

Di come sia possibile che la musica di Jacopo giri un po' per tutto il mondo...

Santa Cristina, 15/08/2011

[Lettera a mio zio Paolo, che spesso si è posto una domanda: "ma com'è possibile che la musica di Jacopo giri, un po', per tutto il mondo?"]

Caro zio, c'è bisogno di un'introduzione: e questa è un'introduzione. Ti scrivo perché adesso, che ho quarant'anni, sono in grado di risponderti. Di fatto non mi hai mai posto la domanda direttamente, ma ho letto, più di una volta, nel tuo sguardo – o in certe forme di sarcasmo affettuoso – una domanda costante che si potrebbe riassumere in questi termini: "ma come ca... è possibile che la tua musica, Jacopo, giri per il mondo?" E ti sei fatto carico tu, a mo' di ambasciatore di tutta la nostra famiglia estesa, di porre questa domanda. Domanda che è diventata con gli anni ancora più pertinente, soprattutto se si guarda a quanto piccolo sia il pubblico che ascolta la mia musica in rapporto ad altri "artisti". Ed oggi, nel 2011, soprattutto quando sulla stampa italiana si scrive (e si legge da tempo) che un certo Allevi è un genio perché è andato a suonare addirittura per la Cucarini in Rai..., com'è possibile che Jacopo vada in giro per il mondo con la sua musica e non se ne sente mai parlare?

Lo so bene zio, che ti ricordi di me, (il tuo piccolo "sarsanin"), quando da bambino suonavo il pianoforte in casa. La musica che producevo non sembrava poi così strana: piccoli pezzi per pianoforte, suonati in camera, per cugini, parenti, e amici di famiglia... E fin qui tutto bene. Poi quando ho preso la decisione di fare della composizione il mio mestiere, allora la perplessità di un po' di tutti (in casa) è nata: "ce la farà a vivere della sua musica?", "ma di che musica si tratta?", "ma chi l'ascolta?"... E soprattutto... "ma avete sentito che musica scrive...?".

E vedi zio, fin da piccolo mi ero promesso di trovare il modo di risponderti. Beh, ci ho messo un po' di anni in effetti, ma ecco qui, con questa lettera, la risposta che mi ero ripromesso di scriverti, con tutto l'amore del mondo, per te e per tutta la nostra famiglia estesa.

Concedimi zio, poi, di fare un paragone tra me e questo Allevi, su cui la stampa scrive tanto. Affinché tu capisca meglio la specifica del mio lavoro, così se un giorno, tu dovessi parlare ai tuoi amici della mia musica in rapporto a quella scritta da persone conosciute (come questo Allevi appunto) anziché dire: "boh, pare che la musica di Jacopo... ma io... eppure.. beh,

insomma se lo dice lui... forse sai un po' come è... ma forse no, perché insomma uffa...", magari potrai dare una risposta più precisa.

Per poterti rispondere, zio, ho bisogno di portarti diversi esempi, perché, stranamente, la risposta alla tua domanda, non è semplice. Quindi porta un po' di pazienza, per favore. Parto da un dominio che conosci bene anche tu e che tanto hai apprezzato (cioè hai dato valore) in passato: l'antiquariato. Ovviamente, zio, correggimi se sbaglio, ma un mobile antico ha un valore specifico dato dal suo stato di conservazione, (tanto più è pregiato quanto è più vicino al suo presunto stato originario); dall'integrità degli elementi decorativi, (per esempio, se le dorature o le incastonature sono, il più possibile, fedeli alle tecniche dell'epoca di fattura del mobile); dalla lacca o patina originale, (tanto più un mobile ha subito verniciature o riverniciature pertinenti alle tecniche dell'epoca di fattura, tanto più il suo valore è alto); dall'appartenenza stilistica certa (tanto più un mobile è il frutto dei canoni, delle regole, dei materiali e delle mode di una data epoca, tanto più il mobile ha un valore). In certi casi anche la paternità dell'ebanista può dare un grande valore ad un mobile, (quello che oggi chiameremmo la "firma" o la "marca").

E, vedi zio, in questo caso, la nozione di bellezza in sé di un mobile emerge dalle proprietà che ti ho appena ricordato: tanto più un mobile è integro, conservato bene, costituito dai materiali originari, etc. tanto più è un mobile prezioso. Sempre nel caso dell'antiquariato poi, esistono alcuni criteri di "disprezzo" (cioè di abbassamento del valore di un mobile) che spesso sono dettati dagli interventi di restauro o troppo pesanti, o che hanno sostituito parti fondamentali di un mobile con materiali troppo diversi dagli originali o semplicemente troppo importanti – in termini di quantità – rispetto alle dimensioni del mobile.

Nel caso della musica avviene praticamente lo stesso. Più una composizione rispetta i canoni di un'epoca, segue le tecniche e le regole di un periodo, usa materiali (nel caso della musica il materiale si può riassumere con i concetti di "note" raggruppate o in melodie, o in accordi, o scale musicali ma anche con le armonie), ritmi, strumentazioni, orchestrazioni e forme di quell'epoca, etc. tanto più una composizione viene definita come "autentica". E l'autentico (come un mobile autentico) possiede di per sé un valore "apprezzabile" (quasi quantificabile) ed, in ogni caso, "verificabile". Cioè porta in sé una forma di "verità". Non solo. Nel caso dell'antiquariato, si può facilmente definire la nozione di "falso storico" (o falso tout court). Questa corrisponde con la non applicazione "sproporzionata" di uno dei criteri che prima ti ho esposto. E' falso un mobile che usa materiali non appartenenti ad un'epoca; o tecniche non più in vigore in una data epoca; o anche quando il numero di restauri o di "ritocchi" è tale che

risulta impossibile risalire all'originale. O peggio ancora, quando ci si accorge (o si sa di fatto) che un dato stile di un'epoca passata è stato rifatto in epoca moderna.

Vedi zio, Allevi è un po' così: utilizza tecniche che non sono più in voga da almeno due secoli. Utilizza dei materiali (accordi, scale) e delle forme che sono datate a forse più di tre secoli fa. In questo senso Allevi è un falso storico. Infatti la sua musica suona sempre come un "dèjà entendu". E' come se fosse un pessimo restauratore che a forza di applicare tecniche in disuso ad un materiale in disuso ci rende consapevoli del fatto che sta facendo qualcosa che conosciamo già. Un po' come fare il "verso" al passato della musica. In quanto ormai zio, i grandi del periodo barocco, classico e romantico, un po' li abbiamo tutti nelle orecchie, e lui sembra farne un perenne ritocco. Nel suo caso è la firma (cioè il fatto che sia stato lui a scriverli) che gli conferisce autorità. Ma chi gliel'ha conferita?

"Sì ma Jacopo lui è andato dalla Cuccarini e tu no!..." Hai ragione zio. Ma vedi, zio, sempre nell'ambito dell'antiquariato esiste una nozione che spiega bene tutto questo: il kitsch. L'autentico non è mai kitsch ed il kitsch è una banalizzazione dell'autentico. Il kitsch si definisce attraverso la relazione tra il proprietario di un oggetto e l'utilizzo di tale oggetto. In un certo senso il kitsch in sé non esiste. Ti faccio un esempio: prendi un paio di vasi cinesi antichi, di quelli che sono alti più di due metri. Fatti di ceramica e con dragoni, tartarughe, pavoni ed ideogrammi dipinti a mano. Due vasi autentici. Mettili (questi due vasi giganti) nel palazzo d'Estato dell'Imperatore di Cina a Pechino trecento anni fa: risultano, non solo autentici, ma necessari e conformi all'utilizzo che se ne faceva all'interno del contesto nel quale sono stati creati. E la loro dimensione è "proporzionata" al luogo ed alla loro funzione. Metti questi due stessi vasi in casa di un imprenditore brianzolo. Anche se la sua casa è grande (anche molto grande), la sproporzione tra il fatto che siano in Brianza e non a Pechino, che gli ideogrammi siano visti come disegni e non siano letti come scritte, e che anche l'imprenditore più ricco possa ambire a fare l'imperatore ma che di fatto non lo sarà mai, rende questi due vasi kitsch e il suo proprietario un uomo di gusto dubbio. L'autenticità dei vasi è banalizzata dalla funzione dislocata e caricaturata. Quindi zio, quando Allevi fa finta di fare Mozart (ma non il vero Mozart, ma quello del film Amadeus...) dalla Cuccarini... capisci un po' anche tu, no?...

"Sì ma Jacopo, mi parli di Allevi, di vasi, di mobili... e non della tua musica..." Hai ragione, zio, ci sto arrivando. E per spiegarti meglio, il perché la mia musica (che non è come quella di Allevi...) giri un po' tutto il mondo, devo introdurre altri due concetti: quello dell'artista e dell'artigiano.

Vedi zio, in tutte le etnie del mondo, e da quando l'uomo si è riunito in gruppi (che con il tempo abbiamo chiamato con il nome di famiglia, clan, tribù, comune, paese, nazione, unione di nazioni, etc.), le collettività hanno sempre emanato, difeso e garantito due personalità distinte. Il primo è il garante di un potere "forzuto": il capo di famiglia, della tribù, della città, dello stato, della nazione... Il capo branco insomma. Questa persona o perché ha preso il potere con la forza (golpe o rivoluzione) o perché è stato scelto (con elezioni), di fatto gestisce il potere "armato". Si tratta di quella persona che gestisce le forze dell'ordine, gli eserciti, i servizi segreti, etc. Insomma il "capo". Per questo motivo garantisce ordine e controllo. In genere, viene scelta una persona non troppo vecchia, dinamica e capace di strategie di ampia visione. Spesso il suo mandato è breve. Qualche anno (dittature a parte, ovviamente...).

La seconda personalità che la collettività emana, difende e garantisce è il "magus". Si tratta della persona cui viene affidato il potere "utopico": lo stregone, il guru, il profeta, il capo spirituale, il mistico, il capo di una professione di fede, etc. Qui, zio, non si tratta del potere ultraterreno. Sia il potere "forzuto" che quello "utopico" sono ben terreni e terrestri... Ma il "magus" non è eletto dal popolo né si impone da solo. Viene acclamato come tale. E' "incoronato" come tale. Quasi sempre, nella storia dell'umanità, questa seconda tipologia di persona viene proclamata da un'oligarchia (spesso costituita da persone anziane o comunque "sagge") che si porta garante della totalità della comunità (vedi il Conclave Vaticano o il sistema dei grandi elettori negli USA) e che porta con sé la fiducia della collettività intera. Come ti dicevo, il potere che gli viene affidato è utopico: non raggiungibile, a volte difficile da definire, a volte è onirico, quasi sempre trascendentale. Il magus possiede quella capacità di far sognare, a volte con niente: un po' di fumo, qualche listarella di legno, carte dei tarocchi. Questa persona conosce i rituali più antichi e quelli più sedimentati nella storia di un gruppo e noi vediamo in lui (e spesso in lei) il profeta, la sibilla, lo stregone, la veggente, la mistica... Ha la capacità di far sognare e soprattutto di far accedere chiunque accetti la sua professione, a visioni trascendentali, viaggi mistici, percorsi spirituali complessi, etc. Questa persona non ha limiti di età: può essere giovane o anziana. Più è scelta da persone anziane (dotate di esperienza) più il suo potere è grande. E il suo mandato corrisponde in genere con la durata della sua vita. Spesso la storia ci ha dimostrato come il "forzuto" abbia lui stesso difeso "l'utopico" e come la difesa del potere utopico sia più importante per la sopravvivenza dello spirito di quella del "forzuto".

Dalla radice di magus emergono tante altre parole: il magister (da cui magistrato, tra le altre cose...), magistero, così come magistrale. Termini che tendono tutti a quello di maestro. (Zio, porta pazienza, ci sto arrivando...). Quest'ultimo (il Maestro) riassume tutto quello che ti ho appena descritto e, a prescindere dalla natura del suo operato (che sia in ambito artistico, o mistico, o anche sportivo), viene riconosciuto dai suoi allievi, discepoli o apprendisti come "Il Maestro": colui che gestisce il sapere, possiede capacità oratoria, è un predicatore e un insegnante, è marziale, è capace di trasmettere gratuitamente, riunisce intorno a sé diverse persone attraverso le sue idee ed il suo operato, crea scuole di pensiero, propone visioni (che a volte si avverano) e lascia sempre un'eredità che è considerata degna di essere trasmessa. Nella storia della musica (che è più giovane di quella della scultura o della letteratura e della pittura) la figura del maestro si è sdoppiata, a partire dal Rinascimento, attraverso due attività: una più teorica (l'artista) ed una più pratica (l'artigiano). Zio, non ho tempo di fare qui tutti i passi semantici e le connessioni etimologiche tra magister, artista e artigiano, ma ti basti capire che il maestro gestisce delle arti, e, colui che impara dal maestro, se gestisce le arti in modo prettamente tecnico è detto artigiano, se le gestisce conferendo loro rinnovo e sapienza è detto artista. (Lo so, zio, lo so... che alla Rai una volta hai visto sia Pupo che Cutugno che si definivano come "grandi artisti", ma per un attimo fidati di tuo nipote...).

Se vuoi potremmo dire che un maestro è per forza di cose un artigiano: è in grado di gestire un'arte attraverso delle tecniche. Se riproduce i modelli dati senza mai rinnovarli è un artigiano. Se riesce a creare nuovi modelli o a sublimare quelli già esistenti (quindi è come un rinnovo) allora è un artista. Non saprei dirti se nasce prima l'artista e l'artigiano e poi il maestro, o se c'è prima il maestro e poi l'artista e l'artigiano. Si tratta di sedimentazioni antropologiche complesse e che risalgono a comportamenti sociali lenti ed antichi, molto lontani da noi nel tempo. Oggi però per noi una cosa è sicura: questi tre termini (maestro, artigiano e artista) esistono in modo tanto distinto quanto correlato. Può esistere un artista senza essere maestro. Questo vale anche per l'artigiano. Non esiste maestro che non sia almeno un artigiano.

Beh, zio, ovviamente Allevi non è nulla di tutto questo. Non produce né una scuola di pensiero, né è stato "incoronato" maestro da coloro che detengono la fiducia della collettività (gli altri Maestri). Come artigiano (almeno questo titolo gli va riconosciuto, poverino...) è poco valido, poiché i più grandi artigiani di oggi sono quei compositori che scrivono musiche per film e che vincono gli oscar della musica. Non è di certo un artista, poiché una delle qualità prime dell'artista è quella di avere una perfetta consapevolezza del proprio operato. In questo senso un "falso storico" (e Allevi è un falso storico) è già di per sé

fuori gioco. Poiché l'unica consapevolezza che può avere è quella della frode, o dell'impostura...

Nelle possibili derivazioni contemporanee (o quasi) del concetto di magus (da cui come ti ho detto deriva il maestro) ne esiste una più semplice per le conseguenze che può creare: l'illusionista. Si tratta di quelle persone che sono in grado di farti vedere qualcosa che non esiste: il comune prestigiatore. Questa capacità dipende non da un potere intrinseco, bensì da qualche "trucco" che, una volta scoperto (poiché è per natura nascosto, quindi non sincero), colloca l'illusionista al suo giusto posto: un divertimento o, più spesso, un trabocchetto gentile o inganno da "Sim-Sala-Bim" di Silvan... (Si zio, questo lo hai capito da solo: "quindi Allevi è un po' come Silvan...". Esatto! Passano entrambi a Domenica In ...)

Zio, ora non sono così lontano dalla risposta che mi ero ripromesso di darti. Ma mi mancano ancora alcuni concetti. Quindi ti chiedo ancora un attimo di pazienza.

Esiste un legame possibile tra le diverse nozioni o argomenti che ti ho sottoposto fino ad ora che si possono riassumere nella nozione di "accademia". Questa parola possiede due articolazioni ben distinte. La prima porta con sé la nobiltà di pensiero rivolta e dedicata ad una specifica volontà di trasmissione e sviluppo della collettiva nei confronti di una data disciplina. In questo senso la nozione di Accademia ha una sede (un luogo fisico) dove viene conservato e trasmesso il sapere dei maestri, degli artisti e degli artigiani (e degli studiosi in generale). Pensa all'Accademia dei Lincei, o all'Accademia di Santa Cecilia (oggi più nota sotto il termine di conservatorio), o all'Accademia della Crusca (dedicata solo alla lingua Italiana), o all'Accademia delle Belle Arti, etc. E' importante zio che tu sappia che tutte le Accademie nascono per una volontà collettiva (spesso costano tantissimi soldi...) e che rispondono ad una necessità sociologica: salvare un patrimonio passato o contemporaneo ritenuto fondamentale o per il sapere pragmatico o per un sapere trascendentale. Ricordati che queste Accademie (che sono un po' i templi che detengono il potere "utopico") sono difese dai capi "forzuti". E' possibile che, dopo alcuni secoli, una determinata accademia (se non ha saputo rinnovarsi dal punto di vista sociale) diventi più un luogo di archivio del passato anziché uno strumento di crescita e di sviluppo sociale. Ed è proprio in questo senso che emerge la seconda accezione di accademia, che è decisamente meno nobile della prima, a tal punto che ne viene usata solo la versione aggettivale con il termine "accademico". Si definisce accademica qualsiasi attività che fa riferimento ad una accademia "svuotata" (o inaridita o sterilizzata...) della sua stessa necessità sociale di essere. E' accademico quel

professore (di certo non un Maestro) che usa modi e costumi fuori epoca; è accademica quell'attività che rispetta regole e leggi appartenenti ad un periodo storico, (non antico, altrimenti diremmo "démodé"...) ma vecchio, desueto, fuori posto; è accademico quel modo di fare che risulta non necessario e quindi dispensabile. Chi è definito accademico in genere è "palloso", pretenzioso ed è il tipico personaggio che cita per far vedere che sa, più che trasmettere ciò che ha capito. Tecnicamente è accademico il risultato di un'attività che utilizza valori socio-culturali di un'epoca passata senza averli adattati alla propria epoca. Beh, zio, Allevi è un accademico. (Povero Allevi, comincia a farmi quasi pena...)

Trovi che con tutto questo non ti abbia ancora risposto, vero? E credo che tu abbia ragione: ho parlato solo di Allevi e non di me... Ma come ti ho detto prima, zio, non si tratta di una risposta facile. E per arrivare al nocciolo ora sollevo per forza di cose un altro piccolo polverone e riapro una vecchia diatriba che non ha trovato mai né vinti né vincitori. Non che questa volta ce ne saranno, ma vorrei uscire dalla mischia per poterti dare la risposta più precisa che posso. Questo polverone (o diatriba) riguarda la differenza tra musica "pop" e musica "colta". [Zio il termine di "colto" mi dà un gran fastidio, quindi concedimi di chiamare quella che spesso viene chiamata musica "colta" con musica "erudita" o musica "d'arte" (e semmai qualche colto dovesse leggere questa lettera, forse dovrebbe porsi alcune domande sulla differenza profonda tra colto ed erudito)]. Lo so che pensi che la musica "pop" gira il mondo perché è normale che sia così, e non capisci come cavolo fa Jacopo, con la sua musica, a girare anche lui il mondo (certo su scala diversa...). Come sai la musica pop (che in Italiano è spesso chiamata musica leggera) è una musica che si deve "vendere" prima di tutto. E' una musica di consumo che risponde a diverse funzioni sociali: la danza, il divertimento, l'intrattenimento, il sottofondo sonoro, etc. La musica pop quindi deve essere orecchiabile (cioè facile da riprodurre "canticchiando"...), quindi utilizza tecniche della produzione musicale ormai sedimentate e conosciute da secoli: utilizzo di melodie onnipresenti, ritmi semplici, metriche quasi sempre binarie, e, anche se raggruppa in sé un insieme di tendenze musicali diverse, il linguaggio musicale su cui riposa è relativamente semplice e in molti casi totalmente schematico. Gli schemi di riferimento su cui la musica pop si fonda sono molto vecchi (quello della canzone con strofa e ritornello) che si sono avverati molto efficaci in ambito di diffusione di grande massa. La discografia (nata molto tardi nella storia della musica) ha contribuito, su scala planetaria, alla diffusione di questa musica ed al suo "non sviluppo", poiché si vende bene (e molto bene) così come è. Inutile svilupparla. E si vende bene ciò che è noto. E ciò che è facile da "canticchiare" diventa noto già dal suo primo

ascolto. E poiché l'industria discografica è su scala planetaria, hai ragione tu zio, a dire che la musica pop gira tutto il mondo.

A questo proposito, però, non devi confondere la musica pop con quella che è nota come musica popolare. Quest'ultima esiste sin dalla notte dei tempi e anche se risponde a funzioni sociali precise come quelle della musica pop, la musica popolare ha funzioni più vaste: la danza, l'accompagnamento di rituali – sacri o meno sacri – cerimonie, feste, la partecipazione corale, etc. La musica popolare esiste ben prima della musica erudita (o musica d'arte). Anche in questo caso è difficile essere così assertivi, ma concedimi di essere un po' breve. La musica popolare (che oggi viene chiamata con il falso politicamente corretto [che nasconde un profondo senso di colpa {o nostalgia per certi...} ex coloniale] termine di etnica) è radicata nelle tradizioni più antiche di una cultura o di un popolo. Questa musica non gira molto il mondo ma è spesso oggetto di studi, poiché è quasi tutta basata su tradizione orale e rappresenta in sé, per questo motivo, una perenne metamorfosi. In Italia ne abbiamo tantissima di musica popolare: le tarantelle, la pizzica del Salento, la Tammurriata della Campania, i canti sardi e anche quelli dei valligiani tirolesi della tua amata Val Gardena, etc... Pensa che nel genere di musica popolare rientrano i canti celti o scozzesi che hai conosciuto anche tu, per non citare ovviamente tutta la cultura africana, asiatica o del medio oriente. Questa musica è vastissima e ha origine antichissime. In alcuni casi è stata resa nota grazie alla discografia, ma più per fenomeni di moda che per un reale impatto sul grande pubblico, poiché una musica etnica, quando viene sradicata dal proprio contesto sociale e antropologico diventa come il vaso dell'antica Cina di cui ti scrivevo prima. Pensa a questo vaso esposto a Parigi. Un parigino lo va vedere al Louvre perché è più comodo che andare a Pechino. Ma sappiamo bene che il valore intrinseco di un'espressione artistica (di qualsiasi etnia essa sia), quando è esposta in un museo, non può essere percepita che in modo relativo e limitativo di quanto possa fare una persona che proviene o appartiene a quella data etnia. Ed anche in questo caso significa che una sorta di Accademia (in questo caso il museo del Louvre) ha deciso di conservare ed esporre quel vaso o per la sua rarità o come testimonianza di un periodo passato più o meno ignoto, o come traccia lasciata o da un artigiano o da un artista. Da un certo punto di vista la musica erudita (o musica d'arte) è una musica etnica, quasi popolare: anche se gli stili e le estetiche sono cambiate nei secoli, la musica erudita occidentale è studiata da anni per il suo valore socio-culturale.

E mi dirai: "va bene Jacopo, e tu in tutto questo?".

Beh, ora è semplice zio, poiché posso articolare tutte le argomentazioni che ti ho scritto.

Io partecipo alla creazione, allo sviluppo e alla crescita della musica erudita (o musica d'arte). Vedi zio, un erudito possiede spesso molte conoscenze e informazioni in uno o più campi del sapere attinenti una data nozione. Sai quanto a me piace la precisione nel linguaggio, per questo concedimi di ricordarti che uno scolaro è erudito quando la sua istruzione ha rimosso ogni forma di maleducazione. Erudito deriva dal latino (lo so zio, sono un po' pedante...) *ex-rudis*, *ex-rudere* che è letteralmente traducibile con "togliere la scurrilità". L'erudito conosce e attinge a numerose cognizioni a proposito di un dato soggetto, e possiede una lettura e una capacità di comprensione più ampia della semplice educazione. Una persona è educata (o colta) quando è in grado di pensare in modo critico attraverso la logica deduttiva come gli è stato insegnato. Una persona è erudita, invece, quando, riguardo ad un dato soggetto, è in grado di gestire informazioni arcane insieme a quelle contemporanee, con una tale e profonda dimestichezza che è in grado di intuire e descrivere un orizzonte intellettuale più largo di quanto gli sia stato insegnato. Sì zio, in questo caso un erudito è per forza di cose un maestro.

Vedi zio il tuo piccolo "sarsanin" è stato riconosciuto come maestro da altri maestri tanti anni fa. Fin da quando i miei primi maestri mi invitarono ad andare a studiare in scuole "scomode", non facili e decisamente attraverso un iter di studi molto lungo. Da piccolo, quando mi sentivi suonare il pianoforte, componevo sempre "ad orecchio": trascrivevo sulla carta quanto ero in grado di suonare io stesso al pianoforte. Una sorta di Allevi insomma. Per motivi di insoddisfazione personale e per sviluppare una mia scrittura più "autentica", ho intrapreso percorsi indicatimi dal mio Maestro Ivan Fedele e soprattutto non più vincolati al mio modo di suonare il pianoforte. Il mio Maestro mi ha insegnato a ricercare in me una più forte necessità di definire dei nuovi criteri di scrittura che andassero oltre lo "scrivere ad orecchio" (insomma a non fare quello che fa esattamente Allevi...) e a definire i fondamenti della mia musica. Dal 1987 ad oggi ho studiato diversi aspetti dell'estetica in musica prima attraverso una metodologia un po' caotica che, nel corso degli anni, si è trasformata sempre di più in epistemologia della musica. Per dare un'esistenza pratica ad ogni fase dello sviluppo della mia teoria, ho inventato e definito delle tecniche di scrittura sempre correlate ad una serie di ipotesi artistiche. La necessità interiore che mi ha sempre spinto a studiare ed inventare nuove tecniche è sempre stata dettata dal fatto che riuscivo ad immaginare più cose di quante ne potessi descrivere e, al tempo stesso, non volevo più scrivere musica senza avere un impianto teorico di riferimento che indicasse, almeno per me, il "perché"

scrivere in un modo piuttosto di un altro. Quando la mia ricerca teorica si fermava per alcuni mesi, lo stesso accadeva anche alla scrittura delle mie composizioni. Non ho scritto musica per provare che le mie idee teoriche avessero un senso, ma ho composto solo quando ero in grado di spiegare, almeno a me stesso, il perché – a volte anche solo da un punto di vista tecnico – della mia musica.

Così, nel 1987, ho formalizzato una prima definizione della mia estetica musicale che ho chiamato "gravitazione musicale" (prezioso, lo so zio, ma cosa vuoi a sedici anni si è sempre preziosi...). Gli scritti di questo periodo erano la diretta rielaborazione degli stimoli ricavati dagli studi che stavo seguendo presso la Scuola Civica di Milano e presso il liceo scientifico a Milano: la fisica, più esattamente la gravitazione universale e la cinetica. La "Gravitazione musicale" è un insieme di classificazioni delle "note" divise in famiglie, ciascuna con caratteristiche specifiche e uno studio sul ritmo in rapporto alla nozione di staticità e di movimento. Questa prima formalizzazione mi ha portato alla definizione di una tecnica fondata su simmetrie tra le note. Teoria e tecnica erano per me la stessa cosa, e la loro applicazione pratica mi ha permesso di scrivere solo tre composizioni.

Negli anni 1988 e 1989, ho incominciato a scindere la teoria dalla pratica cercando di creare dei legami, non obbligati, ma intrecciati tra di loro in modo necessario. Le influenze di questo periodo erano: lo studio della termodinamica e dell'entropia, la lettura di alcuni filosofi (come Locke, Hume e Hegel), lo studio della chimica (per quanto riguarda gli isotopi) e dell'algebra soprattutto per quanto riguarda la nozione di derivate e di integrali (lo so zio, quello che pensi, ma non ero un secchione, puoi chiederlo a tua cognata...) Da un punto di vista puramente estetico, oltre ai corsi del mio Maestro Ivan Fedele, le influenze derivano dalle letture di Kandinsky, Calvino, Ceccato e Messiaen.

Dal 1990 al 1993 ho scritto un terzo ciclo di testi sulla formalizzazione della mia estetica, sviluppando in modo parallelo concetti, idee e gli strumenti informatici (software) capaci di applicarli. Gli studi che hanno portato alla redazione di questi scritti erano vasti: la realtà virtuale, la psicoacustica e le scienze cognitive, le teorie del linguaggio preverbale, la psicologia della percezione visiva... ("Miiii... che noioso...", dirai; lo so zio, lo so, ma ti ricordo che avevo anche delle fidanzate, e ne avevo una che bastava per tre dal punto di vista della percezione visiva...). Ho intitolato questi scritti con il termine di "virtualità musicale". Si tratta di uno studio sistematico della fenomenologia musicale dal singolo elemento fino alle strutture e ai sistemi. Ho sviluppato diverse tecniche, questa volta sempre accompagnate da

applicazioni informatiche (software fatti da me stesso...) e, di conseguenza, da composizioni. Le composizioni che ho scritto seguendo i criteri della virtualità musicale mi hanno permesso di essere preso all'Ircam (quella scuola importante di cui tanto ti hanno parlato), motivo per il quale sono partito per la Francia, ed ho iniziato a girare il mondo...

Dal 1994 al 2002 ho scritto (anche sotto forma di tesi per il mio master post laurea) la Composizione per Modelli Interattivi. (Sì, lo so zio, ha cosa pensi. "ma tu Jacopo, non hai mai fatto l'università..." Ma, vedi zio, a volte capita che quello che fai come pratica "casereccia" venga riconosciuto da altri [maestri...] come equivalente ad un diploma universitario. E così la Sorbona di Parigi mi diede una laurea basata sui miei lavori. E non fare quella faccia... E' una vera laurea!). La ricerca che facevo in questo periodo era più sistematica delle precedenti, in cui agli studi già citati ho aggiunto investigazioni approfondite sulla filosofia contemporanea, l'intelligenza artificiale, la semiotica, la semantica e l'epistemologia nell'arte. Le collaborazioni con alcuni scienziati come McAdams, Assayag e Laurson e diverse équipes dell'IRCAM mi hanno permesso una visione più ampia dei capitoli di studio che avevo fino ad allora affrontato. In questo periodo, gli studi svolti con tre Maestri (Ferneyhough, Huber e Dufourt) si sono intrecciati con i confronti che ho potuto realizzare con grandi Maestri come Berio, Boulez e Stockhausen. I software che ho realizzato in questo periodo sia presso l'IRCAM a Parigi che presso il Centro Tempo Reale a Firenze sono distribuiti gratuitamente in tutto il mondo informatico. ("Gratuitamente?..." Lo so zio, che tu non sei d'accordo su questo, ma ti assicuro che in certi contesti, si producono cose gratis...). Anche per questo motivo quindi mi invitano (un po' in tutto il mondo) per spiegare come ho fatto a fare questi software o per insegnare come si usano.

Nel 2003 e 2004 ho esteso la mia teoria, integrando la morfologia, le funzioni formali e l'ontologia applicata alla musica (scusa questi paroloni, zio, ma a volte non se ne può fare a meno...). Ho attribuito il nome di "musica iper-sistemica" alla mia ricerca estetica: si tratta della sintesi e dello sviluppo delle idee nate già nel 1987 in poi, questa volta potenziate dalle discussioni avvenute all'interno del gruppo PRISMA, presso il Centro Tempo Reale, presso l'IRCAM. Ho scritto anche un libro a questo proposito grazie al quale mi hanno attribuito una tesi di dottorato l'anno scorso. ("???...!!!...???" Sì, lo so zio, è inutile che tu insista. Non ho fatto l'università... me lo hai già detto... ma ho un diploma di dottorato universitario... e non l'ho dato via... "ah, ho avuto paura"... No zio, non ti preoccupare... me lo hanno proposto loro [altri Maestri francesi e italiani] di avere un dottorato, in questo caso anche tu saresti

stato d'accordo di accettarlo, no?).

Vedi, zio, tutto questo per dirti che, fin da piccolo, nell'ambiente della musica erudita (o musica d'arte), io sono stato riconosciuto come un maestro da altri maestri. E' per questo che mi hanno attribuito (cioè mi hanno dato) dei diplomi anche universitari senza che io ne facessi richiesta o senza che io abbia mai frequentato una lezione.

"Ma chi paga questa musica erudita?" mi dirai. Tutti! Tutti quelli che credono nei sogni, nelle utopie. A anche tu. Forse senza saperlo, o forse senza che tu te ne renda conto. Tu come tutti quelli che, fin dal tempo del "magus", avete riposto in una serie di persone il potere "utopico". A ciascuno la sua disciplina: pittura, letteratura, architettura, danza, musica, scultura, cinema, insomma quello che vuoi. Ma tutti quelli che credono in una sana utopia, quando invitano a casa loro uno straniero o un amico, gli faranno vedere ciò che di più profondo ed autentico sia stata in grado di produrre la loro società. Quando si visita una città straniera si vanno a vedere i lavori prodotti da maestri di tutti i tempi di quel paese. Anche se non ci piacciono. Anche se in effetti non sappiamo dire se sia bello o no. L'autentico non ha prezzo.

L'autentico è "utopico" anche se esiste. In questo senso "il potere utopico" è ben terreno e terrestre... Poiché l'utopia non è nell'oggetto che esiste ma nella sua possibilità di trascendenza. E allora zio, non importa se la musica del tuo "sarsanin" non ti suoni bene... Hai mai sentito parlare nelle fiabe di una pozione magica che fosse buona da bere? O di un percorso mistico che fosse facile da seguire? O di un rituale che fosse facile da praticare? Quando tu vai in un museo a vedere un oggetto autentico ti paghi un viaggio e a volte anche un biglietto. Vai a vedere, non un oggetto qualunque, ma la capacità che una persona attraverso quell'oggetto (autenticato da coloro cui è stata conferita l'autorità critica e la capacità etica di farlo) ha di farti "sognare". Di farti accedere a visioni trascendentali. Magari non succede. Magari sì. E quell'oggetto allora può per te diventare un oggetto d'arte o addirittura un'opera d'arte. Ed allora accedi anche tu a forme di pensiero più vaste di quelle che prima avevi conosciuto.

Quando una società crede in un potere utopico, allora è una società sana, capace di accedere al trascendente. Crede ed agisce in funzione di un nucleo di attività sedimentate e ritualizzate. Una società che rinuncia al potere utopico è una società malata: senza ambizioni, abitata da un pragmatismo omicida (homo homini lupus). Quando una società non crede più

in un potere utopico allora non è più in grado di cogliere la profondità dei rituali ed inizia a disprezzarli. Ed inizia a confondere il magister con il prestigiatore. Allora Silvan passa alla Rai un po' come un documentario su Leonardo da Vinci. E i rituali si banalizzano e diventano canonici. (Un po' come quello della Rai appunto...). E sai quanto me, quanto i rituali ci distinguono dalle bestie.

Ma vedi zio, la società che crede ancora in un potere utopico è vasta. Non si tratta di una società che risiede in una sola nazione, ma è una società che esiste a prescindere dalle frontiere geografiche che dividono gli stati. E' per questo che viaggio tanto. E' per questo che mi invitano un po' in tutto il mondo. Dal Canada alla Cina, dagli USA all'Ungheria, dalla Francia alla Finlandia, dall'Argentina all'Austria, etc. E io ci vado. Mi pagano, viaggi, ristoranti (ecco perché sono grasso) hotel e (e anche se tua cognata Mariella non so perché ma non ci crede) mi danno persino uno stipendio. Tengo alta la bandiera (come mi hai insegnato tu...) dell'Italia, anche se devo confessarti che in questo momento storico è sicuramente la cosa più difficile che faccio. (Tutti i maestri Italiani come me fanno una gran fatica a far credere al mondo che l'Italia sia il nostro paese di origine). Molte istituzioni (festival, teatri, musei, produttori [piccoli purtroppo...] cinematografici, gallerie d'arte, centri di ricerca, etc.) mi passano delle commissioni affinché io scriva della musica per loro. "Dove?", mi dirai tu... Un po' dappertutto. Tu diresti: "Cosa? Ti danno dei soldi per "quella" musica che scrivi?". Sì zio. Strano ma vero. Poiché ciò che è riconosciuto come autentico (cioè come sincero) diventa indispensabile per qualsiasi società sana. E pensa che ci sono studenti universitari che scrivono pure delle tesi di laurea sulla mia musica (sì, sì, lo so zio... è per questo che io non ho fatto l'università...).

Capisci zio, quindi che se riprendo l'esempio dell'antiquariato, la mia musica è paragonabile ad un mobile di un artigiano che è riuscito a rinnovare delle tecniche e a crearne delle nuove. La mia musica risulta "autentica" poiché si fonda su archetipi (come mi ha sempre insegnato il mio Maestro Ivan Fedele) dell'ascolto: quindi sì, zio, nella mia musica esistono melodie (magari non canticchiabili; ma prova a convincermi che riesci a cantare Chopin tu...), esistono armonie che hanno funzioni ben conosciute e che al tempo stesso sono state rinnovate. E' come se avessi inspessito alcuni archetipi. In rapporto all'antiquariato, io faccio parte di coloro (come i mobili di design) che cercano di fare nuovi mobili con materiali nuovi. Ed oggi i materiali nuovi non sono pezzi scritti al pianoforte o per orchestra. La musica informatica (spesso non eseguita in concerto ma sotto forma di installazioni) è un materiale conosciuto e

riconosciuto come appartenente all'epoca in cui viviamo. E se ascolterai la mia musica sentirai quindi melodie, armonie, ritmi che onorano il passato (non ne fanno una caricatura, bensì dei richiami affinché si capisca da quale passato culturale io provengo) attraverso strumenti antichi (oboi, flauti, pianoforti, archi, arpe, tromboni...) ma accompagnati ed intrecciati a suoni completamente nuovi: suoni derivati, inventati, registrati ed elaborati... Ma non solo zio, se decidi di ascoltare la musica che ti lascio, dovresti concentrarti su tre livelli di ascolto: ciò che appare in primo piano (quasi sempre, nel mio caso, melodie o frasi musicali eseguite da strumenti antichi o da cantanti), ciò che è in secondo piano (suoni di sintesi che riproducono universi strumentali noti o rinnovati) ed elementi in terzo piano (situazioni che sono tanto strumentali, quanto di sottofondo, quanto elementi che sembrano derivati della natura che ci circonda [quindi a volte anche suoni dell'urbanistica in cui viviamo]).

Quando ascolterai la mia musica dovresti (almeno questo è il mio auspicio) riconoscere 6 tematiche ricorrenti che si articolano, si ripetono, si seguono e susseguono. La prima è "l'Attrattività" (sì, zio, è un termine inventato da me per non confonderlo con altri troppo carichi di storia). Si tratta della nozione di attrazione in relazione ad un fenomeno o oggetto d'arte all'interno di un sistema. E' il modello che si fonda sull'esperienza della pesantezza come attrazione. L'esperienza della convergenza, di una gerarchia fisica del peso come sensazione di massa, di pressione, di ricerca di un equilibrio fisico. L'esperienza di un polo d'attrazione particolare e causale. L'esperienza prenatale che tende a farci nascere con la testa verso il basso, quella stessa esperienza che col tempo diventa consapevolezza della caduta, che fa crescere in noi la ricerca di un baricentro, di punti di appoggio. L'esperienza dello sforzo muscolare, agonista ed antagonista, di una postura che sia al tempo stesso sicurezza e capacità di movimento. L'Attrattività è, prima ancora di un concetto, un'esperienza cui non possiamo sottrarci. E' l'esperienza del conoscimento e riconoscimento dell'ordinamento di un elemento in un sistema. Questo modello permette la classificazione in ordini di grandezze, di pesi di grandezze, di proporzioni e di punti più importanti di altri. E' la tematica della consapevolezza di un sistema che gestisce un elemento. E' il non-isolamento, ma al contrario l'esistenza come attrazione verso qualcosa e dipendenza da qualche cosa. E' la scoperta dell'organizzazione di un sistema e della nozione stessa di sistema. Nella mia musica sentirai sempre delle note tenute "gravi", pesanti, "stabili" che regolano l'armonia quasi in modo "classico" ma che suonano sempre nuove in quanto i timbri sono creati con i materiali di oggi. In questo senso, zio, per me l'Attrattività corrisponde a questi "poli" di attrazione da cui sembra che tutto dipenda. Nella mia musica riconoscerai spesso questa

tematica ogni volta che percepirai come un baricentro intorno al quale tutte le frasi si articolano.

La seconda tematica è la "Ciclicità". Nella mia musica sentirai sempre cicli all'interno di altri cicli. Una sorta di scatole cinesi di cui non sai mai quale sia la prima e l'ultima. E' la tematica che si fonda sull'esperienza di un ritorno che sia periodico ma anche aperiodico. L'esperienza della ripetizione e della ripetizione, del riconoscimento e del riconoscimento, dell'esistere e del persistere. L'esperienza della ricorrenza, di ciò che è ripetuto similmente (al massimo equivalente) o come variazione. E' il tema che si basa sull'esperienza del diverso in quanto ripetuto. E' il modello che permette di identificare le norme e le tendenze. Si tratta del modello che iscrive un fenomeno in un circuito, di un ciclo, che rende esplicito la storicità di un evento all'interno di un divenire ricorrente. E' il tema della temporalità come trascorrere, come durata, come evento. E' fondato quindi sulla ridondanza, sull'apparizione, la riapparizione e la scomparsa. E' la tematica dell'adeguazione individuale ad una meccanicità sistemica. Nella mia musica nulla avviene mai una sola volta. Ascolterai sempre "temi" ricorrenti (anche se spesso sono difficili da "canticchiare"). Ho sempre cercato di creare dei legami ciclici all'interno di una composizione (situazioni che ritornano, temi che riappaiono, contesti simili tra di loro) e all'interno di gruppi di composizioni. Se ascolterai la mia musica, potrai tu stesso creare dei legami effettivi tra una composizione ed un'altra, come se di fatto tutta la mia musica altro non fosse che un'unica "grande" composizione.

La terza tematica è quella della "Corruttibilità" (si zio, anche questo è semi-inventato). Questo è il tema che trova i propri fondamenti nell'esperienza nel bisogno di attaccamento o affiliazione e nell'esperienza della loro rottura. L'esperienza di una relazione con il mondo che non perdura ma che si corrompe. L'esperienza vissuta dell'invecchiamento, della derivazione. L'esperienza del distacco, della dissipazione, dell'andare al niente, della scomparsa, della dipartita, del deperimento. E' la tematica che iscrive un fenomeno nell'inevitabilità dell'abbandono, della rottura, del distacco. E' la volontà di mettere in musica il divenire inevitabile, il passare e il non ritornare mai identicamente. E' la tematica della dissipazione, che può portare alla consapevolezza dell'entropia. E' la consapevolezza della disillusione intellettuale, dell'atrofia, dell'usura e dell'erosione. Vedi zio molti dicono della mia musica che sia triste. Non è vero. Non lo è. E' che metto in musica questa tematica (la corruzione) che troppo spesso viene confusa con la tristezza. Quasi tutte le mie composizioni hanno forme dissipative, che si estinguono verso un silenzio "lontano". La tematica della corruzione nella

mia musica è facile da riconoscere: ogni volta che avrai l'impressione di una scomparsa, di un distacco, di una inesorabile irrefrenabilità verso il silenzio, allora saprai che stai ascoltando questa tematica.

La quarta tematica (forse la più banale) è quella della "Costruttività" (sì, lo sai già da solo, anche questo è un termine inventato...). Si tratta della tematica della fabbricazione, della manipolazione, della modificazione. E' un modo di scrivere la musica che (se stai attento, zio, ovviamente...) ti permette di riconoscere la concatenazione, l'elaborazione. E' la tematica che interpreta la nozione di ordine specifico, non dato, ma scelto, costruito. E' il modello che studia il catalogo, la collezione, la necessità di definire e ridefinire un ordine. E' il modello che permette l'interpretazione della creazione di relazioni, della sistematizzazione. E' il tema che interpreta l'accumulazione, l'influenza reciproca, il riverberare per simpatia, il rispondere assertivamente. E' il tema dell'ibridazione, del metissage, della riproduzione. E' il tema della contaminazione e dell'integrazione, dello sviluppo, della crescita e dello sviluppo nella crescita. E' il tema della nascita e della generazione. Si tratta del tema dell'evoluzione, del processo e della creazione di direzioni. E' il tema dell'attività e dell'interattività come capacità di prendere delle decisioni sulle interazioni e che produce un percorso. Ecco perché la mia musica è detta anche "interattiva". Molti dicono che la mia musica sia descrittiva: in realtà zio, è costruttiva e veicola le persone che la ascoltano in un percorso. Anzi ti dirò di più. Tutto l'amore che ho per la musica del passato si riverbera in questa tematica: infatti nella "Costruttività" io ripongo quelle tecniche di sviluppo che ho ereditato dalla storia della musica. Per riconoscere questo tema nella mia musica, concentrati sul come sia trasformato progressivamente ogni tema o ogni situazione tematica. Se riconosci delle metamorfosi, dei cambiamenti progressivi, degli sviluppi organici, allora avrai riconosciuto la tematica della costruttività.

La quinta tematica nella mia musica è la "Distruittività" ("oh, finalmente un termine noto...", hai ragione zio, era ora...) E' il tema che si fonda sull'esperienza del bisogno di reagire avversivamente attraverso l'antagonismo e il ritiro. La distruzione, la capacità di produrre la rottura, la frattura, il taglio. La capacità di essere più forti della forza stessa che vogliamo dominare. E' il tema della negazione, del dolore come esperienza, del rovesciamento dei ruoli, (quindi della perversione) e della ritorsione. E' il modello della lotta, della tresca. Questo è il tema che ha volte produce la sensazione del fastidio, dell'antipatia, della dissonanza, dello sconforto, dello sgradevole. E' il tema dell'avversione, del conflitto, della non accettazione. E'

il tema che si fonda sull'esperienza della rugosità, dell'ostilità, dell'annientamento, dell'opposizione. E' il modello della dialettica, della deformazione, della negazione. E' la tematica del combattimento che interpreta le controtendenze di un fenomeno in rapporto ad altri fenomeni o al sistema. Nella mia musica riconoscerai sempre questo tema ogni volta che troverai l'imposizione, l'invasivo, il penetrante. Quando qualcosa che si è appena instaurato viene distrutto da un altro evento nuovo. Ti sarà facile reperire all'ascolto questa tematica. Suoni "violenti", volumi invasivi, frasi musicali che coprono altre frasi con la sensazione di prepotenza, l'arrivo immediato di un evento abrupto o la scomparsa inattesa che lascia un vuoto che ostenta tale scomparsa, etc.

L'ultima tematica (la sesta) è quella della "Sensualità", che si fonda sull'esperienza del bisogno di un piacere fisico dato dall'eccitazione sensuale (no, zio, non sessuale... o per lo meno, non solo...) E' il tema che permette di interpretare l'erotismo, il gratuito, l'ostentatorio, il generoso. E' il tema che porta in sé l'edonismo, il compiacimento, la stimolazione autistica, il piacere in sé. E' il modello che si fonda sull'esperienza dell'amplificazione, della moltiplicazione, dell'abbondanza. E' il modello che si fonda sull'esperienza dell'orgasmo e dell'incitazione. E' il modello della piacevolezza in sé, della magnificazione, della simulazione come estraniamento, del gioco. E' il modello che può interpretare la nozione del penetrato, della seduzione, dell'affascinante. Da anni, zio, ho deciso che la musica che produco, almeno a livello di "sensualità" dei suoni, deve possedere un alto livello di edonismo e di piacere per il gusto del suono. Questa tematica sembra contraddittoria con il genere della musica erudita, che spesso produce musica poco "piacevole" all'ascolto. Beh, zio, sono anni che sto facendo di tutto affinché io non rinunci in nulla alla ricerca estetica erudita senza però trascurare una piacevolezza intrinseca dei suoni che produco. Quindi riconoscerai questa tematica ogni qualvolta avrai l'impressione di ascoltare qualcosa che di per sé è interessante da sentire a prescindere dalla sua articolazione con il resto della composizione in cui si trova.

Ma vedi zio, come ti scrivevo prima, tutte le ricerche estetiche sono una proiezione individuale di una o più utopie. In un certo senso un'estetica è una visione del mondo, non solo artistica. Attraverso la mia musica, io cerco di definire un mondo "utopico" tale quale io lo desidero o come sento che dovrebbe essere. Questi temi non sono scelti a caso, ma implicano la mia visione "utopica" di come vorrei che le cose fossero. In questa visione utopica per me l'Attrattività rinvia all'esperienza della conoscenza di un sistema, della sua

auto-strutturazione, e del fatto che ogni individuo o fenomeno appartiene ad un sistema. Il sistema è dato, ed è anche dato che noi apparteniamo ad un sistema. In questa visione cerco di stabilire un modello tra il rapporto di dipendenza, di scoperta, di gravitazione intorno a punti fissi quando questi esistono. Il secondo tema (la Ciclicità) è la mia visione utopica in musica che rinvia all'esperienza del funzionamento di un sistema e della sua meccanica. Tale meccanismo in questa fase si avvera come indipendente dall'individuo che è testimone o dall'oggetto del funzionamento del sistema. Emerge quindi la nozione di un tempo cronometrico, proprio della ciclicità, la cui distanza tra un ciclo ed un altro include la nozione di durata. Questo permette di interpretare ulteriormente le proprietà emerse dal primo tema: ad un ordine del sistema basato sull'attrazione subentra la nozione di organizzazione temporale che tende a punti fissi, noti. I due primi temi quindi sono in grado di interpretare lo statico ed il dinamico come interazione tra di loro. Il terzo tema (Corruttibilità) chiude l'esperienza dell'individuale con il sistema poiché rappresenta la formalizzazione della rottura dell'appartenenza. L'individuo conosce il sistema, ne apprende i funzionamenti e le proprietà e, attraverso questi ultimi, ha consapevolezza che il sistema è sempre dissipativo. L'esperienza della scadenza delle cose, si traduce nella possibilità di disfacimento del sistema stesso.

La quarta tematica (Costruttività) si pone come compensazione delle tre precedenti. Rappresenta l'appropriazione dei funzionamenti del sistema ponendo l'individuo o il fenomeno come parte di un collettivo e capace di gestire le interazioni attraverso i fenomeni e i fenomeni attraverso l'interattività. Questo modello corrisponde alla capacità di leggere il sistema con i suoi elementi e di poterlo gestire all'interno del sistema stesso o con altri sistemi. Questo quarto tema "racconta" i comportamenti del sistema, sviluppandolo, accrescendolo, ma non ridefinendolo. E' a questo punto che subentra la quinta tematica (Distruttività). Questa esprime l'interpretazione della capacità di ridefinire, di distruggere legami, regole, vincoli, fino a distruggere il sistema stesso. E' il luogo della dialettica per eccellenza, dell'urto che esiste tra il possibile e l'impossibile, dello scontro di idee, dei contrasti. E' il modello che permette di interpretare la resistenza o del fenomeno, o dell'individuo o del sistema. Si tratta della posizione d'intolleranza e della sostituzione forzata. L'ultima tematica (Sensualità) è la ricerca della soddisfazione in sé tanto del fenomeno, quanto dell'individuo o del sistema. E' lo stadio dell'esistenza che porta un edonismo tanto individuale e privato quanto collettivo e pubblico. E' il modello che permette l'interpretazione del piacevole in sé e attraverso gli altri. Si tratta della tematica del piacere stesso dell'ascolto e dello scrivere. Nella mia musica (se ascolti bene zio) queste sei

tematiche possono apparire tanto nell'ordine che ti ho proposto quanto in un ordine più complesso che prevede una costante reinterpretazione retroattiva ed evolutiva di ciò che hai appena ascoltato in rapporto a quello che stai ascoltando.

Per fare tutto questo zio, però ho sviluppato delle tecniche di scrittura che permettono di controllare la musica in modo tanto intuitivo quanto strutturato. E' come se fossi un ebanista che non solo apprezza la storia (cioè le attribuisco un immenso valore) ma sono in grado di lasciare una firma nuova che viene riconosciuta come autentica, quindi carica di un'identità certa. E quindi c'è chi la studia. Ma poiché non tutti la capiscono, allora mi invitano per spiegarla... E pensa che studenti "un po' da tutto il mondo" vengono a seguire le mie lezioni che tengo in un minuscolo conservatorio in Francia. (Ovviamente non ti sto parlando di folle oceaniche..., ma di unità...). Quando dico che vengono un po' da tutto il mondo intendo tutto quel mondo che lavora l'arte attraverso l'utilizzo del computer. Come fanno a conoscermi? Beh, semplice, quando mi invitano nei vari paesi che ti ho citato prima, gli studenti che mi incontrano (alcuni di loro) decidono di seguirmi. Alcuni per qualche mese, altri per anni. A loro dico fin da subito che non c'è lavoro, che c'è crisi, che solo pochi si interessano alla musica erudita e che, di fatto, siamo una sorta di sotto-etnia. Nonostante questo credono a quello che dico. Non solo. Sanno che con quelli come me (cioè con i maestri) si può accedere al livello di consapevolezza di sé e dell'essere se stessi (cioè autentici) in arte. Per molte persone (come per me del resto) questo è l'unico motivo per cui vale la pena esprimersi. Perché vedi, zio, io considero l'esistenza come un'istanza dell'eternità, come quella "fortuna" che ci viene concessa affinché una parte dell'energia che chiamiamo vita porti il nostro nome e cognome. In questo senso il nostro fare, il nostro agire, la capacità di sapersi esprimere in modo autentico lasciando una traccia leggibile (quelli che alcuni chiamano firma), è un bel modo per onorare questa "fortuna". L'autenticità di un'esistenza non sta nel proprio nome, ma nel modo in cui si è in grado di leggerlo.

Ma vedi zio, "quanti fiori nascono per morire mai visti" (lo so zio, perdonami questa citazione, ma è l'unica ancora oggi che non riesco a sostituire con parole mie...). Eppure, zio, se uno solo di noi è in grado di vedere un fiore, che sia giallo, rosso o blu, più non importa. Poiché per quelli come me, che cercano una ragione dell'esistenza più elevata della meccanica sociale, è importante che quel fiore l'abbia visto anch'io. Poiché nel presente di quel fiore, se grazie a quel fiore sono in grado di capire che nello stesso presente ci sono anch'io, allora forse qualcosa dell'esistenza l'ho capito. E se grazie a quel fiore sono in grado di accedere a

forme d'intuizione del sapere trascendente, allora vedi zio, quanto diventa importante che quel fiore, almeno per una persona (non fosse altro che per me), sia esistito. E prova a dirmi cosa rende "bello" un fiore... Nessuno di noi è capace di farlo. O allora tutti lo siamo. Poiché ad alcuni piacciono le rose ed ad altri i gerani. Ma a volte l'effimero, un piccolo fiore, magari neppure "perfetto", diventa per chi sa coglierne la bellezza, un modo per accedere a ciò che ci trascende. E vedi zio, ho capito con gli anni che la bellezza è ovunque. Dire che una donna asiatica sia più bella di una nera, una mantovana di una svedese, una spagnola di una indiana, è di per sé sciocco. La bellezza è ovunque la si sappia cogliere. E ti dirò di più. Per una persona che deve allestire una cerimonia, un fiore è al suo apogeo quando si dischiude al suo massimo volume. Per un botanico, lo stesso fiore raggiunge il suo apogeo solo lasciando spazio ai semi che spargerà solo dopo la sua dischiusa, quindi quando il fiore è in fase di appassimento. Cioè quella che alcuni chiamano bellezza (di un fiore per una cerimonia) altri la chiamano superficialità transitoria (i botanici). E quella parte del mondo che mi invita a fare concerti e conferenze, un po' dappertutto, della mia musica apprezza tanto l'apparenza in sé dei "fiori" che scrivo quanto i "semi" che si leggono all'interno dei "fiori". Nell'ambito degli eruditi (che siano brasiliani, italiani, francesi, cinesi o statunitensi, etc.) la mia musica risulta "tanto pensata quanto sentita".

Ma affinché tu capisca perché mi invitano così spesso e in paesi così diversi, devi sapere che dieci anni fa, nel 2001 ho creato una nuova Accademia (nella sua prima accezione [e non nella seconda] che ti ho descritto poco fa). Il modello cui mi sono ispirato è proprio l'Accademia dei Lincei. Ho creato gruppo di ricerca internazionale che porta il nome di PRISMA, costituito da un collettivo di compositori e ricercatori in musica, tutti appartenenti alla mia stessa generazione e tutti "riconosciuti" dal sistema universitario o artistico o scientifico internazionale (cioè tutti tosti! Come i Lincei, appunto...). Il gruppo che ho creato si pone come "una risposta possibile" ai problemi del rinnovo dell'arte nel rispetto delle tradizioni e nella capacità di autocritica e come rimedio ai vari Allievi sparsi nel mondo... PRISMA è l'acronimo di Pedagogia e Ricerca Internazionale sui Sistemi Musicali Assistiti. Ma è anche un acrostico, che tramite il valore semantico che possiede, indica un cristallo capace di differenziare i colori indistinti all'interno della luce bianca, e di renderli riconoscibili attraverso se stesso. E' come se un prisma fosse uno strumento capace di dare "identità" a ciò che è indistinto: il rosso diventa rosso, il blu diventa blu e via dicendo. L'identità come premessa per l'autenticità.

I fondamenti teorici di questo gruppo si radicano nella storia e nella tradizione della musica, cercando di articolare complessità della concezione di un'idea e complessità della sua realizzazione, attraverso un artigianato che renda possibile la comunicazione e la percezione di tale complessità. Vedi zio, in assenza di un sistema formalizzato, si insediano troppe realtà approssimative le quali rendono la mancanza di identità il fatto più evidente, (vedi il caso Allevi dalla Cuccarini...).

Se è vero che i compositori aspirano ad essere maestri in musica, questo titolo (quello di maestro) implica anche un'azione sociale di formazione. All'interno del gruppo che ho creato l'azione di trasmissione del sapere viene messa allo stesso livello della ricerca musicale, della produzione artistica e della divulgazione. Sono convinto che non basti comporre per definire l'identità di un compositore. Un maestro è conoscenza e "traduzione spontanea e gratuita" del sapere. Questo fondamento ideale, utopico ma possibile, iscrive l'atto compositivo in un'azione ben più vasta che solo i compositori-maestri possono svolgere definendo ancora meglio così un'identità forte e non riducibile al solo scrivere musica. Maestro è chi si dedica al ricercare, lavorare, fare, studiare, insegnare e praticare.

Il gruppo PRISMA non è solo scrivere musica ma è un'azione più vasta che crea una demarcazione tra il "comporre perché si può" e il "comporre perché si sa". Vedi zio, l'azione che svolgo ha dato una nuova identità allo scrivere musica che, secondo quello che insegno significa anche fare ricerca musicale, sociologica, epistemologica ed artistica. Sto cercando di dare un'identità ad un pensiero, ad una teoria ed ad una pratica e il gruppo PRISMA ne è un esempio: gruppi di ricerca che discutono sulle strutture in musica, sui sistemi, sulle applicazioni, si articolano con gruppi che discutono sullo spettacolo, sulla definizione dell'arte, sul contesto dell'arte contemporanea. Studiosi e professionisti di diverse discipline si confrontano in una discussione produttiva, rivolta a dare identità e dignità ad una pratica che non trova una risposta soddisfacente in molte forme (vedi Allevi...) promosse da molte strutture esistenti. Ecco perché mi invitano un po' in tutto il mondo: perché io contribuisco a questo. Ma a chi può interessare tutto questo? A pochi zio, veramente a pochi. Ed è normale quindi che si parli poco della mia musica attraverso i canali di diffusione tipo la Rai. Lo so zio che sarebbe bello poter dire che tuo nipote è "conosciuto", e che "passa anche lui in televisione la domenica pomeriggio".

Ma vedi zio, dopo tutto quello che ti ho scritto, se la notorietà venisse... fatti suoi... Ma se io la stessi aspettando, allora sarei un vero ipocrita o ancor peggio, un vanitoso. Ma zio, rifletti:

avrei scelto questo mestiere per essere conosciuto? Famoso? O per diventare ricco? Per far soldi o per essere famoso non avrei certo fatto il compositore di musica erudita, ma avrei scelto un mestiere meno onesto: più corruttibile, più facile da compromettere e meno purista. Poiché non esiste un'utopia che scende a compromessi, doppi giochi o raccomandazioni. E forse avrei scelto, fin da piccolo, un iter di studi anche più corto... Chi è quel pazzo che spende 10 anni della sua vita per compiere un cursus di composizione più altri 10 (circa) per imparare l'informatica avanzata per poi sperare di essere un non-disoccupato? E perché poi fare una musica che, un po' come quella popolare, non è destinata a vendere ma a studiare, e a far studiare? Perché fare una musica che sembra essere su un altro pianeta in rapporto alla musica pop, quella che vende bene?

Vedi zio, se faccio tutto questo è per naturale inclinazione e perché concentrandomi sulla musica "erudita" e sulla mia musica riesco ad accedere a stati di consapevolezza sull'esistente nel modo più profondo che io abbia trovato. Poiché la ricerca dell'autentico altro non è che la ricerca dell'identità. E quando l'identità è quella di sé stessi significa accedere alla consapevolezza di quella porzione di esistenza che porta il nostro nome. La nostra firma. Scrivendo musica (più che suonandola) riesco capire, e quindi a leggere, le musiche lasciate dagli altri Maestri che ci hanno preceduto e a distinguerne il contenuto e ad apprezzare la loro stessa ricerca dei valori "utopici". La musica mi aiuta a trascendere la logica del pensiero razionale permettendomi di accedere a stadi di consapevolezza propri della meditazione. Solo che, a differenza della meditazione, la musica permette una partecipazione collettiva in uno stesso stato di consapevolezza per tutti coloro che sono in grado di accedervi. Tanto ora, nel presente, quanto più tardi, nel passato. Tutti i veri Maestri possono accedere a questi stati. E l'unico insegnamento che un Maestro può propagare è proprio quello di far accedere a questa consapevolezza quegli allievi che riesce a reperire come futuri maestri. In questo senso il rapporto maestro-allievo è, nella nostra società, un privilegio. Quindi un impegno etico. Gli allievi (non Allievi, zio...) sono reperiti dai Maestri a qualsiasi età e sono guidati nella trasmissione e nella conservazione di come gestire e approfondire qualsiasi conoscenza utopica. Ecco perché girano (ed io con loro) il mondo, anche se siamo una minoranza sociale. Forse siamo una sorta di sotto-etnia trans-frontaliera. Chi sceglie di fare musica d'arte (o erudita), non ambisce alla notorietà, ma all'autenticità. Poiché ogni maestro sa che il riconoscimento (l'applauso del pubblico) fa piacere a chiunque. E' bello sentirsi riconosciuti e, quindi, sentirsi capiti. E' umano il bisogno di essere accettati ed amati. E questo, ripeto, zio, farebbe piacere a chiunque; anche a te.

Ma affinché tu capisca perché la notorietà e il plauso non sono lo scopo per quelli che si occupano di musica d'arte (o erudita) come utopia, posso farti un ultimo esempio. Quando si studia il volo, la bellezza del volo o come poter volare, si impara fin da subito che la nobiltà del "volo" non dipende dall'altitudine raggiunta o dalla distanza dal suolo. L'utopia come trascendenza del pensiero non possiede unità di misura ma solo le "ali" protese verso la libertà di espressione. In questo senso, zio, non sono né un'aquila né un'aquilone, ma il tuo piccolo "sarsanin", che è in grado di volare da solo.

Libero di farlo, (ed ora sai perché), un po' in tutto il mondo.

tuo nipote, Jacopo