

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA**  
**“TOR VERGATA”**

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN STORIA, SCIENZE E TECNICHE  
DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO

Tesi di laurea

**Alessio Riccio: “Suonando Paul Klee”**

Relatrice:

Prof.ssa Claudia COLOMBATI

Studente:

Gianluca SASSAROLI

Anno Accademico 2006/2007

# INDICE

<i>PREMESSA</i> .....	p. 2
<b>I.</b> Introduzione .....	p. 4
1.1 Musica e pittura: Paul Klee .....	p. 7
<b>II.</b> Cenni biografici sull'artista: Alessio Riccio .....	p. 21
<b>III.</b> <i>Temenos</i> : pensiero e spiritualità .....	p. 25
<b>IV.</b> Analisi estetico/musicale dell'opera: <i>"Drawing - Opus2: Paul Klee"</i> .....	p. 38
4.1 <i>Etica dell'Onnivoro e Contro-Tradizione</i> .....	p. 50
<i>CONCLUSIONI</i> .....	p. 57
<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	p. 64

## PREMESSA

È mia intenzione in questa ricerca esplorare le diverse opportunità linguistiche ed espressive offerte da uno strumento musicale complesso e articolato come la batteria, strumento che nel nostro paese non è stato tuttora sufficientemente studiato. Troppo spesso viene attribuita alla batteria la sola mansione di scansione del tempo, considerandola alla stregua di un semplice metronomo, senza di conseguenza apprezzarne le componenti espressivo-coloristiche. Proprio queste ultime, invece, caratterizzano l'opera di un giovane batterista e compositore fiorentino non molto conosciuto in Italia ma di grande prestigio a livello internazionale, Alessio Riccio.

Analizzerò quindi *Drawing – Opus2: Paul Klee*, uno dei suoi ultimi lavori, all'interno del quale si riscontrano massicciamente le caratteristiche coloristico-espressive di cui sopra, soffermandomi sia

sulle componenti tecnico-linguistiche che su quelle puramente concettuali.

Nello specifico la tesi tratterà le relazioni estetiche che intercorrono fra la pittura di Paul Klee e la musica di Alessio Riccio, estrapolandone le molteplici sinestesie.

# I

## INTRODUZIONE

*“In principio c’era il tamburo, assicura una grande leggenda africana, e al principio del jazz, componente fondamentale della musica di questo secolo, c’era un ritmo africano, scandito dai tamburi”.* Pur tuttavia la percussione, il ritmo scandito sui tamburi, sui piatti e su altri “colori” percussivi, per troppi anni non è stata oggetto di studi particolarmente approfonditi. Persino nel jazz tradizionale il cosiddetto *beat*, cioè il battito regolare che costituisce allo stesso tempo lo scheletro e la base di un brano di jazz, era più o meno elementare, poco più di un “bum, bum, bum” con qualche fronzolo, qualche ornamento in più.<sup>1</sup>

Da alcuni anni a questa parte l’arte della percussione si è presa la sua grande rivincita, tanto nel jazz quanto nelle musiche contemporanee di matrice colta, così come in altre espressioni musicali non facilmente etichettabili che inglobano sia elementi del

---

<sup>1</sup> Centazzo 1982: 83-88.

jazz che di quelli di certa musica d'avanguardia europea. Essa si è fatta oggetto di attenti e approfonditi studi, oltre a raggiungere nella sua messa in pratica musicale un livello di sofisticazione (complessità e raffinatezza insieme) assolutamente straordinario.<sup>2</sup>

Arrigo Polillo, uno dei più noti critici musicali italiani in materia jazzistica, nel parlare dai microfoni della RAI delle predilezioni musicali dei giovani, pronunciò una frase che suonò come avveniristica: *“sta per venire il giorno in cui il pubblico apprezzerà il ritmo, e cioè le figurazioni ritmiche di un batterista per sé stesse indipendenti dalla musica, che potrebbe anche mancare del tutto”*.<sup>3</sup>

Quel giorno è venuto da un pezzo, ma sulle prime molti hanno storto il naso, e non a torto: gli *assolo* di batteria, immancabili in ogni concerto di jazz e sempre e comunque calorosamente applauditi, erano percepiti dal pubblico come un'esibizione atletica, come un exploit funambolico destinato più a impressionare che ad aggiungere elementi espressivi alla musica che veniva suonata in quel momento. A volte, infatti, non aveva altra funzione che quella:

---

<sup>2</sup> Centazzo 1973: 58-59.

<sup>3</sup> Polillo 1958: 8.

se il pubblico di un concerto faceva fatica a “scaldarsi”, se il concerto languiva, l’assolo di batteria sbrogliava in un baleno l’*empasse*, anche quando il batterista non appariva particolarmente talentuoso. Eppure quante sottigliezze, quanta intelligenza, lavoro, storia possono essere racchiusi in un *solo* di batteria, specialmente quando il batterista è un maestro! Ma si tratta di qualcosa che raramente viene raccontato, che magari viene soltanto accennato frettolosamente in qualche annotazione a margine della storia della musica jazz nel suo complesso.

Oggi il cosiddetto *beat* non è più un semplice tappeto sonoro, non è più solo il fondamento dell’edificio musicale, ma una più complessa struttura (a volte addirittura una “non-struttura”), con potenzialità inimmaginabili, con linguaggi percussivi inediti che arricchiscono quello che in gergo viene definito il *drumming* e che hanno permesso di arrivare a parlare, come abbiamo già fatto, di una vera e propria “arte” della percussione. Ed è proprio in questo ambito che rientra il lavoro del musicista che ho scelto per la mia tesi, Alessio Riccio.

In una delle sue opere egli si è ispirato al lavoro di un grande artista (pittore e musicista anch'esso), considerato fra i più all'avanguardia: Paul Klee. Senza addentrarmi in una biografia vera e propria, tratterò un profilo per grandi linee di Klee soffermandomi proprio sull'aspetto musicale della sua pittura, per esporre poi con maggiore chiarezza quanto elaborato nell'opera musicale di Alessio Riccio

### **1.1 Musica e pittura: Paul Klee**

Figlio di musicisti, da sempre s'interessò agli aspetti armonici (nel senso di armonia musicale) della propria arte; l'aspirazione all'armonia e l'interesse per la struttura astratta delle frasi musicali sono una delle basi del suo lavoro di pittore. Egli rimase per tutta la vita fedele all'amore per la musica, che da principio lo fece esitare riguardo a una carriera di violinista piuttosto che di pittore: aveva ricevuto un'educazione musicale predominante, particolare, che lo



distingueva dai suoi coetanei.<sup>4</sup> Klee si sforzò di traslare nella pittura concetti non puramente pittorici quali “*avere la piena padronanza dello strumento*”, o “*produrre un suono puro e giusto*”, rifacendosi anche al concetto della *necessità interiore*, un principio secondo il quale solo l’artisticità pura ed eterna è l’elemento che con il tempo non perde la sua forza, ma che al contrario continua ad acquistarne, caratteristica questa, che è implicitamente celata nella sua opera: un *suono interiore* che scaturisce da qualsiasi forma, perché l’arte stessa si esprime in qualsiasi forma. Ecco che il medesimo *suono interiore* può essere espresso contemporaneamente da varie arti, e se ognuna delle quali lo esternerà secondo le proprie caratteristiche ci ritroverà “aggiunta” una ricchezza e una forza che una sola disciplina non potrebbe conferirgli: è in questo senso che non esiste *sostituzione*, ma solo *cooperazione*.<sup>5</sup>

L’artista fissa i suoi occhi sulla sua vita interiore e tende l’orecchio a questa necessità, la sua mano tocca questo o quel tasto facendo vibrare l’anima, utilizzando un’*armonia delle forme* fondata

---

<sup>4</sup> Jaffè 1987: 5-7.

<sup>5</sup> Kagan 1983: 166-170.

su un solo principio: l'efficace contatto con l'anima e con quello, appunto, con la *necessità interiore*. La vera opera d'arte nasce in modo misterioso, enigmatico, mistico; si stacca da colui che ne è il creatore assumendo una personalità propria, divenendo un soggetto indipendente con un proprio respiro spirituale e una propria vita concreta, diventando un aspetto dell'essere e non un fenomeno casuale, assumendo un insieme di energie creative attive tipiche di una "creatura" indipendente.<sup>6</sup>

Per ampliare sempre di più i propri orizzonti artistici Klee lavorò costantemente sia sulla musica che sulla letteratura, entrando nel 1911 nella cerchia intellettuale dell'avanguardia e tenendo regolari lezioni presso la *Bauhaus*. Insieme ad altri grandi della pittura del suo tempo (penso a Kandinsky), egli ha spianato la strada a una nuova generazione di pittori influenzando in maniera determinante l'andamento della pittura nel secondo quarto del ventesimo secolo.

---

<sup>6</sup> Kandinsky 2005: 87-88.

Inizialmente cercò di limitarsi alla padronanza della tecnica dell'arte figurativa, decisione che fu influenzata proprio dall'educazione musicale che aveva ricevuto e che lo portava a considerare la padronanza di uno strumento musicale la base di ogni procedimento creativo, un aiuto per la comprensione dei principi della composizione, della forma e dell'armonia. Successivamente però la sua rotta artistica cambiò per il bisogno di scoprire una percezione aurale della "totalità" dell'arte, non tanto nella mimesi fra le diverse discipline quanto nella loro dicotomia, una posizione che lo contraddistinse dalla corrente del romanticismo nella quale ormai non si riconosceva affatto. Sviluppò così un confronto fra le diverse arti, dettato da una forte tendenza antinaturalistica: ogni arte esprime ciò che ha da dire con mezzi propri, con una forte coesione spirituale, all'insegna dell'astrazione e dell'interiorità. Si tratta dunque di un ulteriore collegamento alla musica che, infatti, non imita la natura ma esprime l'esistenza psichica dell'artista dando vita ai suoni e ricercando le medesime caratteristiche in arti diverse. Da qui la ricerca di un "ritmo"

pittorico, di una costruzione matematica astratta; da qui il *“valore che si da alla ripetizione della tonalità cromatica”*, al dinamismo dei colori, alla profonda convinzione che un arte debba apprendere da un'altra arte l'utilizzo dei suoi mezzi, per poterli poi adoperare analogamente, ma in modo del tutto autonomo attraverso i propri.<sup>7</sup>

Klee nutriva un profondo interesse per l'elaborazione della forma liberata dalle sue stesse debolezze formali, cercava una particolare oggettività dell'espressione vivendo in una dimensione artistica contraddittoria, cercando un'oggettività nella soggettività delle proprie opere. In esse non fa riferimento ai musicisti a lui contemporanei, riguardo alla musica dei quali non si sente particolarmente competente, ma si rifà continuamente agli artisti che hanno determinato la sua formazione musicale, Bach e Mozart, i principali *“responsabili”* della sua spiccata anti-romanticità.

Nella sua opera egli non mira ad una semplice *“traduzione”* (come, ad esempio, Matisse) bensì al trasferimento delle ricchezze della musica in un'altra forma espressiva, studiandone e

---

<sup>7</sup> Kandinsky 2005: 35 – 45.

trasponendone le sue strutture. Il tentativo di riportare le caratteristiche della polifonia nell'arte plastica secondo Klee "*non avrebbe in sé niente di notevole*"<sup>8</sup>: è l'utilizzare le scoperte di alcuni capolavori polifonici (penetrando in modo approfondito questa sfera di natura cosmica), trarne una rinnovata visione dell'arte, ciò che assume notevole importanza. Una simultaneità che esiste anche al di fuori del contesto musicale: due mondi, musica e pittura, che possiedono una relazione solo strutturale nella quale qualsiasi tentativo di trascrizione letterale risulterebbe forviante, assurda e inutile.<sup>9</sup>

Klee è unico nel suo genere, alcuni suoi disegni sono in diretta relazione con il mondo esteriore della musica. Egli *inventa* strumenti (su tutti *La Macchina per Cinguettare* del 1922, di cui parleremo nello specifico più avanti in relazione proprio all'opera di Alessio Riccio), strumenti che non sono fatti per essere "ascoltati", così che il musicista è tentato di conferire una forma concreta a queste fantasie. Suono e colore sono due "linguaggi" diversi e tutti i tentativi di

---

<sup>8</sup> Boulez 2004: 36.

<sup>9</sup> Boulez 2004: 37-38.

metterli in relazione sono risultati confusi o inconsistenti, si tratta di “frequenze” acustiche e di “frequenze” visive che non seguono le stesse leggi.

Esistono dimensioni inaccessibili alla rappresentazione visiva e nessun disegno le può rendere: possiamo pensare a una linea melodica banale, scaturita prendendo spunto da una linea grafica, in cui non si riesce a riprodurre nessun tipo di rapporto associato all’idea dell’armonia musicale. Klee insegna che esistono una linea principale e delle linee secondarie: fondamentale è capire come le secondarie si organizzano rispetto alla principale. Concezione, questa, implicitamente molto armonica (mi riferisco sempre all’armonia musicale) della relazione fra due “voci” grafiche.

Partendo da questo principio viene subito alla mente l’elementare concetto musicale dell’*abbellimento*: il principio della variazione consiste nel dedurre da una linea melodica semplice e dai contorni limitati alcuni elementi che sorgono da poli precisi, le girano attorno e la “abbelliscono”, la “arricchiscono”, conferendole più senso, estraendola al tempo e ampliandola nello spazio. Se ad

esempio una linea melodica originale è sottolineata da una serie determinata di accordi, e quest'ultima si trova sotto la linea melodica abbellita, sarà molto più facile rintracciare la linea complessa in relazione al modello semplice.<sup>10</sup> Per spiegare questo concetto Klee traccia una linea e poi l'abbellisce, l'avvolge in volute più o meno distanti, più o meno marcate, con tratti che vanno dal più sottile al più spesso. Il suo disegno è la trascrizione fedele di una linea melodica, ed è proprio questo il tipo di comparazione che intendeva stabilire (vedi fig.1). Infatti, guardando una partitura musicale, si può immaginare che una linea melodica sia l'equivalente di una linea disegnata. Mi riferisco alla linea ottenuta collegando fra loro le note iscritte su un rigo musicale, assumendole come punti geometrici e dimenticando il significato a loro proprio. Nulla infatti ci impedisce di tracciare l'equivalente grafico di una qualsiasi melodia: lo stesso Klee ha tentato questo tipo di trascrizione con alcune sonate per violino di Bach. Ma l'interesse di una linea melodica non consiste nel permettere una trascrizione più

---

<sup>10</sup> Boulez 2004: 42.

o meno piacevole a vedersi, così come una mirabile curva tradotta in note potrebbe risultare molto banale. L'occhio è incapace di apprezzare, seguendo la curva, la finezza degli intervalli, il ritorno di alcuni di essi, i loro rapporti con l'armonia, ossia tutto quello che costituisce il valore di una linea melodica: sono appunto necessari ben altri criteri! Per Klee non ha senso eseguire un disegno esatto dal punto di vista della prospettiva, *"tutti sono capaci di farlo"*, afferma. Il suo scopo è la *creazione*, basandosi sulla *"regola"* unicamente come riferimento, per poi allontanarsene subito. Cita Debussy o Schoenberg, che non vogliono comporre espressamente secondo una prospettiva musicale, ma che, così facendo, ne creano loro stessi una.<sup>11</sup>

Fondamentale, nella sua opera, la relazione fra la pittura e il concetto di ritmo, inteso in senso aritmetico, come divisione dello spazio. Per spiegare la sua concezione prospettica del tempo e dello spazio Klee prende ad esempio la scacchiera: in orizzontale pone la linea del tempo e in verticale quella dello spazio, paragonandola a una

---

<sup>11</sup> Boulez 2004: 51.



partitura musicale. Quando si legge una partitura musicale il tempo va sempre da sinistra a destra, mentre in verticale troviamo gli accordi, gli intervalli, che sono altrettante divisioni distribuite visivamente in verticale. L'interesse di questo principio risiede nelle variazioni cui Klee lo sottopone: ne è un esempio il quadro *Ritmico* nel quale usa proprio una scacchiera bianca e nera.<sup>12</sup> Si è in presenza di una componente ritmica (e non metronometrica) del tempo, di una pulsazione in relazione allo spazio, e mentre in un dipinto lo spazio è delimitato dallo sguardo che riesce a cogliere il tutto, in musica la percezione avviene sull'istante, perché non c'è la possibilità di fruire in modo totale dell'opera se non alla conclusione della stessa. In musica si apprezzano gli istanti, l'uno in relazione al successivo, o al precedente, prendendo coscienza della pulsazione e di come essa conduca da un punto all'altro: c'è una visione "virtuale" dell'opera, a differenza dell'arte figurativa che ce ne offre una reale.

---

<sup>12</sup> Verdi 1968: 81-82.

Partendo dalla dimensione grafica di molte partiture musicali, concepite spesso a livello puramente visivo per esigenze estetiche del compositore, Klee insiste sul fenomeno della composizione (nel senso di *continuità* e di *deviazione tematica*), in questo fortemente influenzato dalla tradizione germanica, propria di compositori come Bach. Il pittore rielabora quei segni grafici spinto dalla propria immaginazione, e con pochi elementi, crea la composizione. Il tempo gioca un ruolo importante, tempo inteso come pause che vertono alla creazione stessa, all'asciugatura del colore, ai processi di lavorazione dei materiali utilizzati per comporre l'opera.

In ambito musicale il tempo così inteso è diverso, la percezione dell'opera potrebbe essere disturbata da particolari tempi di esecuzione, dato che la musica vive di estemporaneità continua mentre la pittura è facilitata dal tempo di riflessione di chi ne fruisce. L'unico aiuto per l'ascoltatore è la ripetizione, ed è per questo che la musica d'avanguardia lo disorienta: si potrebbero rivelare utili forme musicali come la *sonata*, poiché in esse vige un'architettura, un ritmo nello spazio che ritorna.

Le opere di Klee sono una fusione fra immaginazione e rigore, egli utilizza allo stesso tempo la geometria e la deviazione da essa, il principio e la trasgressione dello stesso, legando tra loro questi elementi con uno straordinario potere di deduzione, senza perdere di dinamicità, ottenendo una composizione fluida in vista della formazione del tutto, verso una fusione ideale degli elementi compositivi che altrimenti rischierebbero di rimanere isolati e scollegati fra loro.<sup>13</sup>

Klee insegna a ridurre i fenomeni dell'immaginazione e a dedurre, il suo genio consiste proprio in questo: partire da una problematica semplicissima e approdare a una poetica di eccezionale forza che l'assorbe totalmente. Il suo principio di base può apparire primordiale, mentre la sua immaginazione poetica si arricchisce incessantemente. Egli non è di certo stato uno di quei docenti chiusi nell'abituale routine e che si ritrovano sempre sugli stessi percorsi: in lui, al contrario, l'insegnamento non ha fatto che arricchire l'invenzione. Nel suo modo di lavorare l'immaginazione

---

<sup>13</sup> Boulez 2004: 98-101.

non viene però lasciata senza controllo, poiché ciò lo porrebbe nella condizione di dover ricorrere alla propria memoria nel momento creativo dell'opera. Klee aveva una profonda capacità d'inventare sviluppi organici, di re-inventare una natura che propriamente gli appartiene: egli non copia la natura, la ritrova in alcuni schemi, non riproduce ciò che osserva ma cerca praticamente di comprenderne i meccanismi che la regolano, lavorando con un processo di rinnovamento e continuità in cui è difficile prevedere ciò che può accadere. Il pittore riassume questi concetti come *dividuale* e *individuale*: da una parte, una struttura rappresentata da strati regolari, anonimi, oggettivi; dall'altra "una struttura individuale puramente lineare", soggettiva, irregolare, una "proporzione portante", di cui quella dell'uomo è proposta come tipo. Klee cerca un contrasto tra razionale e irrazionale, tra l'organizzato e l'accidentale dell'istante stesso, riflettendo tale concetto nella contrapposizione, presente in numerose opere, tra figure particolarmente "determinate" e fondi molto complessi su cui esse si stagliano. I fondi creati da Klee erano molto variegati ed elaborati, era come

osservare una nuvola<sup>14</sup>, in cui la mobilità non è nell'oggetto ma nello sguardo, nei punti di vista diversi. Nei suoi dipinti ci troviamo così di fronte a degli strati che ci suggeriscono una differenziazione dei "valori sonori" mediante una loro divisione a metà, elemento, questo, che introduce un motivo ritmico o come abbiamo già detto *mobile*; Klee coglie l'universo in una rete al tempo stesso rigorosa e plasmabile.

Partendo da queste concezioni analizzeremo l'opera di Alessio Riccio, sia dal punto di vista compositivo che da quello esecutivo.

---

<sup>14</sup> Boulez 2004: 119-120.

## II

### CENNI BIOGRAFICI SULL'ARTISTA: ALESSIO RICCIO

Nato a Firenze nel 1969, si avvicina alla musica e alla batteria poco prima dei diciassette anni.

Compie il proprio percorso formativo tra Firenze, Bologna, Siena, Milano e Roma studiando, fra gli altri, con Timothy Kotowich, Horacio *El Negro* Hernandez, Ettore Fioravanti, Paolo Fresu, Stefano Battaglia, Franco D'Andrea ed Enrico Rava, e partecipando costantemente a seminari di perfezionamento in Italia e all'estero. Per quattro anni fa parte della classe di Percussione del Conservatorio di Musica *Luigi Cherubini* di Firenze seguendo gli insegnamenti del maestro Renzo Stefani.

Durante gli anni formativi si diploma con il massimo dei voti e per due anni consecutivi ai *Corsi di Alta Qualifica Professionale* per musicisti di Jazz indetti dalla CEE. Si aggiudica due borse di studio dal *Berklee College of Music* di Boston, due borse di studio ai *Corsi di*

*Perfezionamento Musicale* di Siena Jazz e una borsa di studio dal *Drummers Collective* di New York.

Si aggiudica numerosi concorsi nazionali e internazionali sia da strumentista che da membro di combo jazzistici, oltre che selezioni per l'accesso a orchestre e grandi ensemble jazz. Vale qui la pena citare il prestigiosissimo *Modern Drummer/Drummers Collective Contest*, da lui vinto a New York nel febbraio 1997 e l'altrettanto importante *Percfest* di Laigueglia (giugno 1998).

Sia nel 2001 che nel 2002 viene menzionato tra i migliori nuovi talenti italiani dell'anno nel referendum *Top Jazz* della rivista *Musica Jazz*.

All'interno di progetti da lui creati e diretti ha suonato con Tim Berne, Ellery Eskelin, Steve Lacy, Gabriele Mirabassi, Michel Godard, Dominique Pifarély, Ernst Reijseger, Elliott Sharp e David Shea. Ha poi suonato anche con musicisti del calibro di Steve Coleman, Evan Parker, Claude Barthélémy, Luis Agudo, Carla Bley e a molti altri ancora.

Si è esibito in numerosi festival di musica creativa distribuiti tra Austria, Belgio, Francia, Germania, Inghilterra, Lussemburgo, Olanda, Russia, Scozia, Spagna e Svizzera.

Dall'ottobre 2001 è docente di batteria, percussioni e musica d'insieme presso i *Corsi di Formazione Musicale* di Siena Jazz.

Numerose le particolarità che lo caratterizzano: la prima, e forse più importante, è la scelta di suonare esclusivamente *The Metalanguage Unit*, il suo enorme e personalissimo strumento, una *Macchina Vivente* (così Riccio stesso la definisce); concepita e realizzata in collaborazione con alcune delle più prestigiose ditte produttrici di piatti musicali e batterie, è frutto di una profonda e originalissima ricerca timbrica, ergonomica, materica e di linguaggio che, di comparto a un ampio processo spirituale, la inseriscono nel campo dell'Arte Gestuale, fondendo acustica ed elettronica, suono e spazio, creatività e accuratezza, interpretazione e improvvisazione. Oppure i *Simboli Biotecnologici*, delle particolarissime *dermopitture* (Riccio) da lui ideate allo scopo di ritualizzare il momento musicale.



Ha contribuito alla creazione di più di trenta progetti tra cd, video, dvd e cd-rom, dodici dei quali in qualità di leader o co/leader.

Numerosi articoli e recensioni gli sono stati dedicati da magazine specializzati di tutto il mondo. Nel maggio 2006 l'opera su cui concentreremo la nostra attenzione in questa sede, *"Drawing/Opus 2: Paul Klee"*, è stata recensita *Cd Of The Month* sul prestigioso magazine statunitense *Modern Drummer*.

Di seguito cercherò di analizzare sia le sue modalità creative che le sue concezioni filosofiche: una fusione tra operatività, impegno ideologico e concettualità, una visione profondamente artistica del rapporto con la musica, che lo allontanano decisamente dalla troppo specialistica (e in questo senso alquanto riduttiva) concezione di strumentista.

### III

## TEMENOS: PENSIERO E SPIRITUALITÀ

Il termine *temenos*, che deriva dal greco *tagliare*, definiva originariamente un appezzamento di terreno che veniva espropriato e assegnato a capi o regnanti, oppure riservato al culto di un dio o alla costruzione di un santuario.<sup>15</sup> Erano *temenos* i luoghi in cui si svolgevano i giochi dell'antica Grecia, oppure la valle del Nilo o l'acropoli, o un qualsiasi recinto sacro in cui si situavano il tempio e altri edifici a esso connessi.

In Alessio Riccio questa associazione di idee nasce in un preciso momento della sua vita e della sua carriera. Egli, che si auto-definisce un "illuminista urbano", in quanto figlio in tutto e per tutto della modernità, pur considerandosi anti-religioso, riconosce che la musica lo pone costantemente di fronte a una certa tipologia di ritualità, che funziona da chiave di accesso a un dimensione *altra*. Egli considera quindi il *temenos* un cerchio magico, una componente

---

<sup>15</sup> Dardano 1990: 276.

rituale che lo spinge alla catarsi, all'ascesi, condizione di cui la musica stessa si fa promotrice.

La batteria si presta molto bene a questi presupposti di ritualità: la ripetizione, il movimento, le radici tribali delle varie componenti che formano lo strumento contribuiscono alla manifestazione di uno spazio, quello di Riccio, in cui è possibile mettere in atto una preghiera senza un dio. Egli afferma con convinzione che determinata musica porta in sé elementi profondamente "religiosi", sempre per la catarsi e l'ascesi che essa permette tanto al fruitore quanto al facitore, e il veicolo principe per una tale alterazione di coscienza è la componente per lui più importante: il suono. Nell'accorata esposizione delle sue teorie egli cita spesso a questo riguardo la vocalista e compositrice greco/statunitense Diamanda Galàs: *"ognuno trascende a suo modo e attraverso diverse forme musicali"*<sup>16</sup>.

Riccio sviluppa il proprio strumento in questo senso e con questa concezione che egli stesso definisce "mistico-illuminista": *The*

---

<sup>16</sup> Patmos 2005: 19-20.

*Metalanguage Unit (TMU)*, uno spazio delimitato da regole speciali, sacrali, nel quale hanno luogo accadimenti unici, luogo dedicato alla ritualità di ogni istante speso a fare musica.

Ogni giorno utilizziamo elementi che rendono rituali le nostre azioni quotidiane, particolari ornamenti che sacralizzano la nostra esistenza, e già la sola preparazione di questi elementi rappresenta un modo per affermarne l'importanza simbolica. Riccio perfeziona la sua *Scultura Sonora* modificandone i più piccoli dettagli, e ritrovandosi a *creare* già nella fase di progettazione/alterazione, di *customizzazione*.

Per Riccio *TMU* è *“un laboratorio per sperimentazioni sulla coscienza, che da campo circoscritto diviene una dimensione coestensiva del mondo, uno spazio senza tempo ove tutto si placa”*<sup>17</sup>. Suonarla rappresenta una forma di *“preghiera”* che trasfigura il vissuto in un atto liberatorio. Ancora: il *temenos* come luogo di un atto rituale, anche senza la celebrazione di un dio. *TMU* è uno strumento che a detta dello stesso Alessio Riccio *“è assolutamente originale e inedito”*:

---

<sup>17</sup> Riccio 2006.

in termini tecnici ci troviamo di fronte a uno strumento modificato fin dalla radice, totalmente ri-progettato che poco ha a che vedere con una tradizionale batteria, anche e soprattutto per quanto riguarda le conseguenze sull'ergonomia e sulle strategie performative. Anche questo aspetto, forse più di ogni altro, lo collega immediatamente a Paul Klee, soprattutto dato che Riccio cita espressamente *La Macchina per Cinguettare* (vedi Fig. 2) come una delle principali ispirazioni per la creazione di *TMU*: Klee la inventa non per essere udita ma vista, Riccio lo fa per essere sia udita che vista, alimentando inoltre un non indifferente alone di mistero intorno alla propria figura e a quella dello strumento stesso.

*TMU* è uno strumento ingigantito in termini di potenza ed estensione che porta a riflettere sulla differenza tra la tecnica tradizionale e i suoi sviluppi futuri. Anche in questo caso l'autore ci riporta alle concezioni didattiche intraprese da Klee durante gli anni di insegnamento alla *Bauhaus*, nelle quali egli sviluppò un personalissimo approccio alla pittura e alla didattica dell'arte. Riccio afferma che *“finché lo strumento rimane legato alla sua configurazione*

*standardizzata il batterista può rivendicare il suo dominio sulla strumentazione tecnica, poiché essa è semplice mezzo il cui significato viene interamente assorbito dal fine*<sup>18</sup>. Ma quando lo strumento, come in questo caso *TMU*, aumenta quantitativamente al punto da rendersi disponibile per la realizzazione di qualsiasi fine, *“allora muta qualitativamente anche lo scenario dato dall’ampia disponibilità di mezzi espressivi, dispiegando un ventaglio di qualsiasi fine che per loro tramite può essere raggiunto”*<sup>19</sup>.

Ancora Riccio: *“il primo effetto del capovolgimento del mezzo in fine è l’autonomizzazione dello strumento”*<sup>20</sup>. *TMU* permette questa mutazione, non cessa di costruire, qualunque sia la posizione assunta dall’etica: esprime una forza mostruosa e su una struttura così imponente, concetti quali *“dominio”* o *“controllo”* sono assolutamente fuori luogo. Scaturisce così una forma di collaborazione attiva, di compartecipazione di forze in direzione di un’apertura che non ha in vista tanto il raggiungimento di un

---

<sup>18</sup> Riccio 2006.

<sup>19</sup> Riccio 2006.

<sup>20</sup> Ricco 2006.

risultato, quanto *“il capovolgimento nell’uso abituale dell’esperienza”*<sup>21</sup>, anelando a una propria trasformazione soggettiva verso la *desituazione* jaspersiana, che indica la presa di distanza dell’uomo da sé e dalle posizioni raggiunte in vista di un loro oltrepassamento.<sup>22</sup> Il fine principale di Riccio e del suo operato di artista è fondamentalmente l’originalità; per lui l’arte è interessante solo nella misura in cui apporta un nuovo fondamentale, che deve apparire nella trasformazione dell’artista e della sua soggettività. L’arte non chiede un significato ma lo contiene: per Alessio Riccio qualsiasi forma di passione radicale, sia essa artistica, politica, scientifica, o, più semplicemente, qualsiasi forma d’amore, per una persona, un’idea, un progetto o una pulsione, si fondano su *“un’ esigenza che non ha nessuna forma concreta, che non si può identificare con nessuna forma di istituzionalizzazione, ne tanto meno con forme di serialità sociale”*<sup>23</sup>. Ecco perché per lui il concetto della *de-serializzazione* assume un’importanza assoluta; a essa egli affianca la *de-modellizzazione* dello strumento, con tutte le (positive)

---

<sup>21</sup> Riccio 2006.

<sup>22</sup> Galimberti 2006: 126-128.

<sup>23</sup> Riccio 2006.

conseguenze che questi due aspetti concettuali hanno sul suono: lo strumento viene disfatto senza tregua, si trasforma e si riforma, opponendosi alla neutralizzazione delle facoltà intellettuali e ascoltando la voce della spiritualità, impossibile da ignorare in quanto figlia della dell'istinto che impone di perseguire il proprio credo. Il lungo processo che si è frapposto tra la visualizzazione dello strumento inedito e la sua concretizzazione è stato uno dei momenti più importanti della sua vita di artista: *“la fase del significato, del senso, inteso non come reperimento di un significato ma come apertura dell'orizzonte della significatività”* <sup>24</sup>.

Spesso il valore di un progetto è descritto da un concetto prima che dall'azione: per Marx il concetto è *“espressione non della cosa ma della relazione che gli uomini instaurano con le cose”*.<sup>25</sup> In TMU il concetto si risolve nell'operazione come forma di conoscenza attiva, essa stessa fase intermedia per le azioni successive; nel processo costruttivo e di manutenzione è l'azione la legge che governa tutte le funzioni: percezione, immaginazione, creazione di tecniche, ed

---

<sup>24</sup> Riccio 2006.

<sup>25</sup> Merker 1983: 103-110.



elaborazione concettuale. L'azione è la condizione essenziale per l'esistenza umana, condizione per la costruzione di un mondo umano sia interno che esterno; *TMU* rappresenta quindi un congedo dalla tradizione, riflettendo il tempo dell'uomo che non guarda il passato ma il futuro, e un futuro non lontano, l'immediato futuro che si tiene in stretta relazione con il passato. E questo uomo reperisce nel recente passato i mezzi per la realizzazione dei fini in un futuro strettamente connesso al presente.

Cassirer suggerisce: *“non l'inerte contemplazione dell'essere come realtà obbiettiva e immutabile, ma il continuo trasformare ogni cosa formata è il compito che ci è posto”*<sup>26</sup>. In questo caso il batterista si trova in una condizione privilegiata poiché lo strumento è formato da un assemblaggio di diversi elementi, ognuno in possesso di una propria e unica dimensione timbrica, storica e culturale: la variazione della loro visione d'insieme caratterizzerà in maniera inequivocabile le possibilità sonore a disposizione nonché l'arbitrarietà del loro utilizzo. All'interno di *TMU* ogni gesto ha la propria risposta

---

<sup>26</sup>

D'Alatri 1990: 58 – 59.

timbrica, che può accadere solo in quello spazio sonoro (il *temenos*) e in nessun altro: il gesto quindi acquista una valenza rituale, che evoca, che rende unica l'esperienza del suono. E' grazie a questi presupposti che lo strumento è al tempo stesso "*ambiente che crea la tecnica e ambiente creato dalla tecnologia costruttiva e dalla manipolazione*"<sup>27</sup>, ambiente intermedio tra il mondo esterno e le tendenze dell'uomo, ambiente *derivato*, personale, che libera l'uomo dalla sua specie.

Tutte le soluzioni espressive adottate da Riccio sono figlie di *TMU*, nascono apposta per essa e non avrebbero senso estrapolate dal loro contesto; esse acquistano valore solo materializzandosi all'interno di *TMU*. Lo strumento-*Scultura Sonora* non è luogo che ospita ma progetto per la costruzione del mondo, frutto dell'intima interdipendenza tra il processo di integrazione conoscitiva, che travolge le barriere interposte tra le singole discipline, e quello dell'innovazione tecnologica, che unifica le diverse forme del fare in un unico contesto creativo. *TMU* è espressione di un'immaginazione

---

<sup>27</sup> Riccio 2006.

militante e feconda, casuale e necessaria, forma capace di attraversare spazi multipli; la sua natura abnorme può spaventare colui che ci si avvicina poiché *“il suo essere qualcosa di smisuratamente grande seduce e annichilisce continuamente, obbliga a procedere oltre, tra tecnologia ed estasi”*.<sup>28</sup>

Riccio parla della visualizzazione di una parte nascosta della propria coscienza, di un elemento che non opera dall'esterno ma direttamente dall'interno, della *“necessità interiore”* che proprio Klee considerava come un luogo del sapere e del possibile, luogo in cui l'essere trova dimora.

Tornando alle componenti espressivo/costruttive di *TMU* è necessario segnalare anche l'importanza della componente elettronica: parte portante di essa, contribuisce a esprimere quei suoni *“inediti”* che l'artista da sempre ricerca. Riccio la considera un vero punto di forza e rivela: *“l'idea del suo utilizzo ha preso forma nella mia mente nel momento stesso in cui ho immaginato la Scultura Sonora”*<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup>

Riccio 2006.

<sup>29</sup>

Riggio 2002: 29-31.

TMU è uno strumento che è mutato e che continua a mutare nel tempo (Fig. 3 e Fig. 4).

All'interno del *temenos* Riccio si esprime attraverso una propria ritualità, scaturita anche dal linguaggio musicale utilizzato, frutto di una simbiosi perfetta con il proprio strumento. Ad arricchire il connubio tra gestualità e ritualità interviene un altro singolare concetto elaborato dall'artista: egli opera una fusione artistica tra la musica e l'arte figurativa ideando e realizzando i *Simboli Biotecnologici* (Fig. 5). Riccio ci dice che *"attraverso i miei Simboli Biotecnologici metto in atto una rivisualizzazione, progetto una situazione virtuale, ricombino altrimenti le relazioni simboliche offerte dalla situazione reale, per far emergere l'ignoto dalle cose note: il fatto essenziale non è tanto compiere un'opera quanto abitare una certa situazione, guidato dall'ispirazione, dalla trasposizione immaginativa, dall'efficacia rituale."*<sup>30</sup>

La sua scelta di progettare simboli originali e non ricorrere all'utilizzo di simboli di estrazione etnico-tribale scaturisce dal rispetto per le culture non occidentali e dal timore di appropriarsi di

---

<sup>30</sup> Riggio 2001: 22-27.

qualcosa in maniera superficiale. In questo si ispira ad Adorno che scrive: *“l’atteggiamento più immorale è quello di attribuire una definizione a un oggetto senza però entrare nel merito della questione. È il problema della conoscenza: l’uso di una cultura di scarto piuttosto che di una reale competenza”*.<sup>31</sup> I simboli rappresentano così un *trait d’union* tra la psiche e gli archetipi, e sono espressione della coscienza come memoria e, in quanto tale, come futuro, poiché organizzano la motricità successiva in vista del risultato atteso.<sup>32</sup> Da un punto di vista puramente grafico descrivono un flusso di energia inserito in un preciso “sistema” e vengono “indossati” solo durante la performance (Fig. 6 e Fig. 7); ogni simbolo rappresenta una parte del corpo: il cervello, l’articolazione della spalla, il cuore, fino ad arrivare alle mani, punto nel quale il flusso di energia si fonde e cambia direzione.

Di seguito analizzerò i concetti guida che Riccio ha seguito durante l’approccio alla creazione dell’opera *“Drawing – Opus 2: Paul Klee”*, addentrandomi più nello specifico di alcune tecniche

---

<sup>31</sup> Adorno 2002: 124-125.

<sup>32</sup> Riccio 2007.

esecutive: in virtù delle profonde modificazioni ergonomiche cui ho fatto precedentemente riferimento, Riccio risulta interessante anche dal punto di vista del linguaggio batteristico adoperato, nonché negli aspetti didattici che possono scaturirne.

Musicista e didatta d'avanguardia, Riccio appare tremendamente simile al suo illustre "collega" Paul Klee.

IV  
ANALISI ESTETICO/MUSICALE DELL'OPERA:  
*"Drawing - Opus2: Paul Klee"*

Diversi sono gli aspetti che Riccio tiene in considerazione durante la fase creativa, concetti che meritano una particolare attenzione perché frutto di profonde riflessioni e di ingegnose progettazioni.

Partiamo dalla *Sintesi Allucinatoria*. Essa si fonda sullo stato alterato di coscienza, ovvero *"sulla rottura del normale modo di percepire e reagire agli eventi"*<sup>33</sup>; per Riccio questa "alterazione" è indispensabile: la mente è un magazzino di nozioni ed esperienze e per sua natura non va oltre ciò che conosce e che gli è noto; arrivata al suo limite razionale deve però ritirarsi e lasciare il posto a una coscienza che renda diversa la visione delle cose, sviluppando un più ampio spettro di ricettività, di percezione diretta con tutti i sensi, creando un'area suppletiva di spazio per la memoria individuale. In

---

<sup>33</sup> Riccio 2006.

questo particolare ambito Riccio si muove in maniera del tutto istintuale, cercando (come Ornette Coleman) di *“suonare la musica e non la struttura”*, e si è avvicinato alle opere di Klee proprio in virtù di una sintesi perfetta fra geometria e colore, come avviene nella sua musica, che si muove fra uno strutturalismo rigoroso e una soggettività quasi aurale.

Attraverso un enorme lavoro di ideazione ed elaborazione la sua ritmicità diviene *iper-problematica* (un altro termine appositamente coniato dal compositore per “nominare” l’ennesimo processo di *de-serializzazione* dei mezzi espressivi), acquistando proprio quell’efficacia rituale che permette ad esecutore e ascoltatore di lasciare il corpo, di abbandonarlo alla complessità ritmica che lo avvolge, a una continua separazione dalle forme compiute, a un divenire di forme sempre nuove, quasi a metafora del continuo cambiamento delle forme vitali. Riccio descrive questo processo rifacendosi a un semplicissimo accadimento naturale: *“immaginiamo dell’acqua che corre dentro un tubo, con un lieve fruscio. Mentalmente aumentiamo la pressione, ha inizio un’oscillazione, come*



*un'onda che percuote leggermente il tubo. Apriamo un po' di più il rubinetto. Da qualche parte entra una seconda frequenza, non sincronizzata con la prima. I ritmi si sovrappongono, si completano, lottano l'uno contro l'altro, creano un moto così complicato, interferendo l'una con l'altra, che quasi non possiamo seguirlo. Ora apriamo ancor più il rubinetto: entra una terza frequenza, poi una quarta, una quinta, una sesta, tutte incommensurabili tra loro, il flusso è diventato estremamente complesso”<sup>34</sup>.*

La stratificazione ritmico-sonica è uno degli aspetti preponderanti dell'opera di Riccio: conseguenza di questa esigenza espressiva sono i concetti di *Pulsazione Differente*, di *Ritmo Involucro*, di *Dissimetria* e di *Episodio Lineare*.

La *Pulsazione Differente* è allo stesso tempo concetto e strategia compositiva, un mezzo de-serializzante per un percorso teso alla de-standardizzazione del linguaggio. Come dice Boulez “*non si da creazione se non nell'imprevedibile che diviene necessità*”<sup>35</sup>; la *Pulsazione Differente* prende forma su metriche molto lunghe, dato che in esse

---

<sup>34</sup> Riccio 2006.

<sup>35</sup> Boulez 2004: 110-112.

lo spazio da “occupare” non possiede la ciclicità tipica delle metriche usuali.

L’insieme costituito dalla metrica inusuale e dalle componenti ritmiche che vengono inserite formano il *Ritmo Involucro*. In e con essi il concetto di “battere” (cioè il tempo forte della misura) comunemente inteso, lascia spazio all’idea di una serie di centri di convergenza, ove i cicli ritmici (e l’improvvisazione che si muove sopra, dentro e accanto) si ritrovano, anche solo per un momento.

Tutti gli elementi che caratterizzano la sua personalissima ricerca ritmica conducono Riccio all’elaborazione di quella che lui stesso definisce una *Tecnica Anarchica*, “punto di partenza per una ridefinizione della tecnica strumentale attraverso il riappropriarsi del suo significato originale, del senso di tecnica come produzione assoluta e dunque produzione dei suoi presupposti, tecnica che conduce il musicista al superamento della dimensione materiale rappresentata dalla sua stessa fisicità”<sup>36</sup>. La possibilità di una *Tecnica Anarchica* è implicita nel gesto prometeico: tecnica che aspiri alla possibilità di convertire in

---

<sup>36</sup> Riccio 2006.

senso virtuoso la circolazione tra artificio e natura, come costitutiva dell'essenza dell'uomo, che risulti produttiva, che si proponga di portare all'essere qualcosa che ancora non esiste; tecnica mirata a diventare suono, per esserlo fino in fondo, liberandosi dalle proprie contingenze musicali, materializzando ogni idea attraverso la più assoluta coerenza, garanzia della forma del libero materiale sonoro.

Tecnica come *non-linguaggio*, quindi, “*che non rappresenti, non spieghi, non descriva, non racconti nulla; che dissezioni e riassembli moduli già dati, inventi nuove complessità su organizzazioni antiche, rovesci le leggi sovvertendone e variandone l'intero meccanismo regolare, producendo forme volte a creare nuove leggi relazionali tra suoni e movimenti, in un processo di scarnificazione e dissoluzione del linguaggio tradizionale dirompente, spaesante, traspositivo*”<sup>37</sup>. Per Riccio inventare un altro linguaggio, un'altra impalcatura di senso dentro cui dare forma alla realtà, ad un'organizzazione *altra* del ritmo caratterizzata

---

<sup>37</sup>

Riccio 2006.

da un forte mordente corrosivo, è volontà profonda di radicale revisione di un'intera concezione della batteria.<sup>38</sup>

Dal concetto di *Ritmo Involucro* scaturisce quello di *Rifrazione*, un processo compositivo che, secondo l'autore, "consente di creare flussi ritmici che non possiedono direzionalità fissa e che si fondano sull'effetto auto-ipnotico e dilazionante della ripetizione"<sup>39</sup>. Il compositore stesso li definisce *Ritmi Cubisti*, proprio per la loro caratteristica di poter essere ascoltati e interpretati secondo le più diverse angolazioni, dato che, come nella pittura, si sviluppa una relazione continua tra linea principale e linee secondarie che si distribuiscono tra tempo e spazio,<sup>40</sup> solo che in questo caso parliamo di porzioni di ritmo musicale. Nei *Ritmi Cubisti* ogni elemento si riverbera in ogni direzione, interagendo con la performance non pianificata, creando una complessa struttura ritmica che produce un dinamismo solo apparentemente disordinato, un *disordine simulato* (sempre Riccio), dove tutto in realtà è perfettamente calcolato. La costruzione avviene a strati e non c'è niente di vago: è vertigine ritmica,

---

<sup>38</sup> Riccio 2006.

<sup>39</sup> Riccio 2006.

<sup>40</sup> Boulez 2004: 115.

pulsazione dalla forza quasi primitiva, spazio sonoro poli-dimensionale. La *Rifrazione* è aspirazione verso coerenza e relazione, mezzo per la fusione tra un flusso ritmico continuo di sapore minimalista e la trance metafisica, è fluttuante molteplicità di aspetti.

L'intero lavoro di Riccio è basato su strutture ritmico/metriche che sottostanno a un'intenzione estemporanea che potrebbe rimandare a una matrice ritmica di stampo *free-jazz*, ma che in realtà non è del tutto presente, o alla quale comunque il compositore non intende rifarsi. La ritmicità è parzialmente predeterminata e si fonda soprattutto sull'aspetto timbrico, senza seguire centri tonali o cellule melodiche. Il timbro è l'elemento predominante, poiché Riccio è profondamente convinto che sia il suono la componente che più di ogni altra definisce un musicista, che lo caratterizza e lo diversifica dagli altri.

Nonostante le macro-strutture insite nelle sue composizioni, possiamo comunque assimilare parte dell'opera di Riccio alla cosiddetta "improvvisazione totale": si parte da un certo punto e si

cerca di spingersi il più in là possibile, nella speranza di non perdere la strada, perché il fine ultimo è proprio lo scoprire strade nuove la cui esistenza, a priori, non si sarebbe mai neanche sospettata.<sup>41</sup>

Solitamente uno dei tratti distintivi della composizione musicale sembra consistere nel modellamento e nel perfezionamento delle idee. Anche se un'idea può giungere spontaneamente, all'improvviso e in modo istantaneo, il suo sviluppo successivo potrebbe richiedere anni. Nell'improvvisazione totale il compositore non ha alcun modo per modellare e perfezionare il suo materiale, la prima idea che ha avuto deve funzionare. Questo significa che l'improvvisatore non deve riferirsi costantemente all'elaborazione già fatta delle parti precedenti, atteggiamento invece proprio del compositore, ma è sostenuto da vincoli propri della forma, del suo "stile", che mai come nel caso di Riccio conducono all'unicità.<sup>42</sup>

Prendiamo ad esempio le *cadenze*, che in musica rappresentano delle "cornici" che possono essere riempite con estrema semplicità o

---

<sup>41</sup> Lewis 2006: 67.

<sup>42</sup> Sloboda 1998: 335.

rimpolpate con vari tipi di abbellimenti.<sup>43</sup> L'improvvisatore ottiene un risultato estetico trovando dei modi nuovi e sorprendenti di abbellire queste "cornici" elaborando, attraverso questo processo di invenzione continua, un vero e proprio linguaggio.

Tornando alla poetica di Riccio analizziamo adesso il concetto della *Reiterazione*: "si tratta della riproposta simultanea dell'idea pura, di una forma di riproposizione istantanea dell'improvvisazione, della rinnovata capacità costruttiva delle dinamiche organizzative dei nuclei ritmico-melodici"<sup>44</sup>. Grazie all'uso della *Reiterazione* la realtà si presenta come una rete di relazioni, una polifonia di riflessi, un gioco di rinvii incrociati e intersecati, una stratificazione di fenomeni inerenti, concordanti e consequenziali, di oggetti sdoppiati, presentati più volte. La cristallizzazione delle frasi e la loro riproposizione è metafora del (desiderio di?) fermare il tempo: qualsiasi cosa suonata può essere fotografata e riproposta, integrata con l'improvvisazione.

---

<sup>43</sup> Károlyi 2001: 104.

<sup>44</sup> Riccio 2006.

Dell'approccio fortemente improvvisativo di Riccio è testimone principe l'*Episodio Lineare*, procedimento compositivo che come il nome stesso suggerisce non prevede una struttura, ma una "*musica per la musica*" (Riccio) in cui l'improvvisazione si snoda attraverso ricerca timbrica, sperimentazione e interplay fra i musicisti. In "*Drawing – Opus2: Paul Klee*", tutti questi procedimenti compositivi qui elencati sono messi in atto nei diversi brani.

Riccio approccia anche il *drumming* da compositore e non da strumentista, avvicinandosi a ogni quadro cercando di evitare la "colonna sonora"; egli ha fruito delle opere interpretandole a livello aurale, seguendo unicamente il proprio istinto, senza procedimenti analitici serrati. Non si è quindi in presenza di un'operazione di descrizione bensì di creazione di sonorità, cui Riccio arriva tramite un processo sinestetico, tramite una visione-impressione dell'opera, ispirandosi a esempio ai colori e cercando di riproporli sotto forma di timbri: aspetto, questo, che può portare alla memoria il lavoro di compositori come Skrjabin, che legò alcune proprie composizioni a progetti sinestetici che avrebbero dovuto comportare un



coinvolgimento e rinnovamento mistico–morale (l'associazione musica/colori/luce del *Prometeo* interessò infatti gli espressionisti del *Cavaliere Azzurro* di cui faceva parte lo stesso Klee).<sup>45</sup>

Riccio esce da qualsiasi schema musicale predefinito, è un non conservatore, un musicista multidisciplinare che cerca di *re-innovare* la visione della musica. La musica d'avanguardia nasce molto spesso da un impulso critico, filosofico, estetico, più che da ragioni di ordine strettamente musicale. Nasce più dalla coscienza riflessiva che da quella intuitiva, ma questo nutrirsi di pensiero più che di abbandono lirico (ormai divenuto un luogo comune dell'arte contemporanea) non è totalmente proprio del pensiero di Riccio, anche se in lui è fortemente presente una riflessione polemica (a carattere spesso ideologico e politico) riguardo ad alcune estetiche musicali del nostro paese.

Parlando di avanguardie viene da pensare a uno degli atti più rivoluzionari che sia stato mai compiuto nella tradizione della musica occidentale: la comparsa della musica elettronica, con la

---

<sup>45</sup> Sloboda 1998: 51.

straordinaria (e fino ad allora inedita) possibilità da parte del compositore di plasmare il suono a suo piacimento.<sup>46</sup> Una logica evoluzione della dodecafonia, come ultima tappa della dissoluzione della tonalità, ma anche un atto di rivolta verso di essa, ancora regolata secondo principi troppo costruttivisti nella rigida formazione della composizione attraverso la serie dei dodici suoni. La musica elettronica offrirà invece una totale libertà, condizionata solamente dalle possibilità fisiche di ricezione dell'orecchio umano.<sup>47</sup>

Nell'opera di Alessio Riccio si trovano molte influenze estetico-musicali, dal romanticismo alla scuola viennese, a tutto il filone della musica elettronica e della computer music. Ogni approccio alla musica presenta un fondamento filosofico (a patto ovviamente di saperlo/volerlo cogliere), una relazione implicita con aspetti più vasti della cultura e del pensiero. Autoconfinarsi nello specialismo o nel tecnicismo non è sufficiente, mentre urge un bisogno di riflessione sulla musica, dall'estetica alla filosofia. Per questo motivo

---

<sup>46</sup> AA. VV. Musica 2006: 276.

<sup>47</sup> Fubini 2001: 342.

è impossibile prefigurare il futuro dell'estetica musicale, soprattutto nell'opera di autori come Riccio, in cui l'estetica non è autosufficiente ma più che mai legata alle vicende del pensiero della società in cui si sviluppa e da cui trae alimento.

#### **4.1 Etica dell'Omnivoro e Contro-Tradizione**

Alessio Riccio è un artista eclettico e perciò risulta ovviamente un outsider rispetto al panorama musicale italiano. Il concetto forse più importante di tutta la sua poetica è quello dell'*autodeterminazione*, per il quale *"l'uomo, a fronte dell'imponderabilità di sé stesso, deve farsi sistema, deve ribadire il suo auto-riferimento, riuscendo a mettere correttamente in circolo sia coscienza che potenza, avendo cura di sé"*<sup>48</sup>. Questo ripiegamento in sé stessi non ha i tratti del solipsismo ma equivale alla completa valorizzazione della propria forza, onde evitarne la dissipazione sia in termini cognitivi che emotivi ed esistenziali; Albert Camus scriveva:

---

<sup>48</sup> Riccio 2006.

*“l’azione politica e la creazione artistica sono le due facce di una stessa rivolta contro i disordini del mondo”.*<sup>49</sup>

L’*autodeterminazione* presuppone vi sia dell’energia liberamente disponibile che non è consumata in un lavoro materiale o intellettuale imposto; secondo Riccio il rapporto tra l’individuo-artista e l’industria culturale è senza dubbio uno dei tratti salienti della trasformazione della musica, e in questo senso la figura dell’artista indipendente va vista in una luce speciale, quella destinata a precorrere e ad incarnare alcune delle fondamentali dinamiche del mondo contemporaneo. L’autonomia è il risultato della capacità di poter vivere e agire in prima persona: *“l’artista deve essere libero nella sua capacità di autodeterminazione e nella vocazione all’indipendenza, proprietario di sé stesso e delle sue creazioni”*,<sup>50</sup> artigiano della propria identità, con una continua volontà di emancipazione.

Sulla base di questi presupposti Riccio, così fuori dagli schemi, decide di fondare una propria etichetta discografica (*Unorthodox*

---

<sup>49</sup> Camus 2001: 213.

<sup>50</sup> Riccio 2006.

*Recordings*) che, più che “entità” discografica o semplice marchio, vuole essere “emanazione di pensiero utopico”, “tendenza all’autodeterminazione assoluta”<sup>51</sup>. *Unorthodox Recordings* nasce in maniera spontanea dalla profonda necessità di salvaguardare e valorizzare il fare musica, oltre che dalla volontà di un proficuo impiego delle risorse realmente disponibili: Riccio sente di dover essere protagonista attivo nella distruzione del sistema oligopolistico di gestione della musica. Per lui “fondare è determinare, è creazione di un habitus pratico-intellettuale che incorpora il sapere nel fare e che esprime una progettualità che non tende solo a rappresentare qualcosa ma mira anche alla presenza, in quanto senso di un esplorarsi-sperimentarsi della mente che si consegna all’oggetto artistico, per interrogare daccapo l’enigmaticità della musica e dell’arte”<sup>52</sup>. Per ritagliarsi il proprio spazio vitale è necessaria una forza il cui fondamento è culturale, un sapere fondato su basi autonome, un processo vitale che garantisca la sopravvivenza nonché la crescita ed

---

<sup>51</sup> Riccio 2006.

<sup>52</sup> Riccio 2006.

il rinnovamento artistico e intellettuale.<sup>53</sup> Riccio riflette inoltre sull'etica, su ciò che egli chiama *Etica dell'Onnivoro*, riferendosi all'eccessiva importanza a suo avviso attribuita alla versatilità, alla capacità del musicista di cimentarsi con buoni risultati in differenti contesti musicali. Sentendo profondamente su di sé il peso della musica, della sua storia così come dell'investimento di tempo e sforzi necessario a una totale immedesimazione nella musica stessa, egli esprime la sua perplessità riguardo alla possibilità di una reale versatilità, dell'acquisizione di linguaggi e sonorità necessari a un'espressione artistica approfondita e linguisticamente appropriata. Per contro, esprime un marcato disappunto verso il valore negativo che viene attribuito alla coerenza e cita un lungo pensiero dello scrittore Stefano Benni, che dice *“alla coerenza si dà sempre un valore negativo. Dati i tempi, la persona coerente è quella che magari parla ancora della guerra partigiana, e sembra che la coerenza sia una dote puramente disgiuntiva, una cosa che fa dire solo “no, no, no, questo no”. Non è vero: coerenza vuol dire appunto “tenere insieme”,*

---

<sup>53</sup> Riccio 2006.

*nel campo della musica studiare il passato e scegliere cosa tenere e cosa buttare. Nel presente coerenza è fare scelte precise, avere stile e unicità, e non cercare di procedere solo attraverso tormentoni. Nel futuro coerenza è essere disponibili a cambiare senza svendersi. Essere coerente a un'idea profonda e seria del proprio lavoro di musicista non significa dire sempre di no ma il contrario: perché se arriva una buona idea nuova o dalla tradizione rispunta qualcosa che torna a emozionarti, ecco che tutto si "tiene insieme".<sup>54</sup>*

Per Riccio la tradizione è importante solo se vissuta come possibilità, l'artista è cosciente della sua esistenza e decide se, come e quando attingervi. Da ciò la sua proposta di una **Contro-Tradizione**: innovare non significa rinnegare il passato ma confermarne l'esistenza con grande forza, dato che si crea partendo dal passato, abbellendolo, trasformandolo o negandolo sistematicamente. Il primo inderogabile passo da compiere, quindi, è quello di *"assumersi la responsabilità del passato, assimilandone la sintassi, per poi scarnificarla e aprirla a nuovi schemi, un passato*

---

<sup>54</sup>

Benni ...

*interamente raccolto e trasferito in un ordine nuovo, recuperato esclusivamente come struttura, come elemento costruttivo sottoposto a variazione continua”<sup>55</sup>.*

Fondamentale, quindi, risulta la negazione di quella tradizione che vincola l’artista contro la sua stessa volontà, sottomettendolo a modelli e valori alla cui creazione non ha partecipato e che lo rendono uno strumento di fini sociali che lo superano e nei quali magari nemmeno si riconosce.

Riccio, inoltre, sente fortemente anche il problema di non mettere la musica su un piedistallo, di non isolarla dalla vita, dal pensiero, dalle idee. Il suo atteggiamento è fortemente militante, indubbiamente ideologizzato, viscerale e selettivo, mai auto-referenziale. In questo trova ispirazione nel lavoro e nel pensiero del poeta e filosofo Edoardo Sanguineti, una frase del quale indica tra i pensieri che sente più a sé vicino: *“il problema è quello di riversare sopra il vissuto quotidiano, nell’azione sociale di ognuno, quanto l’arte addita in forma simbolica, ma reale, fornendo modelli sperimentabili di*

---

<sup>55</sup> Riccio 2006.



*nuove relazioni con gli uomini e con le cose. Non sarebbe né importante né appassionante sforzarsi di modificare l'arte, di innovare il linguaggio, se non ci fosse, più che la speranza, la certezza che, modificando l'arte, si modifica la mente, avviando così una vera e progressiva rivoluzione dei comportamenti sociali, onde a pervenire a mutare il mondo, a cambiare la vita".<sup>56</sup>*

Una "missione" che iscrive Riccio a pieno titolo nel panorama degli avanguardisti, anche a livello etico e intellettuale.

---

<sup>56</sup> Sanguineti...

## CONCLUSIONI

Attraverso questo studio si è cercato di analizzare nelle sue varie componenti il lavoro di Alessio Riccio, concentrandoci principalmente sull'opera "*Drawing – Opus2: Paul Klee*".

Privilegiando l'aspetto estetico si sono individuate diverse analogie con il pensiero dell'artista a cui quest'opera si riferiva e ispirava, Paul Klee. L'interrogativo era infatti proprio quello di capire quanto Klee avesse influenzato il lavoro di Riccio al di là del fatto che egli avesse realmente fruito dei quadri per elaborare la musica. Importante era individuare a un livello più profondo quali sinergie ideologiche potevano collegare due espressioni artistiche diverse. Lo studio dei procedimenti di composizione di Riccio, nonché delle sue concezioni filosofiche ha evidenziato tali sinergie, confermandone l'esistenza e conferendo, a mio avviso, maggior significato all'intero lavoro svolto in "*Drawing – Opus2: Paul Klee*".

Il primo punto in comune risiede nella volontà di raggiungere una “totalità” nell’arte mediante la dicotomia fra musica e pittura; un concetto che vede Riccio e Klee protagonisti di un atteggiamento anti-romantico, entrambi discepoli del principio secondo cui ogni arte deve imparare dall’altra per usare i propri mezzi analogamente, ma allo stesso tempo in modo del tutto autonomo.

Lo studio ha portato all’individuazione di una continua ricerca del “suono interiore”, cioè di quella necessità da parte dell’artista di “toccare l’anima”. In Klee ciò avveniva attraverso l’uso di un “armonia pittorica”, mentre in Riccio attraverso la sperimentazione messa in atto mediante il proprio strumento (*The Metalanguage Unit*), ideato e costruito in maniera talmente estesa da, almeno potenzialmente, poter fornire i mezzi per il raggiungimento di qualsiasi fine; entrambi i procedimenti utilizzano uno “strumento” compositivo che permette una sorta di dominio della natura.

Anche riguardo all’idea di strumento i due artisti hanno in comune il desiderio di invenzione: Klee crea *La Macchina per Cinguettare*, Riccio riprende quell’idea e crea *The Metalanguage Unit*.

L'ideazione-creazione dello strumento musicale si inserisce in un contesto più ampio che Jaspers definisce *desituazione*, ovvero un fenomeno che induce a oltrepassare la situazione presente, non nel senso di congedarsi da essa ponendosi come astratta soggettività senza tempo e senza storia come nel caso della scienza, ma nel senso che nella storicità della situazione l'esistenza si pone in relazione a quell'*oltre* che nella situazione stessa si annuncia tramite cifre e simboli. In questo itinerario si incontra la verità non come possesso, ma come via; come scrive lo stesso Jaspers "*non viviamo immediatamente dell'essere, perciò la verità non è un nostro possesso definitivo; noi viviamo nell'essere temporale, quindi la verità è la nostra via*". Verità che in Alessio Riccio diviene quel capovolgimento nell'uso abituale dell'esperienza, del fare/essere/vivere la musica: una collaborazione attiva in cui il concetto di allontanamento dall'idea standardizzata dello strumento batteria è la chiave di lettura appropriata, una liberazione dalle debolezze formali che lo stesso Klee rivendicava. Egli infatti non ritraeva mai un paesaggio curandosi di riportare il perfetto senso prospettico, "*chiunque ne*

sarebbe in grado" sosteneva; il suo interesse era teso non a una traduzione ma a un trasferimento di ricchezze da un'arte all'altra, proprio come è avvenuto nell'opera di Riccio a lui ispirata.

La ricerca ha inoltre messo in evidenza come sia Klee che Riccio abbiano sviluppato alcuni lavori intorno al concetto di linea principale e linea secondaria. In Riccio questo avviene con quelli che egli definisce *Ritmi Involucro*, metriche allargate e non ridondanti che fanno da cornice a tutto il processo creativo/esecutivo, da quello puramente estemporaneo a quello in parte prestabilito. Altro concetto fortemente caratterizzante della ritmicità di Riccio è la *Rifrazione*, ovvero un sistema compositivo che scongiura la monodirezionalità ritmica e crea un effetto auto-ipnotico; Riccio stesso li autodefinisce *Ritmi Cubisti*, flussi ritmici che prendono forma da questo disordine simulato e che possono essere interpretati in maniera molteplice.

I due artisti condividono l'idea di spazio e tempo in quanto luogo e durata dei processi compositivi; questo studio ha analizzato quello che Riccio definisce il proprio *temenos* (o recinto sacro) e il suo

strumento (*The Metalanguage Unit*) inteso non solo come mezzo, ma anche come luogo in cui tutto prende forma. Così come Klee non era fedele alle tecniche pittoriche, Riccio non lo è a quelle della prassi esecutiva e, per rivendicare la sua soggettività, applica un particolare e personale approccio alla propria arte.

Lo strumento modificato dal musicista modifica a sua volta il proprio creatore distorcendo la tradizionale tecnica di esecuzione, un feedback continuo in funzione del capovolgimento dell'esperienza e di quanto già detto sulla filosofia di Jaspers; un'immedesimazione completa nell'arte, in una dimensione parallela dove non è importante tanto l'obiettivo quanto la "sperimentale" strada da percorrere per raggiungerlo.

Nelle sue performance Riccio utilizza anche una componente grafica, i *Simboli Biotecnologici*, da lui stesso ideati: una combinazione fra gestualità ed espressione filosofica, una sintesi fra il volere e il potere delle idee.

L'elemento che forse più di ogni altro emerge dallo studio del lavoro di Alessio Riccio è il grande senso di autodeterminazione,

non con i tratti tipici del solipsismo ma come una continua volontà di emancipazione, una volontà di esplorarsi–sperimentarsi e di consegnarsi all’oggetto artistico per interrogare sé stesso e crescere, sia artisticamente che intellettualmente. Abbiamo riscontrato un desiderio di abbandono al suono, di esperienza del suono in quanto tale, di volontà di collegare gli aspetti creativi a quelli concettuali, di coniugare lo status di musicista con una vera e propria militanza ideologico-intellettuale.

Riccio demitizza il mondo classico dei suoni, favorendo inoltre un ripensamento radicale dei fondamenti stessi della tecnica di esecuzione batteristica, un atteggiamento che ricorda appunto quello dell’avanguardia agli inizi del ‘900.

In particolari brani di *“Drawing – Opus2: Paul Klee”*, definiti *Episodi Lineari*, egli organizza la struttura nel tempo stesso in cui la realizza, senza mediazione di archetipi formali, una struttura “aperta” che lascia ampio spazio all’improvvisazione. In questo modo arte e vita coincidono, senza più una separazione fra l’io individuale e la struttura materica del suono.

Nel panorama musicale italiano odierno Riccio rappresenta un importante elemento di rinnovamento e di arricchimento dei tradizionali mezzi di creazione e diffusione del suono. Lo studio sulla sua opera ha confermato diversi punti in comune con l'opera di Paul Klee, confermandosi un'importante testimonianza di come due differenti forme d'arte riescano a condividere messaggi e contenuti e di come, soprattutto, riescano a creare nuovi percorsi per il raggiungimento di prospettive teorico-linguistiche ancora inedite.



## BIBLIOGRAFIA

- ◆ Adorno 2002 = Theodor Adorno, *Progresso e feticismo*, Milano, Edizioni Millepiani, 2002.
- ◆ AA. VV. 2006 = *Le garzantine: Musica*, a cura di Alberto Riganti e Giulia Farina, Edizioni Garzanti, Milano, 2006, pp. 276.
- ◆ Boulez 2004 = Pierre Boulez, *Il paese fertile, Paul Klee e la musica*, a cura di Paule Thevenin, traduzione di Stefano Esengrimi, Edizioni Abscondita, Milano, 2004.
- ◆ Camus 2001 = Albert Camus, *Il rovescio e il diritto*, Edizioni Bompiani, Roma, 2001.
- ◆ Casoli 2002 = Valentino Casoli, in *Jazzit*, a cura di Luciano Vanni, Edizioni Vanni, Terni, settembre 2005, pp. 34-38.
- ◆ Centazzo 1973 = Andrea Centazzo, *Il batterista*, a cura di Domenico Nodari, Edizioni Gammalibri, Milano, 1973.
- ◆ Centazzo 1982 = Andrea Centazzo, *La batteria*, in «Gli strumenti della musica», diretta da Virginio Sala, Edizioni Franco Muzzio, Padova, 1982.

- ◆ D'Alatri 1990 = Annabella D'Alatri, *Cultura, creatività e regole*, Edizioni Bios, Cosenza, 1990.
- ◆ Dardano 1990 = Maurizio Dardano, *Nuovissimo Dardano, dizionario di lingua italiana*, Curcio Editore, Milano, 1990.
- ◆ Fubini 2001 = Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Piccola biblioteca Einaudi, Arte, Architettura, teatro, cinema e musica, Edizioni Einaudi, Torino, 2001.
- ◆ Galimberti 2006 = Umberto Galimberti, *Enciclopedia di Psicologia*, Edizioni Garzanti, Milano, 2006.
- ◆ Jaffé 1987 = Hans L. Jaffé, *Paul Klee*, in «I maestri del novecento», Edizioni Sadea/Sansoni, Milano, 1987 pp. 5-7.
- ◆ Kagan 1983 = A. Kagan – W. Kennon, “*The fermata in the art of Paul Klee*”, in *Arts magazine*, USA, Vol. LVI/1 (Settembre 1983), pp. 166-170.
- ◆ Kandinsky 2005 = Wassily Kandinsky, *Lo spirituale dell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Edizioni SE, Torino, 2005.
- ◆ Karòly 2001 = Otto Karòly, *La grammatica musicale*, Piccola biblioteca Einaudi, Arte, Architettura, teatro, cinema e musica, Edizioni Einaudi, Torino, 2001.

- ◆ Lewis 2006 = Pater Lewis, *“Blue trane, la vita e la musica di John Coltrane”*, Edizioni Minimum Fax, Roma, 2006.
- ◆ Merker 1983 = Nicolao Merker, *Karl Marx 1818 – 1883*, Edizioni Editori Riuniti, Roma, 1983.
- ◆ Patmos 2005 = Martin Patmos, in *Jazzit*, a cura di Luciano Vanni, Edizioni Vanni, Terni, settembre 2005, pp. 19-20.
- ◆ Polillo 1958 = Arrigo Polillo, *Il jazz moderno – musica del dopoguerra*, Edizioni Ricordi, Milano, 1958.
- ◆ Previte 2001 = Bobby Previte, *“The constellations of Joan Mirò*, Edizioni Tzadik, USA, 2001.
- ◆ Riccio 2006 = Alessio Riccio, *“E(st)etiche radicali: percorsi di de-serializzazione”*, conferenza tenuta a Siena l’11 Maggio 2006.
- ◆ Riccio 2007 = Alessio Riccio, [www.alessioriccio.com](http://www.alessioriccio.com), sito web del compositore, 2007.
- ◆ Riggio 2001 = Mario A. Riggio, *Percussioni*, mensile specialistico sulla batteria, a cura di Alfredo Romeo, Edizioni Petruzzi, Perugia, 2001, pp. 22-27.

- ◆ Riggio 2002 = Mario A. Riggio, *Percussioni*, mensile specialistico sulla batteria, a cura di Alfredo Romeo, Edizioni Petruzzi, Perugia, 2002, pp. 29-31.
- ◆ Sloboda 1998 = John A. Sloboda, *La mente musicale*, a cura di Riccardo Luccio, traduzioni di Gabriella Farabegoli, Edizioni Il Mulino, Bologna, 1998.
- ◆ Verdi 1968 = R. Verdi, "*Musical influences upon the art of Paul Klee*", Edizioni Adelphi, Milano, 1968, pp. 81-82.