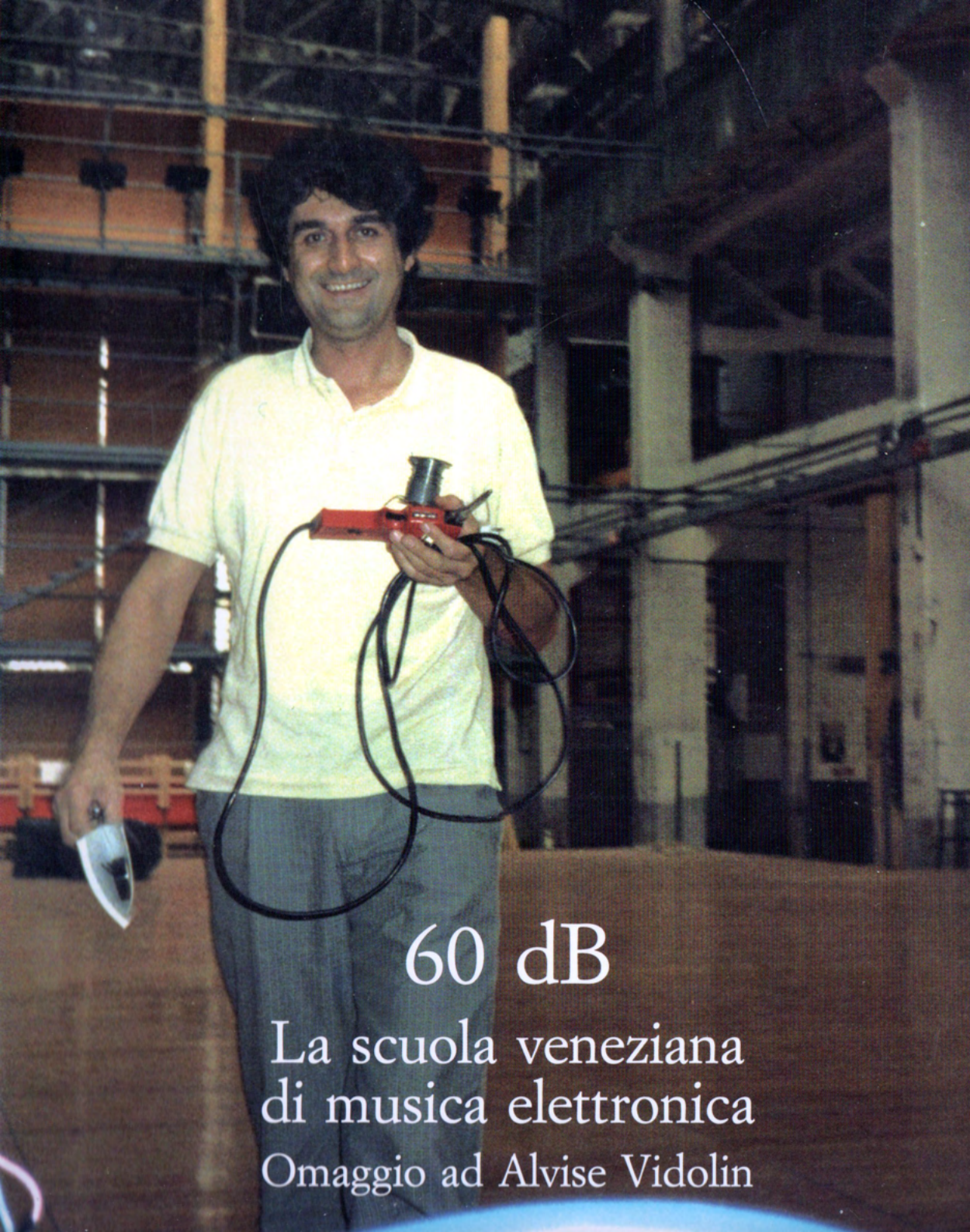


60 dB

La scuola veneziana di musica elettronica

Omaggio ad Alvise Vidolin

Roberto Doati

MOTTO PER ALVISE VIDOLIN

Premessa

Volendo comporre un quadro completo del debito profondo che ho nei confronti di Alvise Vidolin, dovrei attingere alla ricca fonte dei ricordi personali sotto tutti gli aspetti, professionale e affettivo. Tuttavia le indicazioni ricevute in uno scambio di mail avuto col curatore di questa pubblicazione li vorrebbero – sebbene testimonianze importanti – marginali. Non avrebbero infatti interesse per i lettori in quanto riguardano più il rapporto fra individui. D'altra parte ho recentemente avuto modo di rendere pubblica la mia riconoscenza nei confronti dell'amico dedicandogli *Veneziana n. 3* (giugno 2007).

Non parlerò quindi delle numerose esperienze professionali che insieme abbiamo fatto e di cui, per le conoscenze acquisite, gli sono ugualmente grato, né parlerò del valore professionale della sua attività, perché oltre a richiedere ben altre competenze, necessiterebbe di spazi immensi, tanto estesa è la produzione musicale che lo vede al fianco di un numero incalcolabile di compositori.

Manterrò quindi questo scritto entro i limiti del rapporto allievo/insegnante.

Solitamente gli allievi che hanno da poco compiuto gli studi fanno fatica a mettere a fuoco le proprie capacità e a distinguerle da quelle che l'insegnante ha creato (creazione o svelamento?) in loro. Nel mio caso non corro questo pericolo, dal momento che una sufficiente distanza temporale mi separa dagli anni di studio con Alvise. O meglio: dallo studio formalmente ordinato dall'iscrizione al corso di Musica Elettronica del Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, perché credo che oggi nessuno degli allievi di Alvise possa dire di avere terminato di studiare con lui. Infatti ogni occasione di incontro rappresenta ancora oggi per me, come per molti altri, la possibilità di verificare insieme ipotesi di lavoro, progetti e realizzazioni.

Contestualizzazione storica

Ritengo che per meglio comprendere l'entità e il significato della mia esperienza di allievo di Alvise sia necessario collocare storicamente il nostro incontro. Lo studio e la pratica della «Computer Music» sono talmente cambiati negli ultimi trent'anni che gli stessi protagonisti di questa disciplina hanno vissuto momenti molto diversi.

Anche se non posso definirmi uno studioso della prima ora, è pur vero che i miei primi esperimenti con il computer risalgono al 1977 quando, studente di Albert Mayr al Conservatorio di Firenze, seguivo il laboratorio di Pietro Grossi alla Divisione Musicologia del CNUCE di Pisa. L'apprendimento del linguaggio Fortran era indispensabile per comunicare con una macchina dalle ridotte potenzialità timbriche, e inoltre l'insegnamento di Grossi mi avvicinava alla composizione algoritmica. Per me, non più giovanissimo e privo di una qualsiasi formazione accademica, rappresentava uno straordinario strumento di costruzione musicale senza dover ricorrere agli strumenti tradizionali (armonia, contrappunto, ...) che intenzionalmente evitavo.

Fu nello stesso anno che incontrai Alvise in occasione di «Musica/Sintesi. Musica elettronica, elettroacustica, per computer» (cfr. Fig. 1, copertina del catalogo), un'importante rassegna di studi europei da lui curata per conto de La Biennale di Venezia. Oltre alla qualità degli interventi e dei concerti, la cosa più notevole è racchiusa nel fatto che il programma creava una continuità storica fra la «tradizione» di studi quali quello della WDR, di Varsavia e della RAI di Milano, e i nuovi istituti che dedicavano sempre più la loro attività all'uso delle nuove tecnologie informatiche.

L'anno seguente frequentai i corsi estivi che il Centro di Calcolo dell'Università di Padova (non ancora «Centro di Sonologia Computazionale») organizzava nell'ambito del progetto dell'UNESCO «Artistic Creation and Contemporary Technology: Case Study of Musical Composition». Un gruppo di giovani ingegneri (Giovanni De Poli, Graziano Tisato, Alvise Vidolin), insieme al compositore James Dashow, oltre ad avere creato programmi originali per la sintesi interattiva e la composizione assistita, aveva da poco installato i programmi di sintesi del suono Music 5 e Music 360 (cfr. Fig. 2, una pagina di appunti del 1978). Fu per me la scoperta dell'altra faccia della Computer Music e ne rimasi subito affascinato, al punto che nel 1979 decisi di trasferire i miei studi al Conservatorio di Venezia con cui il Centro di Calcolo aveva stipulato una convenzione per consentire agli allievi l'utilizzo delle proprie risorse, uniche in Italia a offrire la possibilità di creare suoni sintetici attraverso la programmazione di un «calcolatore».

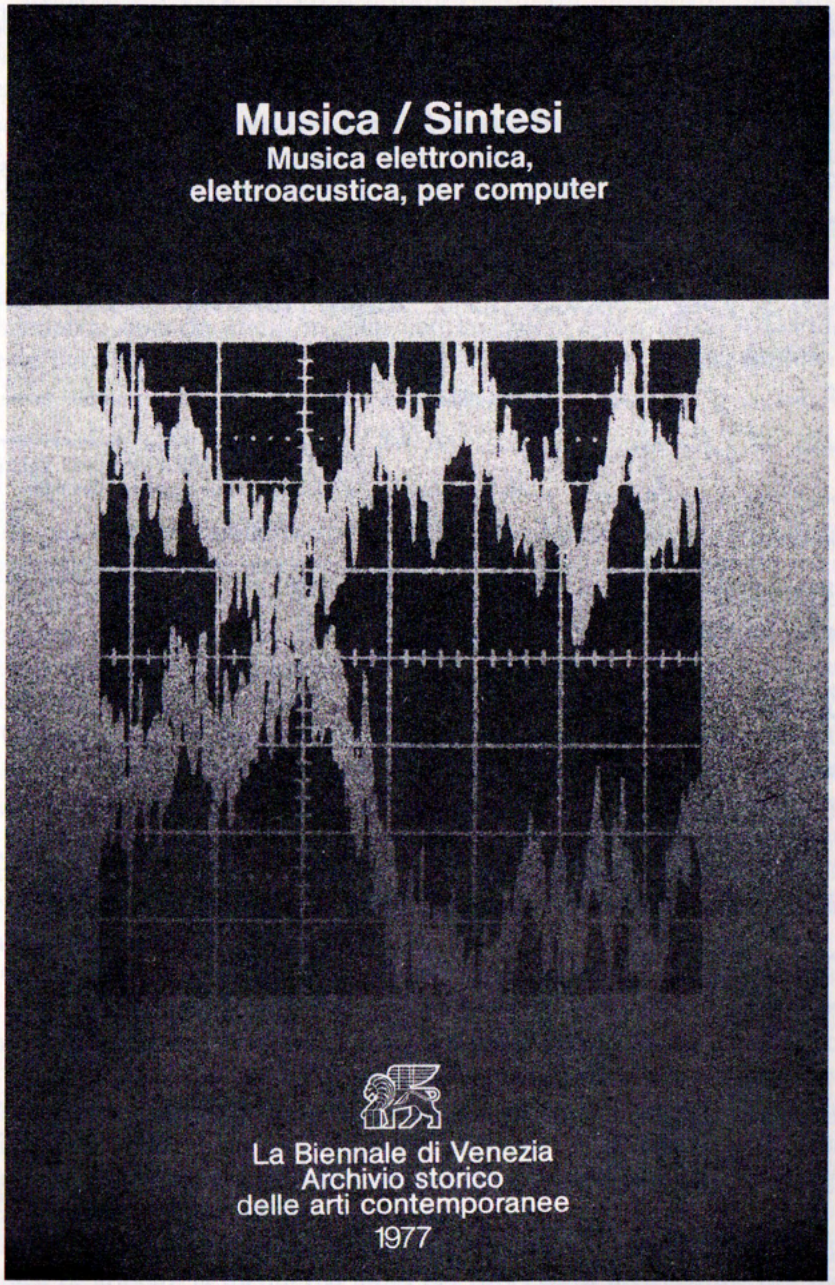


Fig. 1. Copertina del catalogo per la rassegna «Musica/Sintesi» (La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977).

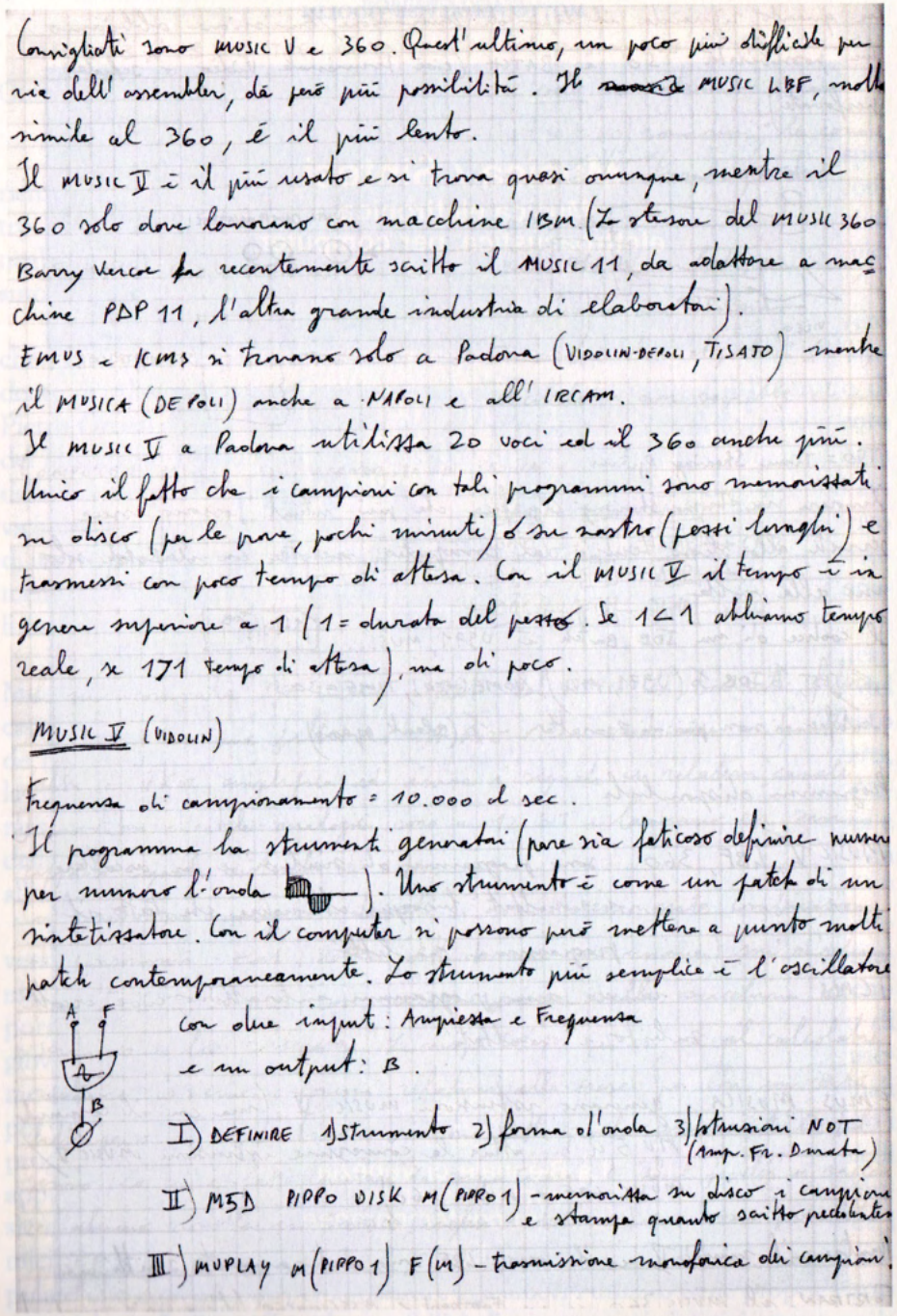


Fig. 2. Pagina autografa di Roberto Doati con i suoi primi appunti sul corso di Music 5 tenuto da Giovanni De Poli e Alvise Vidolin presso il Centro di Calcolo dell'Università di Padova (1978).

L'ambiente in cui mi trovavo due giorni a settimana (viaggiando in treno fra Genova e Venezia) era particolarmente vivace per la presenza di allievi con diverse competenze e di varia provenienza: Conservatorio, Facoltà di architettura, ingegneria, lettere, matematica, Accademia di Belle Arti. All'epoca, infatti, il Corso Straordinario di Musica Elettronica non richiedeva titoli musicali per l'ammissione; semplicemente la Licenza di Teoria e Solfeggio per conseguire il Diploma. Oggi che tutto il mondo riconosce e apprezza le grandi qualità delle sue interpretazioni musicali, può fare un certo effetto ricordare che Alvise comincia la sua carriera essenzialmente da ingegnere (d'altra parte: chi rammentava, quando erano in vita, che ingegneri erano Musil e Gadda?). Questo fatto ha favorito lo sviluppo di personalità molto diverse fra loro.

Quello che ho imparato

Io, per esempio, ero arrivato con le mie idee sulla composizione che sembravano avere più a che fare con la composizione grafica che musicale, ma mai Alvise pensò di respingerle. E qui sta la sua prima e più importante lezione. Alvise non interveniva nella determinazione o nella modificazione di un proposito compositivo, ma ci guidava nella scelta dei mezzi più idonei per realizzarlo.

Gli anni in cui ho frequentato le sue lezioni erano anni di indagine sui risultati percettivi e le potenzialità musicali delle diverse tecniche di sintesi (si diceva «Sto facendo un pezzo con la FM» o «con la distorsione non lineare») e in questo insegnante e allievi lavoravano fianco a fianco. Se l'insegnamento è nutrimento, Alvise non ci dava qualcosa di già digerito, ma si nutriva con noi, con la differenza che lui digeriva come uno struzzo, mentre io ho sempre avuto una digestione molto lenta.

Credo che lo strumento di pensiero (e anche di azione) più potente di Alvise sia l'affrontare ogni problema dal suo sottoproblema più semplice. Ovviamente questo presuppone una grande capacità di scomposizione: un percorso che procede per via di analisi dal complesso al semplice per poi ritornare al complesso attraverso la formalizzazione e la scrittura di algoritmi chiari e semplici organizzati in base a un modello del problema. Ecco perché le sue lezioni sulla programmazione strutturata sono probabilmente quelle che maggiormente ancora oggi io ricordi.

Questa disciplina era considerata estremamente importante, perché permetteva di liberare la mente dal tedio dei processi di generazione del suono per concentrarsi su quelli musicali (si vedano le Figg. 3 e 4, esempi di listato di programma PLF). Una volta acquisiti regole e parametri di una tecnica di

```
C-------------------------------------------------------------------------000000
C---------------- ALVISE VIDOLIN - AGOSTO 1983 ---------------------------000000
C-------------------------------------------------------------------------000000
C********************** PLF44 ***************************************000000
C  GENERA ISTRUZIONI NOT PER QUALSIASI STRUMENTO NEL PASSO 1 LEGGENDO   000000
C  I VALORI DEI P-CAMPI NEL D-ARRAY                                     000000
C*************************************************************************000000
C                                                                       000000
C  SINTASSI DI INGRESSO:                                                000000
C  PLF,TI,44,NSTRUM,NNOTE,DLOCED,DLOCDF,DLOCP5,DLOCP6,.....DLOCPN;      000000
C        DOVE TI     E' L'ISTANTE DI INIZIO                             000001
C             NSTRUM E' IL NUMERO DELLO STRUMENTO                       000001
C             NNOTE  E' IL NUMERO DI NOTE CHE SI VUOLE GENERATE         000001
C             DLOCED E' LA LOCAZIONE NEL D-ARRAY DEGLI ENTRY DELAY      000001
C             DLOCDF E' LA LOCAZIONE NEL D-ARRAY DELLE DURATE FISICHE   000001
C             DLOCP5 E' LA LOCAZIONE NEL D-ARRAY DEI VALORI RICHIESTI   000001
C                    DAL CAMPO P5 DELLO STRUMENTO                       000001
C             DLOCP6 E' LA LOCAZIONE NEL D-ARRAY DEI VALORI RICHIESTI   000001
C                    DAL CAMPO P6 DELLO STRUMENTO                       000001
C                                                                       000001
C               .                                                       000002
C               .                                                       000002
C               .                                                       000002
C               .                                                       000002
C               .                                                       000002
C             DLOCPN E' LA LOCAZIONE NEL D-ARRAY DEI VALORI RICHIESTI   000002
C                    DAL CAMPO PN DELLO STRUMENTO                       000002
C                                                                       000002
C                                                                       000002
C        DLOC:       MINORE DI 4000                                     000002
C                    PARTE INTERA:DLOC INIZIALE                         000002
C                    PARTE DECIMALE(2 CIFRE):NUMERO DI VALORI           000002
C                                            DA LEGGERE                 000003
C                    PASSO DI LETTURA UGUALE A 1                        000003
C-------------------------------------------------------------------------000003
C-------------------------------------------------------------------------000003
      SUBROUTINE PLF44                                                  000003
C                                                                       000003
C                                                                       000003
C  COMMONS                                                              000003
C                                                                       000003
      COMMON D(4000), G(4000),PARRAY(1)                                 000003
      INTEGER*4  IPARRY(1)                                              000004
      EQUIVALENCE (IPARRY(1), PARRAY(1))                                000004
C                                                                       000004
      COMMON /PARM/ P(100), CONTRL(50), IP(75), FPLACE(75),             000004
     1  IPH(26), PWORK(100), INSDEF(100), INSCON(1000)                  000004
      COMMON /DLOCX/ DLOCI(50),DLOCF(50),DLOCT(50)                      000004
C                                                                       000004
      INTEGER*4  FLAGS(50)                                              000004
```

Fig. 3. Prima pagina del listato a stampa della PLF44, sub-routine in linguaggio Fortran per la generazione di note in Music 5 (Vidolin, 1983).


```
C-------------------------------------------------------------------------000000
C*****************  ROBERTO DOATI - LUGLIO 1983  ***********************000000
C-------------------------------------------------------------------------000000
C************************  PLF55  ***************************************000000
C  INSERISCE NEL D-ARRAY SERIE DI FREQUENZE(ARMONICA,TRASLATA,ESPANSA,    000000
C  COMPRESSA,ESPANSA TRASLATA,COMPRESSA TRASLATA)                        000000
C  CALCOLATE SECONDO LE FORMULE DI MC ADAMS                              000000
C*************************************************************************000000
C  SERIE OTTENIBILI: SERIE ARMONICA (CON REC= 2 E FT= 0)                 000000
C                    SERIE ARMONICA TRASLATA (CON REC= 2                 000001
C                         E FT DIVERSO DA 0)                            000001
C                    SERIE ARMONICA ESPANSA (CON REC > 2 E FT= 0)        000001
C                    SERIE ARMONICA COMPRESSA (CON REC < 2 E FT= 0)      000001
C                    SERIE ARMONICA ESPANSA E TRASLATA (CON REC > 2      000001
C                         E FT DIVERSO DA 0)                            000001
C                    SERIE ARMONICA COMPRESSA E TRASLATA (CON REC < 2    000001
C                         E FT DIVERSO DA 0)                            000001
C  SINTASSI DI INGRESSO:                                                000001
C  PLF,0,55,FF,NPAR,REC,FT,LI;                                          000001
C             DOVE FF    E' LA FREQUENZA FONDAMENTALE                   000002
C                  NPAR  E' IL NUMERO DI FREQUENZE DELLA SERIE          000002
C                  REC   E' IL VALORE USATO PER SOSTITUIRE QUELLO       000002
C                        STANDARD DELL'OTTAVA (2:1) NELLA SERIE         000002
C                        ARMONICA                                       000002
C                  FT    E' IL FATTORE DI TRASLAZIONE                   000002
C                  LI    E' LA POSIZIONE DEL D-ARRAY A PARTIRE          000002
C                        DALLA QUALE SI VOGLIONO INSERITE LE FREQUENZE  000002
C  SPECIFICHE: REC DEVE ESSERE MAGGIORE DI 0 E DIVERSO DA 1             000002
C*************************************************************************000002
C*************************************************************************000003
      SUBROUTINE PLF55                                                  000003
C                                                                       000003
C  COMMONS                                                              000003
C                                                                       000003
      COMMON D(4000), G(4000),PARRAY(1)                                 000003
      INTEGER*4  IPARRY(1)                                              000003
      EQUIVALENCE (IPARRY(1), PARRAY(1))                                000003
C                                                                       000003
      COMMON /PARM/ P(100), CONTRL(50), IP(75), FPLACE(75),             000003
     1  IPH(26), PWORK(100), INSDEF(100), INSCON(1000)                  000004
C                                                                       000004
      INTEGER*4  FLAGS(50)                                              000004
      EQUIVALENCE (FLAGS(1), CONTRL(1))                                 000004
      EQUIVALENCE (SNMBR, CONTRL(4))                                    000004
      EQUIVALENCE (FNMBR, CONTRL(46))                                   000004
      EQUIVALENCE (FOVRS, CONTRL(47))                                   000004
      INTEGER*4  FPLACE                                                 000004
```

Fig. 4. Prima pagina del listato a stampa della PLF55, sub-routine in linguaggio Fortran per il calcolo di frequenze secondo le formule di McAdams per le note generate in Music 5 con la PLF44 (Doati, 1983).

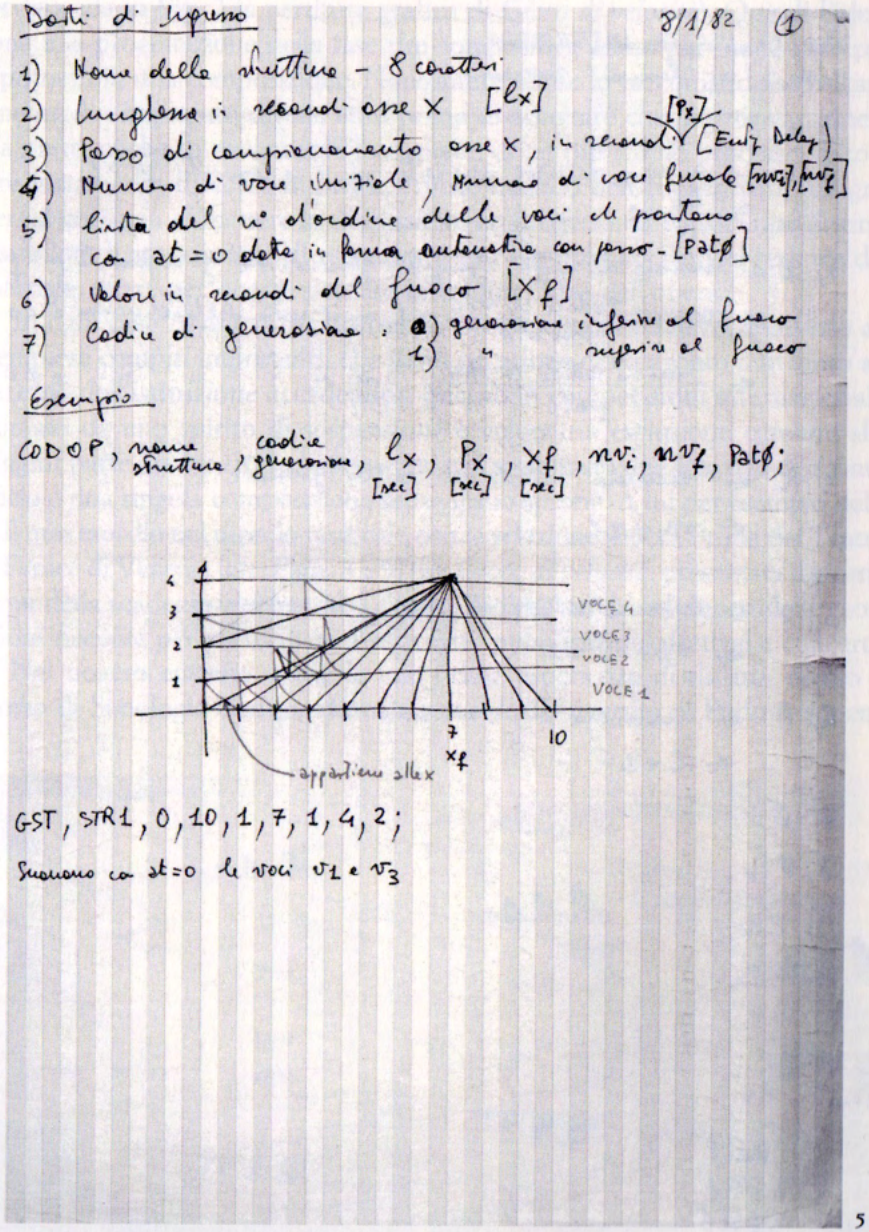
sintesi, Alvise ci spingeva subito a una sua formalizzazione in modo da vedere le cose (il suono) «dall'alto» (si vedano le Figg. 5 e 6, autografi di Alvise per la generazione automatica di partiture grafiche). L'aspetto più affascinante della musica prodotta con il computer è certamente la possibilità di determinare dettagli a un livello microacustico mai prima accessibile. Ma proprio perché così attraente, si corre il rischio di perdere di vista il macroacustico. L'allievo dovrà quindi essere addestrato a sviluppare la capacità di passare da una dimensione all'altra con continuità e questa è sicuramente una delle regole su cui ho fondato il mio metodo di insegnamento.

Senza che me ne rendessi conto sono passato dalla descrizione di ciò che in qualità di compositore ho appreso dall'insegnamento di Alvise, ai mezzi e ai principi con cui condurre la formazione.

È la sua concezione della didattica che, sommata a un mio naturale *atteggiamento didattico* in tutte le cose della vita, ha fatto sì che le due cose si sovrapponessero. Per Alvise insegnare non significa rinunciare allo studio, bensì essere continuamente sollecitati a compierlo per la molteplicità e la diversità degli stimoli introdotti dagli allievi. Ha la ferma certezza che anche quando insegni, impari sempre dagli allievi (*Mutuo ista fiunt, et homines dum docent discunt*), tanto che credo che se toccasse a lui scrivere un testo su quello che ha imparato dai suoi allievi sarebbe capace di riempire numerose pagine. Ogni lezione era per lui stesso occasione per esplorare nuovi argomenti, disposto com'era a mettersi sempre in discussione. Si tratta di una peculiarità della nostra disciplina: per l'evoluzione sia della tecnologia che del linguaggio, ogni giorno si arricchisce di nuove teorie, tecniche, nuovi temi o vecchi temi rinnovati. Per affrontare tutto ciò, Alvise non solo assegnava compiti ben definiti, ma cercava sempre di variare gli argomenti in modo da farci compiere il maggiore numero possibile di esperienze diverse, sempre con riferimenti storici al complesso e articolato repertorio elettroacustico.

Questo ha anche favorito l'eterogeneità del mio approccio alla composizione, che passa sempre attraverso una fase di aggiornamento delle tecniche, di analogie linguistiche (nel senso di influenza assimilatrice delle opere del passato), e soprattutto di riflessione su ciò che si è fatto e che si sta facendo. Per conoscenza diretta dell'arte concettuale,[1] all'arrivo nella classe di Alvise il mio modello di pensiero compositivo era fortemente influenzato dalle arti vi-

[1] Negli anni '70 ho avuto l'opportunità di studiare arte contemporanea con Germano Celant e poi di lavorare, in veste di «giovane di galleria», per Ida Gianelli, con alcuni dei protagonisti dell'arte d'avanguardia: Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Giuseppe Chiari, Rebecca Horn, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Maria Nordman, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, ...



Figg. 5 e 6. Pagine autografe di Alvise Vidolin redatte durante una lezione in Conservatorio e contenenti la scomposizione del problema «Generazione automatica di strutture grafiche». Si tratta dell'inizio della formalizzazione dei principi e delle regole di generazione grafico-musicale utilizzati da Roberto Doati per *Gioco di velocità* (1980-1981) e *Una pulce da sabbia* (1981-1982).

8/1/82

DATI DI USCITA INTERMEDI

Vetto D in locazioni successive

1) x_f

2) $m \leftarrow$ numero di rette generate da x e ponenti $\neq x_f$
$\leftarrow \frac{l_x}{p_x} + 1$

3) $l \leftarrow$ numero di rette oblique generate da y e ponenti $\neq x_f$
$\leftarrow \frac{\text{numero totale di voci}}{\text{passo at}\phi} - 1$ se il resto della divisione è $= 0$
$\leftarrow \frac{\text{numero totale di voci}}{\text{pat}\phi}$ se " " " " " è $\neq 0$

4) $R \leftarrow$ numero totale di rette generate
$\leftarrow m + 2l$

5) $V \leftarrow$ numero totale di voci di ritorno
$\leftarrow v_f - v_i + 1$

6) $A \leftarrow$ numero di voci con $at = 0$
$\leftarrow l + 1$

7) $\emptyset$

8) P_x

9) $2P_x$

10) $3P_x$

⋮

$7+m$) l_x

patϕ

2 patϕ

3 patϕ

4 patϕ

⋮

l patϕ

6

sive (si veda in Fig. 7 la partitura grafica di *Gioco di velocità*). Quindi l'ideazione e la progettazione nella fase pre-compositiva erano per me le cose più importanti in una composizione. Nonostante Alvise lo raccomandasse costantemente, ho impiegato diversi anni prima di accettare che la progettazione è una parte, anche se ovviamente integrante, di un più ampio processo volto a dare forma a un discorso musicale. Anche quando ben congegnato, bisogna avere il coraggio di mettere in discussione un progetto, di considerare diverse possibilità di attuazione o di esecuzione, per esempio lasciandosi sedurre dal materiale, senza per questo pensare di tradire l'idea dell'opera.

In ogni caso Alvise sa riconoscere le potenzialità dell'allievo, spingerlo ad adempiere compiti importanti, che siano occasione di confronto non tanto all'interno dell'istituzione accademica, quanto in competizioni internazionali. Animato da uno spirito di sospensione e volontaria esclusione comune alla maggior parte dei liguri, credo non avrei mai sottoposto una sola riga di quanto scritto o una singola composizione senza il suo sprone. A lui per esempio debbo il mio esordio nel mondo musicale con la selezione Opera Prima del Teatro La Fenice di Venezia (cfr. Figg. 8 e 9) per *Gioco di velocità*, presentata il giorno prima della scadenza del bando. Lungo e tedioso sarebbe l'elenco delle esortazioni ricevute per partecipare a convegni, pubblicazioni, festival e concerti.

Nel novero entrano anche le mie prime esperienze di didatta presso il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova appena

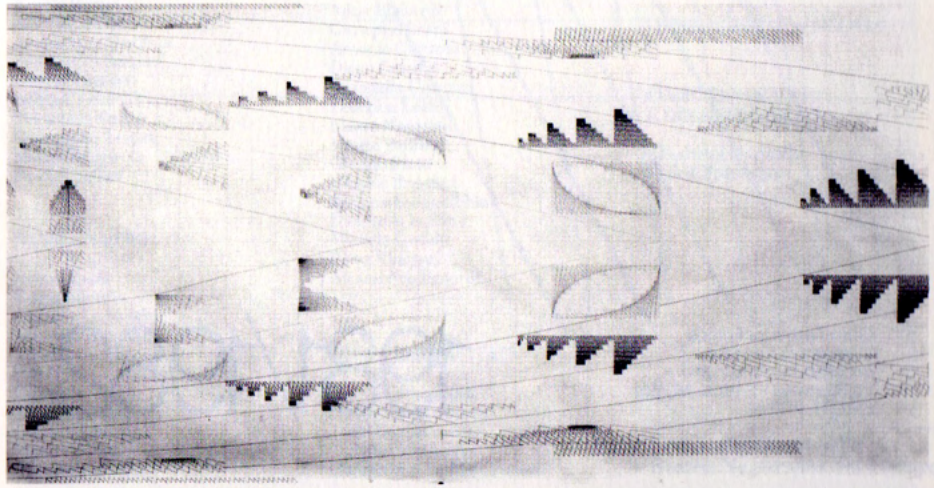
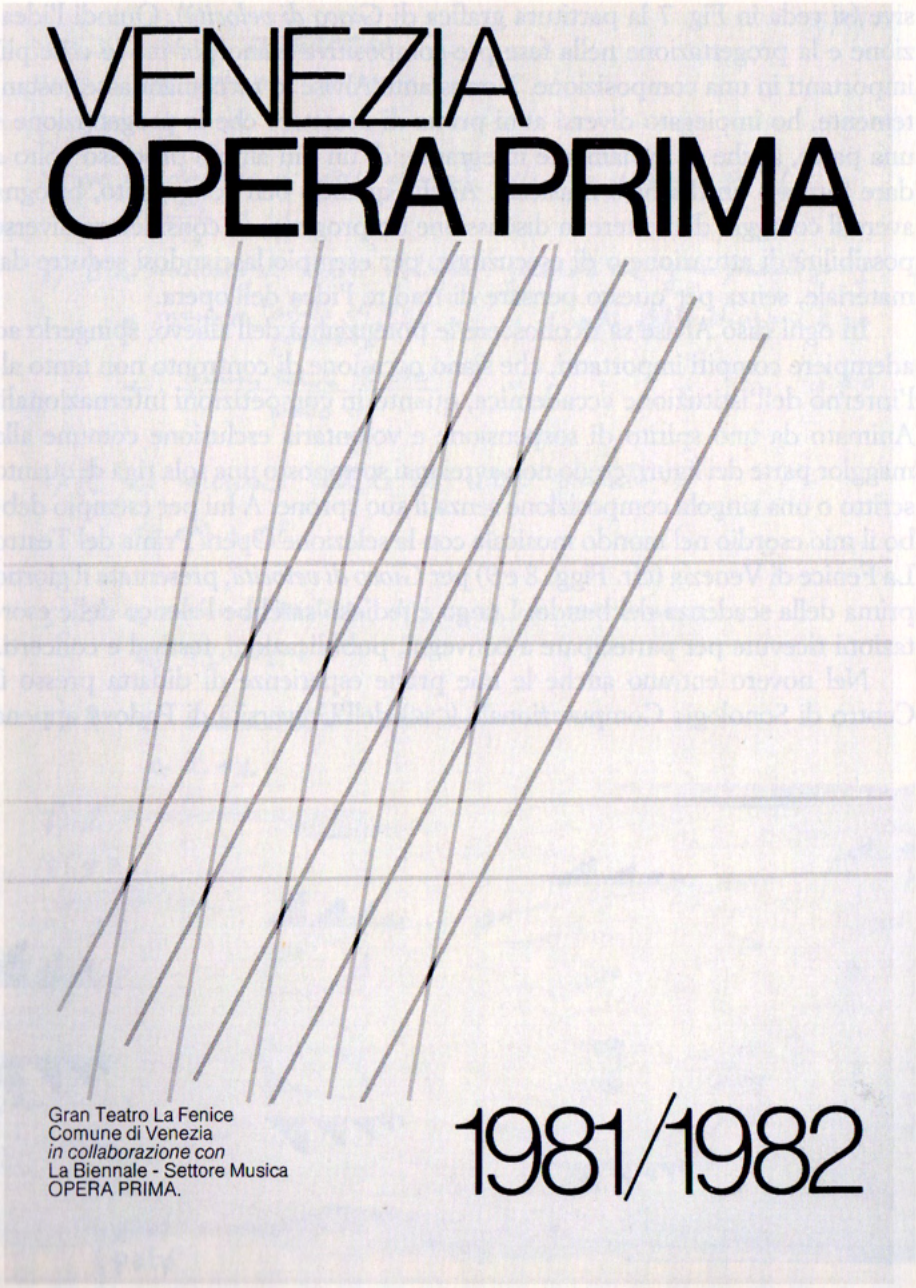


Fig. 7. Particolare della partitura grafica (disegnata a mano) per *Gioco di velocità* di Roberto Doati (1980-81). Asse ascisse: tempo, asse ordinate: frequenza.



8

Figg. 8 e 9. Copertina e frontespizio del catalogo «Venezia Opera Prima» (prima e seconda edizione, Gran Teatro la Fenice, Venezia, 1982).

COMMISSIONE

Aldo Clementi
Franco Donatoni
Giacomo Manzoni
Luigi Nono
Salvatore Sciarrino
Alvise Vidolin

RASSEGNA 1981

Aldo Brizzi
Gilberto Cappelli
Luigi Ceccarelli
Roberto Doati
Armando Franceschini
Carlo Galante
Ada Gentile
Mauro Graziani
Ruggero Laganà
Francesco La Licata
Marco Lasagna
Danilo Lorenzini
Alessandro Lucchetti
Fabio Maestri
Dario Maggi
Gabriele Manca
Michela Mollia
Pippo Molino
Corrado Pasquotti
Enrico Renna
Aurelio Samorì
Alessandro Sbordoni
Alessandro Solbiati
Gabrio Taglietti
Andrea Talmelli
Francesco Tasini
Giampaolo Testoni
Marco Tutino
Paolo Ugoletti

RASSEGNA 1982

Rocco Abate
Edgar Alandia
Claudio Ambrosini
Maurizio Borgioni
Anselmo Cananzi
Pieralberto Cattaneo
Gabriella Cecchi
Matteo Ceriana
Gilberto Cima
Matteo D'Amico
Francesco Farina
Ivan Fedele
Mario Garuti
Giuseppe Giuliano
Arduino Gottardo
Giorgio Lorenzini
Rosario Mirigliano
Carlo Pedini
Marco Persichetti
Carmelo Piccolo
Paolo Perezzani
Joanne Maria Pini
Emilio Pomarico

INSEGNANTI CORSI
TECNICA STRUMENTALE

Massimiliano Damerini
Roberto Fabbriciani
Renato Fagotto
Fernando Grillo
Georg Mönch
Ciro Scarponi
Adriano Vendramelli

COMPLESSO OPERA PRIMA

Adriano Ambrosini
Guido Arbonelli
Simonetta Bellina
Anna Bigliardi
Giuseppe Bruni
Antonio Cavuoto
Diego Cescotti
Antonella Giavazzi
Federica Lotti
Flavio Meniconi
Mauro Pedron
Giorgio Pinai
Daniele Ruggieri
Stefano Scodanibbio
Donatella Sollima
Michela Urdido
Piero Vincenti
Alessandro Zanardi

COMPLESSI INVITATI

Nuova Cameristica
Orchestra da camera
del Conservatorio
Pollini di Padova
Quartetto d'Archi di Venezia

STRUMENTISTI INVITATI

Florindo Baldissera
Ottone Cadamuro
Annunziata Delli Santi
Filka Dimitrova
Christian Flach
Guido Fuga
Bram Hofstede
Garth Knox
Daniele Marcarini
Maurizio Trevisin
Paolo Zanella

VOCI

Alessandra Althoff
Christine Batty
Gary Bennet

DIRETTORI

Giuseppe Marotta
Vittorio Parisi
Gianpiero Taverna

ORCHESTRE

Orchestra del Teatro La Fenice

COORDINAMENTO
E ORGANIZZAZIONE

Elisabetta Marinelli
Ufficio Promozione

Con il contributo della
Banca Nazionale del Lavoro

9

terminati gli studi a Venezia. Il Centro rappresentava per tutti noi (docenti e allievi dei Conservatori di Padova e Venezia), non solo l'accesso a tecnologie informatiche uniche in Italia fino alla metà degli anni '80, ma anche la possibilità di incontrare e in qualche caso collaborare con protagonisti della scena musicale internazionale grazie alla convenzione con il Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale di Venezia (LIMB), voluto da Mario Messinis e affidato ad Alvise (cfr. Fig. 10).

La coscienza che nessuna struttura nel campo dell'informatica musicale sia da sola in grado di svolgere i diversi ruoli di didattica, ricerca, produzione,

Fig. 10. Copertina del libro di esordio del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale di Venezia (Firenze, Vallecchi Editore, 1980).

Fig. 11. Roberto Doati e Alvise Vidolin a Villa Pignatelli (Napoli) durante le prove per un concerto del VI Colloquio di Informatica Musicale (1985). Vidolin utilizza la console di controlli MIDI da lui progettata e costruita per *Prometeo* di Luigi Nono nel 1984.

diffusione, lo aveva infatti portato a cercare, primo fra tutti in Italia, occasioni di incontro con esperti e organismi in grado di contribuire con un apporto di alta professionalità. È a questo modello che sono riconducibili molte delle successive esperienze italiane.

Mi accorgo di aver cominciato a fare riflessioni sull'importante ruolo che Alvise Vidolin ha svolto per lo sviluppo e la diffusione della musica contemporanea legata alle nuove tecnologie, e quindi mi fermo qui. Perché non richiestomi, ma soprattutto perché credo che nonostante abbia passato «tutta la vita in mare», Alvise non abbia ancora l'età in cui si sbarca, né la volontà di farlo.

Per questo ancora tante lezioni ci aspettano.

Grazie, Maestro.