

UN'INTERVISTA CON GIOVANNI GROSSKOPF

Cominciamo con una domanda semplice. Chi sono gli autori del passato che ami di più ascoltare e, quando rientrano nel repertorio del pianoforte, anche eseguire?

Un elenco degli autori del passato che amo di più ascoltare (ed eventualmente eseguire) non potrebbe che cominciare con tre grandissimi nomi, davvero dei musicisti straordinari, che mi toccano nel profondo del cuore: Bach, Monteverdi e Schubert. Ma poi vi sono anche la musica medioevale (di ogni genere: le danze, la prima polifonia, Perotinus, Ventadorn, Machault, l'Ars Subtilior, Dufay); le *chansons* e le danze rinascimentali; e poi Caccini, Frescobaldi, Merula, Storace, Lulli e la sua cerchia, Vivaldi, e poi ancora Haydn, Beethoven (le sue sinfonie sono legate ai miei primi ricordi ed affetti musicali), Grieg (è norvegese, e io amo i Paesi nordici), Fauré, Debussy, Poulenc, Ravel, Bartók... ma del Novecento parlerò tra poco. Come si può vedere, amo molto il Barocco e, in generale, la musica antica, purché filologicamente eseguita (ha scritto Giussani: "il metodo per conoscere un oggetto è imposto dall'oggetto stesso..." e questo in musica è sempre fondamentale, per gli interpreti, per gli ascoltatori e per i compositori). Mi trovo davvero molto bene con le persone che lavorano nell'ambito della musica antica, spesso hanno una sensibilità simile alla mia ed amano anche il Novecento come me.

Vi sono poi singole tipologie di brani da aggiungere all'elenco delle musiche che amo di più: i concerti per pianoforte e orchestra di Mozart, le miniature pianistiche e liederistiche di Schumann, le impressionanti, altissime composizioni dell'ultimo Beethoven... l'elenco è lungo, si farebbe prima a dire quali sono i repertori che amo di meno. E questi sono: l'opera italiana romantica (Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini) ed il virtuosismo pianistico del tardo romanticismo (Rachmaninov, Liszt, Ciaikovski). E certi autori pop o jazz o leggeri di oggi che si spacciano per classici...

E chi sono i compositori moderni e contemporanei che sono più importanti per te?

Il Novecento è ovviamente il periodo che amo di più. Un elenco degli autori moderni e contemporanei preferiti e che amo molto sarebbe problematico, spesso ne vengo a conoscere di nuovi, e nel tempo potrebbe anche cambiare un po'. In ogni caso comprenderebbe, cercando di seguire un ordine cronologico: Debussy, Ravel, Milhaud, Bartók, Charles Ives, Alban Berg (soprattutto per il suo senso di lirica cantabilità in ambito atonale), alcuni autori anglosassoni e nordici poco noti da noi (come Cyril Scott, Delius, Ireland, Lars-Erik Larsson), e poi Stravinskij, Messiaen, Berio, Niccolò Castiglioni, Crumb, Ligeti, Takemitsu, Grisey, Lutoslawski, Nordheim, Bronius Kutavicius, Jonathan Harvey,

George Benjamin... ma sicuramente ne dimentico molti e ne chiedo scusa.

Ci sono altri autori che mi influenzano meno direttamente, ma che sono estremamente contento di aver studiato, come Satie, oppure, più avanti nel tempo, Maderna, o alcune cose di Stockhausen (Tierkreis, Stimmung) o di Xenakis... E poi ci sono autori che sono stati per me importanti soprattutto per le loro opere teoriche (da studiare e poi da superare), come Hindemith, Persichetti, Smith Brindle o, di nuovo, il grande Messiaen.

Puoi definire alcune caratteristiche della tua musica all'interno del panorama della musica contemporanea?

Per quanto riguarda le mie caratteristiche, per cominciare potrei dire che sono un anti-puntillista: per me non c'è nulla di più irritante che iniziare una linea e poi piantarla a metà per passare a un altro strumento, e poi piantare a metà anche questo... Quando ho un'idea musicale mi piace avere la costanza di affermarla e portarla fino in fondo.

Ma non è proprio esatto definirmi "anti-puntillista": capisco benissimo la profondità e la forza poetica del puntillismo nel suo aspetto profondo, quando pochi istanti di musica hanno la densità espressiva di un'intera sinfonia, sono un universo concentrato di poesia, se ne assapora ogni dettaglio... questo puntillismo lo capisco bene, lo amo molto e talvolta lo pratico. Ma non quel puntillismo che esprime innanzitutto frammentazione e impossibilità di chiarezza, come se perseguire la chiarezza in musica fosse qualcosa di banale, di sconveniente, di non sufficientemente complesso, di superficiale. Non è affatto così.

Non credo, poi, nella bontà della cosiddetta "dimensione diagonale" della musica, teorizzata da Boulez, che in nome del fatto che le stesse altezze si possono distribuire in parte orizzontalmente e in parte verticalmente, annullerebbe secondo lui la distinzione tra melodia ed armonia (e anche contrappunto). Credo che sia un concetto teorico che nella pratica si rivela molto problematico e poco rilevabile all'ascolto (cosa per me fondamentale).

Non credo nella musica soltanto come "processo". Il tipico processo donatoniano, in cui c'è una transizione graduale da una condizione ad un'altra, è per me solo un'espedito tecnico da applicare quando la situazione lo richiede, e nulla più. Sento che mi devo comunque occupare di ogni aspetto della musica, compresi melodia, armonia e contrappunto. Inoltre sento sempre il bisogno imperativo di un 'protagonista' (o più protagonisti) nella musica: quando scrivo questi episodi di continuum, queste fasce fatte di una tessitura di frammenti, questi "processi" che evolvono gradualmente da una situazione musicale ad un'altra, un po' alla maniera donatoniana, poi mi sembra sempre che manchi qualcosa, mi sembra sempre di aver scritto solo lo sfondo, e che manchi un protagonista in primo piano.

Potrei anche dire che la mia musica ha un carattere fortemente anti-aggressivo. Tra l'altro ho osservato che chi lo è, ha spesso avuto anche esperienze importanti di ascolto (o anche come esecutore) legate alla musica pop, jazz, o rock, alla musica leggera. Al contrario, io non ho mai avuto il minimo interesse verso la musica pop, rock o jazz, che ho sempre sentito un po' con fastidio, come qualcosa di profondamente estraneo alla mia naturale musicalità spontanea. Per me la mia musica è musica classica *tout court*, a tutti gli effetti, in continuità con la storia della musica classica che c'è sempre stata quantomeno negli ultimi mille anni (ma ovviamente con uno stile di oggi).

Tuttavia trovo che aggressività e tensione siano due cose molto diverse. La mia musica diventa spesso estremamente tesa ed agitata, vorrei dire drammatica, nei punti opportuni: si tratta però di una questione formale; la forte tensione è per me un mezzo per costruire una forma (come per molti altri, da questo punto di vista). Qualcosa di... beethoveniano.

Per me è fondamentale il senso del sacro, che va di pari passo con l'amore per l'essenzialità. Il musicologo Enrico Raggi mi ha paragonato ad un primitivo nomade cacciatore, che vede la natura e le cose con tremore e stupore, e credo abbia ragione. A volte percepisco anche un sasso come una Presenza. Giacometti mi piace, e soprattutto mi piace Kandinsky, ed ho sulla mia mensola il suo "Lo spirituale nell'arte". Sono molto interessato alla pittura. Tra i pittori astratti amo molto Kandinsky e Klee, e tra i figurativi adoro Chagall, e l'importanza che hanno le memorie, i ricordi e la nostalgia nella sua pittura. Se posso non mi perdo mai una mostra di pittura, specie se di autore moderno. Le radici della mia musica sono molte. Certamente c'è anche l'impressionismo, un po' di espressionismo, Messiaen, Castiglioni, i contatti con la pittura, le suggestioni che vengono dalla natura (soprattutto le mie ripetute esperienze di vita in alta montagna, che è il mio ambiente ideale anche dal punto di vista culturale: adoro la semplicità e concretezza contadina). Ma anche Grieg e Bartòk sono per me altrettanto importanti. È per me molto importante anche la componente "fiabesca" della mia musica e della mia formazione. Questa mi viene da una parte dalla mia passione per le fiabe, le tradizioni popolari, la musica popolare di autentica tradizione etnica orale (che ascolto spessissimo e di cui ho una grande collezione), soprattutto per quanto riguarda i paesi alpini e nordici, e gli studi su queste cose (Mircea Eliade, Vladimir Propp, molti lavori etnomusicologici, etnologici, e così via). Dall'altra mi viene da memorie vissute, come ad esempio l'esperienza fatta innumerevoli volte, e per me grandiosa, di camminare da solo in una grande foresta di abeti, con i suoi rumori, le sue luci, le sue tracce di presenze, gli incontri che vi si fanno di cose e creature, oppure l'esperienza di vedere calare la sera sulle montagne da una minuscola finestrina di legno...

Forse sembrano parole un po' sconnesse e un po' "romantiche", ma sono cose che segnano il mio modo di essere, che, posso assicurare, è invece radicalmente anti-romantico e molto ostile ai sentimentalismi. Sono semplicemente cose belle. Ho sempre avuto un'attrazione per le fiabe, perché credo che le fiabe educino a percepire la realtà come segno, come segno di qualcosa d'altro, come mistero, cioè come segno di una

Presenza che nella realtà si rivela in mille particolari: la forma di un fiore o di una foglia, un fruscio tra gli alberi, un suono. È in fondo la stessa cosa che accade a un compositore quando, ad esempio, sente un suono particolare, che è portatore di una bellezza insolita, ne rimane affascinato, e prova a comporre a partire da quel suono. Ecco, in quel momento quel suono, che è per il compositore il punto di partenza, è però il segno di una bellezza misteriosa di una Presenza che lo affascina, che vorrebbe conoscere, che vorrebbe indagare. Le fiabe educano anche a questo atteggiamento di stupore, che consiste nel vedere la realtà come segno, segno di una Presenza.

Ho parlato di essenzialità. Ecco, mi è sempre piaciuto distinguere bene tra "banalità" e "semplicità". Sono apparentemente simili, ma in realtà sono opposte. La banalità è accontentarsi di un obiettivo molto limitato, la semplicità è andare all'essenziale. La banalità può coincidere con il desiderio di non infastidire nessuno, invece la semplicità è fare un lavoro su se stessi e quindi sulla costruzione del brano che si sta componendo, in maniera da rinunciare a tutto ciò che non è essenziale per comunicare ciò che sta a cuore. Essere banali è facile. Essere semplici, in musica, è spesso la cosa più difficile. Infatti, nella musica classica, quando un brano suona particolarmente spontaneo ed estremamente profondo (uniti, sono due indici di semplicità), esso è spesso il frutto di un grande lavoro di costruzione. Molto spesso, più il compositore ci lavora, più il brano risulta naturale.

Per quanto riguarda la mia interpretazione della storia della musica recente, sono di solito piuttosto determinato, nel senso che sono molto deciso nel rivendicare la piena validità dell'esperienza artistica contemporanea, e nel non pensarla affatto come il risultato di una crisi, ma al contrario come il risultato di una evoluzione positiva ed estremamente interessante per tutti. Quelli in crisi sono altri, non io (mettersi in discussione, fatto molto importante, è una cosa, essere in crisi un'altra), e la mia musica non nasce da una rottura col passato, ma come una continuazione dell'esperienza della musica classica oggi, con un linguaggio di oggi e senza nostalgie per linguaggi passati. Bisogna mostrare agli altri quanta bellezza c'è nei linguaggi di oggi! E credo senz'altro che la musica del Novecento, e soprattutto contemporanea, sia nata innanzitutto da un altissimo desiderio di bellezza, come sempre, e, volenti o nolenti, da un assoluto desiderio di comunicarla.

Inoltre punto molto sul mio amore per la musica antica dell'epoca di Monteverdi o di Bach. Punto anche sul fatto che oggi bisognerebbe recuperare due cose che allora, alla loro epoca, erano normali: la prima è un'educazione musicale vera e diffusa come cosa normale nella vita di chiunque (come c'è, diversamente, anche nelle culture popolari), e la seconda è l'equilibrio tra cuore e ragione, che oggi, nella percezione che la gente ha della musica, si è spostato esclusivamente a favore del primo ignorando totalmente la seconda, oppure li ha separati come se non avessero nulla a che vedere l'uno con l'altra.

Sono poi vivamente interessato alle registrazioni etnomusicologiche "sul campo" ed al loro rapporto con la composizione classica e contemporanea. Questo mio interesse si riflette ovviamente nell'ambito compositivo, con l'abitudine alla raccolta ed allo studio di

innumerevoli esempi di musica di tradizione orale nel mondo, a cui mi dedico da molto tempo, e la rielaborazione personale nei miei brani di modelli formali della musica etnica. Nella mia produzione si riflettono i miei interessi: la musica barocca e medievale, il primo Novecento francese e anglosassone, l'amore per la montagna, per la natura, i suoi suoni e forme, le suggestioni dai paesi nordici e dalla loro cultura, gli uccelli (amo il birdwatching!), l'antropologia religiosa, la ritualità popolare, gli studi sull'arte preistorica, che amo moltissimo, il mondo delle fiabe – come dicevo – l'importanza dei ricordi, e soprattutto l'attenzione per l'armonia ed il colore timbrico degli accordi.

Sul timbro degli accordi ho svolto ricerche molto approfondite per molti anni, occupandomi dell'aspetto accordale nella musica atonale e tardo-tonale e delle parentele e somiglianze timbriche tra accordi, anche in collaborazione con un gruppo musicologico internazionale. Sono infatti autore di un noto metodo originale di analisi e classificazione degli accordi in ambito non tonale o tardo-tonale (chiamato "IPA", Interval Perception Analysis, o "analisi della percezione intervallare"), e del relativo modello teorico alla base della sua applicazione. Basandosi su tali ricerche, mi sono occupato anche in prospettiva storica dell'uso dell'accordo per il suo timbro (tipico del Novecento) presso i vari autori, e dell'analisi dei vari mezzi impiegati nel XX secolo per dare un senso di logica direzionalità alla musica (e all'armonia, in particolare) anche al di fuori del sistema tonale. Il senso di logica direzionalità in musica è qualcosa a cui tengo moltissimo, perché secondo me è legato all'idea stessa che il tempo abbia un senso ed un Destino ed è legato all'essenza della civiltà europea.

Ti ritroveresti nella definizione di "musicista di severo eclettismo" ?

"Eclettico" è una parola di comodo che certa critica di oggi usa un po' troppo: mi sta bene soltanto se significa "aperto a tutto senza paura". Se significa "uno senza identità, senza un proprio stile preciso ben identificabile, senza radici, che cambia continuamente volto", allora non credo proprio che sia il mio caso. C'è chi crede che un simile "eclettismo" non sarebbe un problema, ma per me lo sarebbe, e sarebbe un problema serio se fossi così. Ho invece uno stile mio ben preciso, solo che non è appiattito su poche limitate caratteristiche.

Dunque, proprio per questo credo proprio di non essere "accademico". Altrimenti vincerei tutti i concorsi di composizione.

Il problema è invece che il mio stile, pur essendo ben preciso, per fortuna non si inquadra in una sola singola accademia. Il punto è che l'identità, chiara, ce l'hai dentro, non dipende innanzitutto dalla tecnica. E se ce l'hai dentro, devi cercare di conoscere, valorizzare ed assorbire, e qualsiasi cosa tu assorba prende la tua impronta (un esempio tra i tanti possibili: basta guardare Stravinskij, che è sempre molto ben riconoscibile malgrado tutti i suoi cambiamenti stilistici). Puoi permetterti di variare molto quello che fai solo se hai

radici solide, una storia precisa, un volto preciso. "Vagliate ogni cosa e trattenete il valore", ha scritto San Paolo...

In quanto al termine "severo"... credo nella necessità di una assoluta serietà, nel fare un lavoro ben ponderato e molto preciso quando si scrive, nel maggior ampliamento possibile delle proprie conoscenze, e nel gusto dello studio, questo sì. Dunque mi potrebbe anche star bene, se però la cosa viene vissuta con allegria...

Come vivi il tuo rapporto con la musica elettronica?

La musica elettronica non ha per me assolutamente nulla di freddo o di astruso. Un computer, un sintetizzatore o un campionatore sono per me esattamente come un violino, la spontaneità con cui li uso è la stessa. Hanno i loro limiti ed i loro pregi, come tutti gli strumenti. In generale io diffido di chi, per principio, diffida della modernità, perché significa diffidare del presente, ed è nel presente che io vivo. A questo proposito, racconto un fatto. Una volta avevo conosciuto un tale, musicista, che un giorno entrò nel luogo dove ero io mormorando scandalizzato perché un suo collega gli aveva detto che il violino in fondo non è altro che "un generatore di frequenze". "Come si fa ad affermare che il violino non è altro che un generatore di frequenze", sosteneva il tale, "quando invece è evidente che il violino, con secoli di letteratura alle spalle, è uno strumento che ha una sua personalità, un suo modo di essere, tanto che quando scrivi non ti possono non tornare in mente tutti i capolavori del passato che hanno fatto la storia ed il carattere del violino, e che formano, per così dire, quell'insieme di idee che associamo automaticamente alla nostra idea di violino?". Io credo che in parte avessero ragione entrambi, ma credo particolarmente importante valorizzare non solo l'atteggiamento di questo mio conoscente che mormorava scandalizzato, dicendo comunque cose che avevano un valore, ma anche quello del collega che l'aveva fatto arrabbiare, in cui anzi istintivamente mi ritrovo ancora di più. Perché un violino, di fatto, è un generatore di frequenze acustiche: come faremmo altrimenti noi a sentirne il suono ora, adesso, come farebbe la Bellezza del Mistero che fa le cose ad incarnarsi ora, a prendere forma attraverso la fisicità di un pezzo di legno e di una corda di budello che vibra, generando appunto frequenze acustiche, cioè suono? È proprio il mistero di questa incarnazione, di questa presenza della bellezza sonora in un fenomeno fisico di cui faccio esperienza adesso ciò che più mi affascina, perché se non fosse adesso e se non passasse attraverso un fenomeno corporeo e fisico concreto come sono concreto io non avrebbe nulla a che fare con la mia vita. E se rimaniamo commossi e stupiti dal timbro di un violino, e se tutta la grande letteratura violinistica del passato e le idee che noi associamo al concetto di violino sono nate da quel timbro, è umanissimo che, avendone i mezzi, ci venga voglia di indagare a fondo la natura di quel suono, di studiarne la forma d'onda, di farne l'analisi spettrale, di tentare di capire da dove viene tutta questa bellezza, di capire come fa quel suono ad avere una personalità, ad evocare tutte le cose

che evoca, ed agiamo così in maniera simile a quanto fanno gli astronomi di fronte all'immensità dell'Universo oppure i fisici di fronte al mistero della struttura della materia. Non sarebbe *serio* trascurare di farlo, sarebbe sintomo di grave superficialità e pigrizia, significherebbe accontentarsi di ciò che già si pensa di sapere. E solo se indagiamo a fondo la natura del suono, poi componiamo meglio. Questo significa per me l'uso degli strumenti elettronici, un uso pieno di stupore e poesia, una imperdibile occasione di approfondimento e di ricchezza espressiva e quindi necessariamente tecnica, perché non bisogna mai separare la tecnica e la poesia. La vera poesia passa solo attraverso la fisicità, lo stupore di fronte ad una presenza, l'incarnazione, dunque la concretezza dei problemi tecnici, altrimenti è solo commozione superficiale ed istintiva, che si accontenta delle cose come si sono sempre fatte, che non vuole disturbarsi ad approfondire niente, che non cambia la mia vita ora più di tanto. La conseguenza di questo atteggiamento di stupore commosso è invece che, oltre ad usare gli strumenti elettronici per indagare la natura del suono, si è mossi ad usarli anche per comporre un brano, per muovere gli altri allo stesso stupore, ed ecco che qui rientra in gioco quanto giustamente diceva quel mio conoscente arrabbiato: per comporre è necessario che un brano elettronico non sia solo un esperimento di ricerca acustica, che comunque, come ho appena detto, ha già di per sé un grande valore umano, ma abbia un'atmosfera espressiva ben precisa ed una forma. Bisogna partire dal fatto che ogni timbro, anche se prodotto sinteticamente in laboratorio, si porta inevitabilmente dietro una storia, un insieme di ricordi, di associazioni di idee che si formano automaticamente ed inconsciamente in chi lo ascolta, ha cioè potenzialmente un carattere evocativo, evoca sensazioni, brani del passato, situazioni, ambienti, perfino personaggi. La ricerca dell'autore deve allora cercare di cogliere l'origine dell'atmosfera creata da ogni suono ed organizzare le sensazioni, che sono oggettivamente presenti, in una forma, in una struttura musicale che sia coerente e che abbia un suo percorso nel tempo, cioè un senso, perché solo ciò che ha un senso si può comunicare, narrare. In musica il senso è dato appunto da una forma narrativa: lo svolgersi del discorso musicale organizzato nel tempo. Così il compositore, usando i risultati delle sue indagini acustiche, comunica lo stupore e la commozione provati di fronte a quei suoni, che lo hanno poi mosso ad analizzarli e studiarli, tra l'altro a prezzo di molte fatiche e di moltissimo lavoro, studiando per anni discipline complesse come la fisica acustica e l'informatica musicale e affrontando notevoli spese per l'acquisto degli strumenti elettronici necessari.

Ma fare musica elettronica non è fatica spesa per niente. Qui si tratta di capire chi siamo e cos'è tutta questa bellezza che ci colpisce nei suoni che sentiamo. Si tratta di capire cosa ci sta accadendo in questo mondo, che è anche un mondo di suoni, tanto che la commozione e lo stupore si provano poi allo stesso identico modo anche di fronte ai suoni che sentiamo dalla finestra o nella vita quotidiana e probabilmente ci verrà voglia di analizzarli e comporre brani anche partendo da essi.

Allora il problema, com'è ovvio, non starà mai negli strumenti che vengono usati, ma in chi li usa: infatti sono stati scritti moltissimi pezzi di scarsissimo valore anche con il violino.

La musica elettronica, dunque, deve per me avere due caratteristiche: deve essere suggestiva, evocativa, e deve essere narrativa.

Perché rifuggi la consonanza come una peste da evitare ad ogni costo? Non pensi di cadere nel pericolo opposto a quello che cerchi di allontanare (la prevedibilità, il già sentito, l'accademismo)? Non è un feticcio anche la dissonanza?

Trovo che la domanda sia posta in modo molto provocatorio e tocchi una questione per me davvero essenziale, un nervo scoperto, per così dire. Rispondendo dal vivo, di persona, credo che correrei il rischio di dilungarmi un po' e soprattutto di infervorarmi non poco o anche di irritarmi, ma è un rischio che sarei ben disposto a correre. Comunque io non evito la consonanza per evitare un accademismo, questo non mi interessa molto, le ragioni sono per me ben più serie e toccano da una parte il motivo stesso per cui compongo, il contributo anche tecnico sull'uso di un'armonia non tonale, che spero di poter dare e su cui cerco di concentrarmi senza perder tempo in altre cose, il "fascino della dissonanza" per cui ho iniziato a comporre e che non voglio tradire e che in realtà molti hanno ed è cosa molto più comune di quanto si creda, e dall'altra parte la natura stessa della spontaneità del mio linguaggio. Se si trattasse solo di evitare l'accademismo ed il già sentito, sarebbe vero quanto ipotizzato nella domanda, ma così non è, almeno per me. Inoltre non è affatto detto che la "consonanza" in me (o in altri) venga particolarmente spontanea, tra l'altro. Esistono culture (anche popolari e tradizionali, ed anche in Europa) e persone (incluso me) per le quali la cosiddetta dissonanza è oggettivamente ed evidentemente più spontanea, cioè è percepita subito come evidentemente più affascinante.

In definitiva tutto si potrebbe riassumere semplicemente dicendo che uso le "dissonanze" perchè io (e non solo io, come ci tengo a dire, e non solo nella musica colta) perchè io, dicevo, le trovo più belle, molto belle... e ci tengo a mostrare il più possibile questa bellezza agli altri senza perder tempo in cose per me meno importanti.

Credo, cioè, e cerco di mostrare, che la difficoltà di ascolto della musica d'oggi non stia affatto nell'armonia dissonante, che anzi è proprio ciò che vorrei mantenere, ma se mai nelle linee troppo frammentate, nel puntillismo troppo e male usato, nella musica intesa come "processo" di trasformazione quasi automatico, nell'assenza di un codice armonico comune, nell'assenza sempre e comunque di motivi o temi riconoscibili, nelle forme poco chiare, nei continui salti di registro, nell'uso di strutture non percepibili all'ascolto, nella aggressività gestuale decisamente eccessiva, nel fatto che si usano molte note e non tutte sarebbero essenziali, e così via.

Non trovo quindi opportuno cercare di riavvicinare il pubblico togliendo l'armonia dissonante e mantenendo invece il resto di queste cose che ho appena elencato, ma

piuttosto il contrario. Dico questo anche perché credo che sia e sia sempre stato normale per un compositore di musica classica pensare alla sua musica anche come un "contributo alla ricerca comune" di quella bellezza che tutti vogliamo raggiungere... un compositore appartiene alla storia e si pone in un certo momento storico; e aggiungo che credo che la graduazione della sensazione di dissonanza sia il metodo principale a cui oggi può ricorrere un compositore atonale per costruire dei passaggi che suonino logici e consequenziali esattamente come suonavano logiche le musiche costruite con il vecchio sistema delle tonalità. Graduare la sensazione di dissonanza è un metodo basato in parte su oggettivi fondamenti naturali, che non devono mai mancare in un linguaggio musicale. Anche il linguaggio della tonalità aveva un fondamento naturale: la serie degli armonici. È però molto importante rendersi conto che questo non è *assolutamente* l'unico fondamento naturale possibile di un linguaggio musicale, come invece è stato erroneamente detto. Quando ho iniziato, quindici anni fa, ad interessarmi di musica atonale, ho intuito che il problema della comprensibilità e della immediatezza di uno stile musicale atonale doveva essere necessariamente legato al recupero di una sensazione di logica consequenzialità anche al di fuori delle vecchie regole della tonalità, ma nello stesso tempo che rinunciare alle conquiste espressive ed al fascino incredibile degli accordi dissonanti atonali sarebbe stato come censurare una parte fondamentale del patrimonio musicale del Novecento, una specie di rinnegamento di un'esperienza oggettivamente bella e poetica, per la quale molti avevano lavorato ed anche combattuto, in un certo senso, insomma sarebbe stato un po' come volersi mettere il paraocchi per tornare al passato in nome del quieto vivere, una cosa che tradisce l'essenza stessa della ricerca di un compositore. Il mio ragionamento fu allora il seguente: se la sensazione di consonanza o dissonanza (cioè, in definitiva, la sensazione data dal fenomeno naturale dei battimenti) viene attentamente graduata sia nella melodia che negli accordi, e soprattutto nella scelta dei timbri, allora l'ascoltatore segue la musica percependone il suo sviluppo come del tutto naturale e consequenziale. Si ottiene così quel senso di direzionalità che per me è così importante, perché è legato all'idea che il Tempo vada verso un Senso. Ho iniziato così ad occuparmi della elaborazione di un sistema armonico non tonale, basato in gran parte su questo fondamento naturale, e, attraverso molti esperimenti, ho poi elaborato un programma per computer che classifica automaticamente gli accordi non tonali, dividendoli in famiglie secondo la loro sonorità, e tentando anche di attribuire loro un indice di dissonanza (cioè un numero tanto più elevato quanto più l'accordo è dissonante). L'armonizzazione dei miei "Tre Corali" per pianoforte, ad esempio, è costruita proprio con l'aiuto di questo programma. Chi però ingenuamente pensa che il risultato debba allora essere freddo ed aridamente tecnico rimarrà deluso. Ovviamente la musicalità e la poesia devono essere nel cuore del compositore e non possono certo essere sostituiti da un programma di computer, che ha solo una funzione di aiuto tecnico, come un regolo o una calcolatrice per un architetto, esattamente quella di analizzare un accordo aiutando il compositore a rendersi conto delle sue caratteristiche, a graduare le sensazioni di consonanza e

dissonanza; ma allora, in definitiva, egli così può anzi conseguire risultati più comunicativi e più poetici, perché una musica costruita con cura si segue meglio.

Tra l'altro, con l'aiuto dei risultati di quelle stesse mie ricerche, oltre al grado di dissonanza si possono poi anche graduare la sensazione di ricchezza o complessità timbrica, oppure la sensazione di somiglianza o diversità timbrica. Tutto ciò è davvero interessante e affascinante e funziona molto bene, contribuendo a dare chiarezza e direzionalità alla musica.

Mettiamoci dalla parte del pubblico. Come ascoltare musica? E come ascoltare musica contemporanea?

Perché noi ascoltiamo musica? Per il desiderio di qualcosa di bello. Questo desiderio è potenzialmente illimitato, cioè nasce dalle esigenze di felicità, di compimento, di bellezza infinita che tutti gli uomini hanno dentro e per le quali si muovono in ogni istante della loro vita, anche quando non se ne accorgono. In pratica, però, noi molto spesso limitiamo il nostro desiderio durante l'ascolto musicale, accontentandoci di soddisfare solo una piccola parte di esso. Per esempio, può capitare di voler ascoltare una musica solo per rilassarci, o solo per ballare, o solo per avere in mente un motivo divertente. Oppure ci sentiamo "mistici" e ascoltiamo Bach... Invece di lasciarci cambiare da essa, decidiamo di cambiare noi la musica che accompagna i vari aspetti della nostra vita, a seconda dell'umore del momento. Vorrei prospettare invece la possibilità per tutti, musicisti e non, di educarsi ad imparare un modo di ascoltare musica più adulto, più completo, che prenda in considerazione tutto il nostro desiderio di bellezza infinita che abbiamo dentro a costo di sacrificare la nostra istintività ed allo scopo di farci cambiare da ciò che ascoltiamo.

Nell'ambito della musica classica, ascoltare come ho prospettato significa ascoltare un brano musicale con la stessa attenzione con cui si ascolta una persona amica che ci sta parlando, per cogliere l'evoluzione del discorso musicale, quella che tecnicamente si chiama la sua "forma", cioè le sue strutture (la struttura è l'anima della poesia), il senso del suo racconto. Lungi dall'essere un modo arido di ascoltare, la via che ho accennato permette di cogliere come ogni evento musicale, ogni passaggio deriva dal precedente e porta al successivo, risvegliando la memoria di passaggi musicali già uditi e risvegliando l'attesa di ciò che si udrà in seguito, e soprattutto risvegliando in questo modo nel nostro cuore il senso dell'attesa e del Mistero. Ciò può accadere perché la caratteristica della musica classica è di essere composta per iscritto e di avere sempre una struttura progettata dall'autore, come per un racconto che si snoda a poco a poco nel tempo, che nei brani migliori è sempre aperto agli imprevisti, ai cambiamenti meno banali, anche al di là delle stesse intenzioni iniziali dell'autore (così nascono i "colpi di genio"), ma nello stesso tempo è sempre in qualche modo fedele ai dati musicali di partenza ed è legato a tutto ciò che si è già udito. Bisogna dunque seguire il "racconto" della musica, dei suoi

temi o elementi principali e dei loro cambiamenti nel tempo, senza metafore extramusicali, cioè senza bisogno di sovrapporre ad essa un altro racconto inventato da noi, senza bisogno di immaginarci che la musica descriva necessariamente dei luoghi o dei personaggi, cosa che è secondaria e spesso addirittura dannosa. Ascoltare da adulti significa soprattutto seguire il criterio che quella particolare musica che ascoltiamo ci impone, più che i nostri sentimentalismi, le nostre superficiali emozioni, i nostri schemi interpretativi o le nostre abitudini, sia pure buone e collaudate. Significa comprendere che la cosiddetta "scientificità" della costruzione formale di un brano, la sua struttura anche complessa, insomma, non è contrapposta alla poesia, ma anzi ne è l'unica vera radice sicura. Sono sempre stato estremamente contrario alla contrapposizione tra il lato tecnico dell'arte e il suo lato estetico, cioè alla contrapposizione tra il contenuto poetico di una composizione e la tecnica con cui è fatta. Non sono due cose differenti, sono la stessa cosa: soprattutto in musica, forma e contenuto tendono a coincidere. Quando un brano si pone un banale obiettivo limitato, oppure, al contrario, quando un brano si pone come obiettivo quello di essere il più profondo possibile, questo ha delle conseguenze su come esso è costruito concretamente. Non c'è proprio nulla di arido nell'ascoltare i cosiddetti lati tecnici della musica. Anzi, è proprio lì che si scopre la poesia. Se sono almeno un poco cosciente di come un brano è costruito e imparo ad ascoltare il susseguirsi dei temi, dei frammenti, degli accordi, delle atmosfere, degli strumenti, eccetera, sicuramente imparo a capire che cosa aveva colpito il compositore. Senza dilungarmi troppo, dirò che solo un atteggiamento di questo tipo permette di distinguere il valore di un brano per ciò che è veramente, senza farci distrarre dal fatto che sia o non sia piacevole per te, che lo si capisca o no immediatamente ai primi ascolti, che sia o non sia un brano famoso e apprezzato da tutti, che corrisponda o no a ciò che mi aspettavo, ecc... Tale atteggiamento di umiltà, di povertà di spirito è essenziale nell'ascolto di qualsiasi musica, non solo di quella classica.

Un altro punto fondamentale che bisogna tenere a mente è che quando noi ascoltiamo con uno scopo limitato (negli esempi fatti: rilassarci, ballare, divertirci, commuoverci superficialmente, ecc...) noi ci aspettiamo che la musica corrisponda a certi parametri, a certe caratteristiche precise, già decise inconsciamente da noi e rispondenti secondo noi a quello scopo: quando questo non avviene, la musica ci sconcerta, ci stupisce, e questo, a seconda dell'atteggiamento della nostra libertà, ci può portare ad un'umilissima apertura e disponibilità a crescere e a capire, oppure al rifiuto e alla chiusura. Ascoltare musica etnica popolare o musica contemporanea "colta" o musica antica, per esempio (ma questo vale anche per altri generi), è come imparare a conoscere una persona, una persona veramente interessante, che ci attrae, ma allo stesso tempo ci sconcerta, ed anzi ci attrae per le stesse ragioni per cui ci sconcerta. Come vedremo, è un'esperienza che può far crescere. Paradossalmente, bisogna dire che una grande musica non cessa mai di avere in sé qualcosa che non comprendiamo subito e che ci stupisce: per questo non si finisce mai di capirla. La musica va giudicata col "cuore", non come lo intendiamo di solito noi, ma

biblicamente inteso, cioè con la ragione e nel paragone con i nostri desideri ultimi di compimento, e non con le nostre voglie del momento, con i nostri sentimenti, l'istinto o le nostre attese preconcepite di piacevolezza. Per questo ribadirò sempre, ponendomi così in una posizione irritante per molti e molto fuori moda, che la musica non è e non deve essere innanzitutto espressione dei sentimenti, ma di un giudizio del cuore. Nel momento in cui una musica cessasse di stupirci o di "sconcertarci" cesserebbe anche di essere interessante per la nostra vita. In effetti una buona musica si riconosce non dalla piacevolezza immediata, che anzi può anche essere un cattivo segno, ma dal fatto che ogni suo particolare, ogni struttura, ogni passaggio non si comprende subito, ma rimanda a qualcosa d'altro e questo continuo rimando ridesta in noi una continua domanda di senso, di significato e di compimento. Una buona musica non si comprende mai fino in fondo.

A conclusione, riprendendo ciò che abbiamo detto prima, quando qualcosa ci sconcerta possiamo chiuderci nel rifiuto, oppure uscire dai nostri schemi per abbracciare un criterio che non è il nostro, per usare la ragione come apertura verso la realtà accantonando schemi preconcepiuti, anche abbastanza buoni. È questo che vorrei invitare a fare di fronte a qualsiasi manifestazione d'arte (quadro, scultura, danza, musica contemporanea, musica popolare) che sembri provocatoria. Sarà senza alcun dubbio l'inizio di un cammino di crescita, di arricchimento, di apertura e di continuo stimolo a guardare ed imparare con umiltà, indipendentemente dal giudizio su ogni singola manifestazione artistica esaminata. Ascoltare veramente è un fatto legato alla disponibilità dell'ascoltatore a coinvolgersi con la proposta che gli viene fatta. Quindi, prima di ogni altra cosa, come dicevo, bisogna soprattutto imparare ad ascoltare la forma, la struttura; questo è fondamentale, perché, lo ripeto sempre, la musica è una metafora sonora del proprio atteggiamento sulla vita, in cui il modo di costruire nella propria vita si riflette nel modo di costruire strutture sonore, dai dettagli alla grande forma. La poesia, il senso, stanno nella struttura. Come un uomo costruisce nella vita in relazione al senso che pensa che abbia, così costruisce quando compone musica. Ciò vale in particolare per la musica classica. Ascoltare la struttura è una questione di obbedienza: vale a dire, dal punto di vista dell'ascoltatore ciò significa ascoltare non dando la primaria importanza alle proprie emozioni, alle proprie sensazioni e alle proprie immaginazioni (che, oltretutto, possono essere differenti da una volta all'altra o da una persona all'altra), ma dando importanza a ciò che oggettivamente c'è nella musica che si sta ascoltando.

Sì, ma approfondiamo ancora questa questione dell'ascolto. Qualcosa ancora non torna... la musica non dovrebbe essere un linguaggio universale?

No, naturalmente. Questa è una romantica imprecisione, chi parla così dice in maniera pericolosamente confusionaria qualcosa che non ha pienamente capito, e purtroppo

questo grave equivoco è davvero molto diffuso.

Il cuore dell'uomo è universale, l'esigenza di bellezza e verità è universale, il fascino per il mistero del suono è universale, ma poi esistono e sono esistiti tanti linguaggi musicali quanti sono i linguaggi parlati. È lo stesso nel campo della parola: tutti parlano, ma ci sono e ci sono state moltissime lingue diverse.

Ciò che ci può far credere che la musica sia un linguaggio universale è il fatto che i confini tra le lingue parlate non coincidono con i confini tra i vari linguaggi musicali. Io ascolto Beethoven, lo capisco e mi piace molto, uno slovacco ascolta Beethoven, lo capisce e gli piace come piace a me, e così, anche se io non capisco lo slovacco, su questo io e lui ci intendiamo. Il confine tra i linguaggi parlati, italiano e slovacco, in questo caso non coincide col confine tra i linguaggi musicali, dato che sia io che lui comprendiamo il linguaggio musicale di Beethoven. Ma prendiamo la situazione opposta: se pretendiamo che un adolescente italiano, di cui capiamo la lingua quando parla, abituato da sempre ad ascoltare solo musica "techno" ai "rave party", ascoltati improvvisamente in silenzio un lungo adagio di Beethoven con noi, senza alcuna introduzione o spiegazione, è molto probabile che non lo capirà e non gli piacerà. Se invece gli piacerà almeno un pochino, sarà in virtù di qualche sua magari breve ed occasionale esperienza di ascolto fatta in precedenza, anche involontaria (qualcosa sentito alla radio, in TV, da conoscenti, a scuola), che lo avrà preparato almeno superficialmente a comprendere il linguaggio della tonalità occidentale e l'idea di "musica classica". Un po' come se io, pur non parlando tedesco, sentendo occasionalmente qualche parola di tedesco da altri, riuscissi a capire qualcosa quando parla un tedesco e accettassi almeno l'idea che esiste il tedesco.

Continuiamo col paragone con le lingue con un esempio che, mi si perdonerà, è puramente teorico: oggi l'inglese si parla molto ed è conosciuto quasi dappertutto. Supponiamo, per ipotesi assurda e paradossale, che qualcuno sia cresciuto dalla nascita con l'idea ferrea che esiste esclusivamente la lingua inglese, che non esistono altre lingue, rafforzato in tale convinzione dal fatto di vedere che moltissimi in tutto il mondo parlano inglese. Ora, supponiamo che costui, per la prima volta, senza rendersi ben conto di ciò che fa, vada a sentire una lettura di poesie di un autore cinese. Egli è nel pubblico, e non sa il cinese, anzi non sa nemmeno che il cinese esiste, ma il poeta, naturalmente, declama i propri versi in cinese. Ora, quale sarà la reazione di questo ascoltatore appena il poeta apre bocca? Naturalmente penserà che si tratta di un pazzo, che sta facendo dei versi assurdi con la voce, e magari se ne andrà, o si arrabbierà, o si metterà a ridere.

Se invece gli faranno capire che le lingue sono molte, e che tra esse c'è il cinese, e se magari la cosa cominciasse a interessarlo e si fermasse in Cina per qualche settimana, forse comincerebbe a capire qualche semplice termine, o ad intuire la differenza tra diversi modi di parlare e le diverse intenzioni di coloro che parlano, ed il loro diverso valore.

Se poi si fermasse in Cina per un tempo adeguato, imparerebbe il cinese. In ogni caso, con esperienze simili potrebbe venirgli anche la voglia di imparare anche altre lingue. Ecco, lo stesso accade con i linguaggi musicali. Alcuni sono vicini ed apparentati tra loro,

magari perché hanno antenati comuni o sono derivati l'uno dall'altro; altri sono più lontani o anche molto lontani tra loro. Per un europeo medio, ad esempio, la musica degli Aborigeni australiani e la musica sacra strumentale tibetana sono linguaggi musicali molto lontani dal proprio. Per un "Pigmeo" Ba-Benzele della Repubblica Centrafricana, ascoltare Mozart è difficilissimo e molto noioso, perché ha un linguaggio musicale completamente diverso, basato sulle poliritmie e su una distribuzione non regolare o periodica degli accenti. Eppure la musica dei cosiddetti "Pigmei" è una grandissima ed altissima tradizione ed anche per Mozart sarebbe stato sicuramente altrettanto difficile ascoltarla... Un ultimo esempio, per finire. Nelle Alpi Dinariche (in Croazia e Bosnia), così come nella Lituania nordorientale, o in Bulgaria, o in diverse zone dell'Oceania, esistono ad esempio alcune popolazioni che, probabilmente da millenni, considerano molto più desiderabili, belle e piacevoli quelle che noi chiamiamo "dissonanze" rispetto a quelle che noi chiamiamo "consonanze", ed hanno da sempre costruito i propri linguaggi musicali di conseguenza (con risultati assolutamente affascinanti!). Tutti, per ragioni fisiche ed anche anatomico-neurologiche, sentono che consonanza e dissonanza sono differenti, ma preferire l'una o l'altra, come è stato ampiamente dimostrato scientificamente, è di sicuro puramente una questione culturale. Questo è dimostrato, oltre che da molti seri studi scientifici, anche da una vicenda capitata a me personalmente. Una volta, quando insegnavo pianoforte, sorpresi una bambina di circa 5 o 6 anni, italiana, mentre, assorta tutta sola al pianoforte, suonava piano piano delle seconde maggiori (cioè due tasti vicini: do insieme al re, sol insieme al la, e così via) e ne assaporava il timbro ascoltandole a lungo. Da buon insegnante diligente, mi avvicinai e le feci sentire la differenza di timbro tra le terze (do insieme a mi, ad esempio), consonanti, e le seconde, che stava facendo lei prima che arrivassi io, dissonanti, e le spiegai, con parole adatte a lei, che di solito, da noi, la gente considera preferibili le consonanze... La bambina fece un'aria molto delusa, e, riferendosi alle sonorità dissonanti delle seconde maggiori, esclamò contrariata, lamentandosi: "...ma io credevo che fossero meglio queste, molto più belle!!..." Naturalmente io sono come quella bimba, e credo che il suo atteggiamento, potenzialmente di apertura a tutti i vari linguaggi, sia da coltivare.

Perché per te è così importante il rapporto con la musica etnica?

La musica etnica è in effetti il genere che ascolto di più, insieme, nell'ordine, alla musica antica, alla musica classica del '900 ed alla musica classica precedente – esclusa l'opera ed esclusi alcuni autori romantici. Possiedo anche una collezione molto notevole di registrazioni di musiche popolari di tradizione orale da tutto il mondo, in grande maggioranza rigorosamente effettuate "sul campo", dalla viva voce di contadini e pastori, e non da gruppi di revival che quasi sempre snaturano la musica popolare come a me piace ascoltarla. La parte per me essenziale di un brano di musica popolare è data infatti dalla

intonazione al di fuori del sistema musicale per semitoni, in cui cioè ci possono essere ad esempio note che stanno a metà strada tra un do e un do diesis, che nella musica di tradizione orale esistono comunemente; è data dalla presenza di ritmi irregolari, cioè non "quadrati" e non periodici; è data dalla presenza dei timbri taglienti che si diffondono bene all'aperto; è data dall'assenza di parti scritte con la conseguente necessità di improvvisare ed ornare la linea melodica; è data dal percepire che si può benissimo fare a meno di un "accompagnamento" fatto con i soliti accordi tonali tradizionali, che anzi rovinerebbero tutto, tutte cose che invece nel revival vanno di solito perdute: tante volte non si può cantare musica popolare autentica correggendo l'intonazione, intonandola sulle solite scale maggiori e minori della musica colta, impostando la voce alla maniera colta, scandendo il ritmo regolarmente e accompagnandosi con la chitarra alla maniera di una canzone *pop*: spesso questo significa ucciderla o snaturarla. Credo, in sintesi, che un compositore di musica contemporanea atonale abbia molto in comune con molte tradizioni musicali etniche: anche noi compositori contemporanei, infatti, sentiamo come oggettivamente più naturali, più "spontanee" per noi e più profondamente espressive intonazioni non temperate, al di fuori dei soliti schemi e delle solite scale, ritmi non regolari, timbri taglienti, melodie non troppo riconoscibili e così via. Una differenza tra noi e i musicisti delle tradizioni etniche è tuttavia che la musica contemporanea ha cercato in passato queste cose attraverso procedimenti a volte complicati e grandi ragionamenti, mentre i musicisti "popolari", con molta intelligenza, hanno raggiunto risultati analoghi con mezzi meno inutilmente complicati e più efficaci. Penso pertanto che un compositore contemporaneo abbia molto da imparare dalla musica popolare di tradizione orale eseguita o registrata "sul campo" con caratteri di "autenticità", nel senso che dicevo prima (quando si tratta di etnomusicologia, so bene che le parole vanno pesate e che i termini vanno usati ed intesi con molte precauzioni, e quando vanno scritte sono opportune le virgolette...).

Come vedi la situazione dei compositori di musica classica d'oggi, ovvero la musica contemporanea, in Italia?

Rispondo di solito facendo un paragone, raccontando una storiella di fantasia, che però non esaurisce la questione. Immaginate uno chef, una persona che ha il gusto di far mangiar bene la gente, di farli sentire bene quando pranzano, di amare e fare amare i cibi fatti veramente bene, uno che vive il proprio lavoro come una vocazione e una missione fatta anche per gli altri, per così dire, uno che con tanti sacrifici, dopo un lungo apprendistato, è riuscito a metter su un ristorante davvero eccellente, non terribilmente costoso, ma un posto dove la gente si sente valorizzata dalla sua cucina curata nella qualità fin nei minimi dettagli. Il suo ristorante è amato e rispettato, come un patrimonio comune di tutti gli abitanti di quel posto. Ebbene, immaginate che, a un certo punto, una

catena di *fast food* si espanda moltissimo, proprio nella stessa zona dove lui ha il suo ristorante, e questa catena apra moltissimi punti vendita, e faccia tutti i giorni una pubblicità martellante, diventando potentissima. I giovani vanno tutti al *fast food*, e poi comincia ad andarci anche qualche adulto, il suo bel ristorante aperto con tanti sacrifici va in crisi, perde clienti, deve aumentare i prezzi anche se a lui piange il cuore quando si trova costretto a farlo. Ma la pubblicità continua, e tutti trovano più facile e rapido andare al *fast food*, è una cosa che pone meno problemi, a prima vista sembra perfino più divertente. C'è ancora qualcuno che va da lui. Ma la cosa non si ferma e dura anni, nelle famiglie si perde l'abitudine di mangiare cose ben curate e l'educazione a farlo, mangiare i panini del *fast food* sembra normale anche nelle case, e pure a scuola non fanno educazione alimentare.

Ed ecco che il suo ristorante, da luogo amato e rispettato come una ricchezza comune di quella città, diventa un luogo visto con sospetto ed astio: il nostro cuoco viene tacciato di essere uno *snob*, poveretto, lui che questo non ce l'aveva neanche per la testa, gli si dice che il suo è un posto troppo esclusivo, non al passo coi tempi, e queste voci, naturalmente, fanno molto piacere alla direzione della catena di *fast food* che le rafforza ad arte, dato che vede il locale di quell'uomo come un'ultima resistenza alla propria espansione, una resistenza da superare. La gente non capisce più perché lui ha scelto di dedicare la sua vita a fare lo chef e lo trattano come un antipatico, uno *snob*, appunto, che fa cose troppo complicate e inutili. In realtà, ovviamente, gli *snob* sono senz'altro loro, nei suoi confronti. A poco a poco, moltissimi non fanno nemmeno più che lì c'è un ristorante, o che si può mangiare diversamente da come ormai tutti si sono abituati a fare. Nessuno gli vuol più fare pubblicità. C'è addirittura qualcuno che confonde le cose e cucina il cibo dei *fast food* dicendo però in giro che quella è la nuova "alta cucina", e questo è il colmo!

Ecco... questo è un po' ciò che è capitato ai compositori di musica classica contemporanea in Italia. C'è però un altro lato della vicenda, per fortuna. In realtà, chi ha la fortuna di vivere nel mondo della musica contemporanea, anche in Italia, sa benissimo che anche nel nostro Paese ci sono tanti eccellenti musicisti, talora dei grandissimi musicisti, che se ne occupano, componendo, insegnando, studiando, eseguendo, lavorando alacremente, senza che ciò venga risaputo dal mondo dei mezzi di comunicazione di massa o dalla stampa. Siamo tanti, molti, molti di più di quanto di solito la gente sospetti, e sappiamo lavorare bene, siamo molto vivi. Una recente indagine a cura di Cemat (www.cematitalia.it) e di RiTMO (www.ritmorete.org) ha rivelato che esiste un "sottobosco" fatto di moltissime realtà, associazioni, istituti, e di moltissimi musicisti di tutte le età che si dedicano con un gran lavoro e con la massima serietà alla musica contemporanea. Io mi sento profondamente grato per questo, e da questo punto di vista non esito a paragonare il lavoro di questi musicisti, spesso giovani che fanno innumerevoli sacrifici (come guadagnare molto poco, fare orari intensissimi, o essere costretti a viaggiare moltissimo e su lunghissime distanze completamente a proprie spese per mantenersi un lavoro che abbia a che vedere con la propria musica), al lavoro preziosissimo dei monaci

medioevali nel periodo delle invasioni barbariche, che hanno salvato la cultura europea, la *nostra* cultura. Questo è ciò che tutte queste persone stanno facendo, e, rendiamocene conto, il punto è che lo fanno per tutti: anche – e forse soprattutto – per quelli che non lo sanno e che se ne disinteressano.

Si ringraziano particolarmente: Roberto Andreoni, Carlo Benzi, Christian Floris, Gianluigi Nuccini, Enrico Raggi.

Ulteriori riflessioni, approfondimenti e notizie si trovano sul sito di Giovanni Grosskopf:
www.GKweb.it