



Università degli studi di Siena

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso in scienze dei beni storico artistici, musicali, cinematografici e teatrali

Alessio Riccio:
suono e strumento
tra spazio tecnico ed estensione meccanica

Relatore:
Prof.ssa Talia Pecker Berio

Tesi di laurea di:
Antonio Laudazi

Anno accademico 2008/2009

Indice

Introduzione	3
1. Il corpo sonoro	7
1.1 Lo strumento e la tecnica: origine, morfologia, esecuzione	7
1.2 The Metalanguage Unit	14
1.3 La meccanica del gesto: idea e progettazione	23
2. Poetica e impianto formale	29
2.1 L'improvvisazione e la ricerca timbrica come elemento compositivo	29
2.2 L'improvvisazione e la funzione dei musicisti	33
2.3 Un esempio: <i>Luna Of The Barbarians</i>	37
3. La gestione del materiale discografico	45
3.1 Unorthodox Recordings: l'indipendenza dai canali di promozione e la distribuzione nella crisi della cultura	45
3.2 L'utopia e la logica del sogno	51
Discografia di Alessio Riccio	53
Bibliografia	55

Introduzione

Alessio Riccio è stato per sei anni il mio insegnante di batteria all'accademia nazionale Siena Jazz, e con lui ho instaurato un ottimo rapporto personale oltreché didattico. La scelta di dedicare la mia tesi alla sua musica è stata dettata essenzialmente dall'ammirazione che nutro nei confronti del musicista in quanto autore ed esecutore. Riccio è innanzitutto un batterista sopra le righe, dedito ad una ricerca timbrica e gestuale sullo strumento e alla definizione di un proprio linguaggio. La mia conoscenza della batteria ha innegabilmente accresciuto l'interesse e il coinvolgimento diretto verso questa analisi, ma mi ha anche permesso di approfondire certi aspetti tecnici che altrimenti non avrei potuto considerare.

Anche la vicinanza geografica e la confidenza con il soggetto di questo lavoro hanno rappresentato un notevole vantaggio, in quanto lo scambio di informazioni è risultato diretto e veloce grazie alla totale disponibilità che è stata dimostrata nei miei confronti. Poter incontrare Alessio Riccio senza difficoltà mi ha permesso di cogliere alcuni aspetti essenziali del suo pensiero e del suo *background*, che in uno scambio di opinioni filtrato e meno colloquiale forse non sarebbero emersi.

Nato a Firenze, Alessio Riccio compie il proprio percorso formativo in diverse città italiane, frequentando il conservatorio Cherubini per poi seguire la strada del jazz, partecipando costantemente a seminari di perfezionamento anche all'estero e aggiudicandosi numerose borse di studio in scuole prestigiose tra cui il *Berklee College Of Music* di Boston. Conclusi gli studi, inizia un'intensa attività sia in progetti da lui creati e diretti sia in qualità di partner, suonando con musicisti di prestigio e di fama internazionale come Tim Berne, Michel Godard, Dominique Pifarély, Ernst Reijseger e Stefano Battaglia. Da alcuni anni insegna presso l'accademia nazionale Siena Jazz, dove ho avuto modo di conoscerlo e dove sono entrato in contatto con la sua musica.

Da anni Riccio conduce una ricerca timbrica sulla batteria, che lo ha portato a rivoluzionarne l'aspetto e la struttura fino a renderla, secondo la sua definizione, "macchina vivente". La collaborazione con alcune delle case costruttrici più importanti in Italia prosegue di pari passo con l'evoluzione del suo strumento, da lui denominato "The metalanguage Unit", sul quale Riccio continua

a lavorare, e tramite il quale egli svolge la sua ricerca timbrica, espressiva ed ergonomica.

Delle sette pubblicazioni discografiche che ad oggi costituiscono la produzione di Riccio, ho scelto di focalizzare la mia analisi sulla più recente, *Drawing Part 2: Paul Klee*, che ritengo essere un punto di arrivo nonché l'apice creativo dell'intero percorso artistico di Riccio.

In *Drawing Part 2: Paul Klee*, dove su una matrice jazz viene innestato un caleidoscopio di influenze, dall'elettronica all'*ambient*, dalle suggestioni etniche alla musica colta del secondo Novecento. Ed è questo suo eclettismo, mai sfrontato e sapientemente gestito, a fare rientrare Alessio Riccio nei territori dell'avanguardia del jazz, insieme ad una generazione di nuovi musicisti come Tim Berne, Diamanda Galàs, Elliott Shap, Steve Coleman, Drew Gress e molti altri con alcuni dei quali Riccio ha collaborato, e che hanno saputo distaccarsi dal confronto con la tradizione per cimentarsi in una ricerca che considerasse in un'ottica più ampia, coraggiosa e indipendente il concetto di contaminazione come valore aggiunto anziché come allontanamento da presunti codici di attinenza all'uno o all'altro stile.

Drawing Part 2: Paul Klee è un disco che ha ricevuto grandi elogi dalla critica nazionale e internazionale, collezionando recensioni ed articoli in riviste di settore e siti specializzati, i quali rappresentano, insieme ad un'altra tesi di laurea¹ il materiale critico esistente su Riccio.

Pur tenendo conto di queste fonti, e in assenza di altra letteratura critica, ho preferito svolgere la mia ricerca autonomamente, basandomi sull'ascolto analitico dell'intera produzione discografica di Riccio, sulla lettura delle sue dichiarazioni di poetica (consultabili sul suo sito web) e sulle due interviste che mi ha gentilmente concesso e che mi hanno permesso di approfondire alcune aspetti suscettibili di fraintendimento.

Il manifesto poetico di Riccio espone la componente ideologica del suo progetto, le strutture concettuali che hanno portato al suo compimento (ricerca dell'originalità, autonomizzazione dello strumento, lo strumento come *temenos* e altri aspetti che affronto nel corso della tesi) insieme ad una serie di speculazioni tecnico-filosofiche sul suo strumento e sui procedimenti che ne esplicano la fun-

¹ Gianluca Sassaroli, *Alessio Riccio: Suonando Paul Klee*, Università degli studi di Roma "Tor Vergata", Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in scienze e tecniche della musica e dello spettacolo.

zione. Si tratta di un testo molto ricco, in alcuni frangenti ermetico e – come ogni testimonianza di un autore su sé stesso – autoriflessivo. Nel corpo della tesi ne riporto degli estratti presentandoli sempre come citazioni chiaramente distinguibili dal resto del testo. In questo modo ho cercato di attenermi fedelmente al pensiero di Riccio segnalandolo però come punto di riferimento essenziale ma esterno alla mia analisi della musica stessa, del “fenomeno Riccio” e del mio modo di recepirli. Detto altrimenti, la possibilità di accedere senza mediazioni alle dichiarazioni di Riccio sulla propria musica mi ha sicuramente agevolato nella comprensione della sua poetica, ma allo stesso tempo mi ha reso debitore verso la visione di sé che egli promuove e dove sono stati fissati dei punti fermi dei quali tener conto o dai quali partire per sviluppare ipotesi interpretative autonome.

Essendo particolarmente interessato alla dimensione strumentale, che all'interno del fenomeno Riccio ha un'importanza fondamentale, ho scelto di partire dall'analisi dello strumento “The Metalanguage Unit”, per capire come nel rapporto con esso si costituiscono, si modellano e si risolvano altri aspetti della poetica e della tecnica, l'evoluzione del linguaggio, il problema dello stile e la gestione del prodotto discografico.

La tesi è pertanto strutturata in tre capitoli che corrispondono a tre campi di azione che ritengo essenziali per la comprensione del fenomeno musicale sotto esame.

1. Il corpo sonoro: lo strumento, le sue qualità strutturali e meccaniche, le implicazioni tecniche e i risultati timbrici.

2. Poetica e impianto formale: la poetica come fulcro dell'espressione, dello stile, delle procedure atte a tradurre l'idea musicale in suono, e il rapporto tra il “nuovo” jazz e la musica colta del secondo Novecento.

3. La gestione del materiale discografico: l'analisi delle modalità produttive e distributive in un'ottica sociale, ideologica e politica del fare musica oggi.

Ognuno dei tre capitoli si è sviluppato partendo da un materiale molto diverso. Se ad esempio il primo capitolo ha richiesto una bibliografia prevalentemente storico-musicale, il secondo ha preso le mosse da una intervista/colloquio e dall'ascolto dei dischi di Riccio, mentre il terzo, partendo ancora una volta da un'intervista, ha richiesto una mia personale conoscenza dell'argo-

mento sviluppatasi in anni di interessamento e di coinvolgimento in qualità di musicista emergente.

Nel complesso, ho quindi cercato di dare un'idea delle metodologie e delle energie fisiche, psicologiche ed intellettuali che il musicista fiorentino impiega nella realizzazione dei suoi progetti. E vorrei invitare a riflettere sulle possibilità di una musica che al di là di ogni classificazione possa dirsi creativa, libera, ricercata, portatrice di un sentimento che, privo di mediazioni, si faccia voce anche là dove voce non ce n'è.

I

IL CORPO SONORO

1.1 Lo strumento e la tecnica: origine, morfologia, esecuzione.

[...] *La percussione, per la propria natura sonora, ha una vitalità che manca agli altri strumenti. [...] Ha l'aspetto di un organismo vivente...*

Edgar Varèse, *A Looking Glass Diary* (1973)

La batteria nella sua configurazione attuale è uno strumento composito, a differenza di strumenti a corpo singolo come il violino o la tromba. Per questo motivo può essere considerata come un organismo i cui organi, ormai integrati in una struttura unitaria e aperta, conservano ancora le tracce della propria storia. Una buona parte degli strumenti che oggi troviamo in un set di batteria hanno origine turche, come i piatti (*cymbals*) e la grancassa, chiamata “tamburo turco” fino ai primi dell’800. Anche il rullante² nasce come strumento da parata militare e insieme alla grancassa venne incorporato nell’orchestra sinfonica nel corso del romanticismo.³ Il tom-tom invece, importato dalla Cina, fa la sua comparsa nel secondo decennio del Novecento, ricontestualizzato in rudimentali *drumset* impiegati nelle prime forme di jazz afro-americano (fig.1, in alto a sinistra), per poi subire una serie di sostanziali modifiche che gli conferiranno la forma attuale.⁴ A differenza del timpano da orchestra discendente dai *naqqara* arabi (coppie di grossi tamburi di uso militare),⁵ il timpano da batteria non

² Si noti come dal *marching snare* delle bande si sia passati allo *snare drum* dei set acustici di batteria.

³ Cfr. Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1996, p. 518.

⁴ Cfr. John Aldridge, *Guide To Vintage Drums*, Fullerton CA, Centerstream, 1994.

⁵ Cfr. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, cit., pp. 292-293.

vanta origini antiche, non essendo altro che un grosso tom-tom poggiato a terra (*floor tom*).

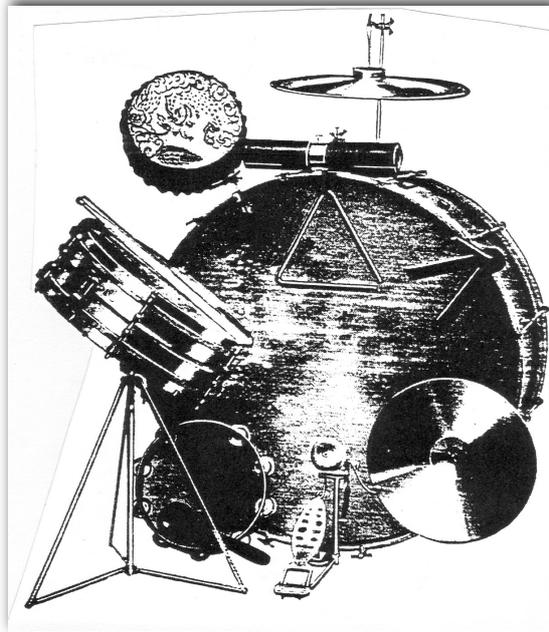


Fig.1

A questo punto è lecito porsi una domanda: quali caratteristiche specifiche identificano la batteria come tale e a tal punto da richiedere (o da meritare) una dicitura specifica che la distingua dalla più generica e vasta famiglia delle percussioni?

Le risposte si trovano su due livelli: uno meccanico/strutturale proprio dello strumento e uno tecnico/espressivo legato agli effettivi impieghi musicali. In realtà questi aspetti si compenetrano e sono praticamente inscindibili. Infatti, se è vero che in origine è stato il secondo a determinare il primo, è altrettanto vero che il primo ha continuato ad influire sul secondo.

A livello meccanico/strutturale, il fattore che più di ogni altro può farci parlare di batteria, è l'uso di pedali adibiti al controllo di grancassa e *hi-hat*: innanzitutto perché è proprio con l'invenzione del pedale che possiamo far coincidere la nascita dello strumento e la sua conseguente emancipazione dalla numerosa e generica famiglia delle percussioni, e poi perché è grazie a esso che il

batterista, acquisita la posizione seduta, può finalmente trovarsi nelle condizioni di suonare da solo i vari strumenti che venivano assegnati a più esecutori, sviluppando di conseguenza l'assetto globale dello strumento.

Bisogna tener presente inoltre che i primi pedali professionali risalgono agli inizi del secolo scorso (1912 circa),⁶ e che la composizione standard della batteria, così come oggi ci si presenta, si è assestata poco più tardi.

È significativo il fatto che nel corso di questi decenni non sia stata sentita la necessità di mutare questa impostazione di base, né di aggiungere altri elementi chiave in grado di influire sull'intera meccanica del movimento, quale a suo tempo fu il pedale; e neanche quest'ultimo è mai stato incorporato in contesti che storicamente non lo prevedevano, come la musica sinfonica o da camera. Così, l'uso di pedali, oltre ad essere l'origine della batteria, ne è rimasta una prerogativa, e allo stesso tempo il dato che più la identifica come tale.

La caratteristica tecnico/espressiva di qualsiasi *drumming* risiede in uno scambio continuo tra cassa, rullante e piatto (*hi-hat* o *ride*) che determina la meccanica dell'esecuzione e la conformazione dello stile. Semplificando i termini della questione si può dire che il compito del batterista consista nel portare il tempo mediante la scansione continua di *beats* più o meno regolari, su piani timbrici diversi e in un intreccio più o meno sofisticato. Nella maggioranza dei casi, questo tipo di costruzione implica l'uso in contemporanea di tre o quattro elementi strumentali (generalmente cassa, *hi-hat*, *ride* e rullante). Perciò, e assai banalmente, il batterista, avendo solo due braccia, deve utilizzare anche i piedi.

Ma se andiamo a scavare un po' più in profondità nella meccanica del movimento, che è al tempo stesso causa ed effetto della conformazione della batteria, troviamo che alla base resiste un'impostazione fisica e mentale archetipica.

È opinione condivisa che la nascita della musica strumentale coincida con un atto percussivo essenzialmente riassumibile in due azioni: il percuotersi alcune parti del corpo particolarmente "risonanti" e il battere dei piedi sul terreno.⁷ Nell'intento percussivo di questa tecnica primitiva era già presente non solo la necessità di utilizzare tutti gli arti per creare delle trame percepibili,

⁶ Cfr. Paul William Schmidt, *History Of The Ludwig Drum Company*, Fullerton CA, Centerstream, 1991.

⁷ Cfr. Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p.110.

ma una suddivisione di suoni alti o squillanti (lo schiaffo) e di suoni bassi o sordi (il calpestare per terra) che fundamentalmente è rimasta intatta nella trasposizione sullo strumento. Il movimento del piede genera sulla cassa, quanto sul terreno, un beat di “appoggio”, proprio per le sue caratteristiche sonore, in particolare relative all’altezza (o *pitch*) del suono (da qui la denominazione *bass drum*). Allo stesso modo, un colpo di rullante (in francese *caisse claire*) determina un beat “di accento” sulle frequenze alte non così dissimile da una pacca ben assestata su una coscia o da un *clap*.⁸

Se gli elementi che compongono un set mutano in relazione alla visione d’insieme, l’insieme stesso dipenderà dagli elementi che lo contraddistinguono. È necessario tener presente che una batteria composta da tre elementi è uno strumento diverso da una batteria composta, ad esempio, da cinque elementi. Quest’ultima infatti, non solo ha due sorgenti sonore in più a disposizione, ma (e in conseguenza di ciò) anche una diversa proporzione interna, e quindi un’impostazione tecnica suscettibile di un diverso assetto timbrico, dinamico ed ergonomico.

Si tratta di capire se, nel programmare il proprio set, il batterista sia sempre nella piena consapevolezza dei risultati che otterrà. È mia opinione che nella maggior parte dei casi si possa rispondere affermativamente, perché ci sono delle norme abbastanza precise sulla corrispondenza tra strumento e suono. Intanto, la disposizione, la conformazione e la gamma timbrica di un set si costruiscono anche intorno agli accenti ritmico/dinamici sui quali si basa uno stile, oltre che su scelte spesso dettate dal gusto personale. Ad esempio, il “rock” è storicamente sostenuto da accenti forti di cassa e rullante su tutti i tempi in battere, e poiché questi stessi accenti contribuiscono ad identificarlo come tale, il batterista rock dovrà equipaggiarsi con uno strumento che abbia qualità timbriche adeguate e che produca abbastanza volume da sostenere il tempo su *quegli* accenti, attraversando il suono denso degli strumenti elettrici. Nel jazz invece, dove il beat è solitamente sottinteso in un flusso ritmico più autonomo

⁸ Letteralmente: applauso. Di uso comune nella popular music, in particolare in quella degli anni sessanta, per affiancare la batteria dando al ritmo un senso di “gaiezza” e di “festosità”.

e vario, si tende a portare il tempo sul “piatto”,⁹ dove il riferimento, anche quando accennato o implicito, è dato dalla caratteristica sequenza di ottavi terzinati (i cosiddetti *jazz eights*),¹⁰ mentre il livello dinamico di rullante e cassa dovrà essere tenuto sotto controllo per non rischiare di involgarire il suono. Perciò, al jazzista è richiesta una cura particolare nella scelta del *ride*, vero e proprio fulcro della trama ritmica jazzistica nonché “firma” del suono e della personalità artistica di ogni batterista jazz.

Diversamente dalla maggior parte degli strumenti, la batteria, e in modo particolare i piatti e il rullante, hanno una risposta sonora talmente precisa, puntuale e legata ad ogni minima variazione del gesto umano, da giustificare una distinzione tra “timbro” e “colore”, termini generalmente considerati sinonimi.

Si parla dunque di timbro per definire il risultato sonoro di tutte le caratteristiche intrinseche al corpo dello strumento, proprie cioè di qualità costruttive, morfologiche e materiche (forma, dimensione, tipo di legno, numero di strati, qualità della meccanica, ecc.); in un certo senso si può dire che il timbro rappresenti la parte passiva del suono di una percussione, la sua componente costante. Se teniamo ferma questa caratterizzazione possiamo distinguere il colore come quella componente che viene a dipendere da fattori esterni definendo volta per volta le variabili del timbro, le sfumature che dipendono da fattori esterni come il tipo di bacchette, le caratteristiche delle pelli (in quanto parti intercambiabili), o il “tocco” del musicista, in molti casi talmente personale da rendersi riconoscibile. Per tutti questi motivi il colore interviene attivamente a definire un suono che è già proprio dello strumento, ma che per essere valorizzato a pieno necessita delle sfumature che le infinite modalità percussive sono in grado di far emergere.

⁹ In ambito jazzistico con il termine “piatto” ci si riferisce in genere al *ride*, sul quale si tiene il tempo (il tipico *swing*) e che di solito si trova alla destra del batterista. L'uso di due *ride* dal suono diverso è molto frequente e serve per “colorare” la musica in base a determinate caratteristiche formali e/o dinamiche.

¹⁰ La corretta dicitura grafica del *ding*, *ding-a ding* tipico del *jazz* si avvicina moltissimo alla formula “quarto - terzina di ottavi con pausa sul secondo ottavo - quarto”, anche se, viste le variegate modalità stilistiche del *jazz*, può essere riportata su carta in vari modi (nei tempi molto veloci, ad esempio, si è più vicini a una formula “quarto-due ottavi regolari-quarto”). E' comunque tipico della composizione jazzistica utilizzare quasi soltanto la scrittura in ottavi regolari dando per scontato che essi vengano interpretati come *jazz eights* (cioè come “primo e terzo ottavo della terzina”). Quando si necessita invece di ottavi regolari viene utilizzata la dicitura *even eights* o *regular eights*.

Quindi, per fare un esempio, se un rullante ha il suo timbro, questo è uno soltanto, ma la gamma cromatica risulta ricca di possibilità e sfumature che possono incidere nel risultato finale più del timbro in sé. Basti pensare all'importanza delle spazzole¹¹ nel jazz e alla loro insostituibilità, ad esempio, nell'interpretazione di una *ballad*. In questo caso specifico il colore del rullante, dato dalla eleganza del caratteristico “struscìo” è molto più determinante del rullante stesso.

Varie considerazioni sulla morfologia e sulla valenza strutturale della batteria possono essere fatte oggi, a posteriori, nella posizione privilegiata di chi può attingere da un ricco repertorio di regole e documenti. Tuttavia, indagando sull'origine di alcune norme (o veri e propri dogmi) ormai vigenti e tendenzialmente accettate, scopriamo che molto spesso esse sono nate da situazioni casuali, o che comunque esulavano da un'esplicita ricerca sonora. Ad esempio, ho accennato prima ad alcune caratteristiche della batteria jazz: ma come si è arrivati alla sua definizione?

Al di là delle numerose varianti rintracciabili sul mercato, possiamo riconoscere un set jazz dalle dimensioni molto ridotte (in particolare della cassa) e dall'uso numericamente limitato di tom e di timpani.¹² Eppure non tutti sanno che con molta probabilità questo modello nacque intorno agli anni quaranta, per banali ragioni di praticità. Infatti, in seguito alla nascita e alla diffusione del *be-bop* e all'incremento dei concerti nelle grandi città (New York su tutte), i musicisti si trovarono nella condizione di dover passare da un locale all'altro “strumenti in spalla” anche più volte nella stessa sera, dovendosi esibire in concerti e *jam sessions* fino a tarda notte.¹³ Quindi, il suono jazz di quegli anni, considerato tutt'oggi come il suono autentico del jazz, è stato in parte influenzato da una forma di necessità contingente che si è prolungata nel tempo diven-

¹¹ Battenti generalmente costituiti da un corpo in plastica come impugnatura e da un fitto gruppo di sottili fili metallici che servono a produrre il caratteristico suono. Ne esistono anche molte variabili con fili in plastica e con bastoncini in legno di differente diametro.

¹² Documenti di basso profilo ma assai rappresentativi sono i cataloghi delle case costruttrici, dove notiamo come la dicitura *jazz set*, identifichi modelli con cassa da 16” o 18”, un solo tom e un timpano, entrambi di piccolo diametro.

¹³ Cfr. John Aldridge, *Guide To Vintage Drums*, Centerstream, 1994.

tando tradizione.¹⁴ Semmai, se una scelta musicale ragionata ha avuto luogo, è stato in seguito, nella volontà di accettare *quel* suono come *il* suono jazz.

Per spostare l'indagine su un livello teorico, allontanandosi dagli oggetti tangibili dell'abitudine e dell'usanza, si può dire che un *drumset*, pur conservando componenti di base comuni (come la grancassa, i piatti e il rullante), potrebbe incorporare per sua natura un numero e una varietà di oggetti/strumenti imprecisato, la cui unica limitazione starebbe nella facoltà umana di utilizzarli fisicamente. In tal senso la batteria non ha un confine preciso e risponde a limitazioni per lo più spaziali, poiché le combinazioni timbriche e dinamiche supererebbero di molto il raggio d'azione del gesto tecnico/pratico.

Secondo Alessio Riccio:

[...] Finché lo strumento rimane legato alla sua configurazione standardizzata, il batterista può ancora rivendicare la sua oggettività e il suo dominio sulla strumentazione tecnica, poiché essa è semplice mezzo il cui significato è interamente assorbito dal fine. Ma quando lo strumento aumenta quantitativamente al punto da rendersi disponibile per la realizzazione di qualsiasi fine allora muta qualitativamente lo scenario [...] e il principale effetto del capovolgimento del mezzo in fine è l'autonomizzazione dello strumento.¹⁵

È chiaro che qui siamo ben lontani dall'archetipo dell'uomo che si percuote il corpo battendo i piedi sul terreno. E il problema è che un'estensione quantitativa così ingente ha generato anche un superamento qualitativo, dato che si è resa necessaria l'elaborazione di una tecnica specifica.

Una influenza e un precedente storico di grande importanza per la formulazione di un corollario simile è rintracciabile in Edgar Varèse, per il quale la fondazione di una nuova musica non poteva prescindere dalla radicale trasformazione dei parametri tradizionali, sonori e concettuali. Egli attuò questo principio a partire dagli anni '20, promuovendo l'emancipazione dei suoni ad altezza indeterminata per mezzo di un uso della percussione senza precedenti, all'interno di una militanza ideologica per il diritto di far musica con qualun-

¹⁴ Le dimensioni dei fusti sono solo una delle tante variabili disponibili per la scelta del suono di una batteria.

¹⁵ Alessio Riccio, *TMU: rielaborazione meccanica*, <http://www.alessioriccio.com> (1999-2009).

que suono e per il rinnovamento e il superamento della persistente tradizione romantica.

L'attenzione di Varèse verso la percussione non si esauriva nella ricerca di nuove soluzioni sonore e nell'introduzione di nuovi strumenti: tramite nuove fonti di suono egli puntava ad una valorizzazione del timbro come elemento indipendente da vincoli strumentali, come mezzo per sganciarsi dalle altezze della gamma cromatica, «stupida lama per affettare l'ottava» alla quale gli strumenti sottostavano. Il fine di ciò era potersi muovere liberamente attraverso il *continuum* delle frequenze, sostituendo (o integrando) un sistema di notazione con l'articolazione temporale del timbro: una composizione del suono.¹⁶

L'influenza che Varèse ha avuto sull'operato di Riccio prosegue lungo un percorso di estensione quantitativa (oltre che qualitativa) della percussione. Dove il compositore utilizzava, in opere come *Amériques* (1922), *Intégrales* (1925) e *Ionisation* (1931), un numero spropositato di percussioni fino a giungere per la prima volta nella storia ad un organico di soli percussionisti in *Equatorial* (1934), Riccio moltiplica gli elementi all'interno della struttura della batteria jazz, riportando quello stesso processo moltiplicativo nel microcosmo del singolo strumento.

1.2 The Metalanguage Unit.

Tutte le volte che mi capita di mostrare TMU a qualche amico o collega batterista mi chiedono sempre il libretto delle istruzioni!

Alessio Riccio (2009)

Da un punto di vista antropologico possiamo fare iniziare la musica strumentale con il prolungamento degli arti umani che ha sancito il passaggio dal corpo

¹⁶ Cfr. Jean-Claude Risset, *Il timbro*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. II, (*Il sapere musicale*), Torino, Einaudi, 2002, p. 102.

nudo allo strumento come oggetto percussivo.¹⁷ Ma quando la protesi cresce a tal punto da influire sul movimento dell'arto, quello che era il mezzo diventa la fine di un processo evolutivo del quale possiamo prevedere solo in parte gli effetti.

Dove il limite è ignoto, ignoto rimane il criterio.¹⁸

Lo strumento si fa parte attiva e concorre al raggiungimento di risultati ai quali l'uomo da solo non avrebbe potuto aspirare. E l'uomo, fondendosi con lo strumento, diventa parte integrante dell'organismo.

Alessio Riccio suona esclusivamente **The Metalanguage Unit** (TMU, fig.2), strumento che per dimensioni strutturali e potenzialità timbriche non è associabile né alla batteria standardizzata, poiché ne supera gli schemi e le "quantità", né ad un set di percussioni da orchestra, in quanto prevede la posizione seduta e incorpora numerosi strumenti da azionare con i pedali.



Fig.2

¹⁷ Cfr. Sachs, *Le sorgenti della musica*, cit., p. 111.

¹⁸ Alessio Riccio, *TMU: rielaborazione meccanica*, <http://www.alessioriccio.com> (1999-2009).

Appare evidente che nell'analisi di questo strumento ci troviamo oltre il calcolo puro e semplice dei mezzi necessari al raggiungimento di un determinato risultato.

Abbiamo detto che la struttura di un *drumset* è generalmente funzionale al contesto musicale nel quale il batterista deve suonare; pertanto, ogni professionista avrà tante batterie o combinazioni possibili quanti sono i generi o gli stili che si troverà ad affrontare. Qui invece, poiché il processo non è più soltanto selettivo ma anche concettuale, la visione dello strumento si concretizza tra un meccanicismo avveniristico e una personale sacralizzazione ateista dell'oggetto totemico/sonoro. Si leggano quindi in questo senso le seguenti affermazioni:

TMU è uno strumento talmente ingigantito in termini di potenza ed estensione che porta a riflettere sulla differenza tra la tecnica tradizionale e i suoi sviluppi futuri [...].

[...] TMU è il mio *temenos*, spazio sacro delimitato da speciali regole nel quale hanno luogo accadimenti unici, luogo dedicato alla ritualità legata a ogni istante del fare musica".¹⁹

Se da una parte c'è la tendenza ad una ricerca del nuovo e dell'inaudito tramite il superamento di confini strutturali e convenzioni tecniche, dall'altra questo avviene anche in seno al tentativo di creare un mezzo che si integri con l'uomo per superarne le facoltà: un tramite tra il pensiero e la forma.

Possiamo farci un'idea della morfologia di TMU osservandone l'architettura. La prima cosa da segnalare è l'assetto circolare (fig. 3): dovendo essere accessibile in ogni sua parte, la batteria non può che svilupparsi intorno al musicista, in questo caso avvolgendolo quasi completamente. Infatti, come abbiamo detto, il batterista è "costretto" in posizione seduta, e il suo raggio d'azione non può estendersi oltre la lunghezza degli arti.

¹⁹ *Ibid.*



Fig. 3

Per lo stesso motivo, essendo lo spazio longitudinale piuttosto limitato, lo strumento si è sviluppato anche in altezza, sormontando la figura umana mediante la sovrapposizione e l'incastro dei componenti (fig. 4).



Fig. 4

Ogni elemento è stato “customizzato” e/o preparato (nel senso “cageano” del termine) dallo stesso Riccio, in collaborazione diretta con le case costruttrici (Drum Sound per i legni e Ufip per i metalli) e con il suo personale *technical designer*, Massimo Conti. Ecco perché, ad esempio, quello che può sembrare un *surdo* brasiliano (fig. 4, in alto a destra), in realtà è solo “una specie” di *surdo* brasiliano, un suo adattamento, una ri-contestualizzazione che ne modifica sostanzialmente ruolo e utilizzo originari.

A questo punto, è utile analizzare “The Metalanguage Unit” nel dettaglio, sezione per sezione, così da facilitarne la lettura.

Per quanto riguarda i fusti o tamburi (fig. 5), si ravvisa, nel numero di forme considerevole, una ricerca quantitativa di timbri e sonorità diverse, e si evince la necessità di Riccio di avere a disposizione non soltanto un ampio registro timbrico e dinamico, ma anche un ventaglio di soluzioni melodiche, appannaggio tradizionalmente esclusivo di percussioni classiche quali tamburi intonati, marimba, xilofono e vibrafono.

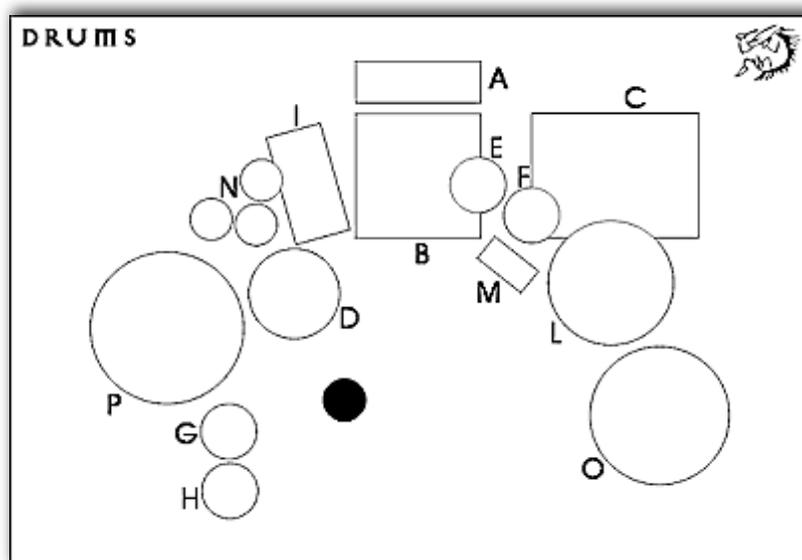


Fig. 5 (set-up, fonte: Alessio Riccio.)

Questo è un dato importante per riflettere sulle rinnovate esigenze espressive di alcuni batteristi contemporanei, e sui possibili sviluppi della batteria jazz,

generalmente esentata da un ruolo melodico/armonico²⁰, nonostante che, con l'affermarsi del ruolo solistico della batteria, dagli anni 50 in poi si sia andati alla ricerca anche di un senso melodico della frase.

Tornando all'aspetto strutturale, si può segnalare l'uso di tre gran casse, due in legno (B, C) e una in metallo (O), di forma e dimensioni completamente diverse, più un *foot octoban* (I) e un set di tre *metal octoban* (N, P). Rimane invece relativamente ordinario il numero e l'uso di "soli" due tom (E,F) e di un timpano (L). Interessante, inoltre, l'uso di un *Bass drum woofer* (A), strumento adibito a esaltare e arricchire la risonanza armonica della grancassa di fronte alla quale è posizionato.

La categoria di strumenti più ricca e diversificata è quella dei piatti e delle percussioni metalliche (fig. 6). È subito percepibile, anche solo dallo schema, la straordinaria varietà timbrica e culturale dalla quale Riccio deve aver attinto per concepire il suo assemblaggio.

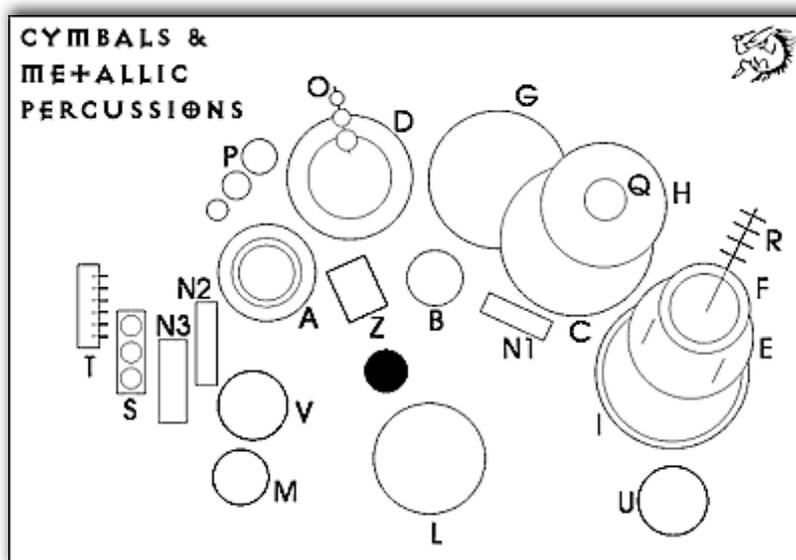


Fig. 6 (set-up, fonte: Alessio Riccio.)

Piatti di ogni tipo e dimensione, sonagli, strani oggetti dei quali si fatica ad intuire la voce, si alternano e si sovrappongono in un susseguirsi continuo di

²⁰ Anche se oggi ci sono batteristi jazz, come Ari Hoenig, che usano set tradizionali riuscendo però in maniera mirabile a intonare melodie anche complesse, spesso di stampo *Be-Bop*.

suoni, effetti, combinazioni cromatiche. Qui lo studio della preparazione e della customizzazione coinvolge ogni singola parte, principalmente con l'aggiunta o la sottrazione di vibrazioni. Se infatti per i membranofoni si deve parlare principalmente di risonanza come metodo di propagazione del suono, per gli idiofoni (i piatti) si gioca quasi tutto sulla propagazione di vibrazioni esercitata dal corpo che in seguito ad un urto che funge da stimolo si flette e inizia un movimento ondulatorio decrescente fino a disperdere tutta l'energia accumulata.

Più la superficie del piatto è ampia più il suono sarà "presente", mentre con il diminuire dello spessore, quindi del rapporto superficie/peso, aumenterà la durata (*sustain*) del moto ondulatorio ma diminuirà il volume. Per intervenire su queste caratteristiche distorcendone gli effetti naturali, uno stesso piatto può essere "stoppato" o "prolungato" in qualsiasi modo, ed ogni modifica darà come risultante uno strumento sempre diverso.

Per esempio a uno dei *ride* (G) è stata aggiunta una placca metallica che risuona al posto del corpo del piatto sul quale è stato applicato del nastro adesivo al fine di smorzarne il suono; in questo modo viene conservato l'attacco (*ping*) del piatto originale ma la tipologia della sua risonanza risulta radicalmente modificata. Degno di nota è anche l'uso di una matrice per la stampa di piatti (C) montata su delle molle,²¹ con un'intenzione che ricorda le percussioni della musica industriale tedesca degli anni ottanta. Molto frequente la sovrapposizione di piatti e l'uso di piccole percussioni metalliche ideate su vari modelli extra europei come gli *ogororo* e i tubofoni (P e N), il tutto inserito in un insieme dal gusto eclettico che ritroveremo riflesso anche nei risultati prettamente musicali.

La quantità di pedali (fig. 7) è il dato che più di ogni altro supera i parametri di riferimento. Considerando un massimo di due pedali come standard,²² qui possiamo contarne addirittura undici, due dei quali (A, B) sono doppi, anche se il pedale A è un doppio "attivo" (entrambi i pedali azionano due battenti montati sulla stessa grancassa) e il pedale B è un doppio "passivo" (nel senso che

²¹ Matrice usata per la fabbricazione di piatti economici, strumenti che non vengono né battuti né torniti manualmente.

²² Adibiti al controllo di una grancassa e di un *hi-hat*.

Riccio aziona solo il pedale B1 mentre il B2 serve solo a sorreggere il battente che percuote la grancassa).

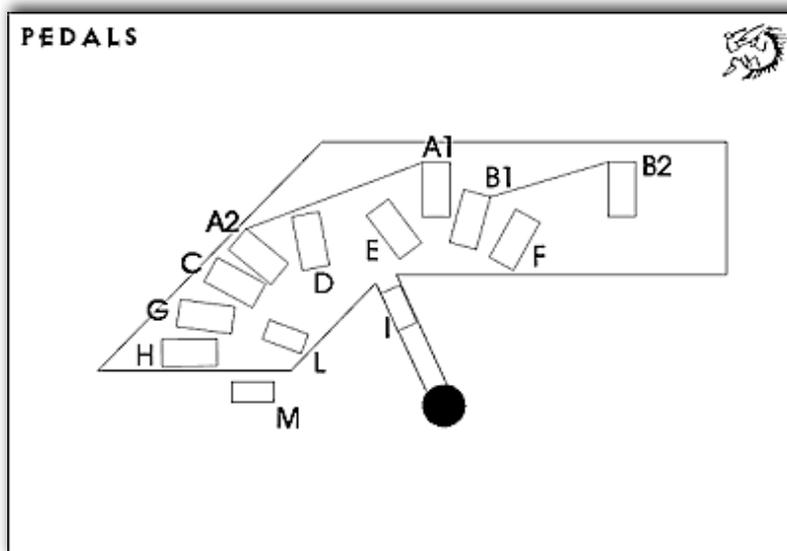


Fig. 7 (set-up, fonte: Alessio Riccio.)

È ovvio che, moltiplicando la quantità di strumenti a pedale come la grancassa e l'*hi-hat*, cresce la quantità di pedali necessari; ma non è solo questo. Alcuni pedali sono connessi a piatti il cui controllo è solitamente manuale, come il gong cinese (F). Altri, invece, gestiscono la strumentazione elettronica fungendo da interruttori (*switch*) per il processore elettronico (I) o per il processore vocale (M), e agevolando la creazione in tempo reale dei campionamenti²³ o dei *loop* (L).²⁴ In questo modo è possibile per Riccio ricreare dal vivo la stratificata complessità delle sue composizioni, mantenendo il controllo di ogni suono e di ogni dinamica.

Nonostante l'approccio tecnico di Riccio rappresenti un superamento dei parametri ordinari proprio perché studiato per uno strumento costruito a misura e intorno alle proprie necessità espressive, il suo rimane pur sempre un "fraseggio" di estrazione batteristica, dove per fraseggio intendo quell'insieme di

²³ Per campionamento intendo, in questo preciso contesto, la registrazione in tempo reale di uno o più suoni; essi, poi, potranno essere oggetto di possibili e ulteriori manipolazioni che li renderanno iriconoscibili rispetto alla fonte originale.

²⁴ Cicli ritmici formati per sovrapposizione che Riccio utilizza sovente nelle sue composizioni/improvvisazioni.

formule e soluzioni tecnico/motorie sulle quali il batterista costruisce la propria musica e il proprio suono. È un “vocabolario” che coinvolge pratiche diverse: dalla postura al modo di impugnare le bacchette, dall’utilizzo selettivo di determinate tipologie di frasi alla logica combinatoria di timbri e dinamiche. L’insieme di tecniche e gesti è al contempo il terreno fertile su cui si fonda lo stile e la risposta stilistica ad una determinata situazione musicale. Nel caso di Riccio l’espansione verso i territori della musica tribale, dell’elettronica e della *trance* non demolisce le fondamenta del linguaggio: tutto, o perlomeno *molto* continua a ruotare intorno agli elementi base, a scaturire da essi per espandersi verso le soluzioni offerte dai tanti altri elementi. Osservando bene TMU, può essere rintracciata al suo interno una batteria standard, inclusa nella parte centrale, quella più prossima al sedile. Lì si trovano cassa, rullante, tom tom, timpano, *hi-hat* e *ride*, con l’aggiunta degli *octoban* in metallo dei quali Riccio fa un uso assai frequente.

È doveroso precisare che, per quanto la contaminazione svolga un ruolo importante nella definizione dei timbri, non si può e non si deve parlare di strumentazione etnica, né di *melting pot* sonoro. Abbiamo detto che TMU è un esemplare unico sia in qualità di complesso organizzato, sia perché unici sono gli elementi che ne fanno parte. A tal proposito non può che trattarsi di uno strumento occidentale, in quanto interamente ideato e costruito da un musicista occidentale, per un musicista occidentale, da artigiani occidentali.²⁵ Nel fare questa precisazione non intendo confinare la musica in sé in un emisfero piuttosto che in un altro, quanto dare spiegazioni in merito alla confusione che spesso si crea intorno all’extra territorialità dei materiali sonori, la quale viene spesso ed erroneamente identificata con diciture imprecise e sommarie come *new age*, *folk*, o *etnica*.

Alcuni strumenti tendono a suggerire un’origine geografica e culturale che, per quanto si riveli in molti casi incerta o inesatta, finisce per legarsi indissolubilmente al timbro nel processo di riconoscimento da parte dell’ascoltatore. Ma una cosa è il “sapore” di un suono, le immagini che questo è capace di evocare nella mente e tutte quelle sensazioni che, rimbalzando sul nostro vissuto, ten-

²⁵ Data la provenienza di tutte le entità citate, avrei potuto parlare di Italia anziché di occidente; ma sarebbe stato irrilevante e in parte fuorviante poiché non stiamo parlando di musica propriamente “italiana”.

dono a mutare di ascolto in ascolto e di ascoltatore in ascoltatore. Tutt'altra cosa sono le cause storico/culturali che hanno fatto sì che uno strumento venisse concepito e sviluppato in un luogo e in un tempo specifico, e che non necessariamente influenzeranno gli utilizzi futuri dello strumento stesso. Questo per dire che una *darbuka* non per forza ci parlerà nella sua lingua o della sua terra, il Marocco, così come una campana tibetana potrà suonare anche molto lontana dal suo Tibet. Anzi, molte volte nel corso del Novecento la ripresa o la rivisitazione di materiale timbrico, metrico e armonico proveniente da culture extra europee, ha generato pagine fondamentali della storia della musica occidentale. Basti pensare a *Folk Songs* di Luciano Berio, o all'uso frequente di percussioni etniche in contesti del tutto occidentali da parte di compositori quali Maderna, Boulez, Stockhausen e lo stesso Berio, il quale afferma che l'appropriazione consapevole di materiali musicali culturalmente lontani tramite criteri musicali occidentali diventa “*non più un gesto di cinico colonialismo culturale ma un atto di conoscenza e di rispetto, cioè d'amore, nei confronti di identità culturali che possono dirci qualcosa anche di noi*”.²⁶

1.3 La meccanica del gesto: idea e progettazione.

[...] Strumenti nuovi devono suggerire combinazioni diverse e non semplicemente riproporci quelle strasentite...

Edgar Varèse, *A Looking Glass Diary* (1973).

La peculiare inscindibilità tra Alessio Riccio e TMU non deve essere letta come un approccio interamente calcolato, ma come un vero e proprio stato relazionale costantemente in divenire. È un rapporto che segue e determina la crescita del musicista completandone il disegno.

TMU, così come si presenta oggi, è il frutto di un lungo processo riassumibile in alcune fasi distinte.

²⁶ Cfr. Luciano Berio, *Un ricordo al futuro - Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 46.

Tutto è iniziato dalla messa in discussione di quell'insieme di regole e codici ben collaudati che possiamo chiamare consuetudine, luogo sicuro e familiare nel quale ci si muove con facilità, ma che, esasperando un po' i termini, può essere visto come una prigione per chi ambisce all'unicità, all'originalità, alla ricerca del nuovo. La storia della musica ci insegna che il passaggio dalla maniera alla sperimentazione è sempre violento, irto di "pericoli", ma anche avventuroso e affascinante. Chi fa avanguardia è costretto a viaggiare, a lasciare la sicurezza del focolare, la prevedibilità dei sentieri già percorsi per addentrarsi in territori sconosciuti.

Nella sua revisione dello strumento, Riccio ha cominciato programmando per tentativi, rimescolando le carte a sua disposizione, spostando gli elementi dalle loro locazioni ordinarie per auto-destabilizzarsi. Così ha costretto la percezione, disorientata dal crollo delle aspettative cognitive, a rimodellarsi in funzione di nuovi parametri formali, strutturali ed ergonomici. Tali cambiamenti del linguaggio sono stati poi razionalizzati con grande cura, fungendo di volta in volta per il successivo processo di selezione. In questo modo il meccanismo si è progressivamente sistematizzato, i contorni dello scopo prefisso sono andati via via definendosi e sono stati individuati con maggiore precisione. Da qui la progettazione e il collaudo di tamburi con misure particolari, di prototipi di percussioni metalliche, la preparazione di piatti e la ricerca di un equilibrio che rendesse coerente questo nuovo insieme, figlio di uno stesso principio e finalizzato ad uno scopo preciso: una radicale rivisitazione delle modalità esecutive della batteria.

Inizialmente si è trattato per Riccio di chiedersi il motivo per il quale avrebbe dovuto utilizzare un *set-up* e una disposizione degli strumenti tradizionale, praticamente identica alla maggioranza dei batteristi. Questa messa in discussione è stata possibile anche grazie alla struttura "aperta" della batteria, al suo essere strumento composito, suscettibile quindi di interventi non solo sulla forma ma anche sulle proporzioni interne, sugli spazi tra le parti e sulla disposizione degli elementi, per giungere al mutamento della visione d'insieme.

La prima versione di TMU (fig.8) è stata concepita e realizzata allo scopo di eliminare il concetto di *punto focale*. Si tratta di "luoghi" cardine sui quali, a seconda dello stile musicale e del modo in cui il batterista si rapporta al proprio strumento, viene posta particolare attenzione e sui quali si costruisce la mag-

gior parte del fraseggio, inteso come costruzione di particelle, *pattern*²⁷ e frasi ritmiche.



Fig. 8 e 9

Nel jazz il punto focale è senza dubbio il piatto al quale ho già accennato, nel rock la cassa e il rullante, nel funk può essere lo *hi-hat* e via dicendo. L'obiettivo di Riccio era di eliminare questa gerarchia creando una struttura che tendesse a porre ogni elemento sullo stesso piano. Per fare questo vennero dilatati gli spazi tra le parti al punto da raggiungere una forma dove lo strumento dava quasi l'idea di essere esploso dall'interno.

La seconda versione (fig.9) risentì della oggettiva difficoltà di mettere in pratica gli assunti alla base della prima realizzazione. Gli elementi appaiono compatti, stretti in una forma più specificatamente ergonomica, disposti non più circolarmente ma frontalmente. E' probabile che Riccio cercasse di riportare l'iniziale tendenza "distruttiva" su un binario più controllabile, riducendo la frattura tra sperimentazione ed esigenze esecutive.

Tra la terza versione e l'ultima (fig. 10 e 11) il passo è stato abbastanza breve anche se assai significativo. Lo strumento inizia a complicarsi oltre modo nella parte bassa, relativamente a pedali e strumenti a pedale, normalizzandosi invece per quanto riguarda il numero di tamburi e la loro disposizione.

Sebbene l'ultima versione non sia troppo dissimile dalla precedente, lo strumento appare decisamente più compatto, rifinito e ricco. Risulta inoltre

²⁷ Cellula ritmica che si ripete in modo sistematico.

fondamentale l'introduzione di una speciale pedana che sospende le grancasse e inclina strumento ed esecutore, favorendo alcune specifiche di movimento del musicista e di risonanza degli strumenti. La forma ultima può in sostanza essere intesa come un compromesso tra le esigenze espressive e quelle ergonomiche, tra il fine tecnico-linguistico e il mezzo tecnico-motorio.

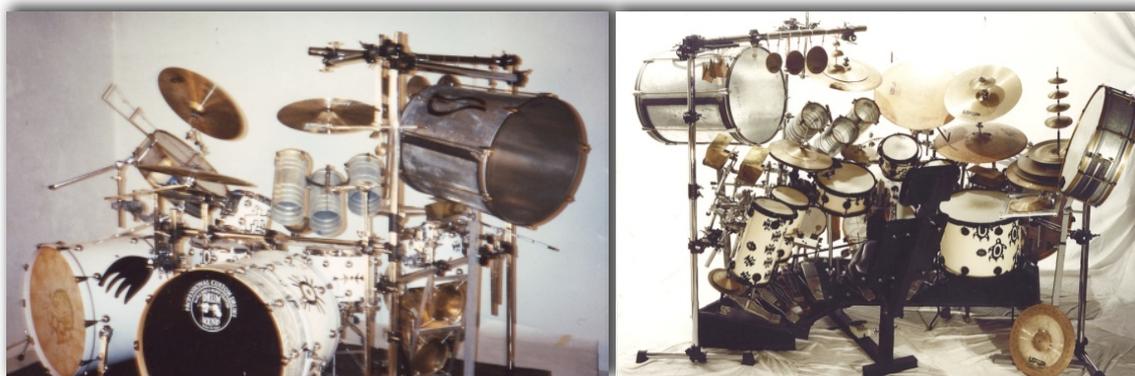


Fig. 10 e 11.

Osservando una simile trasformazione viene da interrogarsi sul perché una struttura morfologica così malleabile come quella della batteria abbia subito così pochi cambiamenti in un secolo di storia. Ma il processo di trasformazione e alterazione attuato in questo caso è talmente articolato e personale da non potere e non voler rappresentare un paradigma per una produzione/uso di stampo seriale; ecco perché parlare di prototipo può non essere del tutto corretto. Nonostante ciò, seppure attraverso un percorso fondamentalmente individuale, lo sforzo di infrangere determinate barriere, di spingersi oltre in una ricerca così accurata e argomentata, non si esaurisce in sé stesso, ma contribuisce all'edificazione di qualcosa di più grande, ponendo un'esperienza/tassello a disposizione di tutti, spingendo in avanti i termini del linguaggio moderno.

In una delle sue "lezioni americane" Luciano Berio, con parole pregne di un significato universale, afferma che *"un contributo essenziale della modernità è sempre stato quello di saper trasformare, cancellare o moltiplicare le prospettive lineari, le «toniche» che indicano la «buona strada» e di saper costruire qualcosa, sia pure idealmente, con gli avanzi e le rovine di quello che si è trasformato, sublimato e, anche, distrutto"*.

E ancora: “[...] *come tutti i linguaggi, anche un linguaggio musicale non si inventa né si inventano i suoi strumenti: possiamo solo contribuire alla loro evoluzione*”.²⁸

Il concetto di evoluzione è chiaramente rintracciabile tanto nella concezione che Riccio ha della manipolazione strumentale, quanto e soprattutto nei risultati fisicamente osservabili, dove vediamo un oggetto scomporsi, esplodere per poi ricostituirsi, ingigantirsi, espandersi, prolungare i suoi “arti” verso l’alto e radicarsi al suolo occupando spazi appositamente dedicatigli da esigenze tecniche di un linguaggio nuovo, per interagire con il musicista in qualità di “macchina vivente”.

La realizzazione del progetto è passata anche per una visione creativa della filiera produttiva, dove il rapporto stretto e continuativo tra il musicista e l’artigiano sfocia in uno scambio virtuoso di competenze. L’eccellenza del risultato è dettata anche dal prestigio delle entità coinvolte nel progetto. A *Ufip*, celebre ditta costruttrice Italiana, è stata delegata la costruzione dei piatti e di alcune percussioni metalliche; *Drum Sound* si è occupata dei fusti in legno e il maestro Roberto Spizzichino (artista-artigiano di caratura internazionale) ha collaborato alla progettazione e alla costruzione dei tre *octobam* e della grancassa in metallo. La passione comune per la ricerca sonora ha agevolato una collaborazione attiva e duratura, permettendo a Riccio di collaudare in più tempi il proprio strumento. In un processo costruttivo così denso, era di vitale importanza avere la possibilità di tornare sulle problematiche che per emergere richiedevano una rilettura “sul campo”; così è stato possibile vagliare ed attuare di volta in volta le modifiche del caso, gli assestamenti e le intuizioni risultanti da dimensioni post-produttive come il *live* e la registrazione in studio. Così se da un lato il musicista ha la possibilità di attingere dai processi fabbricativi per allargare la visuale sullo strumento, dall’altro l’artigiano ha accesso diretto alle applicazioni tecniche alle quali lo strumento è finalizzato.

Alessio Riccio ha assistito (dall’interno in qualità di musicista e dall’esterno come ideatore) al mutamento progressivo del suo strumento, che da batteria si è fatto prima “scultura sonora” e poi “macchina vivente”.²⁹ Se il primo passo testimonia un’evoluzione sostanzialmente meccanico/formale dello strumento, il

²⁸ Berio, *Un ricordo al futuro - Lezioni americane*, cit., pp. 19-21.

²⁹ Termini utilizzati dallo stesso Riccio.

secondo rappresenta il passaggio ad un nuovo livello di consapevolezza nel rapporto tra tecnica e strumento. Con la “scultura sonora” siamo di fronte ad una creazione originale ed evoluta, ma ancora immobile, in cui la forma soggiace ad una volontà esterna. La macchina vivente invece, pur conservando un’accezione utilitaristica (sempre di macchina si tratta), porta con sé maggiori potenzialità in quanto generatrice di senso, e pertanto induce l’uomo a rispondere a determinati stimoli che solo essa produce.

Non dimentichiamoci dell’immagine sulla copertina di *Drawing - Opus2: Paul Klee*, ultimo lavoro in studio di Riccio; quella *Macchina Per Cinguettare* (Paul Klee, *Zwitscher Maschine*) che, a detta dello stesso Riccio, è stata di fondamentale importanza per il concepimento e l’evoluzione di TMU. Una macchina, quella di Klee, capace sì di emulare il canto degli uccelli, ma certamente incapace di goderne gli effetti perché non dotata dei sensi per farlo. Così Riccio ha ricreato nella *sua* macchina la stessa contrapposizione tra oggetto inanimato e natura. La macchina vivente respira: inspira l’idea ed espira il suono. Ma quell’idea, l’ossigeno per vivere, continuerà sempre a scaturire dall’animo e dal gesto, da quella facoltà tutta umana che chiamiamo Arte.

Attualmente Riccio sta lavorando alla definitiva evoluzione di TMU, alla creazione, cito, di un “meta-strumento” che estenda ulteriormente la concezione della batteria. Sono già in preparazione strutture mobili da applicare allo strumento stesso, con lo scopo di affiancare alle tecniche esecutive alcune concezioni e costruzioni tipiche della performance, avvicinando la musica al territorio dell’arte gestuale e dell’*happening*.

Già adesso, l’idea di contaminare e arricchire il suo repertorio con forme spurie, e la tendenza verso un’arte più globale sono già ravvisabili. Assistere ad una performance di Alessio Riccio è un’esperienza che coinvolge danza, poesia, “scultura”, e dove si percepisce la spasmodica ricerca di una fantomatica completezza, di una forma d’arte totale che circonda lo spettatore da ogni lato, facendone convogliare le percezioni verso uno stato catartico.

Potremmo formulare molte ipotesi sui possibili sviluppi futuri, e immaginare qualcosa che si spinga ancora più lontano (o più vicino?) sarebbe già di per sé un processo creativo; ma lasciamo pure ai filosofi la contemplazione delle idee, e preghiamo affinché i musicisti le facciano suonare.

II

POETICA E IMPIANTO FORMALE

2.1 L'improvvisazione e la ricerca timbrica come elemento compositivo.

[...] nel perfezionare la mia scultura sonora, nel prepararmi a creare, in realtà sto già creando.
Alessio Riccio, 2009.

Nel determinare il proprio linguaggio Riccio attinge principalmente dal jazz, ma anziché in maniera diretta, lo fa attraverso il filtro della contaminazione colta, guardando all'uso che ne è stato fatto dalle avanguardie del secondo Novecento.

Uno dei sintomi di quella che Salvetti chiama «crisi dell'egemonia colta sugli altri livelli dell'esperienza»³⁰ - segnalando il graduale allentarsi della soggezione della tradizione popolare verso i codici della musica seria, già presente nella trivialità delle sinfonie di Mahler e palesatosi con Debussy e Ravel - può essere individuato nel fatto che dal primo dopoguerra la batteria come *batteria* e non come insieme generico di percussioni comincia ad essere inclusa in gruppi cameristici da compositori come Stravinsky, Milhaud, Durey e Walton, solo per citarne alcuni.³¹

Si tratta di esempi dove la fascinazione per le atmosfere provenienti dai “sobborghi” musicali dell'epoca quali i ritmi sudamericani, le atmosfere circensi, le musiche da *dance hall* e per l'appunto il jazz,³² sfociano nell'inclusione non solo di materiale tematico, ma di uno dei nuovi strumenti simbolo della nascente *popular music*.

³⁰ Cfr. Guido Salvetti, *La nascita del '900*, Torino, EDT, 1991, p. 27.

³¹ Cfr. Ibid.

³² Cfr. M.Carrozzo-C.Cimagalli, *Storia della musica occidentale vol.3*, Roma, Armando, 2005, pp. 392-393.

Ad esempio, nel teatro musicale da camera de *L'Histoire du Soldat* (1918) di Stravinsky, la batteria non rappresenta solo l'immagine di sé, ma si fa portatrice di un linguaggio tramite il quale la cultura popolare esprime la propria corporeità. Così, accanto ad una marcia e ad un valzer compaiono tango e *ragtime*,³³ antepoendo compostezza e passione nel ballo, e nella figura del musicista la ieraticità del percussionista classico alla frenesia del batterista jazz. *La Creation du Monde* (1923) di Milhaud poi, è esplicitamente scritta per batteria e piccola orchestra, assegnando addirittura il ruolo di solista ad uno strumento proveniente da ambienti popolari.

Tra *quell'*idea di batteria (peraltro estremamente originale e destinata ad avere un'influenza enorme su moltissimi batteristi europei, specie dagli anni Sessanta in poi) e l'utilizzo che se ne faceva (e tuttora se ne fa) nel jazz permane una notevole differenza, fondamentale legata all'importanza dell'improvvisazione nella musica afro-americana e allo sviluppo progressivo di un linguaggio del tutto autonomo che i batteristi realizzano negli anni, con l'evolversi e il cangiare dei vari stili jazzistici.

Ma esiste un parallelismo tra il modo in cui compositori come Stravinsky, Milhaud, Walton e Cage hanno saputo attingere dal jazz per appropriarsi di materiali *altri* da inserire in un contesto estetico e in un programma ideologico ben preciso, e la via per la quale Riccio, partendo da un'attitudine strettamente legata all'improvvisazione, va ad arricchire la sua musica riferendosi a quegli stessi autori, in un gioco di specchi, di rimandi linguistici attraverso il filtro del tempo e delle esperienze storico-culturali. Data questa compenetrazione di influenze, risulta difficile argomentare l'appartenenza della musica di Riccio a un preciso ambito stilistico, anche se il jazz come lo conosciamo oggi, così ricco di contaminazioni, è certamente quello che gli si avvicina di più. In tal senso è opportuno chiedersi cosa concorra a rendere jazz la musica di Alessio Riccio, in modo da stabilire fino a che punto la sua poetica incorpori norme, convenzioni e riferimenti in grado di farne percepire i risultati come *musica jazz*.

Il jazz ha fissato i termini dell'improvvisazione, codificandola come procedura dove ci si avvicina al comporre in tempo reale mediante l'acquisizione di determinate competenze e soddisfacendo condizioni specifiche. Pur nella ete-

³³ Ritmo di origine pianistica caratteristico del primissimo jazz e fondato su velocità, sfoggio tecnico e frenesia tipicamente africana. Fu "importato" per la prima volta in ambienti extra-jazzistici da Debussy nel 1908.

rogenità di forme e contenuti, il jazz è per sua stessa natura inscindibile dall'improvvisazione e "obbligato" di conseguenza a soddisfare le condizioni che l'improvvisazione in quanto pratica impone di rispettare.

Non vi è una sola via all'improvvisazione, la quale può oscillare da una *quasi* aleatorietà - dove il momento della genesi creativa in cui le idee vengono concepite, il tempo dell'atto compositivo e il tempo dell'atto esecutivo coincidono - a una *quasi* composizione, in base al rapporto variabile tra elementi premeditati e contingenze imprevedibili. Nella musica "scritta" invece, composizione ed esecuzione appartengono a due momenti strutturalmente distinti, così come spesso c'è separazione tra la figura del compositore e quella dell'interprete.³⁴

Ma cosa succede quando l'improvvisazione prende forma per mezzo di uno strumento costruito sulla base di un processo razionale che porta a una sostanziale predeterminazione meccanica, timbrica e concettuale?

Dal capitolo precedente è emerso quanto i risultati sonori siano in Riccio legati alle implicazioni meccaniche relative alla dimensione strumentale, e quanto lo strumento scaturisca da una precisa ideologia e da un principio individualistico di fuga dall'omologazione e ricerca dell'inaudito messo in atto mediante ideazione, customizzazione e preparazione del proprio mezzo espressivo:

Le soluzioni espressive che adotto sono figlie di The Metalanguage Unit, sono nate apposta per essa, non avrebbero senso estrapolate dal suo contesto, acquistano valore solo materializzandosi al suo interno. Nell'ambito di TMU ogni gesto ha una sua risposta timbrica, che può accadere solo in quello spazio sonoro e in nessun altro posto. [...] TMU è al tempo stesso ambiente che crea la tecnica e ambiente creato dalla tecnologia costruttiva e dalla manipolazione.³⁵

In queste righe c'è una vera e propria dichiarazione d'intenti.

Il fatto che le soluzioni espressive siano nate *apposta* per TMU indica che solo TMU è in grado di realizzare la trascrizione sonora delle idee musicali.

Si è detto come Riccio abbia completamente ri-concepito e preparato la batteria, scegliendo di restringere il campo delle soluzioni possibili operando una lucida selezione di forme, materiali, dimensioni, e predisponendo una risposta

³⁴ Cfr. Davide Sparti, *Suoni inauditi - l'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 118-120.

³⁵ Alessio Riccio, *TMU, rielaborazione meccanica*, <http://www.alessioriccio.com> (1999-2009).

timbrica per ogni gesto. Nel farlo ha agito prima direttamente, in fase di progettazione e realizzazione, e poi indirettamente, in fase di collaudo, contemplando e disciplinando anche quelle possibilità che non avrebbe potuto prevedere, sviluppatesi magari dallo studio pratico della tecnica in relazione all'oggetto in realizzazione, e inserendole in un contesto razionalizzato.

Riccio afferma che il suo strumento è *ambiente* e, in quanto tale, legato a leggi ed accadimenti specifici.

L'atto di *creare* poi, presuppone un ruolo attivo nel processo che porterà all'opera compiuta; ma trattandosi comunque di una macchina, e soggiacendo al gesto umano, questo processo non può essere né intenzionale, né estemporaneo, ma unicamente implicito nelle sue facoltà morfologiche. Il fatto che *sia stato creato* chiude il cerchio: impone che a monte di tutto ci siano appunto tecnologia costruttiva e manipolazione, le quali assumono un ruolo compositivo, contribuendo a determinare un vocabolario meccanico-timbrico-espressivo che il musicista potrà e saprà utilizzare durante la creazione e l'esecuzione.

Anche l'aspetto della preparazione detta il campo di applicazione di regole linguistiche nel discorso musicale, rimandando ad un senso di scrittura insito nel suo carattere insieme gestuale ed intellettuale.

John Cage inseriva nei suoi pianoforti viti, bulloni, pezzi di materiali vari ed altri oggetti, così da modificarne gli effetti, con un approccio a metà strada tra ricerca sonora e arte concettuale. Se da un lato queste realizzazioni venivano svolte con un approccio molto serio (penso alla cura riposta nell'annotare sulla partitura indicazioni scrupolose sui materiali da impiegare per la preparazione e sulla natura delle manipolazioni sonore), dall'altro c'era indubbiamente anche un intento dissacratore nella volontà di violare lo strumento romantico per eccellenza, il contenitore del sistema temperato nonché uno dei "protagonisti" principali della musica occidentale.³⁶ In entrambe queste dimensioni c'era una forma di scrittura; una scrittura meccanica nella disposizione minuziosa di oggetti sulle corde, tra le corde, in una figurazione curiosamente vicina alla notazione su pentagramma. Ma anche una scrittura più "letteraria", in un ingombrante transitare di messaggi e di idee all'interno del far musica (manifestatasi più tardi nelle partiture aleatorie). Una critica la sua, fatta negli spazi interstiziali della tradizione occidentale: nelle pause, nei silenzi, fra le righe di un pentagramma o tra le corde di un pianoforte.

³⁶ Cfr. Carrozzo-Cimagalli, *Storia della musica occidentale vol.3*, cit., p. 425.

Con le dovute differenze, ma con intenti simili, Alessio Riccio crea la sua materia, ne esplora e ne sovverte le leggi, agisce con un processo di (ri)costruzione radicale. Fa perforare i suoi piatti invadendo e alterando fisicamente la stessa materia che li identifica come tali, trasformandoli di fatto in qualcos'altro. Ne modifica le strutture ordinarie: accumula, sovrapponendo gli strumenti fra loro, e sottrae, arginando o smorzando le vibrazioni naturali, aggiornando i metodi di controllo del suono secondo i parametri della sua idea di suono.

Così facendo, anche se nell'ambito di una musica strettamente legata all'improvvisazione, egli mette in atto procedimenti simili a quelli di chi componendo attinge dalle pagine della storia e inizia il suo lavoro di appropriazione e di cesellatura. E nel fare questo sta già scrivendo; sta tracciando una mappa segnica sulla quale orientare la tecnica al momento dell'atto creativo e dell'esecuzione.

2.2 L'improvvisazione e la funzione dei musicisti.

*[...] in questa musica nuova non accade niente altro
che suoni: suoni che sono stati scritti e suoni che non lo
sono stati. [...]*
John Cage, *Silence* (1961).

Entrando nello specifico delle procedure che esplicano la poetica di Alessio Riccio, e ripartendo ancora una volta dal jazz come termine di paragone, l'improvvisazione deve essere segnalata come una presenza costante ma non esclusiva, concernente principalmente la gestione del contributo apportato da ogni musicista coinvolto in un progetto. Non c'è quindi troppa premeditazione nel materiale che ogni *performer* esterno, in qualità di partner musicale, si troverà a suonare in fase di registrazione o durante un concerto; una scelta ponderata risiede invece nella scelta di questi musicisti, sia in quanto individui dotati di personalità artistiche ben definite, sia in qualità di suonatori di strumenti inve-

stiti di una funzione timbrica ben precisa ricercata da Riccio per un determinato progetto.

Nel jazz si tende a intitolare un progetto e i prodotti discografici che da esso derivano ad uno o a tutti i musicisti che ne fanno parte. Quando compare solo un nome, quello del cosiddetto *leader*, è quasi sempre implicito che egli sia l'autore della musica, ma anche colui che ha scelto il repertorio e i musicisti coinvolti. Diversamente dai dischi di musica classica, dove vengono citati rispettivamente compositore, opera ed esecutori, nel jazz l'accento è posto da subito sugli strumentisti, poiché è in loro che il potenziale fruitore va a ricercare le caratteristiche che suggeriscono o meno la direzione artistica e l'eventuale grado di qualità del progetto.

Il concetto di *interplay* prevede che ogni membro di un organico jazz sia in grado di influire sugli altri musicisti e sull'intera esecuzione secondo modalità variabili, dipendenti ad esempio dal brano, dallo strumento, dal carisma, ecc. L'*interplay* è un vero e proprio processo alchemico, che trova il suo compimento non solo grazie alla qualità dei musicisti, ma soprattutto al modo in cui questi si combinano, si intendono, entrano in sintonia.³⁷ L'eventuale leader, compositore o ideatore del progetto, dovrà tenere conto di queste variabili se vorrà dare una forma compiuta e soddisfacente alle proprie idee, così come delle caratteristiche tecniche, dello stile, del gusto e, in molti casi, del "nome" dei musicisti che vorrà coinvolgere.

Alessio Riccio seleziona sempre con grande cura i musicisti ai quali proporre la sua musica, *performers* verso i quali nutre profonda stima e di cui conosce e apprezza i percorsi artistici (nonché molto spesso quelli ideologici). Egli parla anche di una forte componente istintuale in questa scelta, nel momento in cui le idee che iniziano a girare in testa devono trovare una forma ben definita.

Esaminando con cura il suo repertorio discografico possiamo osservare come ogni tappa del suo percorso creativo ha necessitato di peculiarità timbriche e stilistiche specifiche, che egli ha ricercato e ritrovato nella tecnica e nella personalità di musicisti coinvolti, affinché questi interagissero con l'idea alla base di ogni progetto, con quel "senso del risultato finale" che nel jazz sostituisce la partitura.

³⁷ È ovvio poi che la qualità di un jazzista risiede anche nella capacità di adattarsi alle situazioni più diverse, o nel risultare particolarmente efficace in determinati contesti.

In *Drawing - Opus 2: Paul Klee*, opera sulla quale ho scelto di focalizzare l'attenzione, David Shea, alle tastiere e ai *samples*, ha integrato con un ulteriore intervento di processamento sonoro i *landscapes* già composti da Riccio.³⁸ Una prestazione davvero raffinata la sua, risultata essenziale su due fronti:

- In seno alla presa di distanza dal jazz più ortodosso verso quell'indeterminatezza propria della musica elettronica riscontrabile nelle tracce in cui le componenti liriche e i riferimenti tematici tendono a sfaldarsi proprio grazie alla costruzione di masse sonore ed effetti atmosferici o tramite sequenze e sovrapposizioni di campionamenti, *loops* e *drones* sottostanti l'intreccio percussivo (come nelle composizioni *Strange Garden*, *Clown*, *Warning Of The Ships*).

- Nella realizzazione di trame armoniche e cellule tematiche che trovano nell'uso costante di atonalità e politonalità nonché nell'atteggiamento eversivo rispetto ai canoni estetici romantici (assenza di lirismo e di sentimentalismo) il *trait d'union* tra l'avanguardia del Novecento colto e il jazz più evoluto o *nu-jazz* (come nelle composizioni *Death and Fire*, *The Gray One And The Coast*, *Destroyed Labirinth*).

Se David Shea, in questo suo duplice approccio, trascina il materiale lontano dall'ambito jazz, Ellery Eskelin controbilancia con forza, tramite un suono che Riccio ha definito "profondamente *earthy*". Si capisce quindi come la scelta dei musicisti sia stata accuratamente valutata per inserirsi in una poetica ben precisa, dove l'inserito elettronico vuole essere il veicolo verso mondi *altri*, verso una forma di percezione profonda che coinvolga ulteriori strati frequenziali per accedere a nuovi stadi emotivi, evitando però che i suoni sintetici invadano lo spazio sonoro al punto di surclassare la presenza umana. Riccio afferma quanto segue:

Nelle mie composizioni cerco sempre di scongiurare un approccio troppo scientifico che ritrovo in gran parte della musica di matrice elettronica,³⁹ la quale finisce spesso per risultarmi gelida, più vicina all'idea di *sonorizzazione* che di musica vera e propria.⁴⁰

³⁸ Letteralmente "paesaggi", associabile in musica elettronica ad uno sfondo di natura artificiale, creato processando registrazioni di suoni reali o tramite la manipolazione di campionamenti sintetici.

³⁹ Alcune performance contemporanee, sonorizzazioni ambientali, minimalismi di nuova generazione, alcuni modelli interpretativi della sperimentazione colta.

⁴⁰ Alessio Riccio, intervista, 2009.

È fondamentale da qui che scaturisce l'esigenza di affiancare suoni e attitudini apparentemente contrapposti, che vadano però non ad annullarsi, bensì a controbilanciarsi e a interagire. Il sax tenore di Eskelin, ad esempio, non rappresenta per Riccio il frutto della necessità di *un* sax tenore ma di *quel* sax tenore in quel momento e in quell'organico.

Tramite la condivisione di linguaggi e finalità creative, l'ensemble diventa un sistema di codici le cui possibilità, al momento dell'esecuzione, saranno solo in parte inaspettate e imprevedibili.

È questa (l'assemblare un organico ben determinato, con timbri e personalità ben selezionate) una forma di composizione? In altre parole, la selezione degli strumentisti o degli interpreti di un progetto o di un brano musicale costituisce un momento compositivo?

Nella musica *popular*, dove non c'è composizione scritta se non in forme semplificate quali ad esempio la notazione di sequenze armoniche, si hanno due possibili tipologie di organico:

- L'artista titolare del progetto (in genere cantante e a volte anche autore) si avvale di musicisti "anonimi" che lo accompagnano durante le registrazioni o i concerti. Nella selezione di questa tipologia di esecutori manca ogni riferimento ad una possibile forma di composizione, poiché a loro non è richiesto alcun apporto creativo se non quello di una performance esclusivamente tecnica e stilisticamente adeguata.

- La *band* è formata da elementi quanto più stabili possibili e nel suo costituirsi non può esserci un intento di carattere compositivo in quanto, essendo i musicisti coinvolti sempre gli stessi, manca una selezione ragionata delle caratteristiche di ciascun musicista per ogni brano. Inoltre può accadere che la scelta iniziale dei membri del gruppo sia dettata da motivazioni esterne alla natura e agli obiettivi propriamente musicali di un progetto (convenienza, amicizia, vicinanza geografica ecc.).

In *Drawing - Opus 2* (così come in tutto il repertorio di Riccio e in una buona parte di jazz) la funzionalità dei musicisti non si esaurisce nella sola selezione dei timbri. Il suono di Eskelin, ancora, non è solo un suono di sax tenore, è anche e soprattutto un suono, a detta di Riccio, molto jazzistico, ancorato a terra, che egli mette addirittura in relazione con la concezione *hillmaniana* di

anima (in questo caso sonora), che anziché ascendere procede orizzontalmente (quando non discende) arricchendosi attraverso esperienze terrene.

2.3 Un esempio: *Luna Of The Barbarians*.

Non si dà creazione se non nell'imprevedibile che diviene necessità.

Pierre Boulez

Il brano che apre l'ultimo lavoro in studio di Alessio Riccio inizia con un'introduzione interamente affidata a varie tipologie di suono processato: manipolazioni elettroniche, editing sonoro, *loop* e campionamenti. Il fine è la costruzione di un ambiente, un *landscape* che introduca l'ascoltatore in una dimensione inconscia, mentale, sulla quale successivamente andrà ad innestarsi una serie di complessi motivi ritmici e variegata soluzioni armoniche. Si tratta di una caratteristica comune a tutte le tracce del disco, un elemento connotativo che ritorna così frequentemente da poter essere identificato come una scelta formale propria della poetica di Riccio.

Questo ambiente sonoro può essere definito in due modi antitetici ma complementari:

- *artificiale*; per la natura delle sorgenti dalle quali è direttamente generato.
- *umano*; per il fatto che gli oggetti processati elettronicamente sono comunque "naturali": voci, passi, sì campionati, ma riconoscibili come tali; tamburi e percussioni che nonostante la manipolazione mantengono la loro specifica codificazione timbrica.

Con l'ingresso di una trama ritmica tutta giocata su leggere variazioni di tema, lo scenario di fondo si dissolve progressivamente, lasciando la batteria a "fraseggiare" da sola, come sospesa nel vuoto. Senza piatti né rullante si viene a creare un senso di indeterminatezza; Riccio insiste circolarmente sugli stessi elementi dello strumento quasi a voler evocare un'immagine *rituale, arcana, allucinata, primigenia* del ritmo; da un punto di vista tecnico-strutturale, la par-

te risulta costruita su un moto circolare irregolare per il quale un'unica frase viene riproposta in sequenza variando la durata degli spazi al suo interno e tra ogni ripetizione, conferendo un senso tematico-melodico alla tessitura e distanziandosi in maniera netta da una relazione meramente virtuosistica con lo strumento. Infatti il senso del fraseggio mira più alla costruzione di un "movimento" (forse mentale più che musicale) che all'esibizione di sé.

Dopo una breve modulazione dinamica il brano muta il suo carattere. Lo si percepisce molto chiaramente: non siamo più sospesi in quel suono affascinante, febbricitante e indefinito dei primi tre minuti. Adesso la batteria diventa più riconoscibile come tale, dato l'ingresso di elementi caratterizzanti quale il rullante e l'*hi-hat*; tutto suona con un'accezione decisamente più jazzistica, con quel sax tenore che (adesso possiamo verificarlo "sul campo") riporta tutto in una dimensione più codificabile. Eppure gli elementi sonori di partenza ci sono ancora tutti: le voci, i *loop*, i campionamenti; il mutamento non è avvenuto tramite modulazione o con un passaggio tematico, ma attraverso un lavoro di addizione e di progressione secondo un processo di stratificazione verticale.

È in questa porzione del brano che inizia quello che precedentemente si stava preparando: *modus operandi* di Riccio e concetto assai importante, perché svela un tipo di impostazione formale che non potendo, a causa dell'elemento improvvisativo, sorreggersi su una strutturazione delle parti prettamente musicale, si auto-costruisce in funzione di leggi "narrative". Il brano traccia un racconto di sé, il cui intreccio prende forma più in una sequenza di scenari che attraverso esposizioni tematiche, e in cui l'idea musicale di dinamica viene espressa più da un rapporto tensione/rilascio che dalla contrapposizione tra forte e piano.

La sezione centrale vede il sassofono disegnare melodie con estrema libertà e con una dose inaspettata di lirismo. Spazio tra i più jazzistici del disco, accostabile ad una forma di solo in struttura tipica del jazz classico. Sottostanti al solo di sax si sviluppano tutti i componenti e i micro-componenti del brano: ed ognuno, da quelli che godono di maggior spazio (come le voci e i tamburi) fino ai più minuti e retrostanti (come i campanelli e i campionamenti più delicati), svolge contemporaneamente sia la sua trama melodica a livello individuale, sia la sua funzione armonica nel dialogo con il tutto. Permane l'idea di stratificazione: ognuno dei tre musicisti impersona (giusto per tornare all'idea di approccio "narrativo") un ruolo ben preciso.

L'elemento percussivo, sia naturale che processato, sorregge e in un certo senso definisce gli spazi, le sezioni, le regole metriche dell'intreccio. La sua presenza preponderante manifesta un peso particolare nell'economia complessiva del brano ma senza soffocare gli spazi degli altri componenti.

I campionamenti elettronici definiscono l'ambiente che, presenza esclusiva dell'inizio del brano, nella sezione centrale servirà a gestire l'alternarsi di due livelli dinamici giocati, come già detto precedentemente, non tanto sul volume quanto sulla tensione.

Il sassofono rappresenta l'ancoraggio ai codici del jazz, la bussola che orienta l'ascolto verso un territorio familiare per mezzo di un suono che incarna nient'altro che sé stesso, che è esattamente ciò che sembra. È l'elemento melodico il cui linguaggio, pur esprimendosi in assenza di un centro tonale, intende essere comprensibile per "rassicurare" mentre gli altri strumenti si occupano di proporre un modello che al contrario destabilizza per affascinare.

Nell'ultimo dei tredici minuti la materia comincia ad assottigliarsi, svuotandosi degli elementi che avevano condotto il brano verso il suo apice drammatico, dinamico ed espressivo. Il "racconto" si conclude con una dissolvenza che sembra suggerire l'idea del ritorno da una condizione di coscienza alterata. E ripensando allo svolgimento dell'intero brano vengono in mente le parole di Riccio quando afferma:

TMU è un laboratorio per sperimentazioni sulla coscienza, laboratorio che si trasforma da campo circoscritto della sperimentazione a dimensione coestensiva del mondo, spazio senza tempo ove tutto si placa. Al suo interno suonare è una forma di preghiera che trasfigura il vissuto in un atto liberatorio:

il *temenos* come tappeto di qualsiasi preghiera, anche quella senza un Dio.⁴¹

Il rapporto di *questa* musica con la trasfigurazione estatica nel fare artistico - che sfoci in una forma di culto di qualsivoglia natura (in questo caso in un ateismo radicale dove l'oggetto della ricerca è il rapporto con uno stadio più profondo del proprio *io*) o che si esaurisca nell'alterazione della percezione quando pervasa dall'esperienza musicale - si perde nelle nebbie del tempo. Dai derisivi turbinanti alla fisicità compulsiva di alcune correnti artistiche come l'*ac-*

⁴¹ Alessio Riccio, *TMU: Temenos*, <http://www.alessioriccio.com> (1999-2009).

tion painting, fino alla semplice osservazione delle distorsioni mimiche alle quali la maggior parte dei musicisti si abbandona durante l'esecuzione. Il fatto è che nel caso di *Luna Of The Barbarians* questo concetto è espletato, oltre che in linea teorica nelle dichiarazioni filosofico-concettuali di Riccio, anche a un livello meta-testuale all'interno della musica stessa. Accade tramite l'evocazione di uno scenario sonoro semi-artificiale che rimanda a quel senso di ritualità ancestrale al quale ho già fatto riferimento e che nell'immaginario collettivo è tanto riconoscibile quanto incapace di trovare una corrispondenza geografico-culturale esatta. Ad esempio, le voci che sentiamo durante il brano sono chiaramente umane (senza però esserlo davvero); esotiche, tribali, ma siamo portati immediatamente a interrogarci sulla loro provenienza, a connotarle, a dar loro un'appartenenza socio-culturale: dove ci troviamo? Sud America? Africa? Quale parte? Quando? XV secolo? È il frutto di una visione immaginaria dettata da una percezione riflessa nelle lacune della conoscenza e nell'idea che quasi tutti hanno del passato remoto (e in generale di una lontananza storica che spesso è semplicemente geografica e culturale) e degli accadimenti che ne fanno parte. Ed è importante come la musica di Riccio, così come molta "nuova musica" si determini in maniera meta-stilistica, attraversando cioè in modo trasversale sia la storia che le diverse tradizioni culturali e musicali.

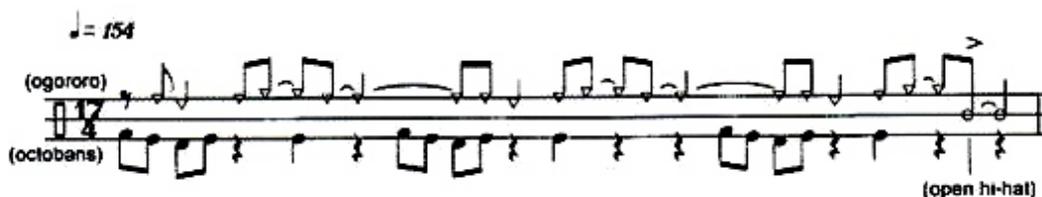
Un'altra caratteristica fondamentale dello stile compositivo di Riccio consiste nell'uso di metriche molto complesse o di sezioni multi-metriche.

Il fatto che il compositore sia un batterista, che questa musica sia il risultato di un percorso musicale che parte dal ritmo, che trova nella batteria il corpo del proprio linguaggio, e che tale linguaggio venga espletato principalmente tramite uno strumento come TMU (sempre e comunque una batteria quindi, per quanto abnorme e originale), rende abbastanza naturale un'elaborazione ritmica e una complessità metrica non comuni.

Alessio Riccio ha elaborato un sistema che è allo stesso tempo struttura concettuale e strategia compositiva, consistente nell'utilizzo di quelle che lui chiama "pulsazioni differenti", tipologie di ritmi che prendono forma su metriche molto lunghe, dove lo spazio da occupare è ampio e non possiede la ciclicità tipica delle metriche usuali. L'insieme ritmico costruito su queste metriche estese forma il "ritmoinvolucro". L'insieme sonoro risultante dalla fusione delle "pulsazioni differenti" con il "ritmoinvolucro" crea quelli che Riccio defini-

sce “centri di convergenza”, punti fondamentali per il corretto fluire ritmico del brano, dove i cicli ritmici (e l’improvvisazione che vi si muove sopra, dentro, e accanto) si ritrovano anche solo per un momento, per poi ricominciare la loro costruzione individuale.

Nella sezione centrale del brano, il “ritmoinvolucro” fa da sfondo al solo di sax tenore ed è basato su due linee ritmico-melodiche fondamentali, esposte prima dai tre *octoban*, poi dagli *ogororo* e dall’*hi-hat*:



Dentro questa “pulsazione differente” il trio improvvisa, seguendo una struttura lineare predeterminata.

Nella sezione successiva il “ritmoinvolucro” è costituito da un denso tappeto ritmico pre-registrato e successivamente editato allo scopo di creare un sorta di effetto casuale:



Su questo “ritmoinvolucro”, mentre il sax tenore continua il proprio solo, Riccio suona un *linear groove* in cui il 35/8 viene suddiviso in tre porzioni metriche (11+11+13):



La creazione di simili texture ritmiche impone che quanto più queste vengono infittite tanto più i musicisti dovranno sottostare, se non a delle regole, almeno a dei punti fermi (i sopra citati “centri di convergenza”), affinché l’intreccio risulti efficace. Si viene così a costituire una griglia più o meno rigida a seconda che si tratti di un elemento fondante (come in questo caso) o di un accordo sotteso fra i musicisti (qualcosa che potremmo considerare più “sottile”, meno esplicitato). Quest’ultimo caso è molto frequente nel jazz, dove i musicisti predispongono delle strategie all’interno di un dato brano che verranno poi applicate o in un momento predefinito, facendo in modo da farle sembrare frutto di un’improvvisazione particolarmente ispirata, oppure in un momento da decidere durante l’esecuzione stessa per mezzo di segnali musicali concordati, impercettibili dal pubblico.

Nel nostro caso, se in molti brani è riscontrabile una traccia metrica predisposta da Riccio e della quale i musicisti “ospiti” dovranno tenere necessariamente conto, tra le maglie di questa “rete” viene lasciata loro molta libertà. Così facendo, l’opera può beneficiare di una ricchezza strutturale di natura compositiva dovuta all’elaborazione delle impalcature metriche, ma anche di una vivacità espressiva in seno ad una libertà esecutiva di matrice improvvisativa. Questa fusione di elementi determinati e aleatori si ricollega a quel senso di equilibrio per il quale Riccio tende a bilanciare fattori antitetici per accostamento, non tanto per una sorta di dualismo espressivo, ma soprattutto per la volontà di lasciare all’ascoltatore un margine di percezione abbastanza ampio da rendere la fruizione libera di essere interpretata in più direzioni.

Dal punto di vista formale *Luna Of The Barbarians*, così come le altre tracce dell'album, non risulta particolarmente complessa, sia in conseguenza di un approccio prevalentemente improvvisativo, tendenzialmente legato ad un concetto di flusso più che di forma, sia per lasciare spazio ad un ispessimento sonoro altrimenti difficile da gestire poiché a rischio di ridondanza.

Si può dire che la forma segua la funzione timbrica ed espressiva del momento sul modello jazzistico, ma che allo stesso tempo manchi quasi del tutto quel sistema di suddivisione dei brani in momenti dedicati all'esposizione del tema (del tutto assente in *Drawing - Opus 2: Paul Klee*) e al ciclo dei soli.

In definitiva che cosa può essere ritrovato in questo brano, in questa scatola cinese, e nel più ampio contenitore che è la musica di Alessio Riccio? Se la forma è quantomeno analizzabile, la sostanza rimane parzialmente (e programmaticamente) celata in una zona d'ombra, tra dichiarazioni filosofico-ideologiche e una percezione dell'esperienza musicale che si offre volutamente solo in parte all'ascoltatore. Questa naturale parzialità dell'ascolto può essere in parte integrata durante la fruizione dal vivo, dove è determinante il concorrere di un "ascolto visivo" nel quale trovare un riscontro fisico che rafforzi la percezione globale del fenomeno musicale.

Cecil Taylor racconta di aver colto certi aspetti della musica di Parker solo dopo aver avuto l'occasione di sedersi ai suoi piedi al Birdland di New York. Nel jazz, infatti, la dimensione gestuale si carica di una valenza ulteriore, in quanto, essendo l'improvvisazione strettamente legata a dinamiche tecnico-motorie talvolta prossime all'automatismo, l'esecuzione risulta particolarmente ricca di una comunicazione espressivo-gestuale strettamente connessa a ciò che viene suonato ed al modo in cui viene suonato.⁴²

Perché possa produrre un suono ogni strumento richiede un certo tipo di movimento, ma non è solo questo che interviene a definire quel valore aggiunto che la musica *live* innegabilmente possiede rispetto all'ascolto di un disco. La batteria è probabilmente lo strumento più "aerobico", nel quale si impiega ogni parte del corpo e non si può prescindere da un movimento continuo. Le stesse caratteristiche timbriche tipiche dello strumento (l'attacco del suono netto e

⁴² Cfr. Sparti, *Suoni Inauditi*, cit., p.142.

rapido, la potenza sonora) determinano una responsività immediata, trasmettono una particolare vitalità e amplificano il senso di fisicità.

Ascoltando le parti di batteria in *Drawing - Opus 2: Paul Klee* si ha la sensazione che ci sia a monte uno sforzo fisico non comune, ma è osservando Riccio dal vivo (o in video) che se ne può comprendere l'entità. Se l'esecuzione può essere considerata come una forma concreta di pensiero musicale,⁴³ a manifestarsi compiutamente in essa non sono solo le competenze relative al brano specifico, ma tutte le esperienze acquisite nella storia artistica (e non) del musicista. La *performance* ad alti livelli richiede una precisa interazione tra abilità fisiche e mentali, e osservando Riccio si ha l'impressione che tra gli ordini che le prime sono in grado di impartire e la fedeltà delle seconde nell'eseguirli non intervenga alcun flusso di coscienza, nessuna mediazione che possa ritardare l'istantaneità di questo rapporto. È una facoltà la cui acquisizione deve necessariamente passare da una intensa preparazione e da una conoscenza approfondita delle proprie capacità psico-motorie. All'ascolto, la musica di Riccio si esplica in un caleidoscopio di influenze, esperienze e contaminazioni, dove l'uso di codici provenienti dal jazz funge da collante, non solo esulando dal rischio di un eclettismo fine a sé stesso ma edificando un'impalcatura pregevole, assolutamente personale e di indiscusso valore artistico. Ed è curioso come, "osservandola", la stessa musica si sveli per mezzo di uno spettacolo iperbolico fondamentalmente motorio, e come questa nuova dimensione visiva ne risolva in parte gli enigmi.

Il fatto che Riccio usi integrare le sue performance con ulteriori elementi visivi come la danza e l'uso scenico di sculture sonore esterne a TMU (alcune di esse esterne realizzate dall'artista pistoiese Andrea Dami) - oggetti unici, con una corrispondenza propria e inedita tra movimento e produzione del suono - ribadisce la sua consapevolezza del valore di un'integrazione visuale della performance con elementi meta-musicali, al fine di instaurare un rapporto più coinvolgente e catartico con il pubblico.

⁴³ Cfr. Eric Clarke, *Processi cognitivi nell'esecuzione musicale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. II (*Il sapere musicale*), Torino, Einaudi, 2002, p. 288.

III

LA GESTIONE DEL MATERIALE DISCOGRAFICO

3.1 Unorthodox Recordings: l'indipendenza dai canali di promozione e la distribuzione nella crisi della cultura.

Abbiamo le chiavi della conoscenza. È una cosa terrorizzante e a volte si insinua il pensiero che forse era meglio quell'epoca ordinata in cui la limitazione era sinonimo di semplicità.
Luca Castelli.⁴⁴

Il lavoro di musicista, oggi più che mai, non si esaurisce solamente nella creazione e nella messa in atto di un'opera, ma richiede anche una partecipazione attiva durante tutto l'iter del progetto che da stato embrionale di idea musicale o di semplice ispirazione si trasforma in oggetto materiale. È sempre più comune, infatti, che il musicista stesso si faccia carico di essere il tramite diretto nei confronti di tutta quella serie di strutture e sotto-strutture che si occupano della stampa, della produzione e della distribuzione dei progetti discografici, arrivando in taluni casi ad assumersene l'onere per intero.

Nell'ultimo decennio stiamo assistendo al progressivo e inesorabile sfaldamento delle modalità di produzione esecutiva vigenti grosso modo fino alla seconda metà degli anni novanta. Le cause (o le conseguenze) di questo cambiamento epocale (relativamente al suo contesto) sono principalmente due e strettamente connesse tra di loro:

- L'avvento della cosiddetta "condivisione tra pari" (*peer to peer*), per la quale ogni tipo di informazione digitale può circolare in modo estremamente facile ed efficace.

⁴⁴ *Intervista a Luca Castelli*, in «Rumore», rivista mensile, luglio 2009.

- Il conseguente radicamento di una logica del gratuito per la quale l'oggetto musicale, "smaterializzato" nella bassa qualità del formato digitale, viene massivamente diffuso con o senza il consenso dell'autore.

Internet e in particolare il cosiddetto *web 2.0* stanno indubbiamente smantellando dalle fondamenta i modelli commerciali sui quali si è arroccato per decenni il mercato discografico. Un'ormai consolidata rete di connessione tra gli utenti di tutto il mondo (fatto di per sé positivo oltre che rivoluzionario) e il (di fatto) libero accesso alla quasi totalità della musica registrata tramite software dedicati, hanno deformato i principi di valutazione economica dell'oggetto musicale. Si possono ancora vendere l'esperienza della musica con i concerti e il suo valore affettivo con il disco che di fronte all'amatore diventa feticcio, oggetto di culto; ma il grosso dell'offerta che fa il mercato ha acquisito dei poteri che ne stanno radicalmente cambiando le abitudini di spesa.

È abbastanza prevedibile che nessun modello economico potrebbe sopravvivere puntando solamente sul "gratuito", ma è certo che servono schemi mentali completamente nuovi.

Molte case discografiche hanno pensato di arginare il problema o di ritardarne gli effetti abbassando drasticamente i prezzi dei dischi. Il catalogo Blue Note ad esempio, offre alcune tra le pietre miliari del jazz a pochi euro; allo stesso modo alcune collane di musica classica come la Eloquence e la Aphex, nate dalla collaborazione con case discografiche storiche quali Deutsche Grammophon e Decca, permettono di accedere agevolmente ad esecuzioni pregevoli con interpreti e direttori importanti. In altri casi, come quello della tedesca ECM - che con il suo catalogo copre sia un certo tipo di jazz che alcune frange della musica colta dal secondo dopoguerra ad oggi - si punta a mantenere costantemente alto il prezzo del disco, garantendo però, come in pochi altri casi, una qualità sempre molto elevata sia in termini musicali che relativamente ad *artwork* e cura dei libretti. In questo modo il collezionista ritrova in un determinato prodotto musicale un maggior numero di motivazioni all'acquisto.

Appurato che il supporto fisico non garantisce più la sostenibilità economica della sua realizzazione (fatta eccezione per i grandissimi numeri propri di alcuni settori della musica pop), il fruitore si scopre investito di una responsabilità culturale senza precedenti: comprare un album in cd o in vinile sapendo di poter avere il suo contenuto gratuitamente diventa un gesto a suo modo politico.

Parallelamente, anche le scelte dei musicisti vedono incrementata la loro componente ideologica, trovandosi schiacciati tra la voracità dei consumatori non paganti e le frustrazioni dei produttori che non hanno la prontezza di reagire a questo cambiamento in maniera propositiva e realmente efficace.

La scelta da parte di Alessio Riccio di autoprodurre e autofinanziare i propri lavori discografici parte da una posizione ideologica, un assunto di base che nega fin da subito ogni collegamento con la discografia in quanto industria. Egli dichiara infatti:

Unorthodox Recordings non è né etichetta discografica né semplice marchio, ma emanazione di pensiero utopico, tendenza all'autodeterminazione assoluta.⁴⁵

Prima di capire le esigenze che conducono l'artista a questa autodeterminazione assoluta e in cosa consiste l'utopia cui fa riferimento, è doveroso premettere che intercorrono enormi differenze tra le modalità produttive e distributive dei vari ambiti musicali, principalmente in relazione alla quantità di denaro che è previsto debba circolare intorno a un progetto, a un artista o a un gruppo di artisti. Più il fare musicale viene incluso in un circuito di carattere commerciale, più forte è l'influenza di entità industriali sugli autori, in termini sia logistici che artistici.

Nel caso di un artista come Alessio Riccio, da sempre dedito alla ricerca di sonorità sperimentali, il confronto con una logica di profitto non ha mai avuto ragione d'essere, in quanto la sua musica si è sempre rivolta ad un circuito di fruizione elitario e quindi numericamente contenuto. Ma la consapevolezza, da parte dei musicisti che si propongono attraverso linguaggi e materiali espressivi *colti, difficili, per pochi*, di percepire un rientro economico assai lontano dall'essere proporzionato agli sforzi impiegati nella creazione dei propri progetti, non esclude che gli stessi musicisti necessitino di introiti. Diciamo che se le grandi *major* rappresentano gli ipermercati dell'industria discografica, gli artisti indipendenti e le piccole etichette incarnano l'ottica di un piccolo artigianato di qualità.

⁴⁵ Alessio Riccio, *Unorthodox Recordings*, <http://www.alessioriccio.com>, (1999-2009).

Se i fenomeni legati alla pirateria e alla distribuzione massificata di una musica qualitativamente ridotta ai minimi termini del formato digitale non influiscono, se non con effetti marginali, sul sostentamento dei musicisti sperimentali, a preoccupare davvero è la mancanza di fondi nelle università, nei conservatori e in generale negli istituti di formazione, principali sostenitori delle ricerche musicali condotte da questi autori. Per ovviare a questa carenza spesso si deve ricorrere al supporto congiunto di più entità; che si tratti di scuole di musica, di associazioni, di fondazioni o di cooperative, l'idea è quella di unire le forze permettendo una produzione che pur non garantendo un tornaconto economico non ponga asfissianti obblighi di profitto, continuando così a perpetrare l'idea della musica e dell'arte come sistema di arricchimento culturale e di crescita sociale e civica. L'artista indipendente può così proporre il suo progetto all'attenzione delle diverse istituzioni, cercando ottenere un finanziamento – totale o parziale – finalizzato alla sua realizzazione. Il concetto di autoproduzione implica da un lato la rinuncia ad un supporto discografico da parte di terzi e dall'altro l'acquisizione del completo controllo sul proprio materiale, unitamente alla totale libertà nelle scelte artistiche. Se la musica pop è (o meglio, era) notoriamente incentrata sulla figura del manager discografico che finanzia grosse produzioni arrogandosi però il diritto di determinare stile e appeal dei musicisti, la musica “di nicchia” rimane più legata al fare artistico in sé e per sé, alla realizzazione di un pensiero, alla comunicazione di forme nuove o comunque portatrici di un valore nel quale gli autori credono e investono spesso di tasca loro. È a questo proposito estremamente importante rilevare che la quasi totalità dei contratti che regolano accordi discografici tra musicista e produttore esecutivo, prevedono la cessione a quest'ultimo dei diritti d'autore sull'opera. In base a questo meccanismo tanto naturale quanto “perverso” il musicista perde di fatto il possesso dei propri lavori e in alcuni casi il diritto alla pubblicazione. Non di rado infatti, in modo particolare per quanto riguarda progetti a tiratura limitata, l'artista può trovarsi di fronte alla scomparsa dei propri titoli dai cataloghi di distribuzione senza avere il permesso giuridico di ristamparli in proprio. È a questo che si riferisce Riccio quando parla di “*feroce necessità di salvaguardia e valorizzazione del proprio fare musicale*”,⁴⁶ quando dice che:

⁴⁶ *Ibid.*

l'artista deve essere libero nella sua capacità di autodeterminazione e nella vocazione all'indipendenza, proprietario di sé stesso e delle sue creazioni, creatore della propria identità.⁴⁷

Un artista deve avere fiducia nelle proprie azioni poiché esse possono costituire un patrimonio culturale e un arricchimento per tutti coloro che vorranno attingervi. Il compromesso dettato dalla corsa al profitto non dovrebbe essere parte del fare musicale ma limitarsi ad integrarne i propositi “secondi”, quelli che si rivolgono ad un mercato che di fatto esiste e la cui esistenza non dovrebbe essere né occultata da coloro che di quel mercato a malapena usufruiscono, né elevata a obiettivo focale da chi, troppo concentrato a compiacerne l'innata volubilità, finisce per anteporre il concetto di *carriera* a quello di *percorso*, o ancor peggio a confonderli tra loro.

Anche in ambienti come il jazz, dove la libertà espressiva è uno dei principi stilistici fondatori, esistono ovviamente pressioni esercitate nei confronti di un musicista o di un *ensemble*. Paragonando le registrazioni di uno stesso gruppo di musicisti per una casa discografica importante con quelle, anche di uno stesso periodo, per un'etichetta indipendente (intestata di solito ad uno dei musicisti coinvolti) non è difficile percepire come nel primo caso esuberanza stilistica ed eccentricità creativa risultino imbrigliate, bloccate, come tenute sotto controllo, sotto un livello di guardia che, per quanto ancora all'interno di indirizzi musicali sperimentali del tutto apprezzabili, sembri voler scongiurare un impatto troppo crudo per un ascoltatore “impreparato” o semplicemente abituato alle sonorità più morbide che il marchio discografico importante è solito produrre. Questo per dire che osare e vendere sono ancora azioni antitetiche.

Il modo in cui Alessio Riccio si rapporta a questa realtà è quanto di più ideologicamente radicale si possa trovare restando all'interno di una musica destinata *anche* ad un mercato. Come nella costruzione del proprio strumento e del proprio linguaggio così egli desidera gestire ogni singolo processo costituente e costruttivo, e anche nella gestione dei suoi prodotti discografici mantiene il totale controllo su ogni tappa della produzione artistica ed esecutiva, nonché la completa indipendenza da terzi nella gestione commerciale e distributiva dell'oggetto finito. Per agevolarsi nel dare forma alle sue idee Riccio si è costruito negli anni un proprio studio di registrazione, il che gli permette il libero acces-

⁴⁷ *Ibid.*

so in ogni fase del processo creativo e produttivo: dalla ripresa microfonica al missaggio, dai provini in fase di pre-produzione agli studi sul suono, dai test sullo strumento fino alla registrazione vera e propria di un album. Questa pianificata emancipazione dalle sovrastrutture della produzione discografica fa sì che tempo ed energie non vadano disperse e che il messaggio musicale-ideologico non debba sottostare alla volontà di qualcun altro. Inoltre, così operando, il musicista acquisisce una serie di competenze che comprendono l'utilizzo di macchinari quali mixer, microfoni, software e quant'altro, affiancando quindi alle proprie abilità di strumentista una conoscenza approfondita delle modalità di ripresa e di manipolazione dei processi sonori.

Nell'etica e nell'estetica complessiva di Riccio grande importanza è data alla veste grafica e contenutistica del *packaging*. Analizzando la sua produzione si possono riscontrare coerenza e continuità nella presentazione visuale della musica, decisamente legata all'arte figurativa contemporanea e ad un senso di inquietudine sempre presente nella scelta delle immagini, generalmente dominate dai toni scuri. I libretti d'accompagnamento, all'interno dei quali sono riportate molte informazioni utili in vista dell'ascolto, si presentano in una veste grafica e tipografica (formato, qualità della carta, layout) che viene mantenuta in tutte le pubblicazioni. In questo modo non solo ogni disco si lega agli altri, ma il progetto generale ne guadagna in riconoscibilità e impatto emotivo. In questo momento storico dominato dalla virtualità digitale, che pur offrendo una quantità infinita di prodotti e permettendone lo stoccaggio in spazi infinitesimali ne riduce a zero il godimento tattile e visuale (nonché la qualità sonora), Riccio propende per formati ancora più "spessi" (nel senso di una tangibilità più ricca, palpabile) senza però negarsi un approccio moderno alle possibilità offerte dai nuovi mezzi di diffusione per la vendita di dischi anche in formato digitale.

Una volta completato, l'oggetto finito viene distribuito tramite il proprio marchio *Unorthodox Recordings*, e promosso a livello nazionale e soprattutto internazionale tramite i canali della stampa di settore, sia in formato cartaceo sia su siti internet dedicati.

3.2 L'utopia e la logica del sogno.

L'azione politica e la creazione artistica sono le due facce di una stessa rivolta contro i disordini del mondo.

Albert Camus.

Secondo Alessio Riccio questo percorso presuppone un ripiegamento su di sé, un modo di veicolare ogni risorsa disponibile verso un medesimo obiettivo, “non con i tratti del solipsismo, ma per la necessità dell'uomo di farsi esso stesso sistema” e come già è stato detto “emanazione di pensiero utopico”.⁴⁸

Utopia come consapevolezza di una responsabilità etica che il fare artistico porta inevitabilmente con sé, spingendo l'artista a proporre la propria musica prima di tutto con onestà intellettuale e con il proposito di controbilanciare gli effetti depauperanti di un *mainstream* sterile, il cui unico fine è il raggiungimento quantitativo di obiettivi commerciali, e il cui effetto è un impoverimento culturale generale.

Utopia come presa di coscienza che l'accettazione sociale dell'artista, il rapporto che l'artista ha con sé stesso e con l'idea di successo o di celebrità, possa risolversi semplicemente nel fare artistico, senza passare necessariamente da una fredda e razionale pianificazione di intenti commerciali, da scelte di compromesso, da obiettivi strategici, da un qualsivoglia percorso che non sia dettato da esigenze creative.

Nonostante le difficoltà economiche e l'ostracismo della cultura di massa (dalla cui opinione l'artista, volente o nolente, deve imparare presto e volentieri a prescindere) che la musica impegnata e/o impegnativa si trova ad affrontare, gli artisti disposti a cimentarvisi sono più numerosi di quanto si possa credere, così come la nicchia di appassionati che li segue ha un peso specifico tutt'altro che trascurabile; ma il musicista e l'artista in generale, in virtù del privilegio del quale è investito e per il raggiungimento di quella onestà intellettuale alla quale ho accennato, deve innanzitutto bastare a sé stesso.

⁴⁸ Alessio Riccio, *Unorthodox Recordings*, <http://www.alessioriccio.com>, (1999-2009).

Utopia infine, per fare un esempio pragmatico, nello spingersi comunque in avanti ricercando anche in forme spropositate un contenitore adatto per le proprie idee. Il lavoro che Alessio Riccio ha attualmente in cantiere è di dimensioni titaniche; quello che lui stesso definisce il suo *Terzo Ciclo Creativo*, una volta concluso conterà infatti di ben cinque cd. La sua realizzazione comporterà non poche difficoltà ma sarà il frutto di un percorso espressivo coerente, un percorso di speranza inteso come principio attivo di liberazione, un percorso proprio dell'artista moderno, artista che Herbert Spencer (citato proprio da Riccio) definisce come colui che ha la consapevolezza "*di ciò che è andato perduto e manifesta una coscienza critica del presente, vive le contraddizioni e il dramma dell'uomo alienato, ma tenta di trovare un mezzo per superare le angosce*".

Il suo compito primo è accogliere scommesse impossibili: la logica dell'ideologia è la logica del sogno.⁴⁹

⁴⁹ *Ibid.*

Discografia di Alessio Riccio

2000 ALESSIO RICCIO WITH ERNST REIJSEGER

Drawing – Works For Drums And Cello

Unorthodox Recordings (UNHX002CD)

[Alessio Riccio, Ernst Reijseger]

2001 ALESSIO RICCIO WITH STEFANO BATTAGLIA AND DOMINIQUE PIFARÉLY

Unsubstantial for Sonorous Sculptures, Piano and Violin

Unorthodox Recordings (UNHX004CD)

[Alessio Riccio, Stefano Battaglia, Dominique Pifarély]

2002 ALESSIO RICCIO

(In)natural Rhythms

Unorthodox Recordings (UNHX003CD)

[Alessio Riccio, Michel Godard, Gianluca Petrella,
Mirko Guerrini, Diana Torto, Andrea Figallo, Alessandro Riccio]

2003a ALESSIO RICCIO

Hallucinated Memories

Unorthodox Recordings (UNHX008CD)

[Alessio Riccio, Elliott Sharp, Tim Berne, Stefano Battaglia, Achille Succi, Giacomo Castellano, Guido Melis, Francesco Simionato, Nuccio D'Angelo, Rossella Ruini, Renato Cordovani, Luca Marianini, Marco Ortolani, Diana Torto, Jeff Phillips]

2003b ALESSIO RICCIO WITH DAVID SHEA AND ELLERY ESKELIN

Drawing – Opus 2: Paul Klee

Unorthodox Recordings (UNHX005CD)

[Alessio Riccio, David Shea, Ellery Eskelin]

2003c ALESSIO RICCIO

Dialektos – The Early Tapes
Unorthodox Recordings (UNHX009RM)

[Alessio Riccio plus guest musicians]

2008 ALESSIO RICCIO

Time Escape – Remasters 1990/1991
Unorthodox Recordings (UNHX010RM)

Bibliografia

Aldridge, John, *Guide To Vintage Drums*, Fullerton CA, Centerstream, 1994.

Berio, Luciano, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006.

Carrozzo, Mario - Cimagalli, Cristina, *Storia della musica occidentale vol.3*, Roma, Armando, 2005.

Clarke, Eric, *Processi cognitivi nell'esecuzione musicale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. II (*Il sapere musicale*), Torino, Einaudi, 2002, pp. 288-303.

Griffiths, Paul, *Breve storia della musica occidentale*, Torino, Einaudi, 2007.

<http://www.alessioriccio.com> (1999-2009).

Intervista a Luca Castelli, in «Rumore», rivista mensile, luglio 2009.

Organologia, s.v., in *Enciclopedia Universale dei Capolavori*, Torino, Utet, 2005.

Risset, Jean-Claude, *Il timbro*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. II, (*Il sapere musicale*), Torino, Einaudi, 2002, pp. 89-113.

Sachs, Curt, *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Sachs, Curt, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1996.

Salvetti, Guido, *La nascita del '900*, Torino, EDT, 1991.

Schmidt, Paul William, *History Of The Ludwig Drum Company*, Fullerton CA, Centerstream, 1991.

Sparti, Davide, *Suoni inauditi*, Bologna, Il Mulino, 2005.