Scansioni (1979) di Anselmo Cananzi
per flauto solo su scala quartitonale e suono spazializzato

Forma aperta, sistema sonoro e articolazione spaziale

Annalisa Messina

Il testo che segue nasce da un confronto tra analisi compositiva ed esperienza esecutiva del brano. Si colloca in relazione alla rilettura interpretativa di Scansioni, restituendo il quadro compositivo entro cui tale esperienza si inscrive.

Scansioni per flauto solo su scala quartitonale e suono spazializzato, scritto da **Anselmo Cananzi** nel 1979 viene qui considerato non come oggetto definito, ma come sistema aperto, la cui attivazione avviene attraverso l'interazione tra materiale, gesto e spazio.

Scansioni, si inserisce in una serie di lavori del compositore per strumento solo sviluppati tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, caratterizzati da un uso esteso delle tecniche esecutive e da una concezione del materiale fondata sulla trasformazione continua e sull'alea controllata. L'idea di una serie di composizioni per strumento solo può essere ricondotta, alle *Sequenze* di **Luciano Berio,** mentre per altri aspetti la matrice del lavoro sembra riferirsi più direttamente all'alea controllata di **Franco Evangelisti** e i procedimenti di spazializzazione di **Walter Branchi**.

Questo ambito di ricerca si colloca nel quadro più ampio delle trasformazioni che attraversano la musica del secondo Novecento, in particolare a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, quando la crisi dei modelli formali tradizionali conduce a una progressiva ridefinizione dei rapporti tra composizione, esecuzione e ascolto.

Pertanto all'interno di tale prospettiva, assumono particolare rilievo le esperienze che introducono elementi di apertura nella scrittura musicale, sia attraverso dispositivi aleatori sia mediante una riconsiderazione del ruolo dell'interprete. Tra queste, il lavoro di **Evangelisti**, e in particolare *Proporzioni* (1958), rappresenta un momento significativo: la presenza di percorsi alternativi e la possibilità di scelta affidata all'esecutore trasformano la forma in un sistema di relazioni aperte piuttosto che in una sequenza determinata.

Parallelamente, la riflessione sul suono come fenomeno non isolato ma relazionale conduce a una rinnovata attenzione per lo spazio e per i mezzi della produzione sonora. In questa direzione si collocano alcune esperienze del periodo, fra le quali quella di **Branchi** con *Thin* (1969), in cui la disposizione dei microfoni e dei diffusori non svolge una funzione accessoria, ma contribuisce alla definizione stessa del sistema sonoro, includendo lo spazio e l'ascolto tra i parametri della composizione.

Scansioni si inserisce in questo quadro sviluppando una sintesi originale: da un lato l'apertura formale e la variabilità controllata, dall'altro la concezione del suono come fenomeno articolato nello spazio. Il brano non si presenta come oggetto concluso, ma come dispositivo in cui materiale, gesto e ambiente concorrono alla definizione del risultato sonoro.

Evangelisti: percorsi e alea

Nelle composizioni di **Evangelisti**, e in particolare in *Proporzioni*, la forma viene sottratta alla logica della successione lineare per essere riconfigurata come campo di possibilità. La partitura non prescrive un unico svolgimento, ma presenta una pluralità di percorsi tra loro differenziati - spesso resi evidenti anche attraverso dispositivi visivi come il colore che si sviluppano simultaneamente all'interno di uno stesso spazio strutturale.

Questi percorsi non costituiscono semplici varianti, ma traiettorie autonome che attraversano il materiale secondo configurazioni differenti. La scrittura non organizza quindi una sequenza, piuttosto una rete: l'unità dell'opera risiede nella coerenza del sistema e non nella linearità del discorso.

In questo contesto, l'alea assume un significato specifico e non riducibile alla nozione di casualità. Non interviene nella definizione del materiale sonoro, che resta determinato e controllato, bensì nella sua articolazione temporale. L'esecutore non è chiamato a produrre eventi indeterminati, sceglie tra possibilità già strutturate, determinando di volta in volta una configurazione del flusso sonoro. L'indeterminazione riguarda il percorso, non la materia.

Questa concezione si distingue nettamente da quella sviluppata da **John Cage**, in cui l'indeterminazione può investire anche la natura stessa dell'evento sonoro, fino a includere elementi non controllati o non prevedibili. Se in **Cage** il caso può intervenire nella generazione del materiale, nell'ambito europeo, e in particolare nel lavoro di **Evangelisti**, è invece inscritto all'interno di un sistema rigorosamente definito, che ne delimita le condizioni di possibilità.

In Europa si configura dunque come forma di **alea controllata**: non sospensione del progetto, ma sua riformulazione in termini di relazioni variabili. Il compositore non rinuncia al controllo, ma lo redistribuisce, trasferendone una parte all'interprete senza perdere la coerenza complessiva del sistema.

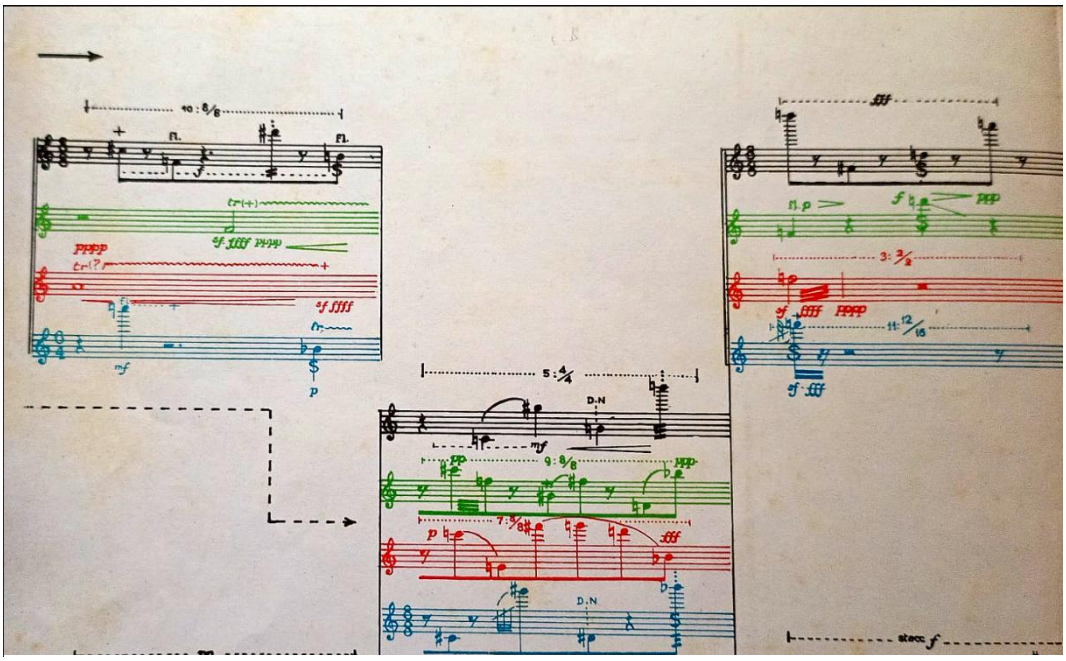
Dal punto di vista percettivo, questa impostazione comporta una trasformazione del tempo musicale. Viene meno l'idea di sviluppo come progressione orientata, e si afferma una temporalità configurativa, in cui il senso emerge dalla relazione tra elementi piuttosto che dalla loro successione. Il tempo non è più vettore direzionale, si rivela spazio operativo attraversabile.

Allo stesso tempo, la presenza di più livelli simultanei, resi evidenti nella partitura anche attraverso la stratificazione cromatica, introduce una dimensione di complessità che non si esaurisce nella linearità dell'esecuzione. Ogni scelta implica l'esclusione di altre possibilità, rendendo ogni realizzazione parziale rispetto al sistema complessivo, ma pienamente coerente al suo interno.

In questa prospettiva, *Proporzioni* può essere inteso come un sistema chiuso nelle sue componenti e aperto nelle sue configurazioni. La forma non è data a priori, emerge dall'interazione tra vincoli strutturali e decisioni operative, in un equilibrio tra controllo e variabilità.

In relazione a *Scansioni*, questo principio viene ripreso e rielaborato. Se in **Evangelisti** la variabilità si esercita attraverso la scelta tra percorsi simultanei già inscritti nella scrittura, qui essa si

realizza mediante la combinazione di unità discrete. I frammenti definiscono moduli, non traiettorie; più che attraversati sono selezionati e messi in relazione.



Franco Evangelisti – *Proporzioni – Strutture per flauto solo.* – Firenze: Bruzzichelli, 1961.

Il passaggio è significativo: dalla molteplicità dei percorsi alla modularità degli elementi. In entrambi i casi, tuttavia, la forma non è predeterminata e viene costruita nel tempo dell'esecuzione, come risultato di una pratica che coniuga scelta e vincolo, apertura e struttura.

Branchi: sistema e spazio

Con *Thin*, **Branchi** introduce una concezione del suono che supera definitivamente la sua identificazione con un evento localizzato e autonomo, per configurarlo come elemento di un sistema relazionale più ampio. In questa prospettiva, viene meno la distinzione tradizionale tra suono e mezzo della sua produzione: strumenti, dispositivi tecnici, spazio e condizioni di ascolto concorrono alla definizione di un unico campo operativo.

Come evidenziato nell'analisi di **Luigi Pizzaleo**[1], uno degli aspetti centrali di *Thin* risiede proprio nella costruzione di un sistema sonoro che comprende sia gli eventi acustici sia i mezzi attraverso cui essi vengono generati e diffusi. Il dispositivo microfonico, definito con estrema precisione, diventa parte integrante della scrittura e non svolge una funzione accessoria o amplificativa.

La disposizione dei microfoni attorno alla sorgente sonora e la loro corrispondenza con i punti di diffusione determinano una struttura in cui lo spazio non è più contenitore passivo, ma proiezione attiva del sistema. Il suono non si limita a occupare uno spazio, ma lo definisce e lo articola, generando una rete di relazioni tra emissione, captazione e percezione.

[1] Luigi Pizzaleo. *Walter Branchi Thin*. n.d.

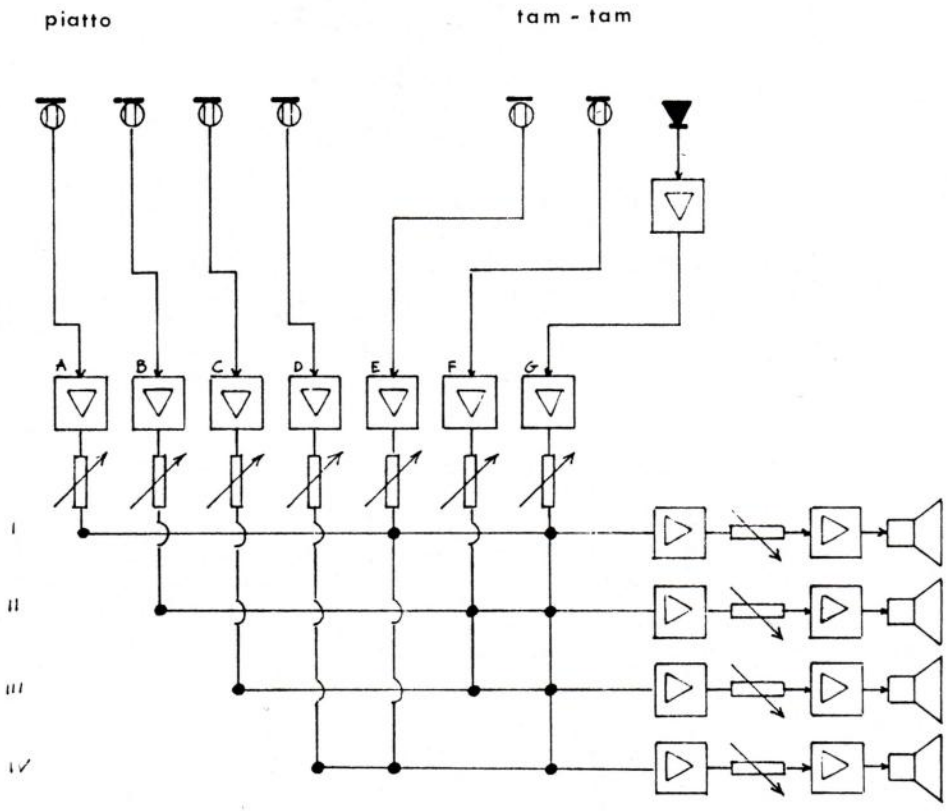
In questo contesto, ogni evento sonoro si configura come nodo all'interno di una struttura più ampia, in cui la sua identità non è data esclusivamente dalle sue caratteristiche interne, ma dalle relazioni che instaura con l'ambiente e con i dispositivi che ne rendono possibile la percezione.

Il suono non è più unità stabile, ma fenomeno distribuito.

Un elemento particolarmente rilevante è la concezione del sistema come già completo nelle sue potenzialità. Il dispositivo definisce un insieme di condizioni entro cui il suono può manifestarsi, mentre l'esecuzione ne determina l'attivazione concreta. In questo senso, si può parlare di un sistema in stato di quiete, che l'azione degli esecutori porta allo stato di vibrazione, rendendo percepibili le relazioni che lo costituiscono.

Dal punto di vista percettivo, questa impostazione implica una ridefinizione dell'ascolto. L'ascoltatore non si confronta più con un oggetto sonoro unitario, ma con una molteplicità di prospettive che si articolano nello spazio. L'esperienza acustica diventa situata e dinamica, dipendente dalla posizione e dalla relazione con il sistema.

In relazione a *Scansioni*, questo modello viene rielaborato in modo significativo. In *Thin* la configurazione spaziale è definita in modo stabile e simmetrico e diventa variabile e dipendente dall'azione dell'esecutore. Il dispositivo microfonico mantiene la funzione di articolazione del suono nello spazio, ma la sua attivazione non è predeterminata: l'orientamento dello strumento verso i diversi microfoni introduce una dimensione dinamica che modifica continuamente la proiezione sonora.



Walter Branchi – *Thin* - Schema di indirizzamento dei segnali microfonici alle uscite del mixer

Il passaggio è analogo a quello osservato sul piano formale in relazione a **Evangelisti**: da una struttura data a una struttura attivabile. In entrambi i casi, il sistema definisce le condizioni di possibilità più che produrre direttamente la forma.

In *Scansioni*, tempo e spazio si incontrano proprio in questo punto: la combinazione dei frammenti e l'orientamento nello spazio concorrono a determinare una configurazione sonora che non è mai identica a sé stessa, ma emerge ogni volta dall'interazione tra materiale, gesto e ambiente.

Materiale

In *Scansioni*, il materiale sonoro si estende pressoché sull'intera estensione dello strumento ed è organizzato secondo una scala per quarti di tono che comprende complessivamente 94 altezze. Questo insieme non si configura come successione lineare, ma come campo di possibilità, all'interno del quale ogni suono perde la propria funzione gerarchica per assumere valore relazionale.

La scelta della scala quartitonale non risponde a un ampliamento cromatico in senso tradizionale, ma introduce una condizione di continuità differenziale: gli intervalli ridotti producono una densità interna che impedisce la stabilizzazione percettiva delle altezze, orientando l'ascolto verso le relazioni tra suoni piuttosto che verso la loro identificazione individuale. La microtonalità agisce così non come linguaggio, ma come ambiente operativo.

All'interno di questo campo, il materiale è articolato in 21 frammenti, ciascuno dotato di una propria identità interna e delimitato da pause con punto coronato. Questa segmentazione non rappresenta una suddivisione secondaria, ma costituisce il principio stesso di organizzazione: il materiale non è dato come flusso continuo, ma come insieme di unità discrete, isolate e al tempo stesso disponibili alla relazione.

Ciascun frammento si presenta come evento complesso, risultante dall'interazione tra altezza, timbro, articolazione e dinamica. L'uso esteso delle tecniche strumentali: frullati, vibrati controllati, suoni multipli, contribuisce a una stratificazione interna del suono, che mette in crisi l'idea di emissione unitaria e rende ogni evento non riducibile a una singola dimensione.

Un principio fondamentale regola l'organizzazione del materiale: l'evitamento sistematico della reiterazione dello stesso suono con identico timbro o effetto esecutivo. Questo vincolo non ha funzione puramente negativa, ma orienta la scrittura verso una trasformazione continua, impedendo la formazione di configurazioni riconoscibili in senso tematico.

Il materiale non si sviluppa, ma si differenzia.

Dal punto di vista strutturale, il sistema si presenta come insieme finito e determinato - 94 altezze distribuite in 21 frammenti aperto nelle sue possibilità di articolazione. La totalità del materiale è definita, mentre la sua organizzazione resta variabile. In questo senso, *Scansioni* si configura come sistema chiuso nelle componenti e aperto nelle configurazioni.

Rispetto alle esperienze precedenti, il rapporto tra materiale e forma subisce una trasformazione significativa. Se in *Proporzioni* di **Evangelisti** il materiale è attraversato tramite percorsi alternativi, qui esso viene ricomposto mediante la combinazione di unità discrete.

Il campo non è più attraversato, ma costruito.

Allo stesso tempo, in relazione alla concezione del suono sviluppata in *Thin* di Branchi, il materiale non può essere considerato indipendentemente dalle condizioni della sua realizzazione. Le caratteristiche interne dei frammenti acquistano senso solo nel momento in cui vengono attivate nel tempo e nello spazio, attraverso il gesto dell'esecutore e la loro proiezione nel sistema microfonico.

Ne deriva una concezione del materiale non come insieme di elementi da organizzare, ma come insieme di potenzialità da attivare. Il suono non è dato una volta per tutte, ma emerge come risultato di una relazione tra struttura, gesto e ambiente.

Il frammento

La segmentazione del materiale in 21 frammenti costituisce il principio centrale dell'organizzazione formale di *Scansioni*. Ciascuna unità è rigorosamente delimitata da due pause con punto coronato, una iniziale e una finale, che ne definiscono un perimetro temporale preciso.

Questa delimitazione non ha una funzione puramente grafica, ma percettiva. La pausa coronata introduce una sospensione del tempo che isola il frammento come evento autonomo, sottraendolo a una misura predeterminata e affidandone la durata alla sensibilità dell'esecutore. Il tempo non è quindi dato, ma attivato.

L'assenza di battute richiama solo parzialmente la scrittura proporzionale adottata da **Berio** nelle *Sequenze*: in *Scansioni*, infatti, il tempo non è organizzato secondo rapporti spaziali rigorosamente proporzionali, ma articolato attraverso la delimitazione dei frammenti mediante pause con punto coronato.

Il frammento si configura così come unità compiuta, dotata di identità interna, ma al tempo stesso aperta alla relazione. La sua autonomia non implica chiusura, ma disponibilità: ogni frammento può essere combinato con altri secondo configurazioni variabili, mantenendo la propria coerenza interna.

Dal punto di vista formale, questo comporta una trasformazione significativa. La continuità non è più garantita da uno sviluppo lineare, ma dalla relazione tra unità discrete. La forma non si costruisce per derivazione, ma per giustapposizione e articolazione.

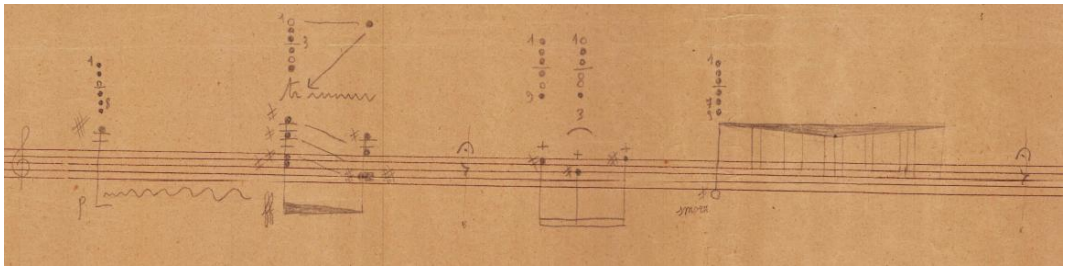
In questo senso, il frammento assume una funzione operativa: non è elemento tematico da riconoscere, ma modulo da attivare. La sua identità non risiede nella memoria, ma nella possibilità di essere inserito in configurazioni differenti.

Rispetto alle esperienze di apertura formale di **Evangelisti**, in cui la variabilità si esercita attraverso la scelta tra percorsi simultanei, *Scansioni* introduce una diversa modalità di organizzazione: non traiettorie da attraversare, ma unità da combinare.

Allo stesso tempo, la presenza delle pause coronate stabilisce una relazione specifica tra suono e silenzio. Il silenzio non è semplice interruzione, ma spazio di sospensione che definisce e rende

percepibile il frammento. Ogni unità emerge così da un vuoto temporale che ne garantisce l'autonomia e ne prepara la connessione con le successive.

Il frammento può quindi essere inteso come punto di intersezione tra materiale e forma: unità chiusa nella percezione e aperta nella costruzione, esso costituisce il luogo in cui il sistema di *Scansioni* si rende operativo.



Anselmo Cananzi – *Scansioni* – V e VI frammento

La forma di *Scansioni* non è definita a priori, ma emerge come risultato della combinazione dei frammenti. I 21 elementi che costituiscono il materiale non sono organizzati secondo una successione obbligata, ma si configurano come repertorio finito di possibilità, che l'esecutore può articolare secondo scelte variabili.

L'unico vincolo strutturale riguarda la presenza di un frammento iniziale e di uno finale, che delimitano il campo operativo. Tra questi due estremi, la costruzione del percorso è affidata all'interprete, che può selezionare, combinare e, in alcuni casi, reiterare i frammenti, determinando di volta in volta una configurazione specifica.

La forma si configura così come processo combinatorio. Non deriva da uno sviluppo lineare, né da una trasformazione progressiva del materiale, ma da una serie di decisioni che stabiliscono relazioni tra unità discrete.

La continuità non è data, ma costruita.

In questo senso, l'alea interviene come principio operativo: essa non riguarda la natura degli elementi, che restano determinati, ma il loro ordine e la loro relazione. La variabilità non è casuale, ma inscritta nel sistema stesso, che ne definisce le condizioni di possibilità.

Rispetto a *Proporzioni* di **Evangelisti**, il principio di apertura subisce una trasformazione significativa. Se in **Evangelisti** la variabilità si realizza attraverso la scelta tra percorsi simultanei già presenti nella partitura, in *Scansioni* essa si costruisce a partire da unità autonome che devono essere messe in relazione. Il passaggio è da una logica di attraversamento a una logica di costruzione. Dal punto di vista percettivo, questo comporta una ridefinizione del tempo musicale. Non esiste una direzione univoca, ma una pluralità di configurazioni possibili. Ogni successione di frammenti produce un equilibrio differente tra continuità e discontinuità, tra densità e rarefazione, tra memoria e attesa.

La presenza delle pause con punto coronato accentua ulteriormente questa condizione. Ogni frammento è separato da una sospensione che interrompe la continuità e impedisce la formazione

di un flusso lineare. La relazione tra le unità non è immediata piuttosto mediata da un vuoto temporale che richiede una decisione.

In questo modo, la forma non si sviluppa: si configura.

Non procede per accumulo, ma per articolazione.

Non è il risultato di una necessità interna quanto l'esito di una pratica che mette in relazione vincoli e scelte.

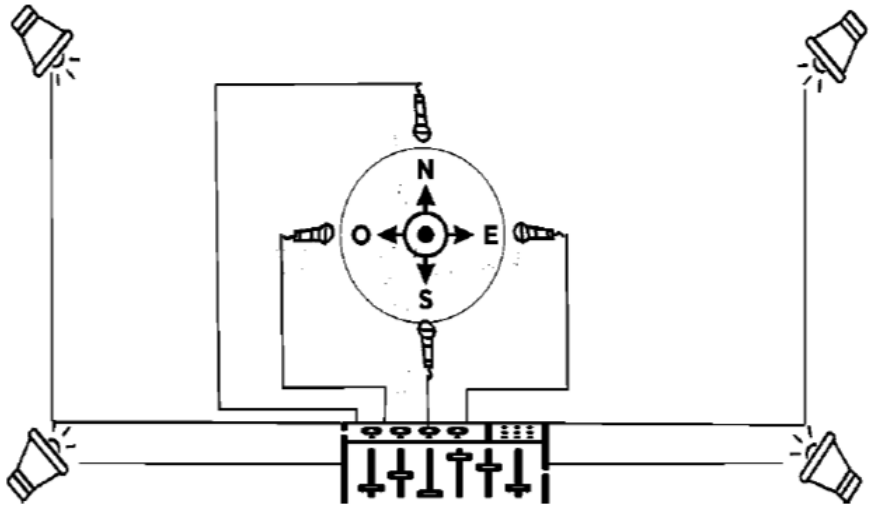
Si può parlare, in questo senso, di forma come configurazione: un assetto temporaneo di elementi che non esaurisce le possibilità del sistema, ma ne realizza una tra le molte possibili.

In relazione alla concezione sistemica elaborata da **Branchi** in *Thin*, la forma più che un prodotto è un'attivazione. Il sistema contiene già le proprie potenzialità, mentre l'esecuzione ne determina la manifestazione concreta.

In *Scansioni*, questo principio si traduce nella possibilità di generare forme sempre differenti a partire da uno stesso insieme di elementi. Ogni esecuzione non rappresenta una variante secondaria, ma una configurazione autonoma, pienamente coerente rispetto al sistema che la rende possibile.

Spazio e gesto

In *Scansioni*, lo spazio non è un ambito esterno alla produzione del suono quanto un parametro strutturale della composizione. Il dispositivo prevede quattro microfoni indipendenti disposti attorno all'esecutore secondo i punti cardinali, ciascuno collegato a un diffusore collocato ai lati della sala. Questa configurazione definisce un sistema di captazione e proiezione in cui il suono è immediatamente inscritto in una dimensione spaziale articolata.



Anselmo Cananzi – *Scansioni* – Schema spazializzazione del suono

A differenza di quanto avviene in *Thin* di **Branchi**, dove la disposizione dei microfoni e dei diffusori stabilisce una configurazione stabile e simmetrica, in *Scansioni* il sistema è reso dinamico dall'azione dell'esecutore. La possibilità di orientare lo strumento verso i diversi microfoni introduce una variabilità continua nella proiezione del suono, trasformando lo spazio in un campo operativo. Il microfono non interviene come semplice mezzo di amplificazione, ma come dispositivo

di selezione: ciascun punto di captazione restituisce una specifica prospettiva del suono, determinata dalla direzione, dalla distanza e dall'intensità del gesto. Ne deriva una molteplicità di configurazioni percettive, in cui lo stesso evento sonoro può assumere caratteristiche differenti a seconda della sua proiezione nello spazio.

Il gesto esecutivo acquista così una funzione estesa. Non si limita a produrre il suono, ma ne determina la collocazione e la distribuzione. L'orientamento dello strumento diventa parte integrante della scrittura: ogni movimento implica una decisione che riguarda simultaneamente emissione e proiezione.

Il gesto è al tempo stesso atto sonoro e atto spaziale.

Dal punto di vista percettivo, questa impostazione comporta una ridefinizione dell'ascolto. L'ascoltatore non è posto di fronte a un suono unitario, ma a una pluralità di prospettive che si articolano nello spazio. L'esperienza acustica diventa situata e dinamica, dipendente dalla relazione tra evento sonoro, posizione dell'esecutore e configurazione del sistema di diffusione.

In relazione alla struttura frammentaria del materiale, lo spazio contribuisce a rafforzare l'autonomia delle unità. Ogni frammento non è solo delimitato temporalmente dalle pause coronate, ma anche caratterizzato da una specifica configurazione spaziale. La relazione tra suono e spazio non è continua, ma variabile: ogni evento può essere proiettato secondo modalità differenti, accentuandone la singolarità.

Il rapporto tra spazio e forma si definisce quindi in termini operativi. La combinazione dei frammenti e la loro proiezione nello spazio costituiscono due livelli interdipendenti: la successione temporale e la distribuzione spaziale concorrono a determinare la configurazione complessiva del brano.

Tempo e spazio non sono parametri separati divengono dimensioni integrate di uno stesso processo. In questo senso, il gesto si configura come punto di intersezione tra struttura e attivazione. Esso mette in relazione il materiale con il sistema di proiezione, rendendo percepibili le potenzialità inscritte nella composizione. Come nella concezione elaborata in *Thin*, il dispositivo contiene già le proprie possibilità; tuttavia, in *Scansioni*, è l'azione dell'esecutore a renderle variabili, introducendo una dimensione di indeterminazione controllata anche sul piano spaziale.

Si può quindi parlare di spazio come parametro attivo della forma.

La configurazione del brano non dipende unicamente dalla successione dei frammenti, ma anche dal modo in cui essi vengono distribuiti nello spazio. Ogni esecuzione realizza una specifica articolazione spazio-temporale, in cui il gesto determina simultaneamente il percorso e la proiezione del suono.

Sistema

In *Scansioni,* materiale, frammento, forma, spazio e gesto agiscono come componenti di un unico sistema compositivo. Le 94 altezze quartitonali, i 21 frammenti, le tecniche estese, le pause coronate e il dispositivo microfonico costituiscono un insieme finito di elementi, definito nelle sue componenti ma aperto nelle sue configurazioni.

Il sistema non produce una forma unica: rende possibili molte forme.

L'opera non coincide quindi con una sequenza fissata una volta per tutte, bensì con l'insieme delle condizioni che permettono all'esecutore di attivare una specifica configurazione sonora. In questo senso, il brano non è semplicemente "aperto", la variabilità non è esterna alla scrittura piuttosto prevista dalla scrittura stessa.

La relazione con *Proporzioni* e *Thin* trova qui il suo punto di sintesi. Da un lato, come in **Evangelisti**, la forma non è data come successione obbligata, ma nasce da una scelta regolata; dall'altro, come in **Branchi**, il suono non può essere separato dai mezzi della sua produzione e proiezione. In *Scansioni*, questi due aspetti convergono: la scelta dei frammenti determina il tempo, l'orientamento verso i microfoni determina lo spazio, il gesto dell'interprete rende attivo l'intero dispositivo. L'esecuzione non è quindi una semplice realizzazione del testo diviene il momento in cui il sistema passa dalla potenzialità alla configurazione.

Ogni esecuzione manifesta una possibilità del brano, senza esaurirne il campo.

Tempo e silenzio

La presenza delle pause con punto coronato conferisce al silenzio una funzione strutturale.

Il silenzio non è una semplice interruzione tra eventi sonori, ma il luogo in cui il frammento si isola, si definisce e si rende disponibile a una nuova relazione. Ogni frammento nasce da una sospensione e ritorna a una sospensione. Questa condizione modifica radicalmente la percezione del tempo: la continuità non è garantita da un flusso lineare, ma da una successione di emergenze sonore separate da zone di attesa. La pausa coronata introduce un tempo elastico, affidato alla sensibilità dell'esecutore, e stabilisce una soglia tra ciò che è appena accaduto e ciò che può ancora accadere.

Il silenzio diventa così il corrispettivo temporale dello spazio.

Come i microfoni articolano la proiezione del suono, così le pause articolano il suo apparire e scomparire. Da un lato, lo spazio distribuisce il suono; dall'altro, il silenzio ne definisce i margini.

In questa prospettiva, *Scansioni* non lavora solo sulla produzione degli eventi, ma anche sulle condizioni della loro percezione. Il suono è percepito perché emerge da una sospensione; lo spazio è percepito perché il gesto lo orienta. Silenzio e spazio non sono sfondi, ma dimensioni attive della composizione.

Conclusione

Scansioni si configura come un'opera fondata sull'equilibrio tra definizione e apertura. Il materiale è rigorosamente determinato: 94 altezze quartitonali, 21 frammenti, tecniche strumentali differenziate, dispositivo spaziale a quattro canali. Tuttavia, la forma non è fissata in modo definitivo, ma affidata alla costruzione interpretativa.

Il brano procede per configurazione non per sviluppo tematico.

Ogni frammento è un'unità autonoma; ogni pausa ne definisce il perimetro; ogni scelta dell'esecutore ne modifica la successione; ogni orientamento verso i microfoni ne ridefinisce la presenza

spaziale. In questo senso, *Scansioni* appartiene pienamente a quella linea della ricerca musicale del secondo Novecento in cui l'opera non viene più intesa come oggetto chiuso: diviene campo di possibilità. Il riferimento a *Proporzioni* illumina il rapporto tra alea, scelta e forma; quello a *Thin* chiarisce la funzione strutturale del dispositivo microfonico e dello spazio.

La specificità di *Scansioni* sta però nella sintesi tra questi livelli: la forma aperta non è soltanto temporale, lo spazio non è soltanto diffusivo, il gesto non è soltanto esecutivo. Tutto concorre alla costruzione di un sistema in cui suono, silenzio, movimento e ascolto partecipano alla stessa logica compositiva.

Ogni esecuzione non ripete l'opera: la riconfigura.

Ogni configurazione non chiude il sistema: ne rivela una possibilità.

Testimonianza come interprete

Il primo contatto con Scansioni è stato segnato da una sensazione di apertura e, allo stesso tempo, di sospensione. La partitura non impone un percorso definito: mi richiede continuamente una scelta, un'assunzione di responsabilità rispetto al tempo, al gesto e all'ascolto. Ogni frammento si presenta come un'unità autonoma, delimitata da pause che non percepisco come semplici interruzioni, ma come soglie, momenti in cui il tempo sembra rallentare e la decisione prende forma.

Fin dalle prime letture, ciò che avverto con maggiore evidenza è l'assenza di un flusso lineare predeterminato. Il brano non procede secondo una direzione obbligata, ma attraverso relazioni che devo costruire ogni volta. L'organizzazione per frammenti modifica profondamente il mio rapporto con il tempo: ogni unità richiede un'attesa, una sospensione, un ascolto interno prima di essere attivata. Anche il silenzio assume un peso particolare. Le pause con punto coronato non definiscono soltanto una durata, ma introducono uno spazio mentale e percettivo all'interno del quale il frammento precedente continua a risuonare mentre quello successivo non è ancora del tutto deciso.

Nell'esecuzione, questo produce una condizione di equilibrio molto delicata. Il passaggio da un frammento all'altro non è mai automatico: implica ogni volta una relazione tra memoria e percezione, tra ciò che è appena accaduto e ciò che potrebbe accadere subito dopo. Ho la sensazione che la forma non venga semplicemente "eseguita", ma costruita progressivamente attraverso una serie di decisioni che modificano continuamente il senso della continuità e della discontinuità.

Anche il rapporto con lo spazio diventa immediatamente concreto. L'orientamento dello strumento verso i diversi microfoni non rappresenta un gesto accessorio o teatrale, ma una componente reale della costruzione sonora. La proiezione del suono cambia in relazione alla direzione, alla distanza, all'intensità dell'emissione. Ogni movimento produce una diversa percezione dello spazio acustico e modifica il rapporto tra il mio corpo, il suono e l'ambiente.

In alcuni momenti, la sensazione è quella di non "suonare dentro" uno spazio già dato, ma di costruirlo progressivamente attraverso il gesto. Lo spazio non appare come contenitore neutro, ma come parte attiva del processo sonoro. Il movimento verso un microfono o l'allontanamento da esso modificano non soltanto la diffusione del suono, ma anche la qualità dell'ascolto e la percezione stessa della continuità musicale.

Anche la microtonalità contribuisce a questa instabilità percettiva. Gli intervalli quartitonali non mi appaiono come semplice ampliamento del cromatismo tradizionale, ma come una condizione di tensione continua tra vicinanza e differenza. Progressivamente, l'ascolto si sposta dall'identificazione delle singole altezze alla percezione delle relazioni interne del suono, delle sue oscillazioni, delle sue trasformazioni timbriche.

Per questo motivo, Scansioni mi richiede un ascolto costantemente attivo. Ogni gesto deve mantenere viva la relazione tra frammento, tempo e spazio, evitando che il materiale si trasformi in semplice successione di eventi isolati. La difficoltà non consiste soltanto nel controllo tecnico dei singoli passaggi, ma nella capacità di mantenere aperta la tensione percettiva del brano.

L'esecuzione non consiste quindi, per me, nel realizzare una forma già data, ma nel lasciarla emergere progressivamente, mantenendo un equilibrio fragile tra libertà e vincolo, tra memoria e attesa, tra decisione e ascolto. Ogni esecuzione è diversa, ma non arbitraria: ciò che resta costante è la necessità di abitare il sistema del brano senza chiuderlo, lasciando che la forma si configuri di volta in volta come risultato dell'interazione tra gesto, spazio e suono.

https://doi.org/10.5281/zenodo.20919408