

***Atomi distratti* di Mario Garuti (2005)**

Analisi musicale e tecnologica ed elaborazione di un algoritmo di sintesi in ambiente Max/MSP per l'esecuzione della parte di tastiera elettronica

Marco Marinoni

Conservatorio "Benedetto Marcello"
di Venezia

SOMMARIO

Questo articolo è focalizzato su *Atomi distratti*, un lavoro per ensemble e live electronics del compositore italiano Mario Garuti, ed è organizzato su tre differenti livelli:

1. analisi poetico-estesica del brano;
2. presentazione dell'ambiente esecutivo del live electronics approntato per la prima esecuzione;
3. elaborazione di un algoritmo di sintesi in ambiente Max/MSP per l'esecuzione della parte di tastiera elettronica.

Dopo una breve introduzione in cui si chiarisce l'idea all'origine delle scelte musicali operate nel brano, viene precisata la metodologia di approccio all'analisi.

Il primo livello include un'analisi dei cambiamenti contrastivi in cui viene mostrato come, in *Atomi distratti*, a un'organizzazione gerarchica *debole* (Imberty) corrisponda un'esperienza del tempo musicale coesa e unitaria, attraverso cui la rappresentazione simbolica e fantasmatica sottesa al brano (proprio la frammentazione del tempo interno, *mise en abyme* dell'ipotesi stessa) viene trasmessa integra ed intelligibile. Al fine di ottenere un tracciato delle immagini linguistiche, poetiche, musicali ed extra-musicali all'origine del brano viene utilizzato il mezzo dell'intervista, in cui il compositore è chiamato in prima persona a indagare il proprio lavoro.

Il secondo livello include due sotto-livelli: in primo luogo viene data descrizione del materiale pre-registrato e del suo ruolo nell'economia del brano, quindi una descrizione tecnologica dell'ambiente esecutivo del live electronics di *Atomi distratti* si accompagna a un'osservazione comparata longitudinale delle opere di Mario Garuti che includono in organico il mezzo elettronico, al fine di chiarire il ruolo del live electronics all'interno del brano e l'evolversi del rapporto che il compositore modenese intrattiene con l'elettronica nei suoi lavori. Anche in questo caso l'intervista è lo strumento privilegiato per accedere al mondo interno del compositore.

Il terzo livello è strutturato a partire da una *traduzione-interpretazione* in termini tecnologici delle descrizioni, registrate utilizzando il mezzo dell'intervista, che il compositore fornisce dei due preset di tastiera elettronica presenti in partitura. Di seguito viene descritto il progetto per lo strumento di sintesi, della cui realizzazione in ambiente Max/MSP si dà descrizione nel paragrafo conclusivo.

Parole Chiave

Analisi musicologica; live electronics; algoritmo di sintesi.

1. INTRODUZIONE

Atomi distratti è un lavoro di Mario Garuti per ensemble e live electronics che nasce, nelle parole dell'autore, dall'idea di comporre "una danza sospesa: questo comporta una forma di stroficità che permette di regolare la relazione tra prevedibilità e imprevedibilità. L'aspetto circolare di questa situazione implica variazioni interne di un oggetto sonoro in sé comunque riconoscibile" [1]. L'utilizzo del termine *danza* non è in questo caso da rapportare alla forma storicamente connotata, bensì riflette una particolare immagine metaforica e poetica dell'opera: un'idea musicale di partenza che ha informato e guidato il processo creativo fornendo prima un punto di convergenza verso cui indirizzare le strategie compositive messe in atto durante la stesura, quindi una lettura interpretativa possibile dei materiali musicali e della loro organizzazione.

2. METODOLOGIA

Michel Imberty individua tre possibili direzioni su cui impostare il processo di segmentazione di un brano musicale:

1. percezione di cambiamenti qualitativi più o meno pregnanti nel flusso del tempo musicale;
2. attraverso modelli di riferimento appresi;
3. le suddivisioni sono determinate dalla struttura profonda dell'opera e testimoniano le modalità attraverso cui lo stile è stato percepito e decodificato dal soggetto [2].

La terza ipotesi ha come obiettivo un'indagine percettiva circa le differenti modalità di fruizione dell'organizzazione del tempo musicale da parte dei soggetti e attiene alla psicologia cognitiva e sperimentale. La seconda ipotesi non può parimenti essere applicata ad *Atomi distratti*, come del resto a gran parte della musica prodotta nel nostro tempo, poiché si basa sul confronto con forme storicamente connotate come ad esempio le forme classiche imposte dalla sintassi tonale. Sebbene parte della produzione contemporanea oggi privilegi la ripresa e rielaborazione di forme derivanti dalla tradizione, l'assenza di teorizzazioni precise ed esaustive circa la presenza e la riconoscibilità di uno o più *stili propri* all'interno della musica del nostro tempo (l'individuazione dello stile è operazione che non può essere compiuta nel darsi di una particolare corrente o epoca poiché necessita di una visione complessiva e *a posteriori*) rende impossibile qualsiasi osservazione di tipo comparativo se non con singole opere appartenenti allo stesso periodo. La prima ipotesi, basata sul cambiamento contrastivo, è quella che più si presta a essere presa come motore di organizzazione per questo tipo di osservazione analitica.

Il cambiamento contrastivo, per essere percepito, necessita che l'io percepisca non solo gli stati A e B ma la *transizione* da A

a B. Il passaggio costituisce la realtà percettiva della relazione tra le parti. B deve presentare una *qualità diversa* rispetto ad A. Il cambiamento introduce una *discontinuità* nel tessuto temporale attraverso due possibili modalità: *gerarchia* e *giustapposizione*.

Se lo stile è “gerarchia percettiva dei cambiamenti e delle unità che essi delimitano” [2], un brano in cui nessuna organizzazione gerarchica a livello macro-formale è individuabile, bensì solo una giustapposizione di parti estremamente differenti, ha come obiettivo e tratto distintivo la disgregazione dello stile. Attraverso un’analisi dei cambiamenti contrastivi mostreremo come *Atomi distratti*, in cui il grado di differenziazione tra le parti è massimo e qualsiasi forma di gerarchia è assente, risponda perfettamente alla definizione di *gerarchia debole*, la quale implica “numerosi cambiamenti tutti ugualmente pregnanti immediatamente percettibili, insieme a mutamenti più debolmente percepibili e in numero relativamente più grande, sia numerosi cambiamenti la cui organizzazione è incerta nel senso che non vi appare nessun contrasto chiaro o nessuna rottura netta” [2].

3. ANALISI MUSICALE

Il manoscritto è in formato A3 (cm 42 x 29.7). La stesura della partitura strumentale è stata ultimata in data 15 Dicembre 2005 a Sesto S. Giovanni. La progettazione e realizzazione della parte elettronica è stata ultimata in data 18 Gennaio 2006 (date e luogo sono indicate sull’ultima pagina del manoscritto, lateralmente a battuta 243). La prima pagina della partitura in notazione reca il titolo *Atomi distratti* su cui si innesta in modo (quasi) speculare *Amori distratti* (vedi Appendice 1). In seconda di copertina si trova la dedica al Divertimento Ensemble. La prima esecuzione ha avuto luogo il 29 gennaio 2005 a Milano, Palazzina Liberty, all’interno della stagione concertistica Milano Musica 05, con i seguenti esecutori:

- Divertimento Ensemble
- Mario Garuti, tastiera elettronica
- Marco Marinoni, tracce audio e live electronics

Di seguito viene precisato l’organico strumentale:

- flauto alto / flauto basso
- oboe
- clarinetto in sib / clarinetto basso
- arpa
- tastiera elettronica
- glockenspiel / vibrafono (1° percussionista)
- marimba / 4 gongs (F#1, G1, A1, D2) (2° percussionista)
- pianoforte

In partitura viene inoltre indicata la possibilità assegnare a due esecutori la parte del primo percussionista. La durata riportata è 12’ e differisce di pochi secondi dalla reale durata della prima esecuzione (11’55’’).

A seguire le note all’esecuzione con le indicazioni relative al flauto e al pianoforte, quindi il progetto del live electronics, di cui si dirà in seguito.

Tra il progetto del live electronics e la partitura musicale, è riportato l’acrostico:

Attimidesideranti
Trattinquieti
Ondeterne
Motoetero
Instabilecerchio

Dolentel’ente
Incrinature
Stille
Tramamata
Retinfinite
Amoridistrutti
Tensegrità
Trattinquieti
Ineluttabile

Si tratta di quattordici parole organizzate in due gruppi, le cui iniziali lette in senso verticale riproducono il titolo del brano. Queste termini individuano e circoscrivono l’immaginario di *Atomi distratti*, rimandando a “strutture atomiche che durante il pezzo hanno atteggiamento centrifugo, perdono la loro funzionalità all’interno della danza sospesa. Ogni lettera delle parole ‘atomi distratti’ è iniziale di una considerazione verbale” [1].

Al fine di rendere queste informazioni accessibili e di chiarire le immagini che sono alla base delle operazioni simboliche e linguistiche attraverso le quali il brano è stato composto, ho chiesto all’autore di commentarle una per una: le considerazioni che seguono sono state raccolte in data 24 Aprile 2008 a Sesto S. Giovanni.

Attimidesideranti, (ovvero *attimi desideranti*) è il “tendere verso qualcosa che non conosci, un concetto di nostalgia legata a un desiderio sconosciuto, *sehnsucht*. E’ differente da un concetto di nostalgia verso un luogo conosciuto, un luogo verso cui si vuole tornare: questo implica direzionalità irreversibile e porta a una ipotetica ripartizione *A B C* del pezzo in cui a uno stato apparentemente autosufficiente segue la sua incrinatura e una zona conseguente inquieta, cioè *L’ente dolente*, pezzo per flauto basso e percussioni, incluso nei *Sei pezzi anestetici* (2003) che ho integrato in *Atomi distratti*, aggiungendo alcuni altri elementi: questo costituisce l’elemento B. La terza parte invece è totalmente caratterizzata dalla traccia audio AT_20.wav e dall’elaborazione in tempo reale della stessa.

Questa tripartizione è motivata da un grado di omogeneità interna e presenta parti caratterizzate in modo totalmente differente”.

Trattinquieti (ovvero *tratti inquieti*) “si riferisce ad aspetti locali che costituiscono soprattutto la prima parte (parte A) in cui risulta evidente la fragilità degli elementi stessi. Tecnicamente parlando gli eventi sono composti da uno o pochi suoni isolati da silenzio, disposti a incastro. il gioco di ogni linea e anche l’incastro sono molto fragili”.

Ondeterne (ovvero *onde eterne*) “può essere rapportato all’ultima parte più elettronica”.

Motoetero (ovvero *moto etero*) e *Instabilecerchio* (ovvero instabile cerchio) “rimandano a una circolarità che si incrina. La parola *atomi* determina quello che è *L’ente dolente*”.

Dolentel’ente (ovvero *dolente l’ente*) “è la prima considerazione legata alla *D* di *distratti*. La distrazione implica una deviazione del proprio percorso con conseguente perdita di identità. Segue infatti la parola *incrinature*”.

Incrinature “è legata a *Trattinquieti*, che ritornerà”.

Stille, “in italiano *gocce* (elemento atomico, concluso in se stesso: puntillismo, anche se non weberniano), in tedesco è *tranquillità, silenzio*”.

Tramamata (ovvero *trama amata*) “ha in sé un verbo al passato, rimanda alla prima parte del pezzo ormai incrinata. C’è all’interno di *Atomi distratti* un decorso narrativo”.

Retinfinite (ovvero *reti infinite*): “la possibilità da parte del compositore di scegliere al momento qualsiasi possibile *estensione* che rimandi a certe necessarie *intensioni*. Devo agire su una certa necessità di cambiamento (decorso) ma, se l’idea è quella della fragilità, essa può essere espressa in modi

differenti. Concetto di campo unificato. Technè: penso che sia possibile relazionare tutto con tutto. Il problema è capire quali punti (o punto) ci sono in comune tra due oggetti che relazionano tra di loro. Ad esempio: 'poltrona' e 'ombrello'. Subito posso pensare interno/esterno o concavo/convesso. La poltrona ha forma convessa e riceve. L'ombrello ha forma concava pur ricevendo anch'esso (la pioggia dall'alto). Entrambi ricevono ma con due *opposizioni distintive formali*: sulla ricezione uno è morbido e riceve corpi pesanti, l'altro è teso e riceve pioggia o raggi solari, entità più eteree. Musicalmente parlando c'è questa *modalità di accostare* in senso sintagmatico parti formali essenzialmente differenti (le parti A, B e C della macro-forma) cioè si possono accostare sintagmaticamente oggetti differenti a livello paradigmatico all'interno della stessa unità formale o addirittura in sincrono (ad es. il rapporto tra gli elementi elettroacustici inclusi nelle tracce audio e gli oggetti sonori strumentali)".

Amoridistrutti (ovvero *amori distrutti*): "decadendo l'aulicità della *danza sospesa*, gli aspetti vitali sono meno direzionati secondo una costruzione formale e tendono più esplicitamente a una sorta di invasività del significante: la parte C che è una sorta di *metastasi dionisiaca* che si oppone alla *grazia* della prima parte. E' anche il continuo del titolo: volendo il pezzo si chiama *Atomi distratti / Amori distrutti* come da titolo inserito a specchio nella prima pagina. Uno specchio con anomalia".

Tensegrità "rimanda al concetto di *tensegrity* dell'architetto Buckminster Fuller che costruiva forme geodetiche basate sul triangolo equilatero, forma geometrica più coesa in assoluto che permette di costruire strutture ampie e stabili con la minor presenza di materia. Concetto che rimanda anche alla *tensegrità* di Castaneda e tutto l'immaginario che ne deriva".

Trattinquieti (ovvero *tratti inquieti*), "posta in posizione speculare rispetto alla sua presenza nella prima parola (*atomi*), ribadisce quello che è poi il tratto distintivo del pezzo".

Ineluttabile. "Non-reversibilità, nella formulazione di Giorgio Agamben. Rimanda anche al mio pezzo *Così è* (1990) per flauto in sol, sax alto e corno inglese, un lavoro molto statico, e a *...Con lume arsa* (1992), leggi *bruciata dalla ragione*. Ineluttabile quindi come qualcosa che non puoi controllare. Ovviamente è in relazione diretta con *Quantunque* (1998), titolo anche posto all'inizio del primo capitolo (*Qualunque*) del testo di Agamben, che parla della singolarità 'che scioglie dal falso dilemma che obbliga la conoscenza a scegliere fra l'ineffabilità dell'individuo e l'intelligibilità dell'universale' [3]".

Alcune *linee di comportamento* emergono dalle considerazioni dell'autore. Si tratta di *direzionalità* che si intersecano e si sovrappongono fino a formare una *texture di disposizioni interne* all'origine del brano. Di seguito sono elencate quelle particolarmente significative ai fini di questa osservazione:

- tripartizione formale del brano (tipo A B C), motivata dal grado di omogeneità interna delle parti, tra loro molto differenti.
 - A: uno stato apparentemente autosufficiente. Fragilità interna. Eventi composti da uno o pochi suoni isolati da silenzio, disposti a incastro. Condizione di *grazia* forse già in partenza ricordata, e idealizzata. Tema della perdita (lutto fantasticato) e dell'idealizzazione conseguente.
 - B: incrinatura della condizione A (*L'ente dolente*, già in *Sei pezzi anestetici*, 2003)
 - C: zona inquieta conseguente a B. Predominanza dell'elettronica persistente e con carattere di a-temporalità (*onde*

eterne). *Metastasi dionisiaca* in opposizione alla *grazia* della parte A

- rottura della circolarità (non-reversibilità). Deviazione dal proprio percorso → perdita d'identità (distrazione);
- concezione atomica dell'oggetto sonoro. Il singolo evento è stabile e concluso in se stesso. L'instabilità (inquietudine) nasce apparentemente dalla relazione tra gli oggetti (ma è possibile che sia già in essi contenuta quale tratto ontologico proprio, *a priori*) e nel tempo porta gli stessi a degenerare in un'oscillazione paradossale (parte C);
- presenza di un decorso narrativo. Tema del ricordo. Ciò che è andato perduto è ormai sconosciuto, altro da sé. Tensione / nostalgia (*sehnsucht*) verso qualcosa che non si conosce (più) → non-reversibilità dei moti formali;
- tecnica compositiva: *action-painting* formalmente direzionato, istintuale ma consapevole che parte da un'analisi connotativa (basata sui tratti di *intensionalità* degli oggetti) e assume come terreno d'azione l'infinito possibile;
- attenzione all'equilibrio inteso come il massimo grado di coesione (formale) con il minor utilizzo di materia (sonora).

3.1 ANALISI DELLA MACRO-FORMA

Atomi distratti si suddivide in tre parti, collegate tra loro da zone ibride dette "di transizione". La suddivisione macro-formale è indicata in Tabella 1.

Parte	Battute	Indicazioni in partitura
A	1 – 122	semiminima = 96 ÷ 100
A→B	123 – 147	semiminima = 72
B	148 – 160	semiminima = 124; flauto in sol → flauto basso (<i>L'ente dolente</i>); tast. elettr. <i>Preset 1</i> → <i>Preset 2</i>
B→C	161 – 243	Start AT_18.wav, LE, cronometro
C	243 – fine	Fine partitura in notazione; start AT_20; traccia audio e LE soli

Tabella 1. Suddivisione macro-formale

3.1.1 PARTE A

Non c'è frattura tra A e A→B, un unico arco narrativo di materiali sonori in continua trasformazione si conclude a battuta 147. Allo stesso modo la parte A non presenta in partitura ulteriori suddivisioni formali evidenti né interruzioni nell'omogeneità dei materiali, tuttavia è possibile individuare in essa quattro sotto-arcate narrative distinte, le prime tre di durata simile (circa 33-35 battute), la quarta di durata dimezzata (16 battute: manca l'arco narrativo discendente verso la zona di rarefazione che contraddistingue ogni transizione alla sotto-arcata successiva) con funzione di connessione alla zona di transizione A→B in cui i materiali subiranno una radicale intensificazione, già suggerita da alcune brevi zone di addensamento e maggiore instabilità presenti negli archi narrativi precedenti. Queste sotto-arcate sono a loro volta connesse mediante due zone di transizione (tra la prima e la seconda sotto-arcata e tra la terza e la quarta) individuate da battute vuote e una zona cadenzale costituita da due battute e individuabile nella regione caudale della seconda sotto-arcata. In Tabella 2 sono riportate le suddivisioni interne della parte A.

Battute	Durata (n° batt.)	Funzione
1 – 33	33	Sotto-arcata A1
34	1	Battuta vuota. Transizione alla sotto-arcata A2
35 – 68	34	Sotto-arcata A2
69 – 70	2	Regione cadenzale
71 – 105	35	Sotto-arcata A3
106	1	Battuta vuota. Transizione alla sotto-arcata A4
107 – 122	16	Sotto-arcata A4

Tabella 2. Parte A: suddivisioni interne

E' interessante notare come le zone di giunzione tra sotto-arcate siano costruite come degli *specchi con anomalia* (ritorna questa immagine, utilizzata dal compositore per commentare la considerazione *Amoridistrutti*, che oltre a essere inclusa nell'acrostico iniziale è anche lettura rovesciata e *obliqua* del titolo, forse addirittura come si ipotizzerà più avanti *contenuto fantasmatico latente* del brano: quindi un tratto distintivo ricorrente): infatti gli ultimi suoni di una sotto arcata sono i primi della sotto-arcata seguente e da subito innescano un vettore di modificazione / evoluzione dei materiali. La sotto-arcata A1 si conclude con i suoni mib, mi - si, do (arpa, clarinetto in sib – pianoforte, glockenspiel) e la sotto-arcata A2 inizia con i suoni mib, mi - si, do (arpa, clarinetto in sib – tastiera elettronica – piano, glockenspiel – tastiera elettronica). Al centro del chiasmo si trova un intervento dell'elettronica (traccia audio AT_8). In maniera simile, gli ultimi suoni della sotto-arcata 2 (si, [la, mib, si, mi]) sono ripresi all'inizio della sotto-arcata A3 (mib, si, la) arricchiti da altre altezze (reb, mi) che introducono un graduale spostamento del piano armonico, e da figure ricorrenti (intervallo di settima maggiore si do alla tastiera elettronica in unisono con glockenspiel e parzialmente con il pianoforte). Similmente alla sotto-arcata A1, la sotto-arcata A3 si conclude sui suoni mi, mib, si, do (arpa, clarinetto in sib – glockenspiel e pianoforte all'unisono) mentre la sotto-arcata A4 inizia con suoni mib, mi - si, do (arpa, clarinetto in sib – pianoforte, pianoforte).

Le zone di addensamento e maggiore instabilità possono coinvolgere più strumenti (es. batt. 109 – 110), sono in genere caratterizzate da regioni ad articolazione complessa (es. oboe e flauto in sol da batt. 114; pianoforte, batt. 38 – 39) o agglomerati accordali (es. vibrafono, marimba e pianoforte, batt. 97 – 100) relativamente isolati (es. vibrafono, batt. 55; pianoforte, batt. 59 – 60), orchestrati da più strumenti (es. pianoforte, marimba e vibrafono, batt. 23 – 24; tastiera elettronica, marimba e pianoforte, batt. 28; arpa, vibrafono e marimba, batt. 29) anche organizzati direzionalmente (es. vibrafono, batt. 118 – 124: direzionalità obliqua discendente; pianoforte, batt. 118 – 125: direzionalità obliqua discendente. Questi due eventi complessi assolvono anche a funzione di ponte tra A e A→B).

Le batt. 41 – 43 presentano un elemento iterativo omoritmico lineare a-direzionato a densità minima (arpa) cui corrisponde una regione ad articolazione complessa (flauto, oboe, clarinetto in sib) e una zona a simmetria imperfetta (di nuovo l'immagine dello specchio con anomalia) con elemento speculare dell'elettronica (AT_9 a batt. 41, AT_10 a batt. 43, batt. 42 vuota) già in sé deformato a causa della parziale eterogeneità delle due tracce audio che partendo da suoni di origine comune (pletro o unghia sfregati sulla corda del pianoforte a produrre cluster di parziali) sono elaborate staticamente la prima dinamicamente la seconda, asse di simmetria de-focalizzato (gong e pianoforte sfasati di pochi istanti) e elemento speculare imperfetto del gong (fa# grave

batt. 41 e 44). In maniera simile, molte altre zone della parte A possono essere delimitate e osservate in un certo senso come oggetti musicali a se stanti (es. la prima pagina, batt. 1 – 4, che sarà oggetto di osservazione dell'analisi micro-formale).

3.1.2 TRANSIZIONE A→B

La prima zona di transizione conserva i tratti linguistici grammaticali (in termini figurati, di orchestrazione e scelta di materiali musicali) propri della parte A, modificandone la sintassi attraverso una graduale intensificazione della scrittura cui corrisponde un percettibile rallentamento (25% c.ca della velocità precedente) del tactus. Questo atteggiamento sembra essere finalizzato a suggerire un'impressione di anamorfosi e rivela un atteggiamento ambivalente di sincronica affermazione e negazione del cambiamento, quindi dello scorrere del tempo musicale. Lo stesso tipo di atteggiamento duale (scisso) è individuabile nella scelta dei materiali musicali: elementi lineari di durata medio-lunga o lunga, spesso de-focalizzati nel dominio del tempo (trilli e ribattuti) o in quello della frequenza (tremoli) mediante *trilli all'unisono* (es. marimba, batt. 125 – 128; vibrafono, batt. 127 – 131), *tremoli* (interpretabili rispetto ai trilli all'unisono come un grado successivo di de-focalizzazione dell'oggetto) (es. marimba, batt. 141 – 144; pianoforte, batt. 141 – 144), *flatterzunge* (de-focalizzazione timbrica che coinvolge sia tempo-ritmo che frequenza-altezza e spettro) (es. oboe, batt. 127 – 128), *perturbazioni dello spettro armonico sul transiente d'attacco* (es. flauto, batt. 128), *parziale e irregolare discontinuità interna* (in cui i gradienti di eterogeneità ritmica e imprevedibilità sono maggiori e più randomici rispetto a quelli dei trilli) (oboe, batt. 126; flauto, batt. 131).

Rispetto alla parte A in questa zona di transizione la dimensione obliqua assume una rilevanza determinante attraverso *glissandi* (es. clarinetto in sib, batt. 132; oboe, batt. 138; flauto, batt. 140), *elementi scalari rapidissimi ascendenti* (es. oboe, batt. 138), *discendenti* (flauto, batt. 139; pianoforte, fine batt. 133) e a *direzionalità mista* (es. flauto, batt. 132 – 133), *cluster glissati* (es. pianoforte, batt. 138 – 139).

In A→B assistiamo a una progressiva e violenta *contrazione* nell'organizzazione dei materiali che si accompagna a una *deriva centrifuga* caratterizzata da sempre maggiore de-focalizzazione degli oggetti, aggregazione istantanea in composti eterogenei instabili subito distrutti (condizione simile al movimento caotico delle molecole nei gas all'aumentare della pressione o della temperatura) e sfocia in un *collasso* del tempo musicale (batt. 141 – 147) contraddistinto da tremoli tra altezze lontane prima (marimba e pianoforte, batt. 141 – 142) e lontanissime infine (pianoforte, batt. 143): questo è il punto di massima de-focalizzazione, che innesca la deflagrazione del tessuto musicale attraverso gli aggregati accordali organizzati in senso discendente di pianoforte e vibrafono (batt. 144 – 146), una sorta di discesa nelle zone infere (parti inferiori, *inconse*) che disgrega l'articolazione dei materiali di flauto, oboe e clarinetto in suoni tenuti, indifferenziati e a-direzionali (batt. 147 – 150), e quindi in un silenzio abitato da echi inquieti (la parte B).

La AT_17 che parte a batt. 134 e dura 41 secondi c.ca è l'unico intervento dell'elettronica in questa zona di transizione. Si tratta di materiale altamente significativo poiché in esso è racchiusa una lettura metaforica e poetica di ciò che sta avvenendo al materiale strumentale (e al tempo musicale del brano). Essa è formata da due tracce monofoniche lineari in dinamiche basse con un lungo fade-in sino alla parte centrale dell'oggetto, dove sono percorse da un evento brevissimo verticale su entrambi i canali in dinamica *fff*; quindi una sola traccia monofonica lineare in dinamica bassa in fade-out lento. Ancora una volta l'immagine è quella dello *specchio con anomalia*: in questo caso l'evento centrale è asse di simmetria e la deformazione consiste nella perdita di una delle due tracce

iniziali, evento che ci dice di una non-reversibilità già espressa dal compositore nel termine *Ineluttabile* contenuto nell'acrostico iniziale e che individua uno dei tratti distintivi di *Atomi distratti*, caratterizzando, come si vedrà in seguito, il nucleo fantasmatico alla base del brano, espresso dalla constatazione *Amoridistrutti*, falsamente speculari al titolo. I materiali presenti nella AT_17 sono omogenei: si tratta di frammenti della durata di 50ms c.ca (short attack, 40ms sustain, 10ms decay) iterati omoritmicamente (con periodo pari a 100ms) il cui contenuto non è riconoscibile e non permette alcuna inferenza circa il materiale di partenza. Adottando un approccio ermeneutico, possiamo dire che la transizione A→B segna la perdita e l'abbandono di un tempo musicale adulto, complesso, individuato (nel senso psicoanalitico di *non fuso* con oggetti primordiali o con parti scisse dell'Io) e coeso in favore di un tempo idealizzato e indistinto, falsamente immobile che scorre al rallentatore, come "una pallina lanciata al rallentatore nell'acqua" (cf. Cap. 7), agghiacciato nella negazione del principio di realtà: fuga nell'immobilità di una idealizzazione impossibile e *grottesca* che rivelerà il suo potenziale tanatoico nella parte C.

3.1.3 PARTE B

Il titolo *L'ente dolente* è indicativo dei contenuti della parte B. la struttura formale è semplicissima: una linea proto-melodica (mancano elementi propriamente melodici, non vi sono mai più di due suoni per grado congiunto; al contrario suoni singoli, bicordi e tricordi si alternano a pause in modo apparentemente casuale) al *glockenspiel* con dinamica *f* e suoni lunghi tenuti con dinamiche basse a flauto basso, oboe e clarinetto in sib. Alcuni interventi locali dei gongs. A livello macro-formale la regione centrale (batt. 156 – 163) configura un *centro vuoto* differenzialmente caratterizzato in cui il *glockenspiel* tace: questa regione può essere considerata un ponte tra la parte B e la transizione B→C, esattamente come le battute 118 – 125 svolgono funzione di ponte tra A e A→B. Anche in questo caso, considerando sia la parte B che la transizione successiva, si viene a creare l'immagine dello specchio con anomalia, anamorfosi con regione ponte contraddistinta da movimento obliquo ascendente simile ai pitch bend ascendenti della tastiera elettronica, cui il compositore assegna un ruolo straniante: "...addirittura un maggior senso di rallentando verso la fine, mediante il pitch bend ascendente" (vedi Cap. 7). In tale regione possiamo osservare la ripresa dei materiali proto-melodici del *glockenspiel* da parte della tastiera elettronica. Nessuna traccia audio viene attivata.

La parte B è attimo di massima sospensione, istante puro d'immobilità e meraviglia in cui la regressione idealizzante funziona e cancella il mondo esterno mentre il mondo interno è interamente contenuto in una sola istanza o immagine, organizzata secondo il massimo grado di semplicità intorno al nucleo fantasmatico che informa l'idealizzazione stessa (gli *Amori* che sono andati *distrutti*).

3.1.4 TRANSIZIONE B→C

La transizione B→C è caratterizzata da tripartizione, con suddivisioni interne come indicato in Tabella 3.

Arcata (batt.)	Sotto-arcata (batt.)	Durata (n° batt.)	Morfologia
BC1 (161 – 163)		3	code strumentali parte precedente; silenzio; start AT_18 batt. 161; start cronometro
BC2 (164 – 233)	BC2a (164 – 205)	42	<i>glockenspiel</i> , proto-melodia; <i>fl. basso, cl. basso sib, oboe, gongs</i> , echi; <i>tast.el.</i> , permutazione 5 suoni <i>pp</i>
	BC2b (205 – 233)	28	<i>glockenspiel</i> , proto-melodia; <i>fl. basso, gongs</i> , echi
BC3 (234 – 243)	BC3a (234 – 238)	5	<i>fl.basso</i> , lento glissando ascendente 1tono <i>ppp</i> ; <i>gong</i> , tremolo <i>ppp</i>
	BC3b (239 – 243)	5	<i>gong</i> , tremolo <i>ppp</i> cresc. a <i>mf</i> batt. 243 (start AT_20)

Tabella 3. Transizione B→C: suddivisioni interne

L'arcata centrale BC2 ha durata pari a 70 battute ed è suddivisibile in due sotto-arcate di durate lievemente differenti che ricordano le suddivisioni interne della parte A. Anche qui l'organizzazione formale ruota intorno a periodi di 35 battute circa; poiché questa è l'ultima sezione di *Atomi distratti* in cui l'ensemble strumentale agisce (è anche l'ultima a essere notata in partitura; la parte C infatti, come accennato in precedenza, è costituita di sola elettronica e non è riportata in partitura) sarebbe possibile ipotizzare una *tripartizione di secondo livello* tra la parte A, la transizione B→C e le regioni intermedie organizzate differenzialmente.

La traccia audio AT_18 viene attivata all'inizio della sezione BC1, cinque battute prima della traccia AT_19. Questa ultima, della durata di 10 secondi circa, è un'elaborazione ulteriore dei materiali inclusi nella traccia AT_17: in questo caso si tratta di frammenti della durata di 100ms c.ca (short attack, 100ms sustain, short decay) iterati omoritmicamente (con periodo pari a 300ms) e distribuiti su entrambi i canali del file stereofonico secondo zone di maggiore o minore densità, con variazioni dinamiche in crescendo e diminuendo. Anche nella AT_19 il contenuto non è riconducibile a suoni strumentali o concreti e non permette alcuna inferenza circa il materiale di partenza. La traccia AT_18 dura 5 minuti, permane nella parte C ed è costituita suoni di sintesi organizzati in fasce orizzontali, con un fade in di 2'30" e nessun fade out. Al suo interno sono individuabili 8 brevissime perturbazioni, di cui 7 costituite da rumore bianco (0'42"; 1'30"; 2'23"; 2'25"; 2'42"; 3'30"; 4'18") e 1 da suoni distorti (1'45"). La traccia AT_20 viene attivata 2'41" dopo la AT_19.wav, poco dopo la fine del fade in.

La transizione B→C può essere interpretata come fase di rallentamento e coazione in cui il meccanismo dell'idealizzazione inizia a "incepparsi", a rivelare la sua natura di falsificazione della realtà e prepara il terreno per il ritorno del principio di realtà, abitato da fantasmi di colpa e angosce di morte. Coerentemente, se il *tactus*, il battito, tende ingannevolmente a rallentare (il valore di riferimento passa dalla semiminima alla minima), il tempo musicale subisce una continua contrazione: si passa da semiminima = 54 (batt. 156) a minima = 62 (batt. 164), quindi a minima = 68 (batt. 192) e infine a minima = 74 (batt. 213). La linea eseguita dal *glockenspiel* diviene sempre più frammentata, le interruzioni sono sempre più numerose, quasi a significare una intensificazione del ritmo respiratorio e i materiali eseguiti dagli altri strumenti subiscono una intensificazione con aumento dei livelli di articolazione e complessità timbrica tra

batt. 210 e batt. 220 per poi rarefarsi nuovamente tra batt. 221 e batt. 233 e terminare con un glissando ascendente (1 tono) del flauto basso che dura dall'inizio di batt. 234 (con attacco tongue-ram in levare) sino alla fine di batt. 238 su un tremolo tenuto *pppp* del gong della durata di quindici battute, una minima e una croma.

3.1.5 PARTE B

L'ensemble strumentale tace e permangono le tracce audio AT_18 (non processata in tempo reale) e AT_20 (processata in tempo reale). Si tratta di materiali opposti che coesistono e terminano nello stesso istante. Il contrasto tra la fissità agghiacciata della AT_18 e il raptus dionisiaco della AT_20, insieme al silenzio dell'ensemble testimoniano dell'avvenuta scissione tra tensione idealizzante (principio di piacere) e angosce di morte (principio di realtà), esitanti in un blocco delle attività dell'Io, uno stato catatonico di non-azione in cui la coesione dell'Io e del pensiero vengono meno.

3.2 ANALISI DELLA MICRO-FORMA

L'analisi micro-formale si limita, in questa sede, a un'osservazione della regione iniziale al fine di individuare alcuni tratti distintivi che ricorrono nel brano e contribuiscono alla sua strutturazione morfo-sintattica di base.

La stroficità iniziale (parte A) è costituita da elementi *antecedenti* e *conseguenti*. Il pattern iniziale, di 2 battute circa, è caratterizzato da una *semifrase di riferimento* internamente articolata secondo una flessuosità costituita da tutti gli strumenti che agiscono in modo frammentato. All'interno delle prime 2 battute è presente un elemento antecedente diacronico etereo su estensione medio acuta, costituito dalla traccia audio AT_1 e dai materiali della tastiera elettronica e del flauto in sol, una granulazione e dispersione su un campo armonico (Fig. 1) e una *chiusura con intensionalità di cadenza* affidata a tastiera elettronica sulle note SI5 (DO4 = do centrale) e DO5, glockenspiel e pianoforte su SI7 e DO7 (Appendice 1, riquadri con numero 4), caratterizzata da *sincronicità*. La marimba introduce un suono grave (RE3 – SOL4) (Appendice 1, riquadro con numero 5) interno al campo armonico dell'*elemento antecedente* ma in sincrono con le note SI5 e SI7.

L'*elemento antecedente – parte a* (Appendice 1, riquadri con numero 1) agisce su tessitura medio-acuta (tastiera elettronica sulle note RE6, FA6 e SOL6 sincronicamente alla traccia AT_1 e al RE5 del flauto in sol, anch'esso in battere ma con transiente d'attacco lungo) e possiede tre differenti piani di *sfasatura temporale*: la traccia audio AT_1 è istantanea con decay rapidissimo, il flauto in sol esegue un soffiato che parte dal niente quindi viene percepito come successivo alla traccia audio, mentre la tastiera esegue un tricordo tenuto con attacco rapido e tempo di decadimento lungo. A seconda dell'interpretazione il pitch bend sulla porzione caudale del tricordo può o meno cadere sulle note dell'*elemento conseguente*.

L'*elemento antecedente – parte b* (Appendice 1, riquadri con numero 2) è costituito dal vibrafono che articola materiale (MI6, SIb4, FA6) sul quale l'arpa "risponde" (FA6, MIb6), chiudendo quindi insieme all'*elemento conseguente*, e dai materiali del flauto in sol (LA3) e del clarinetto in sib (RE6) alla fine di battuta 1.

L'*elemento conseguente* (Appendice 1, riquadri con numero 3) è costituito dai materiali di flauto in sol (DO6, DO4), arpa (FA5, LA4, SIb4), oboe (D5) e vibrafono (DO5 – RE6).

In Figura 1 viene mostrata una tavola riassuntiva dei campi armonici per la prima semifrase di riferimento.



Figura 1. Semifrase di riferimento (batt. 1-2): campi armonici

Il principio di variazione applicato alla parte A agisce sulla *posizione degli oggetti* mutandone la funzione all'interno della flessuosità fraseologica. Ad esempio: il secondo suono del flauto è un LA (batt. 1) che ha funzione di fondo a ridosso dell'aspetto cadenzale SI – DO; lo stesso LA alla batt. 3 sembra invece avere una funzione conclusiva di eco dell'evento. Il DO del flauto in sol a batt. 2 innesca la reale conclusione della semifrase di riferimento: le note RE5, LA3, DO6 del flauto (batt. 1, come elemento composto a[a-b-c]) vengono riprese poi a batt. 3 – 4 nella sequenza b-a-c (elemento composto a'[b-a-c]). Si tratta quindi di una speculazione sul concetto di *binarietà* (la binarietà è l'aspetto numerico più legato alla nostra fisiologia: l'essere umano esteriormente è binario e simmetrico sebbene le due parti in realtà differiscano. Il nostro modo di camminare è binario. Al contrario, internamente non siamo simmetrici: tendenzialmente gli organi interni, per come sono posti, rispondono a una maggiore complessità) e di simmetria anomala (specchio con anomalia).

La differente posizione dei tre suoni del flauto in sol rimanda a una duplicazione della prima semifrase, ottenendo le 4 battute iniziali (*prima frase*), che può essere compresa applicando alla seconda semi-frase una metodologia di osservazione congruente con quella utilizzata per la prima.

Procedendo lungo tutta la parte A, *Atomi distratti* deteriora in modo chirurgico questo *decorso strutturalmente binario* attraverso meccanismi di micro-variazione (anticipazione, scissione, frantumazione, ecc.). Il diverso posizionamento dei suoni comporta infinite possibilità di relazioni con gli altri suoni. Ad esempio, il rapporto che lega il LA3 del flauto in sol con il MIb6 dell'arpa quasi sincrono: a batt. 1 il LA3 anticipa il MIb6 di una semicroma mentre a batt. 3 lo anticipa di una croma. Ogni volta che torna la stessa nota non è mai identica poiché la sua funzione varia al variare del suo posizionamento così come, al contrario, l'aspetto cadenzale cerca più di ogni altro frammento di mantenere la propria identità lungo tutta la parte A, anche se i due elementi che lo compongono sono spesso *isolati* (es. uno solo di essi è presente a batt. 9 e a batt. 12) o tra di loro *posti in modo differente* (es. pianoforte, batt. 1 – 2, batt. 5, batt. 13, batt. 19, ecc.). Le battute 29 e 30 (pianoforte) invece esprimono un'altra tecnica: *iterazione della cellula* finalizzata a una sorta di *sospensione* del decorso narrativo.

Tutti questi procedimenti sono volti a costruire l'*instabilità fondamentale* che percorre la *danza sospesa* nella parte A e che, crescendo e diffondendosi, porterà la stessa a degenerare in A→B.

4. LE TRACCE AUDIO

In partitura è prevista l'esecuzione in tempo reale di 20 tracce audio stereofoniche. I valori di ampiezza relativa di ciascuna audio file sono stati calibrati in termini di livello di pressione sonora (vedi Tab. 4, colonna "PEAK LEVEL"). I valori della colonna "DIN." mettono a confronto i livelli SPL con i valori di dinamica strumentale per calibrare il livello di emissione, al fine di integrare la proiezione sonora delle tracce audio con il suono strumentale. Il file AT_20 corrisponde alla dinamica

massima (*fff*), mentre il file AT_8 (prima parte) corrisponde alla dinamica minima (*ppp*).

AUDIO TRACK	START (batt.)	DUR. (sec)	PEAK LEVEL (dB)	DIN. (<i>ppp</i> ÷ <i>fff</i>)
AT_1	1.1	0.557	-5.1	<i>f</i>
AT_2	4.1	0.150	-10.6	<i>mf</i>
AT_3	6.4	7.941	-3.0	<i>mf</i>
AT_4	11.4	0.266	-4.0	<i>f</i>
AT_5	13.1	0.981	-5.0	<i>mf</i>
AT_6	16.3	14.070	-3.0	<i>ff, f, mf</i>
AT_7	28.1	8.244	-21.7	<i>mp</i>
AT_8	35.1	8.627	-1.5	<i>ppp, f, mp</i>
AT_9	41.1	4.440	-6.0	<i>mf</i>
AT_10	43.1	2.475	-5.0	<i>ff</i>
AT_11	46.3	3.523	-1.5	<i>ff</i>
AT_12	51.4	1.162	-3.9	<i>ff</i>
AT_13	54.2	0.133	-2.0	<i>ff</i>
AT_14	54.3	50.393	-3.0	<i>pp, mf, mp, f</i>
AT_15	95.1	33.773	-18.9	<i>mf</i>
AT_16	99.1	0.905	-2.9	<i>f</i>
AT_17	134.1	41.308	-0.9	<i>mf, ff</i>
AT_18	161.1	299.400	-3.3	<i>ff, fff</i>
AT_19	166.1	10.782	-3.0	<i>mf</i>
AT_20	AT_18 + 2'41''	138.673	-1.0	<i>fff</i>

Tabella 4. Caratteristiche delle tracce audio

Per quanto riguarda l'istante di attivazione delle tracce audio, il numero dopo il punto nella colonna "START" indica il movimento di riferimento all'interno della battuta (es. 6.4 indica l'ultima semiminima della battuta 6).

Quando viene indicata una sola dinamica, essa si riferisce al punto di massima pressione sonora della traccia audio. Quando viene indicata più di una dinamica la traccia audio è composita, cioè costituita da elementi eterogenei, morfologicamente differenti.

Per l'attivazione della AT_20 è indispensabile l'uso di un cronometro, che deve essere attivato sincronicamente alla AT_18.

I materiali inclusi nelle tracce audio possono essere inviati direttamente ai due diffusori oppure subire un trattamento in tempo reale. Il trattamento live è necessario per quanto riguarda la AT_20.wav, non è auspicabile per la AT_18, è possibile per tutte le altre tracce e in particolare, nella prima esecuzione (a cui fanno riferimento le indicazioni riportate in partitura) è stato applicato alle tracce AT_6, AT_13, AT_14, AT_15, AT_17, AT_19.

La pertinenza degli interventi e l'intensità della trasformazione del materiale sonoro sono lasciate all'interpretazione dell'esecutore. In partitura sono riportati gli istanti di attivazione delle tracce AT_1 - 19. Per quanto riguarda la traccia AT_20, nessuna indicazione è data in partitura in quanto l'istante di attivazione è calcolato mediante il cronometro.

Nel capitolo seguente vengono descritti gli algoritmi implicati nel live electronics.

5. IL LIVE ELECTRONICS

Il trattamento in tempo reale è applicato solamente alle tracce audio, e solamente ad alcune, come descritto. Non è richiesta alcuna modificazione per quanto riguarda i materiali

strumentali (a parte l'amplificazione del flauto basso a partire da battuta 156 e la possibilità di un'amplificazione trasparente di tutti gli strumenti acustici, laddove le peculiarità architettoniche e acustiche della sala in cui ha luogo l'esecuzione lo richieda). In Figura 2 viene riportato lo schema generale del live electronics di *Atomi distratti*.

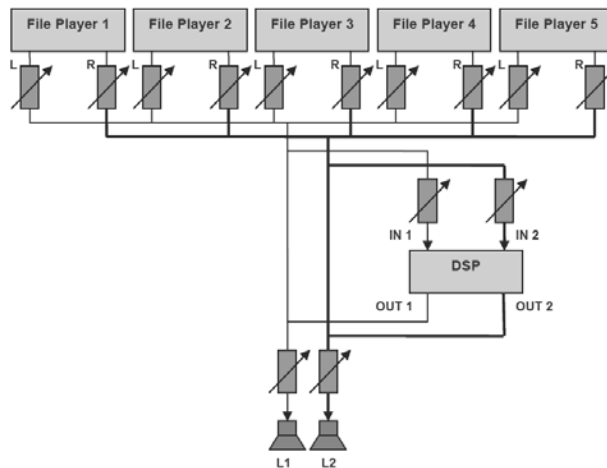


Figura 2. Live electronics, schema generale

L = Diffusore (Loudspeaker)

L'utilizzo in parallelo di 5 file player stereofonici permette la sovrapposizione delle tracce audio dove richiesto in partitura. Il modulo DSP si compone di tre unità, come riportato in Figura 3.

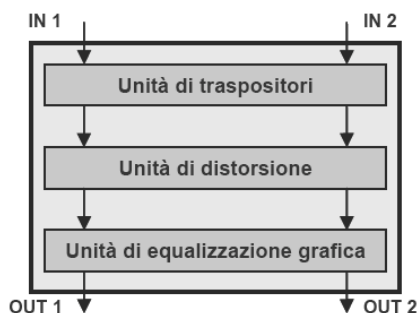


Figura 3. Modulo DSP

Di seguito vengono definite le singole unità che formano il modulo DSP.

5.1 UNITA' DI TRASPOSITORI

L'unità di trasposizione nel dominio della frequenza utilizza 15 traspositori organizzati come indicato in Figura 4.

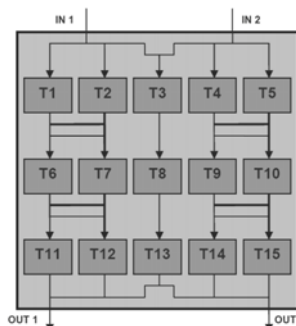


Figura 4. Unità di traspositori

T = Traspositore

Ogni traspositore è strutturato come in Figura 5.

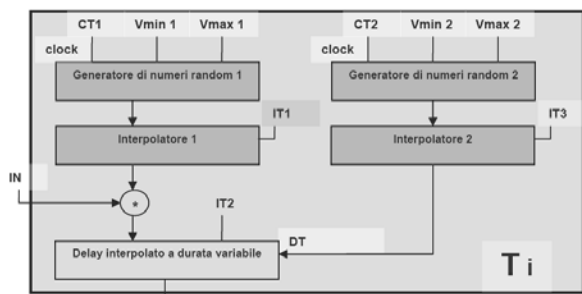


Figura 5. Traspositore

Il segnale in entrata nel traspositore viene moltiplicato per un valore di ampiezza randomico variabile interpolato, quindi viene inviato in una unità di ritardo a tempo variabile con interpolazione, in cui la variazione in tempo reale del parametro tempo, a causa dell'effetto Doppler, produce un fattore di trasposizione del parametro frequenza nel dominio del tempo. Il segnale in uscita è inviato all'unità di distorsione. In Tabella 5 sono indicati i valori dei parametri di controllo applicati ai quindici traspositori.

T	CT1	Vmin1	Vmax1	IT1	IT2	IT3	CT2	Vmin2	Vmax2
1	1875	-48	+157	1250	500	1937	625	0	58.08
2	1437	-48	+157	625	375	375	1062	0	29.04
3	4875	-48	+157	2875	625	625	3875	0	77.44
4	2875	-48	+157	1437	437	1250	2750	0	116.16
5	937	-48	+157	500	250	437	1375	0	96.80
6	2875	-48	+157	1437	437	937	1625	0	116.16
7	937	-48	+157	500	625	1625	375	0	77.44
8	1875	-48	+157	2875	250	3750	3875	0	29.04
9	1437	-48	+157	625	750	1125	2750	0	58.08
10	2125	-48	+157	1250	375	625	1375	0	84.70
11	1937	-48	+157	750	750	1437	2062	0	87.12
12	1625	-48	+157	625	250	375	2750	0	58.08
13	1875	-48	+157	1437	875	625	1875	0	116.16
14	1375	-48	+157	875	375	875	1625	0	29.04
15	1937	-48	+157	437	937	750	1250	0	77.44

Tabella 5. Valori assegnati ai parametri di ogni traspositore

- CT1** = frequenza della generazione (clock) [ms]
- Vmin1** = minimo numero random generato [int]
- Vmax1** = massimo numero random generato [int]
- IT1** = tempo di interpolazione [ms]
- IT2** = tempo di interpolazione dell'unità di ritardo [ms]
- IT3** = tempo di interpolazione [ms]
- CT2** = frequenza della generazione (clock) [ms]
- Vmin2** = minimo numero random generato [float]
- Vmax2** = massimo numero random generato [float]
- DT** = dealy time [ms]

5.2 UNITA' DI DISTORSIONE

Unità di distorsione a 2 canali (linked) che implementa una tabella simile a quella riportata in Figura 6.

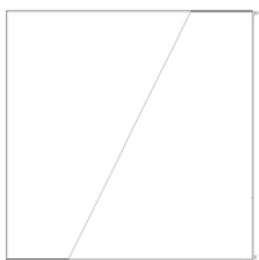


Figura 6. Tabella implementata nell'unità di distorsione

Attraverso il parametro "fattore di distorsione" è possibile variare il numero di punti utilizzati sull'asse delle ordinate al fine di aumentare o diminuire il livello di distorsione del segnale in uscita.

5.3 UNITA' DI EQUALIZZAZIONE GRAFICA

Equalizzatore FFT-based a 512 bande. Gain range -24 ÷ +6 dB. Frequency range 0 ÷ 22050 Hz. La tabella modificabile implementata per il controllo grafico è simile a quella riportata in Figura 7, in cui la curva raffigurata riproduce quella utilizzata per la prima esecuzione.

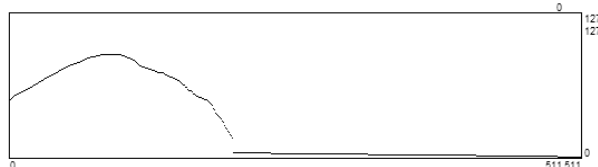


Figura 7. Tabella 512x128 implementata per il controllo grafico dell'equalizzatore

5.4 RUOLI E FUNZIONI DEL LIVE ELECTRONICS

Per comprendere il ruolo dell'elettronica in *Atomi distratti* è necessario indagare il rapporto del compositore con il mezzo elettronico nei lavori precedenti a questo. L'elettronica, in varie forme, è presente in sette lavori di Mario Garuti, a partire dal 1988:

- *Obliqua* per viola amplificata e traccia audio (1988)
- *Ybor* per contrabbasso amplificato e live electronics (1989)
- *For Francis Bacon* per pianoforte, orchestra e traccia audio (2001-02)
- *Crinale Amoreale* versione per flauto, percussione, tastiera elettronica e traccia audio (2004)
- *Ermetika Emetika* versione per flauto in sol, percussione, tastiera elettronica e traccia audio (2004)
- *Alapurplea* per ensemble con amplificazione e traccia audio (2004)
- *Miroir + Remake* installazione per video e traccia audio (2006)

Ho ritenuto utile interrogare il compositore su ognuno di questi lavori, in un gioco di libere associazioni guidate dalla memoria. Le considerazioni riportate di seguito sono state raccolte durante una conversazione con Mario Garuti avvenuta in data 16 maggio 2008 a Sesto S. Giovanni.

Obliqua. "Traccia audio costituita da 3 sovrapposizioni di frammenti differenti suonati dalla viola. E' un pezzo che potrebbe anche essere eseguito dal vivo con 4 viole".

Ybor. "Il live electronics è basato sull'idea dell'unità di ritardo. Ci sono processi legati a una de-focalizzazione del suono mediante delay molto ravvicinati; questo è il primo tipo di processo. L'altro processo è implementato attraverso un'unità di ritardo con tempi di delay molto più lunghi (c.ca 1 minuto) che permette di mandare in loop il materiale strumentale localizzato principalmente nella parte iniziale del pezzo (i primi 30 secondi)".

For Francis Bacon. "La traccia audio è presente nella terza parte, con un suo nome particolare: *A Desire for Flesh*. Il terzo movimento si chiama infatti *Figure Turning / A Desire for Flesh*. Il materiale è di natura eterogenea rispetto a quello dell'orchestra, centinaia e centinaia di frammenti a carattere

ritmico-impulsivo (esplosivo) temporalmente compressi con la funzione di enfatizzare la parte culminante dell'orchestra. Materiale: frammenti minimi (durata massima 1 sec) tratti da dischi rock”.

Ermetika Emetika e Crinale Amoreale. “La traccia audio è un mondo parallelo, materiale che non ha niente a che vedere con il materiale strumentale. Viaggia a velocità propria. È un puro accostamento di materiali eterogenei. Idea musicale: il materiale acustico è connotato da massima staticità quindi la non direzionalità del percorso musicale permette l'accostamento di oggetti sonori differenti come se l'idea fosse quella di arredare una stanza”.

Alapurpurea. “Il concetto è quello di accostare al massimo gli aspetti acustici a quelli elettroacustici, in una specie di morphing continuo. Gli strumenti cercano di avvicinarsi alla morfologia degli eventi musicali inclusi nella traccia audio, che in questo caso è stata composta prima della partitura strumentale. Esiste infatti anche una versione di *Alapurpurea* per nastro solo. I materiali presenti nella traccia audio sono frammenti di pianoforte e violino, entrambi suonati da me, e frammenti estrapolati dischi rock (il procedimento è simile a quello messo in atto nel terzo movimento di 'For Francis Bacon')”.

Miroir + Remake. “Si tratta di un'installazione in cui del materiale pre-registrato (12' c.ca) va in loop. Il materiale comprende suoni di tastiera elettronica eseguiti da me, suoni lunghi tenuti di chitarra elettrica che definiscono il piano armonico e i suoi cambiamenti, oltre a campioni di voce umana che si integrano nel tessuto ma al contempo sono come delle anomalie al suo interno: quando appaiono sembrano portare il brano verso qualcosa d'altro ma subito spariscono”.

Per quanto riguarda il ruolo dell'elettronica in *Atomi distratti*, l'idea alla base dell'accostamento tra materiali pre-registrati, elaborati in studio e trattati in tempo reale, e oggetti sonori strumentali è quella di definire un rapporto di *alterità*, secondo una logica binaria di differenziazione e contrasto che subisce durante il decorso formale del pezzo un processo di annullamento nell'identità, man mano che la traccia audio e il live electronics ad essa applicato prevalgono sul tessuto strumentale e, nell'ultima parte, lo sostituiscono. In *Atomi distratti*, diversamente da quanto accade in lavori come *Alapurpurea* o *For Francis Bacon*, in cui il nastro ha funzione *mimetica* con il tessuto strumentale (la traccia audio è *in funzione* di quest'ultimo in *For Francis Bacon* mentre in *Alapurpurea* avviene l'opposto, il tessuto strumentale viene composto *a partire da* una traccia audio e sembra quasi assolvere a una funzione di *completamento timbrico* nei confronti di questa) la traccia audio è “altro rispetto alla parte strumentale. I suoi interventi sono intesi come fratture all'interno del percorso acustico sino alla fase finale in cui la lacerazione diventa *il nuovo spazio d'azione*, univocamente elettronico. Come se si aprissero delle finestre, poi alla fine l'anomalia iniziale, il *virus* dilaga e si mangia tutto: il mondo viene risucchiato all'interno di questo *altro*” [4].

Dall'osservazione dei brani in questione e da quanto afferma il compositore circa gli stessi, sembra emergere la coesistenza di due tipi di atteggiamenti compositivi differenti:

1. *contrasto-rottura*. In brani come *Ermetika Emetika*, *Crinale Amoreale* e *Atomi distratti* il ruolo dell'elettronica è di tipo contrastivo, i materiali pre-registrati e le loro eventuali modificazioni in tempo reale sono finalizzati a creare fratture nel materiale strumentale o a contrastare con esso.
2. *mimesi-integrazione*: In brani come *Obliqua*, *Ybor* e *Alapurpurea* l'elettronica ha funzione mimetica con il tessuto strumentale; in *For Francis Bacon* la

traccia audio pre-registrata ha funzione di integrazione timbrica e supporto dinamico; in *Miroir + Remake* non è presente materiale strumentale prodotto durante l'esecuzione, tuttavia viene operata una distinzione tra i materiali strumentali e i materiali vocali pre-registrati: questi ultimi, pur integrandosi nel tessuto timbrico sottostante, hanno un rapporto ambivalente con esso, in quanto la loro funzione potrebbe essere interpretata come di temporanea e sottile rottura, precedente a un ripristino dell'equilibrio. Anche in questo caso emerge la tematica di uno stato idilliaco, apparentemente inerte che viene turbato e sempre (compulsivamente potremmo dire, dato che il brano prevede esecuzione in loop) ripristinato: la reiterazione compulsiva del ripristino della condizione di ordine può essere accostato a quella più sottile *nostalgia verso qualcosa di sconosciuto* (vedi Cap. 3), di cui in *Atomi distratti* si mette in scena una possibile drammatica resa.

6. CONCLUSIONI

Come è emerso dalla analisi, né le tre parti A, B e C in cui si suddivide a livello macro-formale *Atomi distratti*, né le sezioni e sotto-sezioni in cui ogni parte è articolata, né tanto meno le singole frasi e semifrasi che costituiscono, a livello micro-formale, i *mattoni* su cui è costruita la *texture* del brano (parte A e transizione A→B), sono organizzate tra loro in senso gerarchico. Riprendendo la definizione di *gerarchia debole* operata da Imberty, notiamo come sia possibile descrivere l'organizzazione di *Atomi distratti* attraverso di essa, in quanto l'estrema differenziazione tra i materiali presenti nelle tre parti principali A, B e C è causa di tre grandi “cambiamenti ugualmente pregnanti e immediatamente percettibili”, mentre i meccanismi compositivi emersi dall'analisi della micro-forma danno vita a “mutamenti più debolmente percepibili e in numero relativamente più grande”; infine le regioni di transizione A→B e B→C sono internamente costituite da “numerosi cambiamenti la cui organizzazione è incerta nel senso che non vi appare nessun contrasto chiaro o nessuna rottura netta” [2].

Le strategie compositive messe in atto per gestire le variabili prevedibilità-imprevedibilità, tensione-distensione, iterazione-mutamento, addensamento-rarefazione integrano una progettazione formale a priori che è stata evidenziata dall'analisi con tecniche di action-painting direzionato, istintuale ma consapevole che muovono da un'interrogazione sulle qualità connotative (intensionali) degli oggetti musicali e assumono come terreno d'azione l'intero *range* delle possibilità morfologiche e meccaniche delle risorse messe in atto.

Una lettura interpretativa del brano ha confermato quanto emerso durante le interviste al compositore, il quale descrive l'universo poetico di *Atomi distratti* come pervaso da irreversibilità, inquietudine pervasiva, perdita di una precedente condizione idilliaca, instabilità: tratti che ruotano intorno al meccanismo dell'idealizzazione. *Nostalgia culturale di un mondo originario sconosciuto, relazione fortemente fusionale e narcisistica ed esito drammatico nella scissione* sono i tre termini che meglio descrivono rispettivamente le parti A, B e C di *Atomi distratti*.

La *distrattione* è vista come causa del fallimento dell'idealizzazione, come risulta anche dalla frase “la *distrattione* implica una deviazione del proprio percorso con conseguente perdita di identità” [1] emersa durante l'intervista. Si tratta di un termine investito pulsionalmente al punto da essere incluso nel titolo del brano, che reca in sé un paradosso: “atomo” è per sua natura e definizione “indivisibile”, “distratto” significa “disgiunto”. Infatti il verbo latino

“distrahere”, che è all’origine della parola “distrazione” come del resto del verbo italiano “distrarre”, è traducibile con “separare, tirare qua e là, disgiungere” [5]. Si tratta di termini che descrivono perfettamente ciò che accade nei casi di scissione, e anche ciò che accade, in termini musicali, in *Atomi distratti*.

La presenza di un decorso narrativo rimanda al concetto di tempo musicale. Per quanto il brano sia significazione simbolica di frammentazione, distruzione e scissione, tecnicamente parlando il suo decorso narrativo è unitario, coeso e integrato, positivamente finalizzato alla *mise en abyme* del processo di distruzione dell’Io ad opera delle angosce di morte, conseguentemente al fallimento dell’idealizzazione di un tempo mitico.

Dall’osservazione dei precedenti lavori di Mario Garuti in cui viene utilizzato il mezzo elettronico sono emerse due linee di comportamento opposte che tuttavia condividono la attribuzione all’elettronica di ruolo costruttivo in un divenire diacronico in cui il tempo musicale non viene mai negato, ma è sempre caricato di una funzione espressiva ed esperito nella sua unità e non-reversibilità, anche quando viene chiamato a essere simbolo della propria distruzione. Se l’utilizzo di tracce audio pre-registrate o trattamenti in tempo reale sottende una scelta estetica, al contrario l’amplificazione degli strumenti, nei lavori di Mario Garuti, è sempre una scelta pragmatica, operata quando gli strumenti non raggiungono le dinamiche richieste. In questo senso tuttavia, persino la decisione di aggiungere una traccia audio nel terzo movimento di *For Francis Bacon* potrebbe in parte essere ricondotta alla necessità di incrementare l’impatto dinamico del pieno orchestrale, aggiungendo colori timbrici che non sarebbe stato possibile produrre con gli strumenti dell’orchestra: di qui la scelta del materiale musicale, ovvero esclusivamente suoni *elettrici*, estrapolati da dischi rock o techno.

L’unico lavoro composto appositamente per nastro solo, *Alapurplea* nella versione acustica, è stato in seguito utilizzato come materiale di partenza per la composizione di un brano per strumenti ed elettronica: un atteggiamento simile a quello alla base di alcuni pezzi di G. Verrando, che ci dice dell’estrema flessibilità e pragmaticità attraverso cui Mario Garuti (e molti compositori appartenenti alla sua generazione, da Fausto Romitelli a Gabriele Manca, da Carlo Ambrosini a Michele Tadini, ecc.) si pone in relazione con il mezzo elettronico, il quale viene preferibilmente utilizzato *in funzione di* (contrasto, mimesi, rinforzo dinamico, materiale di partenza per trascrizioni strumentali, ecc.), raramente *in sé*, come invece accadeva più spesso nelle avanguardie storiche. *Multimedialità e contaminazione*, del resto, rappresentano la *facies* e il principale tratto distintivo del nostro tempo.

7. LA TASTIERA ELETTRONICA

E’ previsto che un esecutore esegua dei suoni di sintesi in tempo reale mediante una tastiera elettronica posizionata sul palcoscenico insieme agli strumenti acustici. I suoni di sintesi includono due differenti tipologie timbriche (preset 1, 2) organizzate secondo quattro tipologie morfologiche:

- **preset 1 – tipologia morfologica a.** Suoni in notazione non misurata (non sono indicate né la durata né la precisa collocazione all’interno della battuta) con tempo di attacco lungo (6 sec c.ca). La rampa di attacco ha durata predefinita ma la pendenza e il tipo di curvatura sono controllate in tempo reale dall’esecutore. Durata complessiva dell’evento: 8 sec c.ca. Dinamica a discrezione dell’esecutore;
- **preset 1 – tipologia morfologica b.** Suoni in notazione non misurata (non sono indicate né la durata né la precisa collocazione all’interno della

battuta) con tempo di attacco lungo indicato graficamente da una forcilla tratteggiata posta sotto il suono. La durata della rampa di attacco, la pendenza e il tipo di curvatura sono performate in tempo reale dall’esecutore mediante *volume knob*, pedale MIDI o altra implementazione. Notazione con testa romboidale (simile a quella comunemente usata per indicare i suoni armonici). Dinamica a discrezione dell’esecutore;

- **preset 1 – tipologia morfologica c.** Suoni in notazione ordinaria. Attacco morbido ma *in tempo*, dinamica intorno a *mf*. Il valore d’ampiezza deve essere calcolato confrontandolo con le dinamiche degli altri strumenti;
- **preset 2 – tipologia morfologica a’.** Suoni in notazione non misurata (non sono indicate la durata né la precisa collocazione all’interno della battuta) con tempo di attacco medio-lungo (3 sec c.ca). La rampa di attacco ha durata predefinita ma la pendenza e il tipo di curvatura sono controllate in tempo reale dall’esecutore. Durata complessiva dell’evento: 5 sec c.ca. Dinamica a discrezione dell’esecutore.

In Figura 8 viene riportata la morfologia generale dei due preset.

ATOMI DISTRATTI

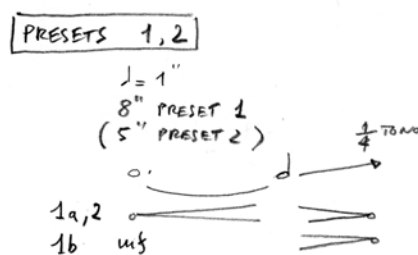


Figura 8. Morfologia generale dei suoni di sintesi in *Atomi distratti* (disegno di Mario Garuti)

Attualmente in partitura (manoscritto), per quanto riguarda la descrizione dei suoni di sintesi, sono riportate solamente le indicazioni relative alla prima esecuzione, con i suoni individuati sulla tastiera Korg 01/W fd Music Workstation. La volontà di rendere *Atomi distratti* riproducibile a lungo termine, su piattaforme e con implementazioni differenti da quelle utilizzate a Milano nel 2005, mi ha spinto a chiedere al compositore di chiarire, in termini descrittivi, i tratti distintivi principali dei due preset, al fine di realizzare una implementazione in ambiente Max/MSP di tali suoni.

Le due descrizioni che seguono sono state raccolte in data 16 Maggio 2008 a Sesto S. Giovanni.

PRESET 1: “Suono lungo fluttuante, di altezza lentamente instabile con un leggero glissando ascendente (approssimativamente un quarto di tono) verso la coda. Morbido ma asettico. Blu-grigio. Come una pallina lanciata al rallentatore nell’acqua, che dia addirittura un maggior senso di rallentando verso la fine, mediante il pitch bend ascendente. Un suono acquatico con un punto culminante dinamico verso la metà della sua durata, appena prima (a ridosso) del pitch bend, con il quale inizia anche il fade out”.

PRESET 2: “È molto simile al *preset 1* ma qui è più evidente una nota metallica, quindi c’è una leggera luce che prima mancava. C’è un riflesso, un colore giallo insieme al blu”.

L’assegnazione temporale dei due preset a sezioni del brano durante l’esecuzione è indicata in Tabella 6.

Preset	Assegnazione (battute)
1	1 - 155
2	156 - fine

Tabella 6. Assegnazione dei preset

7.1 ELABORAZIONE DI UN ALGORITMO DI SINTESI

Nelle Tabelle 7 e 8 sono state individuate per i due preset le determinanti necessarie alla costruzione di uno strumento di sintesi coerente con le caratteristiche morfologiche dei suoni richiesti dal compositore (colonna di sinistra) e la trascrizione-interpretazione tecnologica operata al fine di costruire tale strumento (colonna di destra).

PRESET 1	
Descrizione (M. Garuti)	Interpretazione tecnologica
Suono lungo.	Morfologia lineare orizzontale.
Con un punto culminante dinamico verso la metà della sua durata, appena prima (a ridosso) del pitch bend, con il quale inizia anche il fade-out.	Informazioni relative alla forma dell’involuppo.
Fluttuante. Suono acquatico.	Leggera riverberazione.
Di altezza lentamente instabile.	Vibrato con valori di frequenza dell’oscillatore modulante molto bassi (intorno a 1Hz).
Con un leggero glissando ascendente (approssimativamente un quarto di tono) verso la coda.	Graduale trasposizione nel dominio della frequenza, a partire dalla fine del punto culminante dinamico, lungo tutto il fade-out.
Morbido ma asettico.	Forma d’onda sinusoidale (asettico) tipo Hanning (morbido).

Tabella 7. Trascrizione tecnologica dei tratti distintivi del suono da generare (preset A)

PRESET 2	
Descrizione (M. Garuti)	Trascrizione tecnologica
E’ più evidente una nota metallica, quindi c’è una leggera luce che prima mancava. C’è un riflesso, un colore giallo.	La forma d’onda generata è differente, più ricca di armoniche (la luce, il riflesso assente nel preset 1) ma sottile, tagliente (la nota metallica). La forma d’onda scelta è GEN9 [triplets of harmonic ratios, amplitudes and phases]: 1 0.2 0 – 8 0.5 0 – 8.01 0.5 0.2

Tabella 8. Trascrizione tecnologica dei tratti distintivi del suono da generare (preset B)

Di seguito è riportato lo schema a blocchi degli algoritmi coinvolti nell’implementazione dello strumento di sintesi.

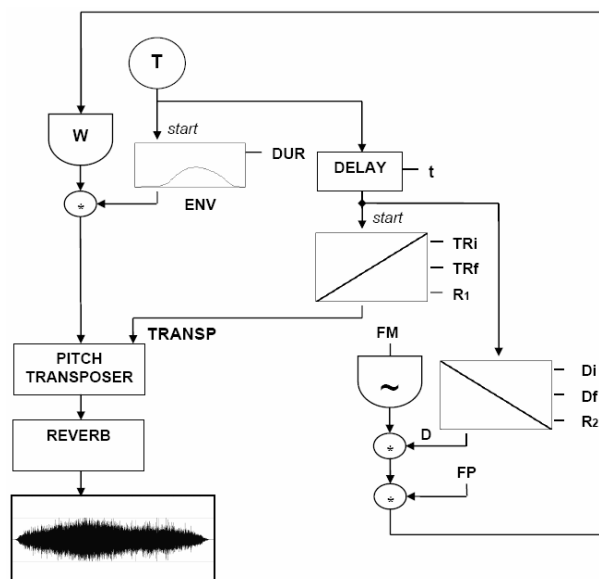


Figura 9. Schema a blocchi dello strumento di sintesi

- W** = waveform. Le due forme d’onda sono specificate in Figura 11
- T** = trigger. Inizializza la lettura dell’involuppo ENV
- ENV** = involuppo applicato al segnale in uscita dall’oscillatore. Le tipologie sono indicate in Figura 12
- DUR** = durata dell’involuppo. PRESET 1 = 8000 ms; PRESET 2 = 5000 ms
- t** = delay time. PRESET 1 = 4000 ms; PRESET 2 = 2500 ms
- TRANSP** = intervallo di trasposizione nel dominio della frequenza (fattore di moltiplicazione)
- R1** = ramp time 1. PRESET 1 = 4000 ms; PRESET 2 = 2500 ms
- FM** = frequenza modulante. PRESET 1 = PRESET 2 = 0.96 Hz
- FP** = frequenza portante. La nota indicata in partitura.
- D** = picco di deviazione
- R2** = ramp time 2. PRESET 1 = 4000 ms; PRESET 2 = 2500 ms
- Di** = picco di deviazione iniziale. PRESET 1 = PRESET 2 = 7 Hz
- Df** = picco di deviazione finale. PRESET 1 = PRESET 2 = 1 Hz
- TRi** = fattore di trasposizione iniziale (fattore di moltiplicazione). PRESET 1 = PRESET 2 = 1
- TRf** = fattore di trasposizione finale (fattore di moltiplicazione). PRESET 1 = PRESET 2 = 1.03

7.2 IMPLEMENTAZIONE IN AMBIENTE MAX/MSP

Ho elaborato uno strumento di sintesi in grado di generare in tempo reale una polifonia di suoni generati secondo uno dei due preset e una delle quattro tipologie morfologiche precedentemente descritti, coerentemente con la lettura interpretativa operata sulle descrizioni fornitemi dal compositore. Si tratta di un’implementazione di base, flessibile a modifiche per quanto riguarda il numero di suoni che possono essere generati insieme, i tempi di interpolazione degli involuppi ad essi applicati, i valori dei parametri numerici e la durata dei suoni stessi, nelle loro porzioni di attacco, mantenimento, decadimento e rilascio. Nelle Figure 10 – 15 sono riportate le rappresentazioni grafiche dei patch e subpatch implicati nello strumento.

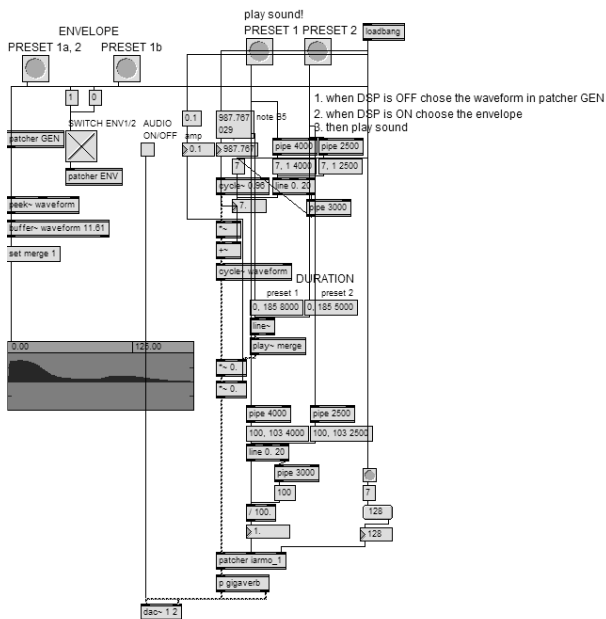


Figura 10. Strumento di sintesi: main patch



Figura 11. Strumento di sintesi: patch GEN

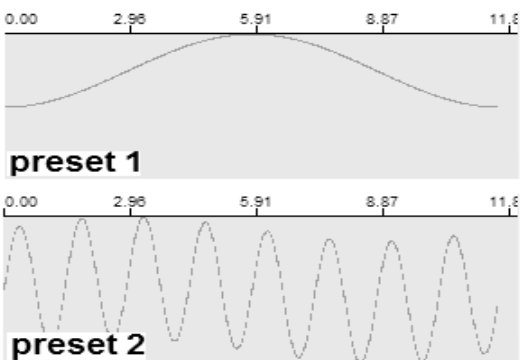


Figura 12. Strumento di sintesi: forme d'onda

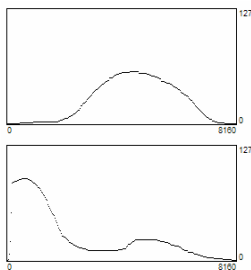


Figura 13. Strumento di sintesi: involuپی (sopra: preset 1a, 2; sotto: preset 1b)

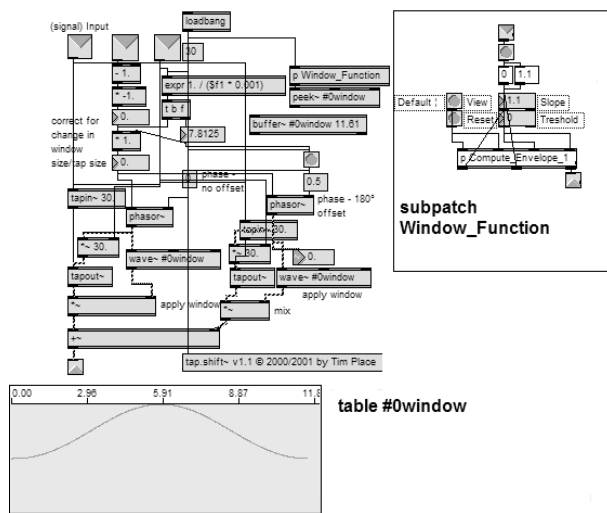


Figura 14. Strumento di sintesi: patch iarmo_1 e subpatch Window_Function

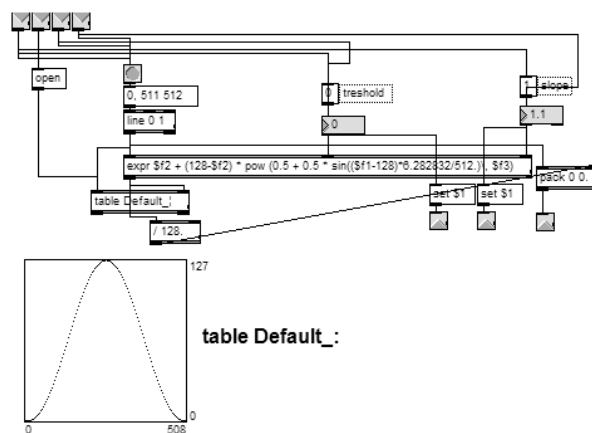


Figura 15. Strumento di sintesi: patch Compute_Envelope_1 e table Default_:

Come unità di riverbero è stato implementato l'oggetto `gigverb~` [a mono in, stereo out reverb implementation by Juhana Sadeharju (kouhia@nic.funet.fi). Max/MSP-ified by Olaf Matthes. Version 1.0test3, (c) 1999-2004 Juhana Sadeharju / Olaf Matthes].

CONSIDERAZIONI FINALI

In *Atomi distratti* la partitura strumentale è scritta in maniera deterministica e i punti d'entrata delle tracce audio sono indicati con precisione. Al contrario, le tracce audio subiscono un trattamento in tempo reale secondo processi non lineari solo parzialmente deterministici. L'intensità del processo è lasciata alla creatività dell'esecutore della parte elettronica. Si configura, in questo senso, una dissimmetria interna ai processi compositivi.

Attraverso l'introduzione nel sistema di un quantum di instabilità e di non-predicibilità abbiamo cercato di restituire alla prassi compositiva quello che Di Scipio aveva chiamato la "dose di creatività dell'aión" [6], senza per questo venire meno all'idea che tale prassi riguardi non solamente la morfologia dell'oggetto composto, ma anche e soprattutto le sue qualità intensionali e strutturali.

Se l'idea che il tempo sia come una lavagna vuota su cui scrivere simboli e relazioni, architetture e organismi astratti [7] può sembrare semplicistica, rimane che il lavoro compositivo consiste nel disporre oggetti più o meno specificamente

desiderati, pre-visti e focalizzati lungo questa linea, ovvero in qualcosa che ricorda il lavoro di un arredatore: arredare una stanza vuota, calcolando gli accostamenti, le distanze, le sovrapposizioni, ecc. La relazione tra gli eventi, intesa come oggetto-ponte tra reale e razionale, è il punto d'accesso al *tempo proprio* dell'opera, quindi al suo statuto formale; per questo è oggetto privilegiato dell'osservazione analitica, e su di essa si è focalizzata l'analisi musicologica di *Atomi distratti*. La tipologia di sguardo e la scelta dei punti di osservazione sono stati strutturati partendo da considerazioni extra-musicali attraverso le quali il compositore ha localizzato la rete di relazioni intensionali alla base della sua opera, fornendo una sorta di imprinting per l'analisi del brano; si è quindi cercato di ritrovare il senso di queste immagini all'interno dell'osservazione compiuta e infine di fornire un'interpretazione coerente e dotata di rilevanza in relazione alle intenzioni, al dato emerso dall'osservazione e agli investimenti oggettuali congetturati.

La considerazione di ordine teorico che ha motivato questo atteggiamento riguarda la *necessità di un approccio ermeneutico all'analisi musicologica*. Il senso di un'opera musicale che ne manifesta l'intenzione creatrice non può emergere semplicemente attraverso un'osservazione sperimentale, bensì richiede un *atto interpretativo*.

L'esistenza della *verità scientifica* non è messa in dubbio e tuttavia "non dobbiamo più chiedere ciò per cui essa è verità", ma limitarci ad assumere un atteggiamento "che non riposi più sul fantasma dell'oggettività come indipendenza da colui che descrive e che escluda insieme l'arbitrario, la soggettività" [8]. Prigogine estende questa necessità a domini relativamente lontani dalla fisica quali l'economia, la psicologia e le scienze sociali, senza spingersi ad estenderlo sino alla musica e all'arte in generale. Tuttavia non possiamo non riconoscere la congruenza tra ciò che egli individua come condizione di intelligibilità dei risultati empirici della meccanica quantistica prima e della fisica dei sistemi dissipativi in seguito con l'*atto ermeneutico soggettivo* da cui il senso di un'opera d'arte può sprigionare, se le fantasmatiche sottostanti sono indagate e comprese. L'approccio ermeneutico qui proposto si fonda sulla psicodinamica classica. Questo perché l'arte è una forma di comunicazione e, di conseguenza, c'è da aspettarsi che abbia origine nelle pulsioni erotiche dell'inconscio, come rileva anche Esiodo nella Teogonia, attribuendo a Eros non solo i poteri di dio dell'amore ma – cosa più importante – quelli del Demiurgo "che ha plasmato il mondo dalla fusione degli elementi in conflitto e che incarna dunque le tendenze creative e artistiche dell'umanità" [9]. Si tratta di una delle infinite letture possibili. In fatto di materia artistica, Freud e Jung si trovano in accordo quando scrivono che la psicoanalisi "non può far nulla per chiarire la natura del talento artistico, né per spiegare i mezzi con i quali l'artista opera" [10] e "l'impulso creativo, che trova nell'arte la sua espressione più chiara, è di natura irrazionale e alla fine si farà gioco di tutti i nostri sforzi razionalistici. Tutti i processi psichici consci potrebbero benissimo essere spiegati causalmente ma l'atto creativo, radicato nell'immensità dell'inconscio, eluderà per sempre i nostri tentativi di comprensione" [11]. Di qui la decisione di spingere il compositore a esprimersi sulla propria opera attraverso l'intervista: le sue affermazioni, integrate con l'osservazione analitica e musicologica longitudinale, sono divenute il punto di partenza per il lavoro ermeneutico.

I principali atteggiamenti compositivi emersi alcuni anni fa dall'osservazione di *Quantunque* (1998) erano tre: *defocalizzazione*, *significazione attraverso contrasto* e *strutturazione vincolata* [12]. I primi due atteggiamenti sono anche alla base di *Atomi distratti*: si tratta di strategie compositive finalizzate a un risultato musicale immediatamente esperibile dai sensi, mentre il terzo è una scelta di ordine meta-compositivo, in quanto informa e

direziona le strategie compositive. Quest'ultimo in *Atomi distratti* non è stato utilizzato, a favore di una organizzazione più intuitiva, sebbene controllata e attentamente calibrata in ogni sua porzione. Se in *Quantunque a figura* era ancora il principale organizzatore in termini micro-formali, in *Atomi distratti* essa scompare, disciolta in un unico vettore di trasformazione (processo osservabile chiaramente nella parte A), internamente omogeneo, in cui i singoli oggetti musicali, nel tempo della fruizione, perdono la loro identità individuale. L'idea di *flusso*, ibridata (secondo relazioni intensionali geometriche e sotteraneamente cicliche) con quella di *anamorfosi*, sono a mio avviso i principali *marcatori* dell'attuale evoluzione del pensiero compositivo di Garuti. Il suo sforzo di superare la visione post-weberniana di *Quantunque*, l'influenza donatoniana dei lavori del primo periodo e di parte degli anni novanta, fino a *Il demone Meridiano*, in cui l'importanza della figura come organizzatore formale era già subordinata a un vettore di trasformazione percettibile, e ferneyhoughiana (la complessità e imprevedibilità delle fantasie per strumento solo, da *Il giardino delle Esperidi* [1983-84] a *Geometriche amnesie* [1990-92]; in quest'ultimo, il tema dell'"amnesia" diviene organizzatore formale e motore di trasformazione della materia musicale, esattamente come in *Atomi distratti* lo è il tema della "distrazione") muove da una parte verso orizzonti di derivazione minimalista (*Mym* [1990], *Reich floating on the beach* [1994], *Cono in equilibrio sul suo vertice* [2000], *Flowering in her melting snow* [2006]), dall'altra verso l'idea di un "flusso cangiante" internamente e formalmente strutturato secondo un decorso trasformativo. La disposizione ricorrente in entrambe queste derive è la presenza di un *vettore di trasformazione*, che può agire in termini analogici (*Aseptic box* [2000-01], *Atomi distratti* – parti A e A→B, parte C), digitali (*Atomi distratti*, la macro-forma e parte B) o, come accade più spesso, ibridi. Negli ultimi lavori (*L'icône fanée* [2008], *Flowering in her melting snow*, *For Francis Bacon*, *L'automate purifié* [2007]), a partire da *Aseptic box*, tutti questi atteggiamenti compositivi coesistono nella chiara volontà di distillare dei processi di trasformazione in grado di vincere la forza di gravità nell'ascoltatore, creando una condizione di sospensione in cui lo scorrere del tempo non viene percepito, malgrado esso sia fortemente affermato nella sua freccia di irreversibilità attraverso tutti le strategie compositive messe in atto. Con le debite eccezioni (*Miroir/remake* e, in generale, i lavori di impronta "ambient").

RIFERIMENTI

1. Da una conversazione con Mario Garuti trascritta a cura dell'autore in data 24 Aprile 2008. Materiale non pubblicato.
2. Michel Imberty. *Le scritture del tempo*, Ricordi, Milano, 1990.
3. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, kkk, 1998.
4. Da una conversazione con Mario Garuti trascritta a cura dell'autore in data 16 Maggio 2008. Materiale non pubblicato.
5. <http://www.etimo.it/?term=distrazione>.
6. Agostino Di Scipio, "Kairós: sulla morfologia dinamica del suono e del tempo", in *Sonus – Materiali per la musica contemporanea*, Fascicolo n. 12, Aprile 1994.
7. Iannis Xenakis, *Formalized music*, Stuyvesant, N.Y. 1992.
8. Ilya Prigogine, *La nuova alleanza*, Longanesi, Milano, 1981.
9. Arturo Schwartz, *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, Milano, 1979.
10. Sigmund Freud, *An autobiographical study*, 1925.
11. Carl Gustav Jung, *Psychology and literature*, 1930.
12. Marco Marinoni, "Intension und Komplexität in Mario Garuti's *Quantunque*", in *Musik & Ästhetik*, 5. Jahrgang, Heft 18, April 2001, Klett-Cotta Stuttgart.

