



Teatri del
suono/
Chaos

un progetto di
cantierezero / collettivo per la nuova musica

Ideazione: Stefania Amisano

Direzione artistica: Stefania Amisano, Giorgio Klauer

Consulenza e coordinazione scientifica: Sylvain Reynal, Claudio Weidmann – ETIS (Equipes Traitement de l'Information et Systèmes) Francia.

Con: ensemble cantierezero (Stefania Amisano, Claudio Cristani – pianoforte; Giorgio Klauer, elettronica, regia del suono, tecnologia; Riccardo Sellan, assistente alla regia del suono); Nimikry (Alessandro Baticci, Rafał Zalech – flauti, viola, elettronica, composizione, strumenti aumentati); Katharina Klement, compositrice; Agostino Di Scipio, compositore; Giovanni Leghissa, filosofo; Mario Alberti, Romeo Toffanetti, artisti e disegnatori.

Installazioni acustiche e interattive: Giorgio Klauer, Sylvain Reynal, Claudio Weidmann, Agostino Di Scipio.

Performance: Katharina Klement, Sylvain Reynal

Produzione: cantierezero / collettivo per la nuova musica – Trieste (I)

Assistenza tecnica: Cerneaz Pianoforti, Udine

Segreteria: Cristina Gomzel

Le riproduzioni delle tavole di Alberti e Toffanetti sono state realizzate da Eliografia Centrale Servizi, Trieste

Immagine di copertina. Romeo Toffanetti

Science in the City Festival – ESOF 2020

Teatro Miela, Trieste

3 – 4 settembre 2020

Ingresso libero



« – Écoute ! Qu'est-ce qui résonne ? – C'est un corps sonore. – Mais lequel ? Une corde, un cuivre, ou bien mon propre corps ? – Écoute : c'est une peau tendue sur une chambre d'écho, et qu'un autre frappe ou pince, te faisant résonner, selon ton timbre et à son rythme. »

[« Ascolta! Cosa sta risonando? - E' un corpo sonoro. - Ma quale? Una corda, un ottone o il mio stesso corpo? - Ascolta: è una pelle stesa su cassa di risonanza, e lascia che qualcun altro ti colpisca o ti pizzichi, facendoti risonare, secondo il tuo timbro e il suo ritmo. »]

Jean Luc Nancy, *A l'écoute*

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

Agostino Di Scipio, *Polveri sonore*

«È come se la digitalizzazione e la matematizzazione che l'accompagna attraverso la progettazione di algoritmi di elaborazione fossero il culmine della fantasia auto fondante dell'individuo: perfezionando all'estremo i sistemi di trasmissione delle informazioni, gli ingegneri sono riusciti paradossalmente a fare a meno della trasmissione del vuoto, e quindi del godimento che di questo vuoto si nutre. Di fronte alla delegittimazione del ruolo del vuoto in un mondo che vuole essere completo, cosa resta allora, come sottolinea Jean Baudrillard ne *La trasparenza del male* – se non l'identico, l'impero dell'uguale, il clone, la talea, il passaggio all'infinito, lo stesso messaggio copiato in milioni di copie e alla perfezione da sistemi di streaming, backup e duplicazione su cloud: «Tutte le informazioni si trovano in ogni sua parte, il tutto perde il suo significato» e non sono più milioni di dischi in vinile che hanno tutti una storia singolare, ma milioni di volte lo stesso clone di un MP3 originario. È proprio in questo spazio che si pone la questione del ruolo dell'alterità e dell'immaginario, della confusione, dello spazio metaforico».

Syd Reynal, *Numéricité, complexité et échelles de temps dans la pratique artistique contemporaine*

Giovedì 3 settembre 2020

Ore 18.30

Teatro Miela | Ridottino

Installazione interattiva | Syd Reynal, Claudio Weidmann

Il respiro dell'Europa

Teatro Miela | Spazi interni

Installazione/performance | Giorgio Klauer

Indumento sonico

Teatro Miela | Foyer

Esposizione | Mario Alberti, Romeo Toffanetti

Tavole dalle storie *Il canto di Gaia* e *Il poeta* per *Nathan Never*, Bonelli Editore

Ore 19.00

Teatro Miela | Sala grande

SALON I | Incontro con il pubblico

Focus Teatri del suono / Chaos.

Giovanni Leghissa, filosofo, incontra gli artisti e gli scienziati che hanno realizzato il progetto.

Ore 20.30

Teatro Miela | Sala grande

Concerto | CHAOS (60')

ensemble cantierezero

Stefania Amisano, Claudio Cristani – pianoforte

Giorgio Klauer, regia del suono, elettronica

Riccardo Sellan, assistente alla regia del suono

Nimikry

Alessandro Baticci – flauto, elettronica

Rafał Zalech – viola, elettronica

Musiche di Sciarrino, Kurtág, Haas, Scodanibbio, Adams, Ferrari, Cristani

Ore 22

Teatro Miela | Sala grande

Installazione sonora / performance | Agostino Di Scipio

Audible Ecosystemics n.4 - Etude du silence (2018-19)

Ore 22.30

Teatro Miela | Sala grande

Performance | Syd Reynal (15')

L'ambivalenza del predatore

Performance per danzatori ed esoscheletri

Syd Reynal, Maria Santuzzo, Pavan Francis Pudota, Teresa Bisoni, performer

In collaborazione con CUT, Trieste

Venerdì 4 settembre 2020

Dalle ore 18.30

Teatro Miela | Ridottino

Installazione interattiva | Syd Reynal, Claudio Weidmann

Il respiro dell'Europa

Teatro Miela | Spazi interni

Installazione/performance | Giorgio Klauer

Indumento sonico

Teatro Miela | Foyer

Esposizione | Mario Alberti, Romeo Toffanetti

Tavole dalle storie *Il canto di Gaia* e *Il poeta* per *Nathan Never*, Bonelli Editore

Ore 19.00

Teatro Miela | Sala grande

Installazione sonora / performance | Agostino Di Scipio

Audible Ecosystemics n.4 - Étude du silence (2018-19)

Ore 19.30

SALON II / Incontro con il pubblico

Focus Caos ed entropia nelle pratiche artistiche contemporanee

Giovanni Leghissa, filosofo, incontra gli artisti e gli scienziati del progetto.

Ore 20.30

Teatro Miela | Sala grande

Concerto / performance | Katharina Klement

Pianimal per due pianisti, elettronica dal vivo, video e devices.

Prima esecuzione assoluta. Commissione di cantierezero per "Teatri del suono / Chaos"

Ensemble cantierezero

Stefania Amisano, Claudio Cristani – pianoforte / Giorgio Klauer, regia del suono, tecnologia /

Riccardo Sellan, assistenza alla regia del suono

Katharina Klement, regia del suono / Conny Zenk, video / Claudio Weidmann e Syd Reynal,

consulenza tecnologica

Con il sostegno di WIEN KULTUR, Istituto di cultura austriaco, Milano.

Ore 21.30

SALON III / Incontro con il pubblico

Focus Corpi risonanti, corpi cybersonici. Dispositivi e protesti tecnologiche nell'interazione con corpi e strumenti.

Giovanni Leghissa, filosofo, incontra Syd Reynal, Nimikry e altri artisti del progetto.

Ore 22

Teatro Miela | Sala grande

Concerto – Live-set | DICOTOMIA (45°)

Nimikry

Alessandro Baticci, flauti, elettronica, composizione

Rafal Zalech, viola digitale, composizione, elettronica

Con il sostegno di WIEN KULTUR, Istituto di cultura austriaco, Milano.



Teatri del Suono / Chaos: tra musica, arte, conoscenza

Chaos è un progetto tra arte e scienza, parte di un più ampio lavoro dal titolo Teatri del suono, appositamente concepito in occasione dell' EuroScience Open Forum 2020– *Trieste capitale europea della scienza e per il Science in the City Festival*. Focalizzato sulla cultura contemporanea, il progetto intende mettere in connessione ambiti diversi della conoscenza attraverso i linguaggi della musica colta e di ricerca del nostro tempo.

Nato dall'esigenza di discutere, all'interno di uno spazio condiviso, tematiche cruciali proprie del discorso scientifico contemporaneo, ma comuni anche alle arti e ad altri campi del sapere, *Chaos* è una riflessione multipolare che muove dalle ricadute epistemologiche ed estetiche implicite all'affermazione delle tecnologie digitali, propria del nostro tempo.

Il progetto, più specificamente, si sofferma su una serie di parole chiave, comuni sia all'esperienza musicale – intesa in tutti i suoi molteplici aspetti – che a quella scientifica, mutate dalla tensione sviluppata tra scienze fondamentali e tecnoscienze, e che possono essere riassunte in una relazione tra opposti, come caos e ordine, vuoto – lo spazio metaforico del dubbio, dell'alterità e dell'immaginazione – e pieno – l'onnipresenza degli oggetti di consumo digitali, la riproducibilità infinita dell'identico, il controllo, la perfezione, la digitalizzazione del corpo trasformato in sostanza informatica – analogico – la storicità dell'oggetto, la sua caducità, la sua trasformazione – e digitale – la memoria autoreferenziale, l'assenza di storia, la completezza, l'incorruttibilità eterna – dubbio e verità assoluta, metamorfosi e stasi. Tale tensione è analoga e assimilabile a quella, attualmente in atto in ambito estetico, che investe direttamente lo spazio e il ruolo dell'arte in una realtà in cui – scrive il fisico e artista Syd Reynal – « la protesi digitale, l'algoritmo super performante e le reti sembrano aver messo in discussione non solo le tradizionali modalità della pratica artistica, ma la natura stessa dell'arte. [...] Se la tecnologia digitale, con la sua invasività facilitante, tende a delegittimare la necessità del vuoto, il compito dell'artista sarà quello di farsi mediatore nello scontro impossibile – assurdo e traumatico – tra oggetto tecnico digitale e umanità, occupando quel vuoto, proprio alla parola e sconosciuto all'equazione, che la protesi tecnologica pretende di cancellare. [...] Mentre nell'immaginario sociale il discorso scientifico sembra rimandare sistematicamente a una verità vera e indiscutibile, sostenuta dalla prova scientifica, l'artista si muove nello spazio dell'incertezza e del dubbio, in quell'anfratto oscuro e perturbante annichito dalla tecnica». Tale porosità tra discorso estetico ed epistemologico è per sua natura aperta a ulteriori connessioni tra i saperi, stimolando, sia sul piano artistico che teorico, una continua riflessione e confronto.

Il progetto è stato ideato e sviluppato da cantierezero – collettivo di musicisti dedito alla ricerca e alla creazione nel campo della musica del nostro tempo – in collaborazione con Claudio Weidmann – ingegnere elettronico – e Syd Reynal – fisico teorico e artista – professori associati presso il dipartimento di ricerca ETIS (Equipes Traitement de l'Information et Systèmes - ENSEA, Francia). Entrambi attivi in programmi di formazione e specializzazione, Reynal e Weidmann, come ricercatori, studiano in particolare modelli teorici per la generazione, la trasmissione e lo stoccaggio dell'informazione (segnale). Nella ricerca artistica di cantierezero, la musica viene spesso utilizzata per sviluppare uno stimolante rapporto tra arte, discipline umanistiche, scienza e tecnologia, secondo un principio di libera comunicazione trasversale e complementare tra i saperi, concentrato sulle problematiche della contemporaneità: una visione profondamente condivisa anche nell'approccio scientifico di Reynal e Weidmann, sia nell'insegnamento come nella ricerca. Syd Reynal, inoltre, è intensamente impegnato, come ricercatore e artista, in progetti tra arte e scienza, realizzando opere interattive basate sul codice e influenzate dalle dinamiche d'interazione tra individuo e informazione digitale. In questo progetto, sia interagendo con i musicisti in un ambiente di musica mista (strumenti musicali acustici e dispositivi elettronici), sia proponendo proprie creazioni, Claudio Weidmann e Syd Reynal hanno sviluppato risorse e contesti che, a partire dai concetti di *segnale*, *informazione* e *codice*, coinvolgono musica, informatica, tecnologia, arte, filosofia. In particolare, i due scienziati hanno realizzato per il progetto un'installazione – *Il respiro dell'Europa* – e una performance – *L'ambivalenza del predatore* – che riflettono su tematiche sociali e politiche al tempo dell'“iperrazionalismo algoritmico”.

Progetto non convenzionale e largamente interdisciplinare, *Chaos* declina il concetto di nuovo (nuove tecnologie applicate alla musica, nuove opere, nuove pratiche artistiche, nuovi strumenti musicali, nuove connessioni tra discipline) trasformandolo da slogan abusato, in attitudine creativa che, rifiutando l'omologazione, rivendica la libertà, la ricchezza e la complessità della conoscenza, condividendola nelle sue molteplici e affascinanti diversità di approccio. Non semplificata, ma accessibile, l'intersezione tra differenti discipline è raggiunta per mezzo di un alto livello professionale e artistico, oltre che teorico, evitando di soffermarsi sugli aspetti più scontati e mainstream dell'interazione con l'oggetto digitale, sviscerandone potenzialità e limiti.

Le proposte di *Teatri del suono / Chaos* hanno carattere divulgativo e inclusivo: sono pensate per stimolare, attraverso il medium artistico, il coinvolgimento e la più ampia interazione con un pubblico non necessariamente specializzato. Attraverso una ricca proposta interdisciplinare di cultura contemporanea, si vuole anche favorire una maggiore conoscenza della musica colta, soprattutto del nostro tempo, attraendo in modo inclusivo e informale, anche le giovani generazioni, particolarmente sensibili alle tematiche proposte. Tra gli obiettivi più rilevanti del progetto, in sintonia con il tema scelto da ESOF 2020, vi è il tentativo di sensibilizzare il pubblico a una percezione non conflittuale del rapporto tra scienza e arte, liberando le discipline da quegli odiosi luoghi comuni fatti di inconciliabilità e conflitto, tanto cari alla comunicazione semplificata del nostro tempo. Questo aspetto è per noi di grande rilievo in quanto, da un lato, pregiudica una corretta divulgazione sia artistica che scientifica, mentre, dall'altro, crea una visione distorta – che pure ha le sue ragioni storiche – e sorpassata della funzione primaria propria a queste due branche del sapere. Arte e scienza non dovrebbero essere rinchiusi nei rispettivi ambiti specialistici, parlare solo ai rispettivi addetti ai lavori, ma sforzarsi di liberare e ampliare la portata di sapere e conoscenza implicita nella loro interazione, da cui deriverebbe un impatto enorme sul miglioramento della società e degli individui. *Chaos* intende sottolineare i vantaggi della condivisione e del confronto interdisciplinare – la loro positiva ricaduta sulla società, sull'educazione, sulla diffusione del sapere – soprattutto attorno a temi sensibili la cui importanza andrebbe sempre discussa in modo inclusivo, affrontando le diversità attraverso il dialogo tra parti ugualmente fondamentali del sapere umano. Una cooperazione creativa e aperta a un sapere complesso, non semplificato, capace di educare al confronto, alla discussione, alla comprensione e al rispetto: se la conoscenza, di cui l'arte è parte tradizionalmente costitutiva oltre che funzione primordiale dell'umano, è relegata al solo discorso autoreferenziale nell'ambito di settori specialistici, faticando a comunicare in modo trasversale, si va inevitabilmente incontro a un impoverimento dei saperi, alla pericolosa riduzione di sistemi per loro natura stratificati e complessi. «La fisica ci mostra un Universo dinamico e caotico» – scrive ancora Syd Reynal – : «è necessario cambiare scala e accettare senza riserve la complessità spiazzante di un reale che troppo spesso l'apparente semplicità simbolica delle equazioni, la strenua lotta della tecnica contro il disordine, sembra impedirci di vedere».

Teatri del suono: un work in progress

Il termine *theatrum*, all'inizio dell'età moderna, indicava uno spazio reale o immaginario dove mettere in scena la conoscenza, testimoniando la profonda, mutua influenza tra gli spazi del sapere – in particolare scientifico – e quelli della performance artistica.

La metafora del teatro diventa così un potente strumento di ricerca e di rappresentazione della conoscenza, intesa qui in senso universale, quale summa enciclopedica dello scibile umano, di cui l'arte è parte costitutiva. La musica, in particolare, è un'arte speciale: fin dall'antichità la ritroviamo tra le scienze del numero, insieme ad aritmetica, geometria e astronomia, poi confluite, in età medievale, nelle arti liberali del *quadrivium*. Un punto di partenza dalle enormi potenzialità.

Da queste premesse nasce *Teatri del suono*, un work in progress e un contenitore di eventi di ampio respiro in cui la presenza musicale – intesa qui non nella sua accezione di puro intrattenimento, ma di ricerca, sperimentazione, oltre che di alto valore artistico – è al centro di un percorso che si apre per sua natura al dialogo interdisciplinare con altri ambiti delle arti e del sapere.

Nei progetti di *Teatri del suono*, l'esperienza dell'ascolto avviene in una sorta di teatro metaforico dove le opere possono essere messe in scena al di là delle loro appartenenze estetiche e storiche, con l'obiettivo di mostrare la meravigliosa, infinita diversità e ricchezza del pensiero musicale.

Le scelte tendono a creare, di volta in volta, uno spazio di ascolto non banale, capace di accogliere la diversità dei linguaggi e delle forme espressive, attraverso uno sguardo alternativo e spregiudicato sulla produzione del nostro tempo, senza escludere rimandi alla modernità e al repertorio classico. Non è un caso che la teoria del *métissage* di François Laplantine abbia trovato terreno fertile nell'elaborazione di questo progetto: una visione, quella dell'antropologo francese, in cui le differenze conservano la loro integrità senza contrapporsi, aprendosi al dialogo e al confronto, superando la polarità omogeneo/eterogeneo, in cui «la memoria agisce nel presente come stimolo alla trasformazione, ci ricorda che è possibile essere diversamente e ci indica la direzione di ciò che verrà». Con questo progetto, sempre in divenire, intendiamo metterci in gioco, proponendo ai nostri interlocutori un percorso radicalmente inattuale, inquieto, bizzarro, aleatorio, profondo e frammentario, contro la brutale standardizzazione del pensiero e la banalizzazione dell'esistenza. Un progetto capace di scommettere sulle opere, sui compositori, sui contenuti, sulle utopie, sulla vivacità di repertori ancora troppo poco conosciuti dal grande pubblico.

Dentro a Chaos

I contenuti musicali del progetto prevedono la partecipazione di strumentisti e compositori apprezzati in ambito internazionale, attivi sia nella scena contemporanea e sperimentale che in quella classica. *Chaos* è anche il titolo dello spiazzante e vertiginoso programma proposto dall'ensemble cantierezero nel concerto inaugurale, a cui partecipa la formazione viennese Nimikry due giovani e già affermati musicisti che nelle loro performance, coniugano strumentalità e rigore classici con il desiderio di scoperta e sperimentazione, tra noise e free jazz, tra musica classica e gestualità contemporanea; il duo avrà anche uno spazio dedicato con il programma *Dicotomia*. La compositrice e performer austriaca Katharina Klement presenta un suo nuovo lavoro tra concerto e performance, in prima esecuzione assoluta – *Pianimal*, per pianoforte, elettronica, video tra concerto e performance – scritto per l'ensemble cantierezero. Il compositore e ricercatore Agostino Di Scipio – una delle personalità più interessanti della musica di ricerca europea tra computer music e sound art – proporrà una performance/installazione sonora – *Audible Ecosystemics n.4 - Étude du silence*. Giorgio Klauer (cantierezero) presenterà l'installazione/performance interattiva *Indumento sonico*, dedicato all'interazione sonora con oggetti indossabili. La possibilità di incontrare il pubblico, di approfondire i contenuti e sviluppare una discussione in modo aperto e informale, è stata fin dall'inizio una priorità nello sviluppo del progetto, accanto all'esigenza di avere uno spazio dedicato alla parola filosofica. Per questa ragione, abbiamo affidato al filosofo Giovanni Leghissa, che all'interdisciplinarietà e alle tematiche generali del progetto, dedica da tempo, nei propri studi, una particolare attenzione – il compito di moderare una serie di brevi incontri – *Salon* – che si alterneranno ai concerti e alle performance e nei quali ci sarà la possibilità di incontrare gli artisti e gli ospiti del progetto. Il progetto si avvale, inoltre, del prezioso contributo dei disegnatori Mario Alberti e Romeo Toffanetti che, per l'evento, hanno scelto di realizzare opere originali – la locandina dell'evento è opera di Alberti, mentre Toffanetti è l'autore dell'immagine di copertina di questo catalogo – e di presentare una scelta di artwork tratti dalle loro storie – *Gaia e Il poeta* – create per la nota serie fantascientifica a fumetti Nathan Never ed esposti nel foyer del Teatro Miela durante tutto l'evento.

Stefania Amisano



Giovedì 3 e venerdì 4 settembre 2020

Teatro Miela | Ridottino

Installazione interattiva

Syd Reynal, Claudio Weidmann

Il respiro dell'Europa

Installazione artistica interattiva, *Il respiro dell'Europa* si interroga sul progetto d'unificazione europea nell'epoca dell'iperrazionalismo algoritmico. Costruita attorno a un dialogo tra arte e scienza, l'opera esamina il ruolo del processo d'ambivalenza nei rapporti che i cittadini intrattengono sia con le istituzioni politiche, incaricate d'organizzare la vita della *civitas*, sia con gli algoritmi digitali operanti nei sistemi di telecomunicazione. Prendendo Trieste — città *universale* oggetto di tanti destini continentali — come punto di prospettiva e il continente come linea di fuga, *Il respiro dell'Europa* richiama, in un labirinto di vele sospinte dal respiro del visitatore-cittadino, la reminiscenza del radicamento mediterraneo di Trieste. Vi si affacciano coppie di testi poetici che si specchiano uno nell'altro, fantasie europee nutrite da ciascuno di noi, frasi simboliche di un continente bagnato dai flussi, da Porto a Riga, da Odessa a Rotterdam. Sullo sfondo, sarà un algoritmo di correzione d'errori utilizzato nei sistemi di telecomunicazione digitale — per la precisione, un codice che ha la forma d'un cristallo di 64800 dimensioni, utilizzato peraltro nella diffusione dell'Eurovisione via satellite — a prendere delle decisioni. Dato che le parole del dizionario-codice sono disposte sui vertici del cristallo, ogni errore di trasmissione produrrà un messaggio ambiguo situato qualche parte tra due vertici, e l'Algoritmo tenterà allora di correggere l'errore alternando delle proiezioni — in un gioco d'ombre — fino a trovare il vertice più vicino, dove la parola diventa la propria ombra. Discreto, implacabile ma spinto ai propri limiti — forse fuori da quelli iperrazionali e tecnocratici del progetto dell'Unione Europea — l'algoritmo de *Il respiro dell'Europa* diventa caotico, salta da una frase all'altra, oscilla, esita, perde la testa, d'un tratto non sa più che testo scegliere. Resistente, finché si prolunga il respiro, all'idea che ci debba essere un'unica risposta, l'algoritmo mette alla luce questo legame indissolubile che unisce ogni europeo, dando corpo alla metafora di una continua circolazione di idee che questo continente ha simboleggiato per oltre un millennio.

An interactive art installation, *Il respiro dell'Europa* (The breath of Europe) interrogates the European unification project at a time of algorithmic hyperrationalism. Built around a dialogue between art and science, the work queries the role of the ambivalence process in the relations that citizens maintain, both with the political institutions in charge of organizing the civitas, and with the digital algorithms operating in telecommunication systems. Taking Trieste — universal city, object of so many continental destinies — as perspective point, and the continent as vanishing line, *Il respiro dell'Europa* evokes Trieste's mediterranean anchoring in a labyrinth of sails driven by the visitor-citizen's breath. Displayed on them, pairs of poetic texts mirroring each other, European fantasies nurtured by all of us, symbolic sentences of a continent wetted by flows, from Porto to Riga, from Odessa to Rotterdam. In the background, it is an error-correction algorithm used in digital communication systems that decides (precisely, a code having the form of a 64800-dimensional crystal, notably being used for Eurovision satellite broadcasts). Since the words of the code dictionary lie on the crystal vertices, any transmission error produces an ambiguous message lying somewhere between two vertices, and the algorithm will then try to correct the error by alternating projections — casting shadows — until it finds the nearest vertex, where the word becomes its own shadow. Discreet, unrelenting but pushed to its limits — perhaps outside of the hyperrational and technocratic ones of the European Union project —, the algorithm of *Il respiro dell'Europa* becomes chaotic, jumps from a sentence to another, oscillates, hesitates, loses its mind, suddenly becomes unsure about which text to choose. Resisting, as long as the breath lasts, the idea that there should be a single answer, the algorithm brings to light this unending bond uniting every European, embodying the metaphor of a continuous circulation of ideas, which this continent symbolised for over a millennium.

Syd Reynal e Claudio Weidmann

Giovedì 3 e venerdì 4 settembre 2020

Teatro Miela | Spazi interni

Installazione/performance

Giorgio Klauer

Indumento sonico

Viene presentato un prototipo di indumento concepito quale strumento per progettare il suono e l'interazione sonora con i vestiti. Le caratteristiche salienti del dispositivo (realizzazione in neoprene, sensori e altoparlanti applicati, microcomputer, gestione remota) conferiscono qualità complesse in fatto di interaction design ed embodiment.

Più che uno smart cloth, l'indumento viene considerato come una piattaforma di prototipazione.

Rispetto alla concezione sartoriale e alla sperimentazione in fatto di electronic textile, non si è preso in considerazione il confezionamento di sensori e altoparlanti come elementi tessuti e cuciti, è stata preferita la fattura con tessuto in policloroprene, sono stati utilizzati componenti elettronici ready-made ed è stato utilizzato un single board computer.

L'aspetto esteriore è concepito in modo neutro; pochi elementi decorativi permettono eventualmente, in uno scenario dimostrativo, di distogliere l'attenzione dagli aspetti più tecnici della ricerca. La fattura è derivata da due fra i prototipi output di precedenti workshop, denominati rispettivamente fashion show e theater usher, di cui si riprendono alcune feature astraendone le funzionalità dal contesto di utilizzo previsto.

Attraverso il software appositamente programmato è possibile correlare a una varietà di atteggiamenti corporei e situazioni, la riproduzione di suoni preregistrati e il controllo parametrico di processi di sintesi ed elaborazione sonora.

Ilaria Papis è l'autrice della parte sartoriale del progetto.

Giorgio Klauer

[Estratto da: Giorgio Klauer, *Il prototipo "Scuba": un indumento aumentato per progettare l'interazione sonora con i vestiti*, Atti del XXII Colloquio di Informatica Musicale, Udine, 20-23 Novembre 2018]

Giovedì 3 e venerdì 4 settembre 2020

Teatro Miela | Foyer

Esposizione

Mario Alberti, Romeo Toffanetti

Tavole dalle storie *Il canto di Gaia* e *Il poeta* per Nathan Never, Bonelli Editore

Secondo Pitagora, il Sole, la Luna e i pianeti del sistema solare, con la loro rotazione e rivoluzione producono un suono continuo, impercettibile dall'orecchio umano, che dà luogo a una vera armonia in grado di influenzare la vita su nostro pianeta. *Il Canto di Gaia* prende spunto da qui; la Terra produce un suono benefico per la vita, ma il progresso lo ha poco alla volta coperto e le sue proprietà sono perdute, sepolte nel rumore della civiltà. Un gruppo di ricercatori lavora per isolare il "Canto di Gaia" e riscoprirne le proprietà curative ma, a loro insaputa, sono finanziati da un produttore di armi che vede la possibilità di sviluppare un ordigno basato sulle loro ricerche e la possibilità di generare un suono "opposto" a quello della Terra. Le conseguenze sono, ovviamente, catastrofiche.

Mario Alberti

Il disegno e le arti accettano le sfide del cambiamento; si trasformano, si adattano, anticipano ciò che tempo prima sarebbe stato impossibile. La tecnologia è stata assimilata come parte di una creatività senza limiti. Tutto è possibile a partire dalla volontà e dal bisogno di comunicare. Cercare nuove strade è meno gravoso. Sperimentare, osare, è possibile come mai prima. Fondere generi, stili e trasformare il segno è quasi un'esigenza quotidiana. Non per stupire, ma per cercare nuove strade.

Romeo Toffanetti

Giovedì 3 settembre 2020, ore 19

Venerdì 4 settembre 2020, ore 19 e 21.45

Teatro Miela | Sala grande

Incontri con il pubblico

SALON

Moderazione: **Giovanni Leghissa**, filosofo

Giovanni Leghissa (Trieste, 1964) è Professore Associato di Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'educazione dell'Università di Torino. Ha insegnato filosofia presso le Università di Vienna, Trieste, e presso la Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe. Redattore di "aut aut", direttore della rivista online di filosofia "Philosophy Kitchen", ha curato l'edizione italiana di opere di Derrida, Blumenberg, Husserl, Overbeck, Tempels e Hall. Tra le sue pubblicazioni: *L'evidenza impossibile. Saggio sull'immaginazione in Husserl* (LINT, Trieste 1999); *Il dio mortale. Ipotesi sulla religiosità moderna* (Medusa, Milano 2004), *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione* (Mimesis, Milano 2005), *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione della modernità* (Mimesis, Milano 2007). *Neoliberalismo. Un'introduzione critica* (Mimesis, Milano 2012). *Postumani per scelta. Verso un'ecosofia dei collettivi* (Mimesis, Milano 2015). *The Origins of Neoliberalism* (Routledge, London 2016, con Giandomenica Becchio). Ha curato, con Enrico Manera, il volume *Filosofie del mito nel Novecento* (Carocci, Roma 2015). Le sue indagini hanno come punti focali: fenomenologia, psicoanalisi, epistemologia dell'economia, epistemologia critica delle scienze umane (con particolare riferimento all'antropologia, alla storia delle religioni, alla filologia classica e alla filologia biblica), rapporto tra religione e modernità, pensiero ebraico contemporaneo, filosofia del post-umano, filosofia interculturale, *Postcolonial* e *Gender Studies*. Attualmente sta lavorando a una rifondazione critica del rapporto tra epistemologia e ontologia a partire dalla nozione di enciclopedia.

Giovedì 3 settembre 2020

Teatro Miela | Sala grande

ore 20.30 | Concerto (60' senza pausa)

CHAOS

ensemble cantierezero

Stefania Amisano, Claudio Cristani – pianoforte

Giorgio Klauer, regia del suono, elettronica

Riccardo Sellan, assistente alla regia del suono

Nimikry

Alessandro Baticci – flauto, elettronica

Rafał Zalech – viola, elettronica

Salvatore Sciarrino

da *Tre Notturmi brillanti* per viola sola (1974-75) – n. 1 *Di Volo*

György Kurtág

da *Játékok*, per pianoforte a quattro mani, *Hommage à Soproni. In memoriam matris carissimae*

Georg Friedrich Haas

Ein Schattenspiel, per pianoforte e live electronics (2004)

Stefano Scodanibbio

Ritorno a Cartagena, per flauto basso amplificato

John Adams

Short ride in a fast machine, vers. per pianoforte a quattro mani

Luc Ferrari

Didascalies, per viola, pianoforte, suoni registrati e live electronics

Claudio Cristani

Ordre X, per pianoforte, live electronics e strumenti (prima esecuzione assoluta)

Nel mondo antico il caos indicava non solo l'indistinto e l'indifferenziato, ma uno spazio brulicante di vita e di potenzialità. È la condizione che precede il senso: al suo interno, al momento opportuno, possono verificarsi le condizioni per l'affiorare di forme, destinate poi a dissolversi nuovamente nel magma pulsante del divenire. Il programma invita alla (ri)scoperta di un approccio corporeo dell'ascolto, l'entrare in risonanza con gli strumenti e gli spazi, e risuonare noi stessi, invitando il pubblico ad abbandonare la comprensione intellettuale dei processi musicali.

Su queste premesse abbiamo sviluppato uno spiazzante e vertiginoso percorso musicale, in cui presenze sonore apparentemente incompatibili trovano sorprendenti modalità di dialogo e coesistenza. Dalla scrittura impossibile e diafana di Sciarrino, al personalissimo, scintillante minimalismo di Adams, dal delirio ossessivo e ironico di Luc Ferrari, alle lontananze sospese di Kurtág e agli specchi microtonali di Haas, da Scodanibbio fino a momenti di libera improvvisazione (attorno a Bach...), il programma è immerso in un mare di risonanze fantasmatiche, catturate e rese udibili dall'elettronica dal vivo. Il concerto vorrebbe anche raccontare, con il linguaggio della musica d'arte del nostro tempo, la natura dinamica e caotica dell'universo, la sua complessità, la sua inafferrabile capacità di metamorfosi. L'ascolto è conoscenza, il suono si fa teatro, spazio condiviso e luogo in cui mettere in scena, al di là di epoche ed estetiche, la meravigliosa, infinita diversità e ricchezza del pensiero musicale.

Giovedì 3 settembre 2020, ore 22

Venerdì 4 settembre 2020, Ore 18.30

Teatro Miela | Sala grande

Installazione sonora / performance

Agostino Di Scipio

Audible Ecosystemics n.4 - Étude du silence (2018-19)

Audible Ecosystemic No. 4 – Étude du silence è un'opera progettata per un numero ristretto di risorse elettroacustiche e digitali. È un lavoro fortemente "situato", nel senso che, durante la performance, emerge dal silenzio (ancora relativo) del luogo, cioè dal rumore di fondo captato da alcuni microfoni. Questo "suono del nulla" è sottocampionato dal computer e diffuso attraverso gli altoparlanti come una nuvola di piccoli impulsi, una polvere sonora più o meno densa. Anche questo "suono del nulla" viene campionato e immediatamente restituito, piuttosto amplificato, che provoca un feedback (da un eccessivo feedback della catena elettroacustica). Viene anche campionata e restituita con un certo ritardo, che porta ad un progressivo accumulo di rumore di fondo, con possibili risonanze dovute all'acustica della sala. Viene infine modulato dal rumore digitale, dando luogo a tessiture sonore di densità variabile. Quando sono tutti attivi, questi pochi processi formano una rete di interazioni sonore, un'unità sistemica il cui processo complessivo si svolge nel tempo in modo relativamente autonomo, secondo forme di auto-organizzazione che il compositore rende dipendenti dal suono stesso oltre che dalle risonanze acustiche del luogo. La performance è gestita in modo piuttosto aperto e improvvisato, con l'obiettivo di evidenziare, a livello uditivo, le potenzialità insite nell'accoppiamento tra il dispositivo audio elettroacustico-digitale e l'ambiente sonoro del luogo stesso. Ai suoni che nascono dall'interno si aggiunge talvolta il suono proveniente dall'esterno della sala.

Agostino Di Scipio

Giovedì 3 settembre 2020

Teatro Miela | Sala grande
ore 22. 30 | Performance (15')

Syd Reynal

L'ambivalenza del predatore, per danzatori ed esoscheletri

Syd Reynal, Maria Santuzzo, Pavan Francis Pudota, Teresa Bisoni – performer
In collaborazione con CUT, Trieste

Quanta animalità trasuda attraverso la nostra umanità quando interagiamo con gli altri e come si insinua nella nostra sempre maggiore connessione con i dispositivi elettronici circostanti? "L'ambivalenza del predatore" indaga su ciò che è fondamentale per ogni interazione umana, alla vigilia di quella che alcuni prevedono essere un'era "postumana". Considerando una specifica situazione di predazione da una prospettiva coreografica e teatrale, esploriamo questa fragile miscela di cultura e animalità che governa le interazioni, cercando di catturare la sensazione di strana familiarità (Das Unheimliche) che proviamo nei confronti del nostro stesso corpo.

How much animality oozes through our humanity when we interact with others and how does it sneak into our ever increasing connection to surrounding electronic devices? "L'ambivalenza del predatore" investigates what is paramount to every human interactions, on the eve of what some predict as a "posthumanist" era. By considering a specific situation of predation from a choreographic and theatrical perspective, we explore this fragile mixture of culture and animality that governs interactions, trying to capture the feeling of strange familiarity (Das Unheimliche) that we feel towards our own body.

Syd Reynal

Venerdì 4 settembre

Teatro Miela | Sala grande

Ore 20.30 | Concerto / performance (45')

PIANIMAL

Ensemble cantierezero

Stefania Amisano, Claudio Cristani – pianoforte

Giorgio Klauer, regia del suono, tecnologia

Riccardo Sellan, assistenza alla regia del suono

Katharina Klement, regia del suono

Conny Zenk, video

Claudio Weidmann, Syd Reynal, consulenza tecnologica

Katharina Klement*Pianimal* per due pianisti, elettronica dal vivo, video e devices.

Prima esecuzione assoluta.

Commissione di cantierezero per *Teatri del suono / Chaos* – con il sostegno di WIEN KULTUR e Istituto di cultura austriaco, Milano

Lo strumento pianoforte si trasforma in un essere con tentacoli simili a quelli di una piovra o di un gigantesco insetto con un corpo sonoro interno ed esterno. Viene toccato e suonato in ogni sua parte – sul legno, sulla struttura in ghisa, sulle corde e sui tasti – da due pianisti, due corpi umani in costume nero che si fondono con il pianoforte in un unico organismo. Inoltre, i suoni provenienti da postazioni-satellite – alcune poste all'esterno della sala da concerto e caratterizzate da un interessante paesaggio sonoro – saranno registrati, trasformati e riprodotti tramite trasduttori (body shaker) montati all'interno del pianoforte. Un controllo dell'illuminazione e frammenti video astratti provenienti dall'interno del pianoforte e dalle postazioni-satellite formano un ulteriore livello del quadro teatrale del corpo umano e strumentale. Il pianoforte diventa un animale con stomaco e intestino che collega le periferie esterne con lo spazio centrale del concerto.

The instrument piano mutates into a being with tentacles similar like an octopus or a giant insect with an internal and external sound body. It is touched and played on the corpus, the steel frame, strings and keys by two pianist, two human bodies in a black costume who are melting with the piano to one organism. Additionally sounds from satellite stations – certain places outside the concert room with an interesting soundscape – will be recorded, transformed and played back via transducers (body shakers) mounted inside the piano. A lighting control and abstract video fragments from inside the piano and the satellite stations are forming a further level of the theatrical picture puzzle of human and instrumental body. The piano becomes an animal with a stomach and intestine which connects peripheries of the site with the central concert venue.

Katharina Klement

Venerdì 4 settembre 2020-08-23

Teatro Miela | Sala grande

Ore 22 | Concerto – Live-set (45')

DICOTOMIA

Nimikry

Alessandro Baticci, flauti, elettronica, composizione

Rafal Zalech, viola digitale, composizione, elettronica

Nimikry

DICOTOMIA (2020)

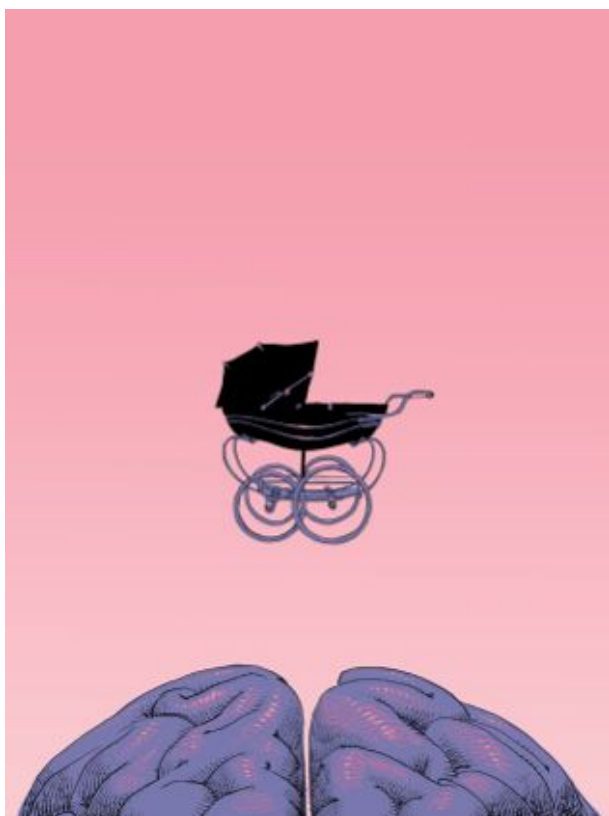
per flauti amplificati, viola digitale e live-electronics

Con il sostegno di: Istituto di cultura austriaco, Milano

Il nostro nuovo lavoro - *Dicotomia* - tematizza la nostra quotidiana difficoltà nel concepire la creazione musicale come un processo a quattro mani e due cervelli. Il nostro mondo sonoro si sviluppa in parallelo con la nostra ricerca e il miglioramento tecnologico, ma è costantemente un processo a doppio senso. Ogni idea musicale viene discussa, elaborata e metabolizzata da tutti e due prima di entrare a far parte della composizione. Nonostante questo processo di sintesi, il risultato presenta sempre due estetiche distinte, difficili da conciliare: in questo risiede la natura della nostra musica. L'elemento unitario resta la nostra attenzione sulle qualità espressive degli strumenti musicali. Con le nostre tecnologie è possibile convertire processi strumentali in dati digitali per arricchire il processo artistico. Concepiamo la creazione artistica con una speciale attenzione verso i luoghi e i contesti coi quali interagiamo. Anche la riflessione sulla storia di un luogo e della sua comunità è di grande importanza nel nostro processo artistico.

We present a new work - *Dicotomia* - dealing with the difficulties of conceiving musical production as a 4-hand and 2-brain process. Our sound world develops at the same time with our research and technological improvement, but is constantly a double-sided process. Each musical idea is discussed, evaluated and digested, before it get included into a composition. Nevertheless, the result always contains two distinct aesthetics, difficult to combine - this is the nature of our music. The unifying element we want to preserve is our focus on instrumental playing as main source of sound and expressivity. Our technology allows the conversion between physical movement and digital processing to a great extent. We like to produce space- and frame-related musical performances. The reflection on the history of a place and its community is also of great importance in our artistic process.

Nimikry



Agostino Di Scipio

Sulla dimensione relazionale del suono

Usando in maniera propria il sostantivo “musica” non indichiamo qualcosa che è dato come una sostanza, come cosa prontamente tangibile, preesistente e perdurante, o come ambito d’azione avente confini e modalità predeterminate. Indichiamo invece una qualità, non come qualità di un oggetto, ma come qualità di un processo, di un accadimento, una qualità che si rivela in ciò che si va facendo e che viene fuori mentre ha luogo, nel tempo, il tentativo di farla venire fuori. Questa qualità emerge da una prassi originale che consiste, in misura non trascurabile, in un’incessante ricerca e sperimentazione dei mezzi, in una costante rielaborazione degli strumenti di lavoro. Si tratta in fondo della ricerca di un coefficiente di libertà d’azione, condizione necessaria affinché si dia anche libertà d’espressione. Gli esiti vanno compresi come *exempla* di costruzione libera e consapevole: prima di essere questione di esperienza estetica, il punto decisivo è l’apertura di un potenziale d’azione nel suono, e la sua relazione in rapporto al contesto. (Ne deriva che una seria *coscienza dei mezzi* è prerogativa che precede la pur necessaria *coscienza dei materiali* e dei linguaggi, specie nelle condizioni odierne del fare musica, che appaiono per lo più tecnologicamente sovradeterminate in grande profondità). Alla questione metafisica ed essenzialistica “cos’è la musica?” va preferita la più pragmatica e decisiva “quando c’è musica?”, vale a dire: quando si danno le condizioni di un fare che possa dirsi fare musica e non altro? a quali condizioni vi è esperienza di musica e non d’altro? Ciò naturalmente pone la questione dei dispositivi culturali e cognitivi, storicamente determinati, agenti nell’esperienza della musica. Indichiamo come *biopolitica della musica* la dinamica di potere e conoscenza attiva nell’esperienza viva del *suono* come base culturale (materiale e ideologica) della musica¹: per sapere come vive la musica (o anche solo una musica) occorre sondare la comprensione del suono che la struttura e la alimenta, quali dispositivi cognitivi costruiscono quella comprensione, quella certa relazione al suono. Prima di fare alcune osservazioni in proposito, va detto che ogni forma di esperienza musicale coltivata con cura e attenzione serba elementi di sensibilità unici nel contesto socioculturale. Mi riferisco ad elementi radicati nella struttura uditivo-ecologica della percezione, sui quali torneremo più avanti, e che da tempo vengono progressivamente alienati al saper fare dei musicisti stessi, oltre che al saper ascoltare di chi ascolta, sia a causa di un malinteso spirito di conservazione di eredità storico-musicali pensate come reperti o beni archeologico-culturali, sia a causa del consumo massificato e globalizzato nel quadro di produzione pancapitalistico odierno. Occorre chiedersi non solo a che prezzo la musica diventa *bene di consumo*? Ma anche, a che prezzo essa diventa *bene culturale* (o perfino *bene comune*)? Viviamo di quasi un secolo dentro una particolare *ideologia del suono* basata soprattutto su un certo modo di intendere la tecnologia e le tecnoscienze in rapporto alle dinamiche sociali e culturali. Secondo processi storici su cui non possiamo soffermarci, e che attraversano tutto il Novecento, il diffondersi dei mezzi di trasmissione e di registrazione (prima meccanici ed elettromeccanici, poi magnetici, poi numerici, infine anche telematici) ha fatto del suono qualcosa che, sottratto alle contingenze di spazio e tempo, viene percepito e vissuto sempre più diffusamente come *oggetto*, cosa misurabile, sempre disponibile, perdurante, circolabile. Ciò ha indotto la capacità cognitiva di scollegare il suono dal tempo e dal luogo del suo reale accadimento (2). Lo sviluppo delle tecniche di registrazione e riproduzione del suono ha avuto, nella storia della musica, ragioni importanti e caratteristiche propizie, analogamente all’impatto epocale che le tecnologie moderne hanno avuto sulle arti del Novecento – si pensi al ruolo centrale dedicato alla fotografia e al cinema nel noto saggio di Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). La registrazione del suono ha aperto ambiti di studio, di conoscenza e di sperimentazione artistica di rilievo storico (per esempio avanguardie elettroniche, musiche elettroacustiche, *sound art*, e varie forme specifiche di *sound design*, incluso l’Hörspiel, il dramma radiofonico, la *soundscape composition*, ecc.). Ma, “oggettificando” il suono (facendone “cosa”, cosificandolo), lo ha anche ricollocato in una logica di *scambio di equivalenti* che lo riduce a materia di contrattazione commerciale. Questo processo è stato, ed è, talmente diffuso da assolutizzare una sorta di pensiero unico o di dimensione unica della cognizione del suono nel mondo contemporaneo. Sottratto all’evenienza del tempo, alla tridimensionalità dello spazio, alla semantica

dei luoghi, il suono è preso in dispositivi culturali che ne permettono l'estrema disponibilità alla manipolazione creativa, ma che ne determinano anche una funzionalizzazione dell'uso e, con ciò, una quantificazione valoriale: la traduzione del suono in merce (3). All'opposto di questa *reductio ad objectum* sta la consapevolezza che il suono non è *oggetto* ma *evento* d'esperienza (nel doppio senso del genitivo: di cui si fa esperienza ma anche frutto di essa). Questa consapevolezza, caratteristica non solo di prospettive artistico-tecnologiche risultanti in esiti che non sono "tecnicamente riproducibili" (4), ma anche di forme sempre più diffuse di coscienza sistemica ed ecologica dell'udibile (5), conosce il suono come presenza effimera, cioè come esito transitorio di molteplici e irriducibili cause meccaniche (oppure elettromeccaniche, anche digitalmente controllate) dissipative di energia e, allo stesso tempo, portatrici di informazione, e dunque anche come *medium* di produzione di soggettività e di costruzione simbolica. In breve, in questa prospettiva il suono non è mai un *in sé* ma è sempre *evento di relazione*, traccia di rapporti e interazioni tra forze materiali e tra modalità cognitive. Il suono che giunge alle mie orecchie mi dice della sorgente, della relazione (spaziale, corporale, sociale) di quella sorgente con l'ambiente circostante; mi dice dell'ambiente circostante, e della mia stessa relazione (spaziale, corporale, sociale) con quell'ambiente; mi dice delle mediazioni che attraversa per raggiungermi (ostacoli, superfici riflettenti oppure assorbenti), inclusi gli apparati tecnologici che eventualmente lo canalizzano, e che un certo determinismo tecnologico pretende siano neutri e trasparenti. Ripetiamo: non c'è mai suono in sé, ma sempre suono come evento di relazione. Ora, se il suono è comunque evento di relazione, è possibile accostarlo allo *scambio asimmetrico di natura simbolica*, cioè al *dono* – che già l'antropologia di Marcel Mauss (1950) descriveva in quanto *gesto di relazione*. Il dono crea, rafforza – o talvolta minaccia – il mutuo riconoscimento, il legame interpersonale e sociale. Chi dona si espone ad un rischio, perché chi riceve potrebbe non corrispondere alla speranza di riconoscimento del donatore; ma in definitiva poi il donatario viene a sua volta coinvolto in un rischio analogo, perché non accettare o non contraccambiare lo esporrebbe al non riconoscimento, allo scioglimento del legame offertogli. Nel riconoscere all'evento del suono l'effimera esistenza che gli compete, e che ben altro comunica insieme alla sua propria struttura materiale, ha luogo un analogo gioco di reciprocità: nel suono prende forma una dinamica che, lungi da ogni gratuità e disinteresse, invoca e convoca nell'altro, senza garanzia di successo, una certa *abilità di responso*, la volontà e la capacità di riconoscere e di rispondere, di accogliere (ascoltare) lo sforzo, il lavoro ed il senso da cui esso emana, dunque la capacità di comprendere e testimoniare il margine di libertà che il gesto stesso di dare presenza e forma al suono richiede. Ogni prassi creativa che ha cura del proprio dare presenza e forma al suono vive di un equilibrio precario e dinamico con le circostanze ambientali e tecniche storicamente date: implica cioè una concreta *responsabilità*. Responsabilità del musicista rispetto a mezzi e risultati del proprio lavoro, certo (e più precisamente rispetto all'equilibrio tra mezzi e fini) (6). Ma anche responsabilità di ascolto. Se non viene pensato come oggetto, il suono non è del tutto separabile da chi è in ascolto, il quale a sua volta non è mai del tutto soggetto separato da ciò che ascolta: il suono prende forma non solo in chi ha il compito di iniziarlo e di modularlo, ma in chi lo attende o lo accoglie. *Essere in ascolto* ha un suo peculiare "coefficiente di generazione del suono". L'ascoltato modifica l'ascoltatore, e questi a sua volta nell'ascoltare modifica l'ascoltato (echi del principio di indeterminazione di Heisenberg sono sempre in evidenza nell'ecologia della percezione uditiva, cioè nel vivo dell'esperienza musicale). Ciò accade sia in senso materiale, perché colui che è in ascolto ha (o meglio è) un corpo e dunque interferisce nella propagazione del suono nell'aria o con la vibrazione della sorgente sonora; ma anche in senso più generale, altrettanto effettivo sebbene meno materiale, perché in definitiva sono i processi di significazione e di propriocezione che *fanno* il suono in chi ascolta. Il suono è sempre "privato" (sempre per me) e insieme "comune" (sempre compresente, sempre con altro). Tale bipolarità – potremmo dire questa dialettica – è un *come and go*, un andirivieni tra Sé e Altro, e diventa flusso d'interazione tra Sé molteplici in equilibrio dinamico. Certe musiche rendono questa responsabilità dell'ascolto molto sensibile: non solo musiche di tradizioni culturali lontane o lontanissime, ma anche musiche che etnograficamente ci sono vicine e che si usa definire "di non facile ascolto", il che in effetti vuol dire semplicemente che ascoltarle è impegnativo e richiede attenzione, una certa partecipazione e appunto l'accettazione di una certa responsabilità. Avvertire la responsabilità può creare disagio, lo sappiamo. Ma in definitiva sta proprio qui una funzione importante delle pratiche artistiche nel contesto sociale: la libertà di azione

ed espressione conquistata dall'artista non è conseguita davvero finché non è assunta su di sé da parte di chi ascolta. L'impegno è reciproco. Non ascoltare assume allora il senso (molto privato, molto politico) di non accogliere e anzi di rifuggire un certo grado di responsabilità, di limitare i contenuti di esperienza specifici relegandoli all'idealismo di un puro "apprezzamento estetico disinteressato" (Kant). Anche se magari siamo (o ci sentiamo) "in ascolto" e "responsabili" in varie altre circostanze dell'esistenza, una percezione riduzionistica e reificante del *suono* è viceversa vissuta come ovvia e scontata, anche se in effetti comporta una esistenza musicale deprivata del senso che le compete nel contesto delle vicende umane, negandole la funzione socialmente importante di una prassi di educazione all'ascolto (7).

Nel dono c'è una dinamica di *agapé* e *philia*: disinteresse per l'oggetto («figuriamoci, è solo un pensiero»), «è il pensiero che conta») e interesse alla cooperazione («saprai ricambiare», «ci sarà occasione»). Il dono non è mai davvero gratuito o disinteressato, al contrario: il suo stabilire o confermare legami si pone come *interesse*, come vincolo o legame *tra*. A sua volta il suono circola tra i corpi e diventa *esperienza della non separazione dell'essere umano dalle cose e dall'ambiente intorno*: chi ascolta sta dentro l'evento di suono, insieme atmosferico e umano, si potrà dire che ha il suono addosso o dentro, mentre allo stesso tempo gli è all'interno. Il proprio e l'altrui movimento, insieme al movimento della sorgente stessa, lo forma e trasforma, ne modifica l'identità dinamica (il termine musicale per questa "identità dinamica" è *timbro*, ma nemmeno i musicisti avvertono il senso di questa parola e il suo legame con l'ambiente circostante). La precisione, l'efficienza e anche l'ubiquità delle tecnologie di riproduzione del suono ci inducono invece a vivere dentro una condizione di separazione, una frontalità dell'oggetto sonoro (Gegenstand), una neutralità o secondarietà dello spazio circostante (massima nell'ascolto "in cuffia")(8). Nel trasformare tale contenuto ideologico in seconda natura, questo dispositivo culturale implementa e rafforza una deliberata narcosi, un'anestesia delle funzioni uditive davvero paradossale in quanto funzionale alla fruizione (o meglio al consumo) musicale. Tuttavia il corpo sa (sente) che il suono ci è dentro e intorno, che noi siamo al suo interno, e che ci lega al contesto da cui emana. Esso flette e riflette, si piega, rimbalza su ogni superficie, attraversa o aggira ogni corpo, va e torna, si disperde nell'aperto, sfiora o penetra ogni barriera tra sorgente e membrana timpanica. L'orecchio, se non è del tutto perduto, *ha* questa coscienza ecologica superiore: avverte che nel suono tutto è connesso con tutto, che nulla gli è esterno o estraneo nel breve tempo della sua presenza. Ecco un altro seme di conoscenza intrinsecamente musicale che rischia l'estinzione, laddove sarebbe necessario disseminarlo ben oltre lo specifico musicale... La locuzione "ascolto distaccato" è un ossimoro analogo a "dono disinteressato". Nel suono udiamo le connessioni e interazioni, le relazioni e le mediazioni, pur nel breve tempo del suo restare in bilico tra essere e non essere, tra evento e caos (9). Il primato estetico dell'apprezzamento disinteressato (che per semplificare riconduciamo storicamente a Kant) significa una modalità di relazione "irresponsabile": quando disimpariamo ad ascoltare la presenza *hic et nunc* del fenomeno, quando siamo ormai insensibili alla traccia udibile delle mediazioni materiali e cognitive, e reiteriamo in noi invece il dispositivo che costruisce e rafforza l'oggetto sonoro, separato, riproducibile, inerte alle mediazioni – quando ciò accade il *valore di legame* è già svilito e il *valore di scambio* è già dominante. Nello *scambio* è l'oggetto che ha valore. Nel *dono* è invece la relazione tra donatore e donatario, con relativo gesto di fiducia e di condivisione di responsabilità. Fare musica mira sempre alla costruzione di un mettere insieme, di un rapportarsi all'unità vissuta di tempo e luogo, ad una mutua interazione e retroazione (feedback) tra esseri umani che condividono uno spazio e un tempo. Fare musica, se non siamo sordi al contesto in cui prende corpo la risonanza (le riflessioni udibili delle circostanze materiali stesse) trasforma lo spazio in luogo (10). Non è necessario, qui, specificare che parliamo di fare musica "dal vivo": fare musica è un privilegio dell'essere umano che accade solo *dal vivo*, nel vivo della sensibilità di corpo e mente al tempo e al luogo dell'evento di suono. Il piacere di donare sta poi nella speranza che chi riceve saprà e potrà a sua volta donare ad altri, allargando il sodalizio, diffondendo un debito che accomuna, un'inflazione che tiene insieme e costruisce lo stare insieme (11). Analogamente, l'evento del suono prende un'infinita varietà di forme che esprimono il piacere di esperire tempo e luogo all'interno di quella piccola comunità generata dallo stare *insieme in ascolto* che si costituisce in *uditio* (12).

Se non ridotto ad oggetto, il suono è dunque evento insieme individuale e collettivo: non separabile dagli altri e dall'ambiente circostante, e non separabile dagli strumenti e dai mezzi grazie ai quali ci viene incontro mentre gli andiamo incontro. Le diverse condizioni di questo evento di relazione molteplice sono le diverse e molteplici forme di condivisione che chiamiamo musica.

Note

Questo testo è la rielaborazione di un intervento svolto in data 11 Maggio 2012 Napoli nell'ambito del convegno interdisciplinare *Musica – Dono – Disinteresse*, organizzato da Ugo Olivieri e Luigi Maria Sicca (Polo delle Scienze Umane e Sociali dell'Università Federico II di Napoli).

1. Riprendo il termine “biopolitica” nell’accezione che si trova in (Agamben, 1995; Agamben, 1996) a seguito di Foucault, adattandola al contesto che qui interessa. Un approfondimento parallelo alle riflessioni qui condotte è in (Di Scipio, 2014).
2. Il fenomeno è detto *schizofonia*, neologismo apparso inizialmente nel contesto dell’ecologia *acustica* (Murray Schafer, 1977).
3. Di “oggetti sonori” – e inizialmente di “oggetti musicali” – parlava Pierre Schaeffer nel cartesianesimo della sua *musica concreta* (Schaeffer, 1966; Chion, 1995). Schaeffer è morto da quasi venti anni (nel 1995): non sappiamo quanto sarebbe sorpreso dal mercato delle “librerie di effetti sonori”, dalle “banche di suoni”, dall’ubiqua disponibilità di oggetti sonori di cui attualmente si alimenta non solo l’industria musicale, ma il sistema dei *media* in generale, e che egli in fondo ha contribuito decisamente a rendere possibile, in quanto responsabile della politica culturale del GRM (Groupe de Recherche Musicale) a Parigi, presso la radio nazionale francese e poi l’INA (Istituto nazionale dell’audiovisivo).
4. Mi riferisco a certe “installazioni sonore” (in particolare quelle *site specific*), ma penso anche a pratiche di improvvisazione elettroacustica concepite come “composizione istantanea” (Mattin-Iles, 2009), o ancora a musiche inudibili perché fondate sulle basse frequenze (Mayr, 1995). In base a varie proposte teoriche recenti (Rüth, 2008; Mersch, 2002; Rebentisch, 2009) è possibile problematizzare la stanca reiterazione del paradigma benjaminiano, obsoleto rispetto alle circostanze odierne delle arti del suono.
5. Si pensi all’ecologia acustica, o allo sviluppo accademico dei *sound studies*, dove tipicamente si sovrappongono istanze di varie discipline (antropologia, ecologia, e storia della tecnologia, accanto ad elementi di etnomusicologia, teoria delle comunicazioni, psicoacustica, teoria della musica...).
6. La problematica riflette interi edifici di *filosofia della tecnica* elaborati nel corso del Novecento, dei quali oggi occorre individuare le connotazioni specifiche in rapporto alle pratiche artistiche (Di Scipio, 2013).
7. Un accostamento significativo tra ascolto musicale e modalità di ascolto praticate in ambiti di educazione e servizi sociali è in (Todd, 2002).
8. Cfr. (Bull, 2005). 9. Cfr. (Di Scipio, 1994).
10. La ricerca che Steven Feld chiama *acustemologia* consiste nello studiare «simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo» perché «il suono è una modalità localizzata di esistenza... strumento di conoscenza del luogo in cui ci si trova e di come questo luogo si collochi nell’esperienza» (Feld, 2010, p.36).
11. Il valore di *legame* che va riconosciuto al dono risuona anche in quel “legare insieme” proprio della dimensione “religiosa” (Galimberti, 2004).
12. La lingua inglese avrebbe una parola molto bella per dire “uditorio” nel senso di “comunità in udienza”: *audience*... Purtroppo, innumerevoli sono le parole ormai inadoperabili dopo le violenze che hanno subito..

Syd Reynal

*Numericità, complessità e scale temporali nella pratica artistica contemporanea **

Se le reti, gli algoritmi ultraperformanti e i dispositivi tecnici digitali hanno occupato un posto sempre più grande nella pratica artistica, non mancando di sollevare interrogativi e dubbi sulla natura stessa dell'arte, hanno invitato *de facto* l'artista a mettere in discussione il ruolo della macchina all'interno di questa stessa pratica: il dispositivo digitale è un mezzo in più nella lunga successione di miglioramenti tecnologici offerti agli artisti (1), o è uno strumento al di fuori del *medium*, e tuttavia fondamentale nella trasformazione del *medium*? In altre parole, la numericità richiede una trasformazione radicale della pratica attraverso i gesti che favorisce, la logica interna che impone e i problemi che induce?

per ragioni di copyright,
la versione online di
questo testo non può
essere pubblicata
integralmente

Quale posto è rimasto all'artista? Tutti. Tutti sono legittimi. Compreso quello, prima di tutto, di

essere un mediatore in questa assurda sfida tra umanità e oggetto tecnico digitale, sfida senza condivisione di senso, sfida traumatica con l'assurdo (13). L'interstizio che l'artista può occupare è quello della parte *maledetta* annientata dalla tecnica. [...] Il dispositivo digitale è in un certo senso una memoria senza passato, senza antecedenti: una volta archiviate, le informazioni manterranno lo stesso valore *ad vitam aeternam* e non accumuleranno nel tempo nessuna delle fluttuazioni che ne renderebbero la storicità. Ognuno di essi è irrimediabilmente perduto ed espulso nell'ambiente sotto forma di aumento dell'entropia. Il dispositivo digitale ha infatti tutte le caratteristiche di un dispositivo autofondato, che non deve nulla ai possibili antenati, non porta alcuna traccia di debito, mentre il dispositivo analogico, memorizzando le fluttuazioni derivanti dal suo utilizzo, dall'accumulo di storicità, porta al suo interno il riferimento a un vuoto, a un'assenza, a un spazio di eccezione.

Note

* Il testo è un breve estratto, per gentile concessione dell'autore, del saggio di prossima pubblicazione nel volume *Changement d'échelle. Les arts confrontées au réel*, a cura di Josette Féral, Editions Mimesis, 2020 (MIM edizioni 2020).

1. Così come lo erano i pigmenti pittorici, le pellicole d'argento, i processi reprografici, ecc.
2. In ogni caso, senza dubbio reso inconsciamente invisibile da una "religione di mercato", per usare la terminologia pasoliniana, che funziona ancora oggi in una fascinazione positivista con equazione e algoritmo.
3. <http://arsindustrialis.org/epiphylogénèse>
4. Pierre Bergé, Yves Pommeau, Christian Vidal, *L'ordre dans le chaos : vers une approche déterministe de la turbulence*. Editions Hermann 1997.
5. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. 1973
6. Claude E. Shannon, *A Mathematical Theory of Communication*, Bell System Technical Journal, vol. 27, 379-423 and 623-656, July and October, 1948.
7. Si veda ad esempio: K.G. Wilson, *Problems in physics with many scales of length*, Scientific American, Août 1979. Così come Iliya Prigogine, *La Fin des Certitudes*, 1996.
8. Si tratta di ciò che noi oggi chiamiamo « Sistemi complessi »; ritorneremo su questo tema alla fine del saggio.
9. Siamo all'opposto dell'approccio cartesiano che scompone un sistema complesso in elementi semplici analizzati separatamente, come nello studio delle collisioni di particelle negli acceleratori omonimi.
10. È illuminante a questo proposito notare che, per quanto riguarda l'archiviazione dei dati, lo sforzo di ricerca e sviluppo è sempre meno diretto verso la progettazione di supporti fisici robusti (operazione sempre complicata dalla necessità di confrontarsi con la complessità della realtà fisica), e sempre più verso la progettazione di un codice informatico in grado di riparare gli errori dei supporti (un dominio in cui l'equazione logica, l'algoritmo, permette di fare a meno della realtà fisica, per così dire, e di rimanere a livello matematico).
11. Sarebbe interessante indagare le ragioni di questa ricerca sfrenata tra gli stessi appassionati di design tecnologico: cosa ci dice sulla loro chimera di un sistema onnipotente, impeccabile e automatico (che possiamo quindi contemplare mentre lavora da solo, perfettamente e come ci si aspetta) e dei loro timori di una realtà che potrebbe essere moderatamente fuori controllo?
12. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, p. 144. Galilée. 1981.
13. Roland Gori, *L'individu Ingouvernable*, p. 46, Editions LLL, 2015.

BIOGRAFIE

Mario Alberti, fumettista, disegnatore

Nato a Trieste il 7 maggio 1965 e laureato in Economia e Commercio con una tesi sulla distribuzione nell'editoria a fumetti, esordisce con la storia "Holly Connick" per Fumo di China, nel 1992. Seguono lavori per la rivista "L'Intrepido" e per la collana "Nathan Never" di Sergio Bonelli Editore. Ha lavorato nel mercato USA per DC Comics e Marvel e in Francia per Les Humanoïdes Associés, Soleil, Delcourt e Glenat. Oltre a lavori come illustratore e sceneggiatore di fumetti, ha realizzato copertine, illustrazioni e manifesti per libri, dischi e festival.

cantierezero / collettivo per la nuova musica

cantierezero è un collettivo musicale dedito alla ricerca e alla creazione di nuovi percorsi nella musica del nostro tempo. Fondato a Trieste nel 2010 dai pianisti Stefania Amisano e Claudio Cristani (Duo Novalis) e dai compositori Giorgio Klauer e Stefano Trevisi, ha tra i suoi principali obiettivi lo sviluppo di progetti volti a sostenere e a divulgare la musica classica contemporanea, d'arte e di ricerca, stimolando il dialogo tra discipline artistiche e scientifiche, secondo un principio di libera comunicazione tra i saperi. Attraverso la sua attività artistica intende incoraggiare la creazione di un repertorio originale, aperto alla creatività sperimentale e improntato all'interdisciplinarietà, collaborando con musicisti ospiti, artisti, scienziati e personalità della cultura. I suoi progetti, polarizzati nell'interazione tra strumenti acustici ed elettronica dal vivo, nascono da un rapporto profondo e diretto tra gli interpreti e i compositori con cui collabora, concretizzandosi nella commissione e nell'esecuzione di nuovi lavori. Attivo fin dalla sua fondazione in ambito internazionale, *cantierezero* si propone di diventare un punto di riferimento nella scena musicale contemporanea anche come ensemble specializzato nell'interpretazione della musica del nostro tempo e del repertorio classico moderno. L'attività di *cantierezero* è stata sostenuta da importanti fondazioni e istituzioni nazionali e internazionali quali Ernst von Siemens Musikstiftung, SKE-AKM – Austromechana, ÖGZM (Österreichisches Gesellschaft für Zeitgenössische Musik), AIMI (Associazione di Informatica musicale italiana), Forum di cultura austriaco – Milano, Istituto Italiano di Cultura – Vienna.

Stefania Amisano (pianista, musicologa), svolge da anni un'intensa attività concertistica internazionale nell'ambito di formazioni cameristiche, ensembles e come solista. Dal 1991 suona stabilmente in duo pianistico con Claudio Cristani (Duo Novalis). Le sue scelte musicali sono rivolte prevalentemente alla musica moderna e contemporanea e si orientano alla realizzazione di programmi non convenzionali, aperti a nuove prospettive di ascolto. Una grande parte del suo lavoro più recente è rivolta all'interazione tra ambienti acustici ed elettronica, collaborando con compositori e sound artists nella realizzazione di progetti originali.

Claudio Cristani (pianista, compositore), accanto all'attività in duo pianistico con Stefania Amisano (Duo Novalis), si esibisce regolarmente in Italia e all'estero come solista e nell'ambito di diverse formazioni cameristiche. Come strumentista e compositore si dedica a progetti rivolti alla nuova musica, con una particolare attenzione alla contaminazione tra musica, teatro e performance, collaborando con scrittori e attori come improvvisatore e autore di musiche originali.

Giorgio Klauer (compositore, interprete, sound artist) è docente di "Informatica musicale" presso il Conservatorio di Venezia. Avvicinatosi di recente al campo del design dell'interazione sonora e alla *sound art*, ha avviato un graduale ripensamento della musica d'arte basato sulla metodologia e l'attitudine alla ricerca, dedicando particolare attenzione al momento della produzione musicale e alla realizzazione dell'evento artistico come modi di creare e trasferire conoscenza. È attivo come esecutore, interpretando sia proprie composizioni, sia brani del repertorio elettroacustico e misto storico e contemporaneo.

Riccardo Sellan, (sound designer, compositore) ha partecipato come compositore al progetto “Écouter Le Monde” presso Radio France Internationale e alla cinquantasettesima edizione della Biennale di Venezia presso il padiglione Francese *Studio Venezia* di Xavier Veilhan. Collabora con l'associazione *Suonifreschi* nel team di supporto tecnico e artistico in workshop incentrati sulla musica e il sound design presso la Fondazione Pinault e altre istituzioni veneziane. È membro fondatore di Venice Electroacoustic Rendez-Vous (V.E.R.-V.), network di compositori e musicisti interessati nell'investigazione di nuovi modelli per la sperimentazione e la produzione artistica.

Agostino Di Scipio, compositore

Agostino Di Scipio (Napoli, 1962), negli anni di formazione ha studiato all'Istituto Universitario L'Orientale di Napoli, avvicinandosi alla musica e all'informatica da autodidatta. Ha poi studiato al Conservatorio di L'Aquila, diplomandosi in Composizione (G.Bizzi, M.Cardì) e Musica Elettronica (M.Lupone). Ha frequentato il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, concentrandosi poi sulla progettazione e sperimentazione di tecniche elettroacustiche e digitali di generazione del suono e su pratiche esecutive non convenzionali, pervenendo a una personalissima ed autonoma prassi estetica e di elaborazione tecnologica. Molti suoi lavori (musica da camera con o senza elettronica, oppure installazioni sonore) operano come piccoli ecosistemi legati all'unità di tempo e luogo dell'esecuzione. Di Scipio è stato artist in residence del DAAD di Berlino (2004-2005) e ospite di molteplici centri di ricerca e produzione internazionali (ZKM, Karlsruhe; IMEB, Bourges; CCMIX, Parigi; Simon Fraser University, Burnaby/Vancouver; Sibelius Academy, Helsinki; ecc...). Incisioni monografiche per RZ_Edition (Berlino) e Christophé Eléctronique (Bourges/Parigi), e varie incisioni antologiche (Wergo/Schott, Neuma, Capston, ecc.). Ha scritto due opere di teatro musicale da camera, concepite come un misto di reading poetico e suoni generati mediante computer. Con Ciro Longobardi ha realizzato una versione estesa di *Electronic Music for Piano* di John Cage presentata alla Biennale di Venezia nel 2012. Col sassofonista Mario Gabola ha dato vita ad un duo di improvvisazione con circuiti elettronici riciclati (Upset, Viande Records). Ha suonato in duo tra gli altri anche con Antonio Politano (flauti dolci) e con Giampaolo Antongirolami (sassofoni). Nel 2011 la Galerie Mario Mazzoli di Berlino ha curato una sua mostra personale di installazioni sonore. Recenti incontri di studio relativi alla sua opera (Università Paul Valéry di Montpellier, UdK Berlino, Università Parigi 8) sono scaturiti in un numero monografico della rivista *Contemporary Music Review* (Cambridge University Press, 2014) e nel profilo artistico-intellettuale offerto nel libro/CD *Polveri sonore. Una prospettiva ecosistemica della composizione* (La Camera Verde, Roma, 2014). È docente di Composizione Musicale Elettroacustica al Conservatorio di L'Aquila. È stato Edgard-Varèse-Professor alla Technische Universität di Berlino e “visiting professor” alla University of Illinois Urbana-Champaign, all'IRCAM di Parigi, all'Università di Edinburgo, all'Orpheus Institut di Ghent, ecc. Dal 2001 al 2007 ha insegnato composizione con informatica in tempo reale per il CCMIX di Parigi. Da qualche anno fa parte dell'unità di ricerca *Musique et Écologies du Son* dell'Università Parigi 8. Alcuni suoi saggi critici sono raccolti nel volume *Pensare le tecnologie del suono e della musica* (Editoriale Scientifica, Napoli, 2013). Ha pubblicato saggi e ricerche di storia, estetica e analisi della musica, oltre ad articoli di ricerca tecnologico musicale, per riviste e pubblicazioni italiane ed internazionali. Ha curato l'antologia *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica* (G.Laterza, 1995) e la pubblicazione di volumi quali *Universi del suono*, di Iannis Xenakis (LIM, 2003), *Heidegger, Hölderlin & John Cage* (Semar, 2000) di M.Eldred, *Genesi e forma*, di G.M.Koenig (Semar, 2000), *L'universo aperto*, di Tom DeLio (Semar, 2001). Con Ivano Morrone e altri ex-studenti del Conservatorio di Napoli ha fondato una rassegna di studi, *Le Arti del Suono*. La sua collaborazione con l'ensemble cantierzero è testimoniata da un recente CD (*Concezioni sonore*, Stradivarius) dedicato a opere per pianoforte ed elettronica dal vivo.

Katharina Klement, compositrice, performer

Born in Graz/Austria, studied piano, composition, electroacoustic music at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. Active as a „composer-performer“ and sound artist in the field of notated and improvised, instrumental and electronic music. An emphasis of her work lays on spatial conceptions and crossover projects in the fields of music, text, video/film. Her particular interest is for the piano and its extended playing techniques. She is doing also sound installations and she is a founder and member of numerous ensembles for improvised music. (deepseafish-K, Duo Klement- Siewert, subshrubs, éclair, REDOX, Trio Ernst-Klement-Stangl).

International performances and concerts, recently at festival Wien Modern, freedom music festival Copenhagen, Ausland Berlin, Kollegienkirche Salzburg, festival Kaleidophon Ulrichsberg/Austria, festival Konfrontationen Nickelsdorf/Austria, Klangspuren Schwaz, musiques & recherches Bruxelles, Logan Center for the Arts Chicago, Sound Disobedience Ljubljana, Nova festival Beograd, FKL symposium Cagliari/Italy, musikprotokoll Graz/Austria, artacts in St. Johann/Austria, BIMESP/Sao Paulo, contemporary music festival Florida.

Cooperation with various ensembles and artists like ensemble recherche, Klangforum Wien, Trio GREIFER, low frequency ensemble, Ensemble PHACE, Duo Novalis, Oskar Aichinger, Séverine Ballon, Tiziana Bertocchini, Lynn Book, Angélica Castelló, Audrey Chen, Annelie Gahl, Wolfgang Kogert, Thomas Lehn, Michala Ostergaard-Nielsen, Mersolis Schöne, Annette Schönmüller, Martin Siewert, Burkhard Stangl, Daniel Studer, Manon Liu Winter and many others.

Several awards and prizes, i.a. Max-Brand Preis 1994, „publicity-Preis“ of SKE/austro mehana 2001, „honorary mention“ at Prix ars electronica Linz 2006, federal scholarship composition Austria in 2002 and 2011, Austrian Kunstpreis in category music 2013, Gustav Mahler Preis 2017

Artist- residencies in York/UK, Mittersill/Austria, Druskininkaj/Lithuania, Belgrade/Serbia, Ohain and Brussels/Belgium, Tamil Nadu/South India

Since 2006 she is a lecturer at the course for electronic media and computer music, university for music and performing arts Vienna.

Several CD- publications, founded own CD label KalkLives in Vienna.

Giovanni Leghissa, filosofo

Giovanni Leghissa (Trieste, 1964) è Professore Associato di Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'educazione dell'Università di Torino. Ha insegnato filosofia presso le Università di Vienna, Trieste, e presso la Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe. Redattore di “aut aut”, direttore della rivista online di filosofia “Philosophy Kitchen”, ha curato l'edizione italiana di opere di Derrida, Blumenberg, Husserl, Overbeck, Tempels e Hall. Tra le sue pubblicazioni: *L'evidenza impossibile. Saggio sull'immaginazione in Husserl* (LINT, Trieste 1999); *Il dio mortale. Ipotesi sulla religiosità moderna* (Medusa, Milano 2004), *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione* (Mimesis, Milano 2005), *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione della modernità* (Mimesis, Milano 2007). *Neoliberalismo. Un'introduzione critica* (Mimesis, Milano 2012). *Postumani per scelta. Verso un'ecosofia dei collettivi* (Mimesis, Milano 2015). *The Origins of Neoliberalism* (Routledge, London 2016, con Giandomenica Becchio). Ha curato, con Enrico Manera, il volume *Filosofie del mito nel Novecento* (Carocci, Roma 2015).

Le sue indagini hanno come punti focali: fenomenologia, psicoanalisi, epistemologia dell'economia, epistemologia critica delle scienze umane (con particolare riferimento all'antropologia, alla storia delle religioni, alla filologia classica e alla filologia biblica), rapporto tra religione e modernità, pensiero ebraico contemporaneo, filosofia del post-umano, filosofia interculturale, *Postcolonial e Gender Studies*. Attualmente sta lavorando a una rifondazione critica del rapporto tra epistemologia e ontologia a partire dalla nozione di enciclopedia.

Nimikry /contemporary pop duo

Dietro a Nimikry ci sono il compositore e flautista milanese Alessandro Baticci e il compositore, violista e inventore polacco Rafal Zalech. I due musicisti si sono conosciuti durante gli studi alla Universität für Musik und Darstellende Kunst di Vienna, città nella quale si sono stabiliti e in cui hanno dato vita a un duo che si propone di espandere le potenzialità degli strumenti classici, utilizzandoli in modi nuovi con l'aiuto di tecnologie innovative. La formazione si colloca ai confini della composizione contemporanea, legandosi all'improvvisazione, all'elettronica sperimentale e al *noise*, utilizzando un ampio spettro di tendenze progressive. Lo strumento originale è comunque sempre al centro delle intense performance del duo, insieme all'inventiva e agli sforzi per espandere i linguaggi sonori senza rinunciare all'esecuzione strumentale classica, alla ricerca costante di nuovi percorsi.

Alessandro Baticci (flautista, compositore) è attivo in ambito internazionale nell'ambito della musica contemporanea e della sound art. Come strumentista ha collaborato con i maggiori compositori del nostro tempo, dedicandosi anche a un'intensa attività nel campo delle installazioni sonore, dell'arte performativa e della composizione elettroacustica. Il suo approccio inventivo lo ha portato a sviluppare strumenti elettroacustici, strumenti di controllo e mappatura digitale e soluzioni sonore per fiati (woodify).

Rafal Zalech (violista, compositore, inventore) svolge un'intensa attività concertistica con i più rinomati ensemble di musica contemporanea europei, come membro di formazioni cameristiche e come solista, collaborando con prestigiosi festival e orchestre internazionali. Da alcuni anni ha sviluppato una piattaforma per strumenti a corda aumentati, utilizzando sensori costruiti su misura per tracciare la posizione delle dita sulla tastiera e l'ampiezza dello strumento stesso.

Syd Reynal, fisico teorico, artista

I am an associate professor at [ETIS](#) research department, a research facility with french Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), [ENSEA](#) Graduate School of Electrical Engineering, and [Cergy University](#) (Grand Paris). My research activity deals with classical and quantum information theory and its connection with statistical physics, error correcting codes, Monte Carlo markov chain methods and inference methods (including Belief Propagation related algorithms). I am also vividly active in the stimulating interdisciplinary field of "art & science", either as a researcher (in collaboration with [Institut Actes](#) at la Sorbonne and with [l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy](#) through the [Cycle & Recycle](#) research project) or as an artist myself. I completed a PhD in theoretical physics at [Laboratoire de Physique Théorique et Modélisation](#) on statistical physics of spin systems and dedicated numerical methods. I'm also holding the french [Agrégation](#) grade. My teaching activities revolve around quantum physics, quantum information theory and dynamical systems at graduate level (I'm especially active in the international Master of Theoretical Physics and Application at Cergy University) ; I also teach Object Oriented Programming (Java and Design Patterns). With Bertrand David (now at Telecom ParisTech) I also created an elective graduate course on musical acoustics and audio signal processing, which I've been teaching along with Geoffrey Peeters from IRCAM in the last five years.

Romeo Toffanetti è un fumettista e pittore nato a Buenos Aires da genitori italiani.

Nel 1989, inizia la collaborazione con la casa editrice Sergio Bonelli, entrando come disegnatore nel team di Nathan Never. Al lavoro di disegnatore si aggiunge anche quello di regista. Nel 2005 scrive e dirige il corto 'L'ultimo spettacolo', vincitore di un premio per la sceneggiatura al Torino Film Festival del 2006. Sempre nel 2006 scrive e dirige il film 'Rockstalghia' che narra del Great Complotto, il movimento punk sviluppatosi a Pordenone negli anni ottanta. Dopo aver prodotto un disco (A Fine Day Between Addictions del cantautore Diego Sandrin) e aver diretto video di musica classica, nel 2009 Toffanetti ha scritto e diretto il cortometraggio "5", coprodotto dalla casa di produzione californiana Real Ideas Studio, proiettato in anteprima al Festival di Cannes dello stesso anno.

Claudio Weidmann, ingegnere elettronico

Claudio Weidmann is an Associate Professor at Université de Cergy-Pontoise, France, since 2010. He carries out his research at ETIS laboratory, which is jointly run by the ENSEA engineering school, Université de Cergy-Pontoise and CNRS, and where he heads the research team ICI (Information, Communication, Imagery). His long-term research interests include applied digital information theory and signal processing, in particular lossy (distributed) source coding and joint source-channel coding and decoding. Recently, he began applying his expertise to the study and design of information-centric networks, in which information is replicated within a network without the help of centralized or hierarchical algorithms as in the current internet.

Claudio Weidmann obtained the Diploma in Electrical Engineering from the Swiss Federal Institute of Technology (ETH), Zürich, in 1993, and the Docteur ès Sciences degree from the Swiss Federal Institute of Technology (EPFL), Lausanne, in 2000.

Conny Zenk, artista multimediale

Conny Zenk is media artist, sound artist and performer in the scope of visual music. She is working across topics dissecting social media, migration, gender and feminism as well as urban, architectural and spatial concepts. Since 2007 she is working in the field of visual music creating a language of improvisation between different artistic fields by creating light structures and video based architecture. Her works are presented at numerous European and International Festivals in the range of film, media art, experimental and contemporary audio-visual art such as Ars Electronica Festival, IMPULS Dance Festival, Donaufestival Krems, Météo Festival, Electronic Music Week Shanghai, UP-On Art Festival, Mixtur Barcelona, Festival du Nouveau Cinema, Animator Film Festival, dérive urbanize! and more. connyzenk.com / vimeo.com/gaffaa

cantierezero desidera ringraziare tutti coloro – colleghi, amici, partner, istituzioni, organizzatori, collaboratori – che con il loro aiuto, la loro professionalità e la loro generosa disponibilità, hanno creduto in questo progetto, sostenendolo con entusiasmo e pazienza, nonostante le difficoltà quasi insormontabili che si sono presentate nel corso della lunga preparazione dell'evento. É anche grazie al loro contributo se *Teatri del suono / Chaos* ha potuto vedere la luce, nonostante i tempi incerti e duri in cui la pandemia Covid-19 ci ha costretto.

Un particolare ringraziamento va a Syd Reynal e Claudio Weidmann, per il loro straordinario e appassionato contributo scientifico e creativo, senza il quale il progetto non avrebbe potuto esistere.

Un grazie speciale va anche a Francesco De Luca (Teatro Miela) per aver ospitato il progetto nel suo teatro.

Si ringrazia infine **Sergio Bonelli Editore** per la gentile concessione delle immagini del fumetto Nathan Never

In collaborazione con



SCIENCE IN THE CITY
FESTIVAL
TRIESTE 2020

Partner



Il progetto è stato realizzato grazie al contributo di



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA

Con il sostegno di



forum austriaco di cultura^{mil}



