’ nel comporre generale. Non farei distinzioni, le facciamo per comodità; lo noto non soltanto in me, ma anche nelle giovani generazioni che capiscono che una informazione quando non addirittura una formazione specifica a livello di informatica musicale gli è necessaria per poter pensare in musica, può consentire loro di esplorare vie nuove. In questo senso, quindi, essere quello che un compositore dovrebbe essere, lo specchio del proprio tempo filtrato attraverso la propria personalità. Sarebbe come dire che, non so, una persona che dispone oggi degli aerei, voglia ostinarsi ad andare in Cina a cavallo; per carità, uno lo può anche fare, per diletto, e va benissimo, però certamente si pone obiettivi diversi. Non è quindi soltanto una questione di velocità, ma è soprattutto una questione di qualità e di prospettive; anche di problematiche che prima magari non ci si poneva e che addirittura, come è stato in un recente passato e come è nel presente, nel futuro saranno portatrici ancor più di estetiche suggerite da questa frequentazione ‘informatica’ polivalente che, attraversando un po’ tutti i piani dell’agire del compositore, offre possibilità quasi infinite tra le quali districarsi e nelle quali si deve saper scegliere secondo il proprio progetto estetico e poetico. Per quanto mi riguarda, penso che la tecnologia, una delle tecnologie che desidero approfondire, è quella dei sensori, proprio per il fascino che questa tecnologia ha di rendere conto al tempo stesso del suono acustico prodotto dal gesto e della sua trasformazione. Ancor di più, del gesto prodotto da uno strumento che agisce su un altro strumento, questa sorta di legame che può creare una maggiore articolazione della ‘complicità’ tra i componenti di un ensemble. Un altro aspetto che resterà per me sempre molto interessante è quello che riguarda la spazializzazione. A proposito di tale aspetto ho spesso usato l’espressione drammatizzazione del suono nello spazio, dell’evento sonoro o degli eventi sonori così come si dislocano; passiamo praticamente da una bidimensionalità, tra virgolette, dello spazio a una tridimensionalità, per cui il suono in qualche modo si propone come una sorta di oggetto, di scultura. A me piace usare in merito anche un’altra espressione, scolpire lo spazio con il suono o scolpire il suono nello spazio; questa operazione è il risultato di una concezione della musica in cui ciò che, in qualche modo, o non veniva considerato o veniva considerato neutro – ovvero lo spazio in cui la musica si suonava e l’ascoltatore con la sua posizione rispetto all’evento – qui diventano elementi cruciali e fondamentali del comporre, perché altro è essere in fondo a una sala, altro è essere davanti a sinistra. Tu ‘vedi’ l’oggetto scolpito in maniere diverse; come una persona che va in un museo e vede una statua a trenta metri di distanza o da vicino un po’ defilato: è sempre lo stesso oggetto, ma ne coglie aspetti diversi a seconda della prospettiva in cui si trova. L’oggetto perde quella sua supposta unicità, supposta perché mai lo è stato, mai anche quando si sono suonati i quartetti di Mozart nel salotto del re, perché chi stava dietro ascoltava diversamente da chi stava davanti. Che oggi i compositori richiedano proprio una qualità specifica di un ambiente, più risonante invece che meno, oppure gli strumenti distribuiti in un certo modo o il posizionamento degli ascoltatori, vuol dire che già nella loro strategia compositiva, nella loro poetica, l’elemento spaziale non è soltanto dislocamento delle

fonti sonore, quanto piuttosto elemento strutturante fondamentale. La psicoacustica ci aiuta in questo approccio verso l'evento sonoro, che non vive solo della dimensione temporale – come sempre per comodità abbiamo voluto credere – ma anche della dimensione spaziale la quale, da accidente casuale, diventa attrice fondamentale. Se una volta, salvo alcune eccezioni, non si prestava troppa attenzione, oggi invece se ne fa molta. Faccio sempre l'esempio di un quartetto in forma classica, un quartetto di Beethoven per esempio, suonato in una sala di 5 metri per 10, in una chiesa, in un teatro di 800 posti, in un teatro di 3000 posti, un'acustica secca, un'acustica con un riverbero breve invece che lungo, ascoltato in fondo a una sala, piuttosto che vicino ai muri dove arrivano prima certe riflessioni: riconosciamo lo stesso oggetto, ma ne abbiamo una percezione diversa. È come illuminare un oggetto con una luce diversa, oltre che vederlo con una prospettiva diversa. In quest'ottica dell'elemento 'spazio' – che ormai dopo Einstein sappiamo non essere un semplice accidente, ma l'altra parte della medaglia dell'evento – non dico la contraddizione, ma la contrapposizione delle due dimensioni spazio e tempo vengono superate, proiettate sul piano più elevato dell'evento che le riassume; e di questo un compositore non può non tener conto.

**D.:** Possiamo quindi dire che uno degli aspetti dell'informatica applicata alla musica che sicuramente le interessa è la capacità di entrare dentro i meccanismi della psicoacustica, smontarli, riconfigurarli, per poi utilizzarli ai fini compositivi?

**R.:** Questo assolutamente. Lo dico sempre anche ai miei allievi, quando suggerisco loro l'attenzione che devono avere per due aspetti: quello eminentemente tecnico della strumentazione e dell'orchestrazione, e quello della percezione, perché noi siamo uomini che scriviamo per altri uomini, non per i marziani. Ci sono delle categorie del pensiero che organizzano le rappresentazioni dell'esperienza e quella dell'ascolto di un pezzo di musica è la rappresentazione di un'esperienza che costruiamo nel teatro della memoria: dobbiamo sapere come funzioniamo. Perché sapendo come funzioniamo abbiamo più possibilità, scrivendo musica, che il pezzo possa, abbia probabilità, anche tante, di essere 'percepito' e recepito. Poi, che lo possa essere in un certo modo, piuttosto che in un altro, dipende da tanti altri fattori: si tratta di fattori culturali, fattori anche emotivi, emozionali. Uno può essere più o meno interessato, ma che il pezzo si offra vuol dire che non abbia un tasso di entropia eccessivo, o che gli elementi non si presentino con una distanza gli uni dagli altri tale per cui i legami sintattici o, meglio ancora nel caso della musica, paratattici si dissolvano e non vengano colti; o perlomeno, se si dovesse agire in questo modo, esserne coscienti. Ecco questo è fondamentale e non so fino a che punto, quando si scrive, di questo si tiene conto.

**D.:** Vi è qualche altro aspetto, riguardo al suo rapporto con le tecnologie, che desidererebbe sottolineare o puntualizzare?

**R.:** Più che puntualizzare, una piccola nota aneddotica, anche per stemperare con un riferimento personale, storico, e comunque importante per quello che è stato il mio percorso di compositore; per sottolineare appunto l'importanza che ha avuto per me

la musica elettronica, per quanto, poi alla fine, non abbia scritto tanti pezzi con l'elettronica. Prima di cominciare il mio catalogo col *Primo quartetto* alla fine degli anni '70, nel 1978 io, al termine del settimo anno di composizione – quindi con quella grande abbuffata di contrappunto e armonia; fondamentale: ho avuto un grande maestro, Dionisi – ebbi l'intuizione che la mia formazione dovesse passare dalla musica elettronica. E in effetti le esperienze che allora facevo al conservatorio di Milano nella classe di Paccagnini e contemporaneamente nello Studio di Fonologia della Rai – ormai obsoleto all'epoca ma che forniva comunque qualche strumento – furono importantissime poiché mi consentirono, non avendo ancora sviluppato un artigianato di scrittura affidabile e 'affilato', di fare esperienze formali col taglia e incolla che in poco tempo mi rendevano consapevole delle proporzioni nel porre i diversi elementi della composizione, di quanto queste proporzioni veramente funzionassero rispetto all'idea che mi ero fatto. Come avere un'orchestra. È stata una palestra fondamentale per lo sviluppo di una concezione formale sufficientemente consapevole e non è forse un caso che poi la preoccupazione o comunque la mia predilezione per l'aspetto formale – che uno potrebbe anche dire normale in un compositore – sia nata da quelle lontane esperienze. Un debito che ho nei confronti della musica elettronica, un riconoscimento che le faccio molto volentieri.

**D.:** Nel contesto del rapporto tra strumenti e elettronica, c'è qualcuno della generazione di compositori che l'ha preceduta che sente come riferimento?

**R.:** Sì. Come tipologia di percorso esistenziale, il mio è simile a quello di Ligeti: ha frequentato lo studio di Colonia, traendone una lezione che dopo, in realtà, ha riversato nella musica acustica. Non mi risulta che dopo abbia scritto più per l'elettronica. Io invece ho scritto. Questo è come dire un riferimento di percorso. Invece per quanto riguarda la concezione del rapporto tra strumenti e elettronica mi sento molto vicino, parlo della concezione, a Boulez, per la visione contrappuntistica molto forte. Dal punto di vista degli esiti del suono, del colore, mi sento invece più vicino a Berio che cercava sempre una sorta di familiarità – parlo del Berio di *Ofanim* – e di omogeneità tra l'elettronica e l'elemento acustico; la genesi dell'elettronica spesso nasceva dai timbri in gioco nella parte strumentale acustica. Quindi tre aspetti diversi: di percorso formativo, concettuale compositivo, di gusto del suono. Mi sembrano tre maestri importanti.

Firenze, 8 giugno del 2008