

AUTORITRATTO

Giovanni Guaccero (2010)

Sognavo di un marinaio che si era perduto in un'isola lontana... In quell'isola c'erano poche rigide palme e fuggevoli uccelli volavano tra di esse... Non so se a volte si posavano... Da quando, scampando a un naufragio, vi era approdato, il marinaio viveva in quel luogo... Poiché non aveva modo di tornare in patria, e soffriva troppo ogni volta che il ricordo di essa lo assaliva, si mise a sognare una patria che non aveva mai avuto, si mise a creare un'altra patria come fosse stata sua, un'altra specie di paese con altri paesaggi e altra gente e un'altra maniera di passeggiare per le strade e affacciarsi alle finestre. Ora per ora egli costruiva in sogno questa falsa patria, e non smetteva mai di sognare, di giorno, alla breve ombra delle grandi palme che si frastagliava, orlata di punte, sulla sabbia calda; di notte, sdraiato sulla spiaggia, senza badare alle stelle.

Da *Il marinaio* di Fernando Pessoa, traduzione di Antonio Tabucchi

DELL'UNITA' E DELLA DIVISIONE

Sono vent'anni che svolgo un'attività musicale pubblica. Intorno al 1990 (forse poco prima) risalgono i miei primi concerti di bossa nova nei jazz club romani insieme a una (anche lei) debuttante Rosalia De Souza. Sempre nel 1990 scrivo la mia prima composizione di ambito "colto" che ha avuto una vita indipendente dai primi saggi di conservatorio: *Africa*, su testo del poeta "modernista" brasiliano Raul Bopp. Fin dall'inizio una "scissione" in due mondi che, se pur separati, fin dall'inizio hanno cercato di incontrarsi, che a volte si sono davvero incontrati, ma che mai sono riusciti a fondersi stabilmente per produrre un'unica "visione del mondo". Le cause di tutto ciò sono a mio giudizio molteplici, hanno a che fare con la mia formazione, con l'ambiente culturale in cui sono cresciuto e soprattutto con quella che definirei la percezione dell'assenza di un "contesto" che rendesse possibile la creazione e la collocazione di prodotti musicali in cui il sapere acquisito dalla tradizione potesse svolgere una funzione pubblica all'interno del contesto culturale nazionale. In questo senso per me questa è anche la storia di una "mancanza", e di un "vuoto" segnato dall'assenza di una "nazione" e di una "patria", nel mio caso dall'assenza dell'Italia. E' questo un punto centrale da cui partire. E così, come il "Marinaio" di Pessoa, mi misi a sognare una patria che non avevo mai avuto.

L'AMBIENTE CULTURALE

Sicuramente l'ambiente culturale in cui sono cresciuto mi ha segnato fortemente. Prima di tutto la presenza di mio padre, Domenico Guaccero. In lui era molto forte un elemento ideologico nel rapporto con la musica, soprattutto in relazione alla funzione educativa della musica. A differenza di altri compositori della sua epoca lui si pose davvero in relazione con "l'altra musica", pensiamo alle collaborazioni con jazzisti come Mario Schiano, ma anche ai punti di contatto con l'ambiente "testaccino", con Giovanna Marini e con altri musicisti come Schiaffini o Colombo. Ma allo stesso tempo era molto selettivo nelle scelte, sia su un piano estetico che soprattutto su un piano etico. Per lui l'"apertura" doveva essere una sfida "alta", non giocata al ribasso, come fosse una scorciatoia. Era questa, a mio giudizio, un'utopia, perché in Italia, un paese in cui l'educazione musicale ha ancora così scarso valore per le istituzioni, tutto ciò non era e, a maggior ragione oggi, non è possibile. Ma lui, come altri intellettuali di quella generazione di "padri", aveva forse il sogno e la speranza di cambiarlo questo paese. Sta di fatto però, che tutto ciò ebbe una grandissima influenza sul mio rapporto con la musica, fin dall'infanzia. Come dicevo, se penso anche ad altri figli, miei coetanei, di quella generazione di padri intellettuali, per loro esisteva la musica "alta", quella classica o "colta" che dir si voglia, e poi quella "bassa", di cui si poteva normalmente fruire nei contesti appropriati. A casa nostra non era così. Se da un lato era presente un grande rispetto per alcune musiche "altre", come il jazz o la musica folklorica, d'altro canto vigeva un assoluto divieto nei confronti di qualsiasi musica che fosse vagamente commerciale. La conferma di ciò l'ho avuta

quando anni fa Mario Schiano mi diede la registrazione di un'intervista a mio padre fatta a caldo nel 1977 dopo un concerto d'improvvisazione svoltosi nell'ambito di una Festa dell'Unità a Firenze, in cui lui spiegava il proprio rifiuto verso un'idea di "musica mercantile", verso un'idea di musica ridotta a pura "merce". Questa diciamo è la premessa ideologica. Per il resto, altre figure molto presenti che io ricordo sono state principalmente Mauro Bortolotti ed Egisto Macchi, oltre agli altri musicisti di Nuova Consonanza che potevano capitare a casa nostra come Franco Evangelisti o Ennio Morricone. Ma sicuramente Mauro ed Egisto furono presenze costanti. E soprattutto con Mauro il rapporto era strettissimo, anche con la sua famiglia. E posso dire che, a parte le prime lezioni di armonia e composizione avute da mio padre, con Mauro, pur non essendo stato un suo allievo, ci fu un costante confronto anche nel periodo dei miei studi musicali. Fu così cosa relativamente normale che nel 1999 entrassi a far parte dell'associazione Nuova Consonanza, e che quello fosse il contesto di riferimento fin dai primi anni della mia attività.

LA FORMAZIONE

Dopo gli studi di pianoforte con Elena Matteucci e Annamaria Gatti e dopo il liceo, fu cosa naturale iscrivermi al corso di Composizione al Conservatorio di "S. Cecilia". Nei primi anni di studio ebbero un ruolo importante anche i primi insegnanti di composizione che ho avuto, Edgar Alandia, compositore boliviano, ed Enrico Marocchini, ex allievo di mio padre. Di Edgar ricordo che appena entrai la prima volta in classe mi accolse accennandomi al pianoforte il tema di "*O que será*" di Chico Buarque. "La conosci questa?", disse. E fu il suo modo di mettermi a mio agio, anche rispetto al mio rapporto con la musica latino americana, del quale lui era a conoscenza poiché si ricordava di avermi incontrato un po' di anni prima allo studio di mio padre, lo Studio 29a (credo nel 1982), quando stavo terminando una prova con il mio primo gruppo "brasiliano" e lui stava per cominciare una prova con Nuove Forme Sonore di Giancarlo Schiaffini. Con Enrico ci fu invece il primo impatto importante col suono dell'orchestra, proprio da un punto di vista sonoro, cosa che per lui è stata sempre fondamentale essendo anche direttore d'orchestra. Ma senza dubbio posso dire che la figura per me più importante è stata quella di Luciano Pelosi, con cui poi mi sono diplomato. Il primissimo impatto non fu dei più semplici, ma proprio per questo il rapporto fu interessante fin dall'inizio. Pelosi tra i compositori della sua generazione operanti a Roma era sicuramente quello meno legato alle esperienze delle avanguardie romane da cui io provenivo. Questo mi stimolò molto, nel dover sempre trovare una giustificazione e una motivazione riguardo alle mie posizioni. Ed è sempre stato di aiuto nei momenti di difficoltà. Ricordo che proprio per la composizione di *Africa*, che considero la mia prima vera composizione, eseguita poi nel '93 nell'ambito delle esperienze legate al Folkstudio, ebbe un ruolo di stimolo fondamentale. Era un periodo in cui non riuscivo a trovare una chiave per esprimere le mie idee, e allora una volta a casa sua in via Giulia tirò fuori dalla biblioteca il volume "Lirici brasiliani" a cura di Ruggero Jacobbi, trascrisse il testo di Raul Bopp e mi diede anche un organico descritto in modo dettagliatissimo che poteva far prefigurare il carattere di una eventuale composizione. "Portami un pezzo finito tra tre giorni", mi disse. E così fu. Anche in seguito posso dire che mi ha sempre dato fiducia nel credere nelle mie idee, penso soprattutto riguardo alla composizione e alla realizzazione di Salmo Metropolitano, la mia composizione del diploma, per l'esecuzione della quale contribuì molto. Altre figure importanti negli anni del conservatorio sono state Vittorio Bonolis per Lettura della Partitura e soprattutto Sandro Biagiola per il biennio superiore di Storia della Musica (fondamentale il lavoro svolto con lui su Bartók). Biagiola è stata una figura che ha svolto un ruolo molto importante per il mio rapporto con l'etnomusicologia, oltre ovviamente agli esami che feci all'università con Carpitella, Giuriati e Giannattasio, il quale è stato anche mio correlatore nel 2004 per la tesi di laurea sull'improvvisazione nelle avanguardie romane, laurea conseguita con Pierluigi Petrobelli, altro personaggio che considero molto importante per il mio percorso. Dall'inizio, con il primo suo corso che frequentai nel 1986 su Igor Stravinskij, fino alla laurea nel 2004 Petrobelli ha sempre avuto una funzione di stimolo per trovare motivazioni a proseguire i miei studi universitari, soprattutto negli

ultimi anni, dopo i diplomi di conservatorio. Più controverso è stato invece il mio rapporto con l'elettronica: pur diplomandomi con una personalità generosa e di spicco come Riccardo Bianchini, non sono mai riuscito ad entrare pienamente dentro quel mondo, almeno dentro quello dell'elettronica "ufficiale", legato alle esperienze delle avanguardie, così lontano dall'approccio all'elettronica diffuso oggi in altri ambiti musicali. Ma in realtà questo non è stato un problema legato solo alla musica elettronica. Più in generale devo dire che il limite di tutti gli studi accademici è stato quello di non mettermi in condizione (me come miei altri coetanei) di fronteggiare la sfida con la musica "reale", quella che oggi su più livelli rappresenta la nostra realtà musicale circostante. Il mondo del conservatorio per come ancora lo ho vissuto io, era un mondo "a parte", paradossalmente slegato dalla realtà contemporanea. Questo ha prodotto in me una grande frustrazione, e posso dire che per gran parte della mia ricerca gli stimoli sono venuti fuori dal mondo conservatoriale e accademico in generale. E per accademico intendo anche il mondo delle post-avanguardie oramai istituzionalizzate. E così credo che tra i miei maestri, oltre a quelli con cui ho davvero studiato, sarebbe giusto nominare anche personaggi che mi hanno molto influenzato come Miles Davis e John Coltrane, Chico Buarque e Tom Jobim, Milton Nascimento, Egberto Gismonti e tanti altri.

SALMO METROPOLITANO

Certamente *Salmo metropolitano* ha a che fare con queste problematiche. Il Salmo fu per certi versi la rappresentazione della mia fuoriuscita dal mondo accademico. In questo senso ha rappresentato una presa di posizione radicale da cui poi, tranne rari casi, non sono più riuscito a tornare indietro. Oltre alla parte di testo tratta da Pasolini fu molto importante l'elaborazione del libretto fatta insieme allo storico Roberto Gualtieri, in relazione alla storia degli intellettuali italiani, al ruolo della sinistra marxista e al concetto di "sconfitta". Ricordo ancora che il brano fu un evento ancor prima di essere eseguito. Non fu facile mettere su una composizione del genere in ambito di conservatorio, e se forse è esagerato dire che fui osteggiato, certamente non fui aiutato dalle istituzioni per metterlo in piedi. Erano anni che non si vedeva in conservatorio una cosa del genere, con solisti, coro, orchestra, strumenti elettrici. Fu una composizione amata da molti, ma che creò anche dei fastidi. Ricordo che quando feci vedere la partitura a Mauro Bortolotti, di fronte all'uso che feci dell'asserzione di Pasolini riguardo alle "colpe dei padri", lui – in quanto "padre" – si "risentì" molto. "Ma che avremmo dovuto fare noi?", mi disse. E così altri, dopo l'esecuzione. Ma ci furono anche commenti molto positivi, anche da parte di compositori di quella generazione: ricordo in particolare la mattina dopo la telefonata di Ennio Morricone che si complimentò molto per il mio lavoro. Tre anni dopo uscì il CD del Salmo e anche quella fu una tappa importante. Fu molto apprezzato da Enzo Siciliano che lo recensì su La Repubblica, e da lì nacque un rapporto di amicizia e stima che per me fu molto importante.

DAL FOLKSTUDIO A NUOVA CONSONANZA

Ma in realtà le mie prime esecuzioni pubbliche si svolsero nel 1991 e toccarono ambiti nevralgici per il mio percorso: all'inizio fu il teatro con le musiche di scena per il *Filottete* di Francesco Randazzo, regista diplomando all'Accademia d'Arte Drammatica, conosciuto tramite un caro amico comune, il flautista siciliano Calogero Giallanza. Tra le attrici dello spettacolo era presente Alessandra Del Maro (oggi detta Sandra), che poi è diventata mia moglie e che da allora è sempre stata presente nei miei lavori, molte volte svolgendo una fondamentale funzione di stimolo anche nelle fasi di elaborazione dei pezzi. Ricordo che a quell'epoca facevo la spola tra il Teatro in Trastevere dove si svolgevano le repliche dello spettacolo, e i vari club trasteverini dove suonavo bossa nova con Rosalia De Souza. Alla fine del '91 comincia anche la rassegna "Folkstudio contemporanea". Mi contattò tramite amici comuni il compositore James Demby che mise insieme un gruppo di musicisti (oltre me, Raffaele Bella, Roberto Capacci e successivamente Alessandro

Vecchiotti), che avrebbe dovuto proporre a Giancarlo Cesaroni la realizzazione di un concerto di musica contemporanea al Folkstudio. In realtà Cesaroni ci offerse di organizzare una intera rassegna, che poi continuò effettivamente fino al 1996. Questa prima esperienza nell'ambito dell'organizzazione musicale fu per me fondamentale nel tentativo di elaborare nuove idee, e per creare nuovi contenitori per le "musiche contemporanee" di fine millennio, in un'epoca in cui ancora non era affatto scontato praticare certe "aperture", che oggi sembrano divenute appannaggio anche dei compositori che allora apparivano tra i più "integralisti". In quell'ambito vengono eseguite varie mie composizioni, come *Extra me aliqua res* (1991) e poi *Africa*, nell'ambito dell'omaggio a Franco Evangelisti da noi realizzato nel 1993. Dalla metà degli anni '90 scrivo molta musica da camera per vari gruppi tra cui l'Ensemble Colosseum, l'Ex Novo Ensemble, il Gruppo Strumentale Musica d'Oggi, e cominciano le esecuzioni nell'ambito di Nuova Consonanza. Ma soprattutto sono grato ad alcuni musicisti che hanno sempre creduto nel mio lavoro: Massimo Coen con I Solisti di Roma, Bruna Liguori Valenti con il Coro Aureliano e Enrico Marocchini con cui nel 2000 prese corpo l'idea di realizzare con vari compositori un melologo in omaggio a Pier Paolo Pasolini con l'Orchestra Sinfonica Abruzzese. Mi venne subito in mente in quell'occasione di parlarne ad Enzo Siciliano per chiedergli una scelta di testi pasoliniani. Ricordo ancora che ero a casa sua quando prese i volumi delle poesie di Pasolini e cominciò a sfogliarli: fu una scelta molto personale che rappresentò, come mi disse, un suo personale ritratto del poeta friulano. Io scelsi la poesia *Uno dei tanti epiloghi*, dedicata a Ninetto Davoli e fu una grande emozione incontrare alla replica romana del 2002 alla I.U.C. proprio Ninetto che prima del concerto cercava di tranquillizzarmi, vista la mia agitazione, e che successivamente si complimentò molto. Da allora mi rimase dentro l'idea di realizzare in futuro qualcosa con lui. Sempre nel 2000 la collaborazione con Siciliano continuò per il convegno "*Due tre cose sulla musica del secondo Novecento*" tenutosi in ottobre a Firenze: fu anche quella una tappa importante per l'elaborazione di idee e per sviluppare un confronto tra musicisti (tra cui Carlo Boccadoro, Fabio Vacchi e altri) per elaborare una "strategia" di fuoriuscita dal novecentismo musicale. Siciliano spingeva molto verso questa direzione, credeva nei compositori della mia generazione e vedeva la realizzazione di questo convegno anche come un momento conflittuale nei confronti di una vecchia generazione di critici, che però fondamentalmente si sottrasse al confronto.

DA NUOVA CONSONANZA A TESTACCIO

Ma io cercavo la mia personale strada per fuoriuscire da un certo novecentismo musicale. Una strada che a mio giudizio doveva in qualche modo fare i conti proprio con la parte più "avanzata" della storia musicale italiana del secondo novecento. E così negli anni tra 2002 e 2004 approfondisco molto il mio rapporto con la storia delle avanguardie romane, che mi attraggono per i loro connotati di "apertura" rispetto alle coeve neoavanguardie europee. Da un lato sono gli anni del grande sforzo attorno all'Archivio Domenico Guaccero per le celebrazioni del ventennale della sua scomparsa, il Progetto Guaccero 2004, che riesce a mettere in moto numerosissime iniziative in suo onore. Dall'altro, con la scrittura della mia tesi di laurea, rientro in contatto con tutta una serie di musicisti che ritenevo interessanti anche per la mia ricerca musicale, come Alvin Curran, Eugenio Colombo, Roberto Laneri, Giancarlo Schiaffini e altri. Nell'ambito di questo percorso, dopo Nuova Consonanza e il Folkstudio non potevo quindi non imbattermi nella Scuola Popolare di Musica di Testaccio. Difatti già intorno al 2000 Claudio Vedovati mi aveva chiamato per delle sostituzioni. E dal 2001 comincio a tenere stabilmente prima il "Laboratorio teorico-pratico sulla canzone" e successivamente il "Laboratorio di Armonia e introduzione alla composizione". E' difficile parlare in poche righe di "Testaccio". Ma posso dire di essermi trovato subito dentro un mondo in cui stavo perfettamente a mio agio. Lì imparo tutto per quanto riguarda la didattica. E l'insegnamento, la condivisione, l'elaborazione di progetti tra docenti e allievi sono spesso la stessa cosa. Lì realizzo insieme agli allievi alcuni spettacoli (*L'altra metà del silenzio*, *L'Arco Magico*) e si concretizza in due occasioni anche la collaborazione con Giovanna Marini: la prima volta nel 2005 per la

composizione del brano *Al Diavolo*, su un suo testo, nell'ambito del documentario sulla scuola di Luca Gasparini "*Al momento giusto*". E successivamente per lo spettacolo "Viva la musica – Variazioni su un canto popolare" al quale ho partecipato insieme al gruppo di ex allievi testaccini "I Canzonieri", gruppo attraverso il quale in questi ultimi anni mi sto confrontando in forme per me nuove anche con la canzone in lingua italiana.

ALQUÌMIA, ALEANOVA E LE "MARATONE" A VILLA AURELIA

Intanto tra '99 e 2000, dopo gli anni del conservatorio, comincio a sentire la mancanza dello stare "dentro" la musica suonata. E comincio a ragionare riguardo alla creazione di un mio gruppo in cui possa anche io suonare. Ho in mente delle precise idee sonore. Comincio dapprima a "smontare" alcuni pezzi preesistenti per riadattarli a una nuova forma. Mi metto alla ricerca di un certo tipo di musicisti. Nasce così il gruppo Alquimia, grazie alla collaborazione con Sandra Del Maro, Nicola Raffone, Gianfranco Tedeschi e Stefano Cogolo, che per me rappresenta l'unico momento che fino ad ora ho avuto di "sintesi" tra i miei diversi mondi musicali. E' anche il mio primo contatto con la canzone in lingua italiana (dopo aver già praticato quella in lingua portoghese) ed è un riavvicinamento con il mondo del jazz e dell'improvvisazione. Il gruppo riscuote consensi, ma dopo la realizzazione del CD "*Musica per le montagne*" alla lunga risente della difficoltà di collocazione per un prodotto che in ambito "colto" viene percepito come troppo tendente al "pop", mentre in ambito "pop" risulta essere troppo sperimentale. L'attività di Alquimia inizia nel dicembre del 2000 e termina nel 2004. Ma in questi anni, anche attraverso l'attività del gruppo, mi ritrovo ad essere al centro di un rinnovato rapporto tra diverse aree musicali romane, che si concretizza anche attraverso la realizzazione di alcuni eventi. Prima di tutto l'incontro-concerto "*L'altra musica*", che ho organizzato a Roma presso la libreria Bibli nel giugno del 2002, a cui partecipano numerosi musicisti e gruppi: al dibattito Mauro Bortolotti, Alessandro Sbordonì, Alessandro Vecchiotti e altri, mentre al concerto serale oltre ai gruppi Alquimia e AleaNova, Massimo Coen, Luigi Cinque, Eugenio Colombo e Fabrizio De Rossi Re. Da lì nasce l'idea di creare qualcosa di stabile a Roma che possa diventare un punto di riferimento nel rapporto tra compositori e improvvisatori/perfomer: così mentre nei mesi successivi si susseguono altri incontri che contribuiscono ad organizzare nei festival Controindicazioni e Incontri-Festival, dopo alcune riunioni tra musicisti nasce presso Il Cantiere di Roma la rassegna Iato, che almeno nel primo anno di vita rimane fedele all'idea originaria di porsi come luogo di sperimentazione e incontro tra diverse realtà musicali. Sempre nel 2002 nasce il gruppo AleaNova (che di fatto termina la sua attività nel 2005), per iniziativa di Alessandro Sbordonì che subito mi invita a entrare nel gruppo. Gruppo che si dedica alla realizzazione di partiture aleatorie attraverso l'utilizzazione di prassi esecutive di improvvisazione. Per me è un'esperienza molto importante per vivere dal di dentro alcune partiture (come *Sinfonia 2* di Domenico Guaccero), soprattutto quando prende corpo la collaborazione con Ennio Morricone che consegna al gruppo i due volumi della sua partitura "*Multipla*", sulla quale lavoriamo per molto tempo e che avrà uno sbocco concertistico con il progetto "Morricone-Incontra Lubitch". Il lavoro con AleaNova rappresenta per me l'occasione di allacciare un contatto diretto con una realtà, che fino ad allora avevo soltanto studiato dall'esterno, grazie principalmente al ruolo di Alessandro Sbordonì, un compositore che nella seconda metà degli anni '70 aveva già partecipato sia alle esperienze di improvvisazione di Guaccero e Schiano che a quelle del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza assieme a Evangelisti, Macchi, Morricone e agli altri componenti del gruppo. Il lavoro su *Multipla* è l'occasione per avere a che fare da vicino con una figura della cultura musicale italiana che rappresenta davvero un "*unicum*", l'eccezione di un musicista che è pienamente dentro la tradizione colta, che vive dal di dentro le fasi più avanzate della stagione delle avanguardie (attraverso il gruppo di improvvisazione) ma che allo stesso tempo ha rapporti con la cultura "pop", sia in ambito di canzone che soprattutto in ambito cinematografico: in questo senso *Multipla*, nata per la realizzazione delle musiche del film di Dario Argento "*L'Uccello dalle piume di cristallo*", racchiude un po' tutti questi elementi. Ed è stato un piacere poter rilavorare recentemente su questa

partitura nel novembre del 2009 quando l'ho rimontata e diretta in una forma di "installazione interattiva" per la "maratona" di Nuova Consonanza "Crossing Sounds". E proprio le cosiddette "maratone" presso la sede di Villa Aurelia dell'American Academy of Rome, rappresentano il punto di sbocco naturale di tutto il fervore degli anni 2002-2003. Proprio nel 2003 propongo all'allora presidente di Nuova Consonanza Alessandro Sbordoni di realizzare a Villa Aurelia, come apertura del festival, una maratona musicale legata all'improvvisazione e al rapporto con le "musiche altre". Così assieme a Daniele Del Monaco e Fabrizio De Rossi Re viene elaborato il progetto "Moonlight serenade" che rappresenta un momento di novità riguardo alla programmazione di Nuova Consonanza di quegli anni: all'appuntamento partecipano Luigi Cinque, Massimo Coen, Eugenio Colombo, AleaNova, Alquimia e molti a altri artisti. Da lì fino almeno al 2009 le maratone che ho organizzato a Villa Aurelia hanno sempre rappresentato un momento del festival di Nuova Consonanza in cui musicisti di ambiti diversi s'incontrano, in cui si sperimentano nuove idee e dove ci si rivolge a un pubblico diverso e tendenzialmente più giovane rispetto al tradizionale pubblico dei concerti di musica contemporanea. Per me è stata una esperienza fondamentale per cercare di creare dei nuovi contesti musicali con cui confrontarsi.

SCRITTURA/IMPROVVISAZIONE/ESECUZIONE

Negli anni 2000 perciò ridefinisco sostanzialmente il mio rapporto con la scrittura musicale. Questo implica un mutamento di direzione rispetto al percorso del decennio precedente. Mentre alla fine degli anni '90 attraverso anche la risonanza di un lavoro come *Salmo Metropolitano* potevo essere considerato una "giovane promessa" della musica contemporanea italiana, l'aver fatto poi determinate scelte, il non aver perseguito un tipo di scrittura adatta ai cataloghi dei grandi editori musicali italiani, l'aver scelto di stare dentro il suono anche attraverso la pratica dell'improvvisazione, il muovermi anche nell'ambito dei contesti della musica cosiddetta "extra-colta", sono stati tutti fattori che hanno contribuito a far sì che mi ponessi di fatto ai margini del contesto della musica contemporanea italiana, e che privilegiassi il coltivare alcuni contesti identitari più piccoli e in qualche modo "locali". In questo senso mi sento un compositore molto "romano", che quindi opera prevalentemente a Roma, all'interno di alcuni contesti molto radicati ed identitari. Tutto ciò, come dicevo, ha mutato il mio rapporto con la scrittura. Questo è un punto molto delicato della questione. La sostanza della musica è nella scrittura o vive nell'atto in cui diviene suono? Chi compone riesce ad essere "fedele" alle proprie idee cercando di descrivere nel modo più dettagliato possibile il risultato sonoro desiderato oppure agendo sui comportamenti degli esecutori e sui comportamenti di alcuni determinati esecutori? Per me la scrittura è un elemento insostituibile della pratica compositiva. Allo stesso tempo negli ultimi anni è divenuta in alcuni casi una scrittura sempre più "leggera", sempre meno "invasiva" che non può essere fruita e compresa ad esempio attraverso la semplice "lettura visiva" della partitura, ma che ha necessità di essere riempita di determinati contenuti sonori e soprattutto di determinati comportamenti sonori. Questi comportamenti sono spesso quelli di alcuni esecutori e gruppi con cui negli ultimi anni ho collaborato. Come ad esempio il percussionista Nicola Raffone, che, come quando collabora alle opere di Giorgio Battistelli, agisce spesso come co-inventore di percorsi sonori, o come il Coro Aureliano per il quale posso certo scrivere in maniera "puntuale", ma posso anche comporre riferendomi al particolare "suono" e mondo dell'Aureliano. Questo è il mio modo di essere preciso, puntuale e fedele riguardo alle mie idee musicali; cosa che probabilmente a mio giudizio non sarebbe possibile attraverso un tipo di scrittura che tenti di descrivere i risultati sonori desiderati in un modo eccessivamente dettagliato, che non tenga conto del gesto, dell'intenzione, delle possibilità e della creatività dell'esecutore. E' anche evidente che tutto ciò è possibile fino a che esisterà una tradizione orale che possa supportare questo tipo di scrittura. Ma la storia ci insegna che in fondo qualsiasi tipo di scrittura, in ogni epoca, deve essere supportata da una tradizione orale ininterrotta, per poter essere interpretata nel tempo in maniera viva e corretta. Per questo, rischiando l'oblio più di altri (e chissà quale rischio corriamo!), tento di perseguire un tipo di scrittura che necessita più di

altri dell'esistenza di una tradizione orale e di un contesto di pratiche esecutive condivise. Risulta d'altro canto evidente che questo tipo di posizione, slegata da un impegno nella didattica, da un impegno nella trasformazione della società e del suo rapporto con la musica, ossia, slegata anche dal tentativo di perseguire un'utopia, possa risultare una posizione in qualche forma consapevolmente "suicida".

LE ISOLE FELICI

Tutto questo percorso per me confluisce nella composizione e realizzazione dell'opera *Le Isole felici (una passione)*. Negli ultimi anni il mio interesse si è rivolto sempre più verso forme o molto piccole come la canzone o verso grandi forme come nel caso del teatro musicale. Nelle Isole felici confluiscono tutte le mie esperienze avute nell'ambito della musica contemporanea, dell'improvvisazione, del teatro, del mondo della canzone e della vocalità. E come il Salmo era un lavoro che nasceva all'interno di un determinato contesto che era il mondo dell'istituzione accademica (e le parole di Pasolini erano usate per "parlare" a quel mondo: "*tutti si giurano puri. Puri nella lingua, segno che l'anima è sporca*") e come la mia opera per bambini *L'Arco Magico* nasceva completamente all'interno del contesto della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, così *Le Isole felici*, opera che si pone in relazione a questi due precedenti lavori, nasce come compimento di un percorso che è stato non solo di elaborazione compositiva, ma anche di "creazione" di un contesto-contenitore, come quello delle "maratone" di Nuova Consonanza a Villa Aurelia. In questo lavoro riesco a concretizzare – per necessità o per virtù – la realizzazione di un'opera in cui non esiste confine tra l'elaborazione, la scrittura e la realizzazione, ponendomi allo stesso tempo come autore del libretto, come autore delle musiche, come regista e come direttore musicale. Allo stesso tempo tutto ciò non sarebbe stato possibile se questo non fosse stato anche in un certo senso un lavoro collettivo, al quale hanno collaborato attivamente tutti i partecipanti: le parti vocali non sarebbero state quelle senza la partecipazione di Sandra Del Maro, Monica Demuru, Patrizia Rotonda e del Coro Aureliano. Come anche le parti strumentali non sarebbero state le stesse senza il contributo di esecutori/performer come Nicola Raffone, Gabriele Coen, Gianluca Taddei, Alessandro Girotto e Stefano Cogolo. Come le parti elettroniche non sarebbero potute esistere senza la collaborazione di Andrea Mancianti e Benedetto Fanna. Per non parlare della partecipazione di Stradabanda e dell'interpretazione di Daniele Petruccioli, che ha svolto la parte del protagonista Ninetto. Ed ecco la figura di Ninetto che torna. L'avevo proprio immaginato per Ninetto Davoli questo personaggio, una sorta di "alter ego" del "giovane infelice" pasoliniano di Salmo Metropolitan. Solo che a differenza di questo, che con il suo interrogarsi attraverso il dialogo con il "padre"- Pasolini, in qualche modo "reagiva" e si poneva in una posizione "propositiva", invece il Ninetto delle Isole felici, è un personaggio che si rifugia e si auto-annulla nella propria follia, immaginandosi di perdersi "persoanamente" in un luogo di sogno e perdizione.

BRASILE

Ammesso che sia cosa lecita porre in relazione autore e personaggi di un'opera, certamente è possibile dire che le mie personali "Isole felici" sono rappresentate dal Brasile.

La nascita del mio rapporto con il Brasile è sicuramente legata a quel "divieto" di cui parlavo riguardo alla fruizione della musica pop commerciale all'interno della mia famiglia. E probabilmente, all'interno di una casa dove si ascoltavano principalmente Schubert e Mozart, io fui inconsapevolmente attratto da una musica "pop", che, oltre ad essere estremamente seducente, conteneva dentro sé, rispetto ad altre musiche, un numero maggiore di elementi che hanno una stretta relazione con la nostra tradizione classica. Difatti in seguito risultò difficile "vietare" autori come Baden Powell o Tom Jobim, e la musica brasiliana conquistò molto spazio all'interno della nostra casa. E così, in un'epoca in cui era ancora forte il mito di Pelé (dovevo avere anche qualche vago ricordo della finale Italia-Brasile del '70), dopo aver ascoltato casualmente nel '76 una

trasmissione di musica brasiliana in televisione, mi innamorai repentinamente di questa musica che non avevo mai ascoltato prima, cantata in una lingua che mi appariva stranissima. Seguirono i primi dischi di Vinicius de Moraes regalatimi da mio padre. E poi Chico Buarque, Jobim e tutti gli altri. E devo dire che anche lui nei suoi ultimi anni di vita cominciò ad apprezzare molto questa musica, e ne ascoltammo insieme davvero tanta (scoprii poi che nel '73 insieme a Mario Schiano aveva inciso un brano intitolato "*Brasil '99*". Quando si dice il destino!)

In questi anni quella scelta inconsapevole si è trasformata in una scelta consapevole. A molti può sembrare ancora curioso questo rapporto con la musica brasiliana. Come se fosse la musica di una sperduta isola esotica. E mentre oggi è oramai considerato "normale" essere appassionati di musica nord americana, o in maniera specifica di jazz, o essere in Europa dei jazzisti, allo stesso tempo nell'opinione comune risulta ancora abbastanza curioso essere appassionati di musica brasiliana. Ossia, ancora oggi, per la maggior parte di persone che si occupano di musica, ad ogni livello, non c'è una percezione chiara che il Brasile è, come dice Caetano Veloso, "l'altro gigante d'America, l'altro *melting pot* di razze e culture, l'altra Terra promessa di immigrati europei e asiatici". E non c'è una percezione diffusa dell'importanza della musica del Brasile, l'unica grande nazione d'occidente dove la nostra tradizione colta europea, non essendo vissuta solamente come "museo", è invece elemento basilare all'interno di una musica popolare nazionale viva, in cui i confini tra "colto" e popolare sono molto labili, dove il "bianco" e il "nero" vivono all'interno di un'unica identità culturale nazionale che unisce le diverse classi sociali.

Visti i fortissimi legami tra la musica popolare brasiliana e la nostra musica classica (basti pensare, oltre agli autori più noti, a tutta la tradizione dello choro, da Ernesto Nazareth a Pixinguinha e Jacobo Bandolim) fu naturale per me convertirmi al "brasilianesimo", non arrivandovi dal jazz (come in genere accade a molti), ma appunto attraverso gli studi classici (il jazz e soprattutto il free jazz fu invece per me importante per arrivare durante l'adolescenza ad apprezzare la musica contemporanea). Così cominciai a suonare bossa nova. E i maestri furono, oltre a tutti gli artisti ascoltati sui dischi, tutti i musicisti brasiliani che ho incontrato nella mia vita. Prima di tutto fu molto importante l'incontro nell'86 con la famiglia di Ana Margarida che negli anni '60 era stata una cantante di bossa nova dalla voce particolarissima che aveva inciso un disco con il mitico Tamba Trio di Luis Eça. Io cominciai a suonare con sua figlia, Ana Chagas, ma i consigli di Ana Margarida quando ci vedevamo per suonare nella loro casa a Roma furono fondamentali. Grazie a loro conobbi nel 1994 uno dei grandi musicisti brasiliani: Francis Hime, che con sua moglie Olivia, partecipò al "Concerto di musica e poesia", che si tenne al C.E.B. (Centro de estudos brasileiros) di Roma, in cui vennero eseguite mie e sue composizioni. Nel 1989 conosco sempre a Roma un baiano un po' folle: Marco Antonio Costa, che diventerà mio caro amico e con cui scriverò tante canzoni, tra cui *Ondina* che è uscita nell'ultimo CD di Rosalia De Souza. Ed è proprio Marco Antonio che mi fa conoscere nel '89 Rosalia. Con lei, come ho già detto, inizia la mia "carriera" di "pianista di bossa nova". E poi nel '91 i concerti con Marcelo Martins, il "sassofonista di Djavan", e il magico incontro nel '93 con la allora direttrice del C.E.B., Malu Verdi, che mi regalò un suo libro di poesie dal quale nasceranno tante delle mie composizioni. E poi in epoca recente l'incontro con uno dei padri della bossa nova come Roberto Menescal, con il quale mi ritrovo una sera a suonare "*O Barquinho*", e poi nel 2005 a Rio l'incontro e la collaborazione con Geraldo Carneiro, il poeta "paroliere" di Egberto Gismonti. Quell'anno, tornato dal Brasile decido di creare nuovamente un gruppo di bossa nova e così nasce il gruppo Obalalà. Certo, mi rendo conto ora che per essere considerata una "patria immaginaria", il Brasile è stato una presenza fin troppo reale nella mia vita. Allo stesso tempo ancora adesso nell'ambito della attività pubblica questo aspetto della mia vita musicale non ha avuto uno sbocco del tutto concreto. E' per questo che comincio a pensare che sia giunta l'ora di incidere finalmente un mio disco di bossa nova. Ecco! Probabilmente sarà questo il nuovo progetto a cui mi dedicherò nei prossimi tempi.