

**“ Non sono compositore, faccio il compositore”:**  
incontro con **Dimitri Nicolau**  
Roma, dicembre 1995<sup>1</sup>

domande di **Paolo Scarnecchia**

**Dove è nato ?**

Sono nato in Grecia, a Keratea, un villaggio tra Atene e Capo Sòunion dell'Attica meridionale. Ho scoperto molto tempo dopo, e con sorpresa, che in quell'area geografica è sorta la tragedia greca: era proprio in quella zona che si celebravano le feste in onore di Bacco. Il nome del villaggio, Keratea, ha origine dalla maschera del capro (tragos) con le caratteristiche corna (kèraton), e lascio immaginare i giochi di parole, a proposito di corna, rivolti agli abitanti del villaggio nei secoli. La terra è tuttora molto fertile, e continuano a trovare reperti archeologici che confermano una cultura presocratica. In quell'area ci sono anche due teatri antichi, precedenti a Epidauro, tra cui quello di Therikòn che da qualche anno è tornato ad ospitare buone rappresentazioni di testi classici.

**Come si è avvicinato alla musica ?**

La musica in quegli anni, tra la fine dei quaranta e gli inizi dei cinquanta, era molto presente nella vita quotidiana, senza distinzioni tra generi. La musica popolare per me era *la musica*. Non c'era separazione tra musica superiore e inferiore, ed in tutte le manifestazioni, dalle feste paesane ai funerali, esisteva la certezza di un'identità culturale che riguardava tutti, in modo vitale e spontaneo e non al fine di conservare. La musica era prevalentemente vocale.

Personalmente mi affascinava della musica l'uso che se ne faceva; il peso e la valenza di un linguaggio assolutamente pari a quello verbale che si usava per comunicare attraverso le canzoni, in modo ludico e vitale. Testi densi di significato e di senso e sovente con bellissime allusioni in cui evidenti richiami sessuati erano espressi con frasi raffinate e poetiche. Messaggi d'amore cantati.

**Dunque la musica le era sempre vicina. Che cosa la colpiva di più ?**

---

<sup>1</sup> E' doverosa una precisazione : l'idea per questa intervista è stata del collega compositore portoghese Ivan Moody per una rivista di musica inglese che dedicava uno spazio ai compositori di origine greca. Ne parlai con l'amico Paolo Scarnecchia il quale mi pose le domande e dalle mie risposte ricavò una stesura di dimensioni corrispondenti alle necessità redazionali della rivista, stesura che approvai pur nella sua eccessiva stringatezza e riservandomi quindi la possibilità di tornarci personalmente in un secondo momento. La presente stesura è quella completa.

Durante l'infanzia ricordo che mi piaceva andare ad ogni manifestazione in cui si faceva musica, si suonava qualcosa: alle feste popolari per la vendemmia, ai matrimoni in cui piccole orchestre suonavano ininterrottamente uno sterminato numero di brani di musica popolare di tutta la Grecia, ai funerali per ascoltare le prefiche che cantavano, ai compleanni. Esperienza particolare, questa delle veglie funebri, da cui si cercava di tenere lontani i bambini, ma dove io riuscivo ad intrufolarmi comunque e a volte a nascondermi per poter ascoltare quelle donne misteriose che nel canto incutevano quasi paura. Mi colpiva il loro tono vocale: bastava un ricordo o una parola dei congiunti per provocare l'inizio del canto - lamento, la voce di ognuna montava fino ad una tensione difficilmente raccontabile e l'emozione era diretta ed immediata, sulla pelle, senza nessun tramite di immagini personali per chi ascoltava.

Oltre a tale immediatezza, che a mio avviso caratterizza la autentica musica popolare, mi colpiva molto il ritmo, specialmente quando era asimmetrico, irregolare e in generale quello delle danze e del canto libero.

Una volta mi capitò di sentir cantare un cieco: è scattato allora qualcosa che è difficile descrivere con le parole. Nella sua voce percepivo un che di visceralmente dolente e lamentoso, una sinuosità nelle linee musicali realizzate dal canto in cui avevo la sensazione che non ci fossero mai angoli ma soltanto curve continue che tendevano sempre verso un allentarsi della tensione sonora con un cedimento rapidissimo alla fine di ogni frase.

Voglio anche ricordare un mio amico violinista e sarto del paese, dal quale trascorrevi spesso le giornate, e che, al sopraggiungere del pericolo di noia, afferrava con gesto mirabolante il suo violino, che sembrava non aspettasse altro che esser suonato, preso e sollevato dal torpore in cui era caduto, sommerso dai rumori della sartoria di quel curioso sarto-violinista del villaggio. Egli proveniva da un paese grecòfono dell'Asia minore. Dopo la cacciata da parte dei turchi (siamo nel primo novecento) i greci provenienti dalle coste mediterranee della Turchia portarono con sé anche tutti quei tesori musicali, frutto di una delicata e affascinante fusione di antiche culture greche e orientali. Il mio amico sarto, quando afferrava il suo violino, si lasciava andare ora a melodie stupendamente laceranti che toccavano fibre primordiali e profondissime, ora a ritmi che non lasciavano respiro. Ed io, ragazzino, lì fermo, affascinato, sempre impaziente ad aspettare che suonasse, che facesse quel gesto avvincente di portare sotto il mento il fantastico violino che nel tempo era diventato rosso scuro. Suggestionato da quei primi contatti con il mistero del linguaggio musicale, mi chiedevo e gli chiedevo perché un brano musicale mi facesse un certo effetto e un altro brano un effetto diverso. Senza spiegare, giustificare, o giudicare, e senza

avere paura di non avere risposte, diceva: ascolta qua, senti là, questo viene da un canto cretese, quest'altro era così e l'ho trasformato io così ... E io continuavo a tenermi la domanda.

Ecco, questo è stato l'inizio del percorso di formazione, non certo facile per me che non avevo mai fatto cenno in famiglia a questa mia realtà. Passavo il tempo a cercare di conoscere e poi capire come si facesse a fare una cosa o l'altra, sempre a rompere le scatole con domande a chiunque incontrassi che suonava uno strumento. Ascoltavo anche molta musica alla radio. A undici anni avevo già imparato a scrivere la musica, e a tredici ho composto il primo lavoro, una sonata per mandolino e pianoforte: era il 1959. Questo componimento, per vari e avventurosi percorsi, è stato pubblicato quest'anno come opus 100 dalla Vogt & Fritz Musikverlag in Germania. Verso i sedici anni ho studiato orchestrazione, continuando ad osservare la pratica degli strumentisti con cui ero in contatto. Ho sempre provato una forte curiosità che mi spingeva a scovare le potenzialità e possibilità degli strumenti musicali attraverso la frequentazione diretta degli interpreti, e questo tuttora, ogni qualvolta mi trovo di fronte ad una novità. Prima vengono gli strumentisti poi gli strumenti ...

### **Queste esperienze hanno determinato il suo linguaggio musicale ?**

Contribuito senz'altro. Però per determinare il "mio" linguaggio musicale occorre ancora ricerche che, come purtroppo si intende normalmente, con la musica avevano relativamente a che fare, ad esempio l'importanza del rapporto uomo donna. Un linguaggio, mi sembra, non si determina una volta per tutte, anche lo stile personale è sempre soggetto, e me lo auguro, a continue trasformazioni ed evoluzioni.

Quando sono entrato in contatto con l'ambiente musicale diciamo ufficiale, ho avvertito una certa confusione su tutto ciò che riguardava la musica popolare, il senso della musica popolare. La stessa sensazione ho avuto anche dopo, qui in Italia. Avvertivo che con la musica popolare (sempre nel senso ampio del termine e sempre riferendomi all'ambiente ufficiale) si erano recisi i ponti, si era perso il rapporto con quell'identità musicale che in certo modo, subito dopo la seconda guerra mondiale, era stata faticosamente ritrovata grazie alle ricerche di alcuni studiosi come E. De Martino e D. Carpitella i quali, avendo colto l'importanza del metodo di Bela Bartòk e Leos Janaček, avevano reso disponibile alla conoscenza un cospicuo numero di documenti musicali da ogni parte d'Italia riproponendo le radici di quell'identità.

Lasciarsi sedurre dalle affascinanti Sirene della musica popolare non è tanto difficile, separarsene è difficilissimo, voglio dire inventare cose nuove e originali traendone ispirazione senza copiare. L'identità culturale che ha partenza dalla tradizione - nel senso ampio del termine - secondo me non dovrebbe essere vissuta come conservazione, ma come certezza interna, fantasia che porta a conoscere realtà nuove, sconosciute. L'identità nella musica popolare è un modo di essere e di vivere, perché alla base c'è il fidarsi delle possibilità espressive del linguaggio musicale, mentre i conservatori in definitiva non ci credono neanche, si limitano a ripetere banalizzando e deteriorando vieppiù ogni brano proveniente dalla tradizione.

E come rapporto con la musica popolare di aree geografiche oltre la propria non intendo affatto quello che chiamano "contaminazione" (ogni volta che lo leggo o lo sento dire penso a un pericolo di infezione!), ma un rapporto con esse novità da cui dovrebbe nascere una terza cosa originale e non un, seppur a volte raffinato, collage. Così poi nasce il grande equivoco della Worldmusic, che secondo me è un diretto ed evidente prodotto della mentalità che tende allo sfruttamento e l'annullamento dell'identità altrui, tipico della cultura del profitto.

Il pensiero che in una scala di valori colloca in posizioni diverse la musica popolare e quella "colta" deriva prevalentemente da Platone, si basa sulla scissione tra emozione e ragione. Così un qualsiasi brano musicale che, anche se solo apparentemente, provenisse da ambienti consacrati come "colti", avrebbe una valenza e un'importanza automaticamente superiore di quello che derivasse da un rapporto con le emozioni, di cui per sua natura la musica popolare è pregna, di quello che si sviluppasse da un procedere per emozioni.

La musicologia ufficiale ha costruito il suo discorso su teorie (come l'origine del linguaggio musicale) che, se non approfondite, così come se non vengono chiariti e risolti i problemi che la storia ha lasciato (per esempio cosa è realmente la forma in musica, cosa lo sviluppo e il concetto di melodia e di composizione), portano al perpetrarsi della dissociazione tra musica e musica. Ricordo un ciclo di trasmissioni che fece Luciano Berio per conto della RaiTv subito dopo il '68 che denotava tale dicotomia nel titolo stesso "C'è musica e musica"; qualche anno dopo mi colpì un'intervista, a mio avviso drammatica, di Ennio Morricone su Paese Sera in cui egli scindeva tra musica (con m minuscola) e Musica e optava per la prima considerando la seconda impraticabile perché economicamente poco

remunerativa<sup>2</sup>, cose che egli stesso ripeterà negli anni in diverse interviste televisive. Non so, a me viene in mente Mozart e il suo rapporto con la musica popolare, specialmente quella italiana, da cui prendeva continuamente spunti per creare composizioni importantissime; e non soltanto lui: la storia della musica è piena di illustri esempi: Beethoven, Verdi, Mahler, R. Strauss, Ives, Janaček, Bartòk ...

### **La musica popolare è la matrice ?**

Si rischia di mitizzarla se non si approfondisce il discorso. Continuare a non prendere in considerazione, fino a negarla, quella che è la realtà del linguaggio musicale e la sua origine, che è preverbale e si forma durante il primissimo periodo di vita umana, significa tenere intenzionalmente la musica entro le mura di una prigione per gestirla secondo i dettami e le imposizioni di un pensiero che è strutturato e si coniuga perfettamente con la cultura capitalistica dominante. E' venuta a crearsi così una mentalità diffusa e comune che considera e si rapporta alla musica come generico diversivo, come sottofondo, come merce di scambio perfino tra compositori e compositrici che gestiscono attività di direttori artistici e organizzatori, come un indifferenziato intrattenimento. Ma è proprio dalla stessa mentalità che deriva il considerare la musica, diciamo colta, come un qualcosa di distante ed elitario, inavvicinabile e reazionario in quanto espressione diretta a pochi intenditori, ricchi ed eletti. E di questo è drammaticamente complice anche una certa sinistra culturale che, non si capisce come, non fa nessuna distinzione in merito al contenuto e al lavoro e impegno tra una canzonetta fatta così, apposta per far consumare cinque minuti, e, ad esempio, una sinfonia, e questo da parte di persone che hanno anche alte cariche di governo che propongono elargizioni per sovvenzioni con denaro pubblico ad autori di canzoni che hanno già ottenuto grande successo commerciale.

Questa questione, che sta diventando sempre più drammatica, meriterebbe uno studio a parte, e la cultura ufficiale, la musicologia ufficiale, anche quella più aggiornata ed accreditata, ha sempre cercato di tenere attiva la dissociazione tra affetti e pensiero, ha scambiato la recettività con la passività, e, allorquando ha cercato di operare una qualche fusione, lo ha concepito soltanto come frutto di ragionamenti lucidi, di calcoli e speculazioni a fini utilitaristici e non a partire dall' ascoltare, sentire e reagire umano.

In un'altra intervista nel 1988 ho cercato di delineare in maniera piuttosto essenziale il percorso della formazione del linguaggio musicale. Andava rifiutato radicalmente il pensie-

---

<sup>2</sup> Su questo punto non posso che essere d'accordo con il M° Morricone: è nota la pressoché totale assenza di una politica culturale riguardo la musica nuova.

ro di Rousseau, ad esempio, che dice che la musica deriva dal linguaggio verbale ovvero la sua “costruzione” segue le regole sintattiche e razionali della costruzione del discorso verbale, è una imitazione del linguaggio verbale. Va rifiutato perché c’è un “prima” alla formazione e all’emergenza del linguaggio verbale. Se ci si ferma all’imitazione e identificazione è conseguente la rinuncia alla ricerca per un’autenticità personale: “... *tutto è stato fatto e tutto è già detto per cui al compositore moderno non resta che scegliere tra i cocci del passato rimasti e cercare di rimettere insieme i pezzi più preziosi*”, così tuonavano le parole di insigni professori di composizione nelle affollate aule dei College e Università nell’America sessantottina e ribellista in cui molte ricerche ingannevolmente anticonvenzionali erano sovvenzionate, guarda caso, dalla Walt Disney<sup>3</sup>.

La speranza di trovare il senso della musica come linguaggio (e aggiungerei pensiero) umano per un rapporto di espressione e di comunicazione affettiva risiede, appunto, nella musica popolare; meglio, nel rapporto con la musica popolare e il senso profondo della sua origine che ha come “base” gli affetti e il sentire del corpo. Musica popolare come espressione e comunicazione collettiva che dall’interno delle persone va verso l’esterno e non quella imposta dall’esterno come religione, come ritualità che “dovrebbe” dogmaticamente appagare, soddisfare l’interno. Molta musica nel folklore, in un certo modo anche il jazz e molta musica “colta” si impongono per essere come violenti parassiti avvinghianti l’albero della libera espressione e del libero ascolto.

Ma anche lo stesso termine musica popolare come matrice andrebbe approfondito ancora di più. Perché se vogliamo estendere il significato del termine popolare, intenderlo come base di un linguaggio comune a tutti e senza limiti e confini geografici (anche questo andrebbe ulteriormente approfondito), allora, e per naturale conseguenza, dovremmo fare riferimento nuovamente al primo anno di vita umana che inizia alla nascita. Nascita e primissimo periodo comune e fondamentale per tutti gli esseri umani. E a questo punto mi permetto di citare una parte dell’intervista del 1988, cui accennavo prima, per tentare di essere più chiaro su questa questione:

“ ... Il linguaggio musicale per ogni essere umano si forma e si sviluppa dal rapporto diretto con gli altri esseri umani durante quel periodo fondamentale della vita di ognuno che va dalla nascita fino alla formazione del linguaggio verbale. Il linguaggio musicale è un linguaggio preverbale, si dice, infatti, che la musica è una lingua internazionale e senza limiti geografico-linguistici.

---

<sup>3</sup> Come viene raccontato nelle puntate televisive per la RAI-TV “C’è musica e musica” di Luciano Berio di cui ho accennato prima.

Durante quel periodo il neonato ascolta e sente i toni e le modulazioni delle persone che gli parlano, toni, modulazioni e suoni che sono contenuti nelle loro espressioni e comunicazioni verbali e musicali. Egli, il neonato, ascolta e sente. L'ascoltare fisicamente attraverso l'udito diventa sentire perché si fonde con la sua realtà interiore, realtà psichica. Ascolta e sente direttamente gli affetti contenuti nelle comunicazioni e nelle espressioni verbali e musicali degli altri in rapporto a lui, direttamente e senza mediazioni. E risponde con il suo linguaggio musicale (suoni dalle infinite sfumature che emette con la voce, le cantilene che canta a modo suo, il lamento) il cui continuo sviluppo è direttamente proporzionale alla presenza viva, alla qualità del rapporto e al parlare, al cantare di chi gli sta vicino. Questo periodo, più o meno lungo, gli farà da base, gli servirà per tutta la vita per poter percepire, sentire i «suoni interiori» sia della musica in tutti i suoi aspetti, sia delle espressioni, comunicazioni verbali nei rapporti con i propri simili, e anche per poter arricchire e sviluppare la propria musicalità<sup>4</sup>.”

E a questo vorrei aggiungere che sia per l'ascoltatore di musica che per il compositore e l'interprete è assolutamente necessario il riferimento a questa base, cioè “regredire” a questa dimensione per ricreare ogni volta quella fondamentale fase della nostra vita in cui il modo di rapporto era non ancora cosciente, per ricreare quel modo di sentire, di percepire e vivere il rapporto. Per l'ascoltatore al fine di poter formare nuove, personali ed originali sensazioni e “memorie” musicali; per il compositore (che è stato a sua volta ascoltatore) di poter creare “linee” musicali e composizioni originali; per l'interprete di ricreare, e potrei dire comporre, realizzando in tempo reale la “regressione” del compositore. Per chi musica un testo di poesia la regressione sembrerebbe dover esser doppia e cioè sia alla propria base originaria sia a quella del poeta. Sia l'interprete che il compositore, rischiando ogni volta quella loro primaria dimensione e realtà interna, si rivolgono a quella dell'ascoltatore il cui desiderio è proporzionale alla sua possibilità di lasciarsi andare in un rapporto simile.

La scienza sulla realtà psichica umana<sup>5</sup> ci dice che, se i rapporti durante il primo periodo di vita (madre con neonato) non sono stati proprio soddisfacenti, affettivamente

---

<sup>4</sup> Per fare un discorso, anche se molto brevemente, sull'origine del linguaggio musicale umano e successive elaborazioni, mi sono basato e avvalso delle scoperte e della teoria di Massimo Fagioli espresse nei suoi libri: *Istinto di morte e conoscenza. La marionetta e il burattino, Teoria della nascita e castrazione umana, Bambino donna e trasformazione dell'uomo* (Nuove Edizioni Romane). L'intervista è stata realizzata da Aldino Leoni nel Novembre 1988 e pubblicata nel volume LA POESIA IN FORMA CHIUSA / POESIA IN-CANTO per la Biennale di poesia di Alessandria, Edizioni QuattroVenti, © 1990. La versione completa dell'intervista si può leggere nel sito [www.dimitrnicolau.it](http://www.dimitrnicolau.it)

<sup>5</sup> Mi riferisco sempre alla teoria di Massimo Fagioli.

buoni, e le comunicazioni non propriamente armoniche, questa base su cui lasciarsi tuffare ogni volta per poter realizzare un modo di rapporto simile, potrebbe non essere proprio dotata di bellezza, potrebbe risultare sfregiata, alterata, frammentata, dissociata e magari perduta. Allora mi sembra che il risultato (ammesso che una persona con tanti problemi profondi riesca a lasciarsi andare) potrebbe essere facilmente prevedibile. Mi rendo conto che queste considerazioni, non essendo praticamente mai affrontate dalla cultura ufficiale, esigerebbero ricerche molto più estese ed approfondite, ma la teoria a cui fare riferimento e da cui partire per proporsi un superamento radicale di situazioni personali difficili e problematiche c'è. Personalmente non ho mai pensato che un problema riguardasse la musica, ma sempre il musicista; la crisi della musica di cui continuamente si parla è un falso problema, la ricerca dovrebbe avere partenza dal musicista e dalla sua realtà umana. Mi ricordo benissimo in proposito un fondamentale incontro svolto durante il Festival dell'Unità a Bologna nel Settembre del 1980 dal titolo "Realtà umana dell'artista e opera d'arte" in cui, tra altre cose estremamente originali, veniva ribadito il concetto che è proprio un pensiero malato il separare, scindere il pensiero da chi lo formula, la persona dall'artista.

### **La musica ha un potere terapeutico. E' quello che dicevano in un certo senso anche i filosofi greci ?**

La parola "terapeutico" che etimologicamente deriva da "θεραπευειν" è ricchissima di significati non soltanto consoni al senso in cui comunemente si intende, e cioè curare, avere cura o prendersi cura. Per esempio le "theràpusses" nella Grecia antica non erano solo le domestiche, ma anche quelle che accudivano i bambini, e si narra che avessero belle voci dovendo anche cantare e suonare, per cui il termine comprende comunque anche un proporsi con un assetto affettivo verso l'altro.

Ora mi viene spontaneo pensare che la cura è rivolta a chi ne fa domanda, a chi ne ha bisogno per qualcosa che va curata. Per cui, io penso, che la musicoterapia, innanzitutto, è rapporto che dovrebbe curare, per esempio, chi ha più o meno difficoltà sia ad ascoltare la musica che a seguire un discorso, chi ha problematiche e difficoltà con il cantare e non per problemi fisici, etc. E per questo penso che sia assolutamente necessaria una teoria chiara, efficace e con un metodo preciso, e francamente mi risulta che non ci sia altro se non teorie e metodi che intervengono sul comportamento con il controllo, la costrizione per coazione a ripetere, e l'imitazione.

La musica in sé non ha nessun potere. Bisogna uscire da questo equivoco per cui quella di Mozart farebbe crescere le piante grasse e quella di Rossini farebbe venire più latte al-



le mucche del nord, mentre quella di Bach farebbe da antidepressivo ai gatti obesi !. Per non parlare di quell'altra orrenda falsità per cui il feto nell'utero reagirebbe all'ascolto della musica distinguendo quella di Brahms da quella Verdi, cosa utile soltanto per la speculazione di discografici e preti. Mi sembra, invece, abbastanza elementare rilevare che una frequenza sonora, prima di arrivare a stimolare la pelle e le orecchie<sup>6</sup> del feto, dovrà attraversare la pelle, i muscoli, uno strato adiposo della pancia della madre e il liquido amniotico che garantisce comunque l'omeostasi attenuando ogni perturbazione. E' innegabile che il suono musicale è materia che si propaga nello spazio creando pressione su ogni superficie che incontra e a questo pur minimo urto di pressione dell'aria avviene una stimolazione e conseguente reazione dell'apparato acustico, del timpano in primis e, in maniera magari meno avvertibile, anche dell'epidermide. Ma questo lo fa anche il rumore e anche la pressione del vento che soffia: fare, percepire le variazioni di pressione, per cui ad ogni stimolo ci sarebbe una reazione e la successione degli stimoli percepiti nel tempo, potrebbe raffigurarsi come una linea invisibile analoga a quella della musica.

Per realizzare l'ascolto musicale, invece, ci vuole la nascita umana, dove ha inizio la propria vita, il proprio pensiero, la realtà non materiale, la capacità di poter creare immagini interne ed elaborare ricordi dai rapporti vissuti, la propria fantasia, l'amore, la capacità di distinguere il suono dal rumore, la capacità di realizzare una separazione senza vuoto interno, la capacità della trasformazione di una realtà esterna in immagine interna.

E a questo punto bisogna chiarire una volta per tutte l'equivoco che sta sotto la dicotomia tra musica sacra e profana. La "musica sacra" è un falso storico sulla realtà umana perché all'origine del linguaggio musicale non c'è proprio niente di sacro, nessuna pentecoste o che dir si voglia. Non solo, ma nella storia della musica non risulta affatto come cosa certa che i nostri antenati abbiano cominciato cantando inni, preghiere con danze e ritualità. E' il pensare religioso che ha imposto dogmaticamente la credenza che all'origine di ogni cosa c'è lo zampino di un dio, figuriamoci poi per il linguaggio musicale, che è in rapporto diretto e proprio con la realtà interna delle persone, rapporto con immagini che non passano attraverso la retina. Quello che chiamano sentimento religioso nella musica è il fondamentale inganno di chi fugge e annulla il sentire umano. Quando eravamo ragazzi dicevamo tra noi che per il bugiardo sono tutti bugiardi, per il bambino tutti bambini, per il poeta poeti, per i preti ...

---

<sup>6</sup> Risulta che per i primi sei mesi dopo la nascita l'apparato acustico non è ancora ben formato e continua a svilupparsi e perfezionarsi. Immaginiamo lo stato in cui si trova nel feto!

Nella Grecia antica, per i filosofi, la musica serviva per “rendere migliore” l’uomo, e levarlo ad un livello superiore dal suo stato originario di animale, visto che prima di diventare adulto era bambino e per i greci le donne e i bambini non erano proprio esseri umani. Il maschio soltanto, e solo arrivato all’età in cui acquisiva la ragione (che era posta a sette anni), veniva considerato un essere umano. E per Platone, che, non andrebbe dimenticato, era un sacerdote di Apollo, e per il quale ciò che non era ragione e pensiero era animalità, riferendosi naturalmente al corpo e al sentire del corpo umano, la musica serviva per far ammansire l’animale insito nell’uomo, la bestia, che avrebbe potuto sempre destarsi e far fare all’uomo delle ... bestialità !. Questo pensiero verrà ripreso dal cristianesimo con l’invenzione del peccato originale, il male insito nell’uomo, e del battesimo. In seguito la cultura freudiana, il cui pensiero fondante è che l’essere umano è originariamente perverso, impone altrettanto religiosamente la presenza di un’istanza superiore, di un “padre” che con le sue leggi controlla affinché la perversione non oltrepassi la soglia di sicurezza. Su questo tipo di pensieri e idee sulla realtà umana si basano i pilastri sia della musicopedagogia che della musicologia moderne. Così, a colui che viene considerato ed imposto come “padre” della musica moderna, Arnold Schönberg (il quale, parole sue, “doveva” mettere ordine e proteggere dal caos e dal disordine allarmante originario della musicogenesi sia se stesso che i suoi “allievi”), è venuto consequenziale, logico e facile inventare e dettare le tavole delle leggi dodecafoniche. E pensare che nello stesso periodo c’erano Debussy, R. Strauss e Janaček<sup>7</sup>, che proponevano sia artisticamente che teoricamente il libero procedere nella composizione, la libera successione degli accordi musicali e il libero fluire delle tensioni armoniche, e De Saussure, che, dal canto suo, formulava il concetto dell’immagine acustica e proponeva la sua geniale “nebulosità prelinguistica”.

### **Come è arrivato in Italia?**

Nei primi anni sessanta la cinematografia italiana ci regalava diversi capolavori : “Fellini 8 ½” , “Deserto Rosso”, “Salvatore Giuliano”, “Le mani sulla città” e ancora tanti altri. L’immagine cinematografica mi affascinava sempre di più e così decisi di studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia, l’attuale Scuola Nazionale di Cinema, per imparare la professione di direttore della fotografia, attività che dopo il diploma ho svolto professional-

---

<sup>7</sup> con gli studi originalissimi sulla “curvatura melodica del linguaggio parlato”, una ricerca che risale fin dal 1886 e che lo porterà a definire la sua personale intuizione che aveva avuto durante i primi anni di studio, riguardante la possibilità di liberare l’armonia dalle rigide regole della tonalità, arrivando a comporre e teorizzare in anticipo anche rispetto a Debussy con assoluta libertà successioni di accordi diversi basandosi più sulla sensazione musicale che sulle regole accademiche.

mente per una decina d'anni parallelamente alla composizione musicale che tenevo separata come un fatto mio privato.

### **I due mondi poi si sono uniti?**

In qualche modo sì. Mi ricordo un episodio appena studente al Centro Sperimentale. Era il 1965 e un ex allievo venne a presentare il suo primo film che aveva realizzato con altri ex allievi. Momento emozionante sia per la scuola che mostrava come fiore all'occhiello quella riuscita del giovane regista sia per noi allievi che trovavamo di fronte a noi realizzato un auspicabile nostro futuro. Il regista era Marco Bellocchio, il film in anteprima era "I pugni in tasca". Un'esperienza molto forte e importante sia con il film sia nel dibattito con il suo autore. Non so, ma mi è venuto spontaneo, tornando a casa, di mettermi a comporre a partire dalle emozioni ancora forti di quella esperienza. Successivamente, oltre alla musica per il teatro, mi si presentarono negli anni alcune occasioni di comporre anche per il cinema. Ad un certo momento e in rapporto con fatti contingenti e basilari per la mia vita, sia intima che sociale, mi è sorta l'esigenza di dedicarmi esclusivamente alla musica, di convogliare tutto nella composizione musicale.

Non saprei come esattamente, cosa nel frattempo fosse maturato, ma in quel periodo, era l'inizio del 1975, c'era un susseguirsi di fatti, avvenimenti che hanno influenzato e direi trasformato la mia vita. Un rapporto con una donna in maniera nuova, profonda e nello stesso tempo difficile e affascinante nella sua incomprendibilità. L'attesa per la nascita di un figlio. Un'amica che, come la fata buona delle favole, ci porta a casa dei libri dai titoli inconsueti formati da parole come marionetta, istinto, conoscenza, nascita e dicendomi che, se leggendo non capivo, andassi avanti lo stesso. Lo feci e, più leggero, più mi si chiarivano le idee su quello che cercavo anche per la musica. Non saprei descriverlo altrimenti se non come netta sensazione di un'esigenza crescente in me di separarmi radicalmente da tutto quello che non dividevo come pensiero musicale derivante dalla cultura sia attuale che storicizzata. Per questo è stata fondamentale la lettura de "La marionetta e il burattino"<sup>8</sup> in cui, oltre concetti e pensieri nuovi e rivoluzionari, trovavo un modo nuovo di potermi separare senza distruzione da cose del passato che non andavano.

Composi di getto "La melodia ritrovata", un lavoro per grande orchestra, senza sapere se e quando sarebbe stato realizzato; difatti, e in maniera del tutto imprevedibile, ciò è accaduto dieci anni dopo. Questa opera si propone come un viaggio, un percorso di sepa-

---

<sup>8</sup> Massimo Fagioli, *La marionetta e il burattino*, Nuove Edizioni Romane

razioni; mi sono trovato ad attraversare la cultura musicale, le potenzialità del linguaggio musicale per approdare prima e poi ripartire dalla sola mia realtà e fantasia personale. Per una necessaria concretezza ho approfittato della favola di Ulisse e del suggerimento di Dante in proposito. Questo Ulisse - musicista non si ferma a Itaca, riparte per oltrepassare le colonne d'Ercole e continuare il viaggio senza paura, con un finale sospeso, sfumato.

Avevo composto un lavoro diverso dai precedenti, la mia sensazione era netta, nel quale separazioni e trasformazioni dello stesso linguaggio musicale si svolgevano proprio all'interno della composizione ; con un prima e un poi completamente diverso da come avviene per esempio tra un tema e le sue variazioni. Per il mio percorso personale questa composizione ha fatto da prodromo ad altre importanti, come "Canti dalla resistenza" del 1978 con voci e orchestra, in cui il senso della parola resistenza veniva proposto con un "oltre" rispetto a quello di già enorme importanza riferito alla Resistenza partigiana contro il nazifascismo. Qui veniva "cantata" la profonda possibilità del resistere umano, di essere nonostante gli annullamenti dell'altro, anche quando l'altro è la violenza della cultura dominante.

"La melodia ritrovata" stava lì in attesa, ma molti altri lavori immediatamente successivi e più fortunati di lei, in quanto venivano realizzati, mi permettevano di verificare continuamente la validità del mio nuovo modo di comporre; di provare e vivere in prima persona che la gente non è affatto stupida e sa tantissimo di musica anche se il più delle volte non lo sa dire. Era arrivato il momento per me di rischiare senza la paura di essere distrutto.

### **La melodia ritrovata era dunque il ritorno alle origini o l'andare incontro al mondo?**

Tutte e due le cose insieme mi verrebbe da dire, ma immediatamente penso che dovrei chiarire un paio di punti per non contribuire ad equivoci legati al senso delle parole *ritorno alle origini* e *andare incontro al mondo*. La seconda mi andrebbe benissimo se legata ad un'immagine di nascita: avere cioè creato uno stile personale rischiando ogni volta la propria "musica", l'essenzialità della nuda linea melodica originale come una spina dorsale sonora, esponendosi senza protezione all'esterno, allora sì, è un andare incontro al mondo. La prima parte della domanda mi sembra sia un po' più complessa, anche se me la potrei cavare con una controdomanda: ritorno a quali origini? Per cui, se si intende la parola ritorno come dicevamo sopra, cioè il regredire a quella "base" del primissimo periodo di vita in cui si forma il linguaggio musicale, sarei d'accordo. Naturalmente, anche qui, non si tratta di un ritorno né spaziale né temporale ovvero come ritornare ad un proprio ricordo cosciente infantile (le ninne-nanne, le canzoncine e le filastrocche), ma come ripro-

porsi di quel modo di ascoltare in cui si coglieva il suono latente, il tono e l'affetto interno e non la lettera nelle parole che venivano ascoltate anche fosse direttamente un canto. Certamente un compositore fa, compone appunto, quindi per lui l'ascoltare non c'entrerebbe affatto durante il lavoro compositivo, ma i suoni da cui trae la sua capacità creativa, suoni che sente internamente senza essere un malato di mente che soffre di allucinazioni sonore, deriverebbero da quella inesauribile base. Inesauribile perché non si tratta di un recipiente colmato di sensazioni sonore una volta per tutte durante i primi mesi di vita da cui pescare con l'angoscia che prima o poi potrebbero finire, ma di un modo, di una dinamica di rapporto con la quale può continuare a sviluppare la sua realtà interna per poterla poi ricreare trasformandola in movimento di suoni nel tempo e mettendoli in rapporto tra essi, un movimento di tensioni sonore.

“La melodia ritrovata” era separarmi anche dalla filosofia della musica e del musicista fondata sul pensiero violento di derivazione hegeliana e freudiana di Adorno e dai suoi nani epigoni, dai loro pensieri astratti e dissociati sull'artista e sulla musica, in cui la melodia è qualcosa di deprecabile simile al titillamento sonoro, espressione dolciastra di buonismo, consolazione, e apparterrebbe ad un determinato periodo storico superato e decaduto. La melodia - creazione geniale del pensiero umano non scisso dal corpo - è invece una linea essenziale non visibile, è, direi, sensazione di linea, quasi geometrica, irregolare e asimmetrica che deriva dalla successione nel tempo delle variazioni di pressione che esercita la materia sonora sull'apparato acustico umano che la percepisce; trasformazione di un suono ascoltato e sentito in un'immagine non visiva, raffigurabile come linea la cui caratteristica peculiare è di svolgersi nel tempo, in un ricordo che, dapprima cosciente, diventa interno e personale quando viene fuso con la realtà psichica.

Difficilissimo e molto rischioso il lavoro del compositore che intraprende la strada di un procedere irrazionale per emozioni e sensazioni personali, per “regressione” e non per logica razionale con costruzioni basate su calcoli, formule, superformule e operazioni matematiche per garantire l'assoluto controllo di tutto e in obbedienza al solito pensiero socratico che reputa bello solo ciò che è razionale e ad un “padre-maestro-critico” di cui elemosinare la approvazione. E se in qualche composizione “supercontrollata” emerge ogni tanto un suono “melodico” ed essa si fa ascoltare, è per quello che sfugge al controllo, è nonostante il controllo. Mi sembra che per ogni artista diventi sempre più fondamentale la conoscenza della realtà umana, della propria realtà, a partire dalla propria origine, la nascita.

Difficilissimo e molto rischioso il lavoro del compositore quando si tratta di dare un senso al suono partendo dalla propria realtà interna e in modo irrazionale. Difficilissimo creare trasformando in musica il suono che deriva da un volto ideale.

Non mi viene mai da dire: «sono compositore» ma, «faccio il compositore».

**Le immagini acustiche e sonore da Lei descritte precedentemente hanno plasmato la musica che si porta dentro?**

Spero che sia così. Dopo quella composizione ho sentito che potevo rischiare di più, regredire maggiormente e comporre con un linguaggio musicale libero da schemi, manierismi, mode e padri culturali di riferimento e nonostante la musicologia dominante. Rivendicare una assoluta originalità di rapporto con e tra i suoni. Il movimento armonico nel mio lavoro – mi è stato fatto notare più di una volta – è difficilmente prevedibile. E come dicevo dianzi, mai attraverso calcoli, regole e schemi preordinati. E tuttavia non ho mai creduto al comporre dissociato come espressione di libertà. Di certe intuizioni ho avuto conferma scoprendo gli scritti teorici di Janaček, di cui ho accennato sopra, che se non sbaglio in Italia non sono ancora pubblicati.

**Ci sono dei compositori che hanno giocato un ruolo particolare nella sua formazione personale?**

Se si sgombra il campo dall'equivoco diffusissimo nella cultura musicale che per poter essere è obbligatoria l'identificazione con x y (sovente ci si sente rivolgere la domanda non del tutto benevola: con chi hai studiato?), potrei dire di avere preso da tantissimi compositori senza copiare. In particolare Vivaldi, Mozart, Beethoven, R. Strauss, Skalkottas, Ives, Janaček, Šostakovic, Bartòk, Maderna. Non ho mai smesso di ascoltare musica e di studiare qualcosa che ho ascoltato e che prima non conoscevo.

La musica popolare, come ho detto, è un punto di partenza perché mi consente una base concreta di contatto con la realtà del mondo sonoro interumano, gli affetti, le emozioni. Mi viene spesso da fare l'analogia con la vitalità: la musica popolare è come la vitalità umana che da sola non basta, ma senza la quale un'espressione artistica, una musica, risulta fredda, anaffettiva. Ma chiedo scusa se mi ripeto: l'identità della libera espressione non sarebbe più identità se sottomessa alla ragione. Basti studiare il fallimento totale della costruzione musicale secondo le dottrine della serializzazione e del preordinamento dei parametri compositivi, compreso quello della predefinizione della struttura, oppure quello

ancor più ingannevole del minimalismo e del più recente neoromanticismo, tutti prodotti di procedimenti razionali, pianificati e calcolati, come si dice, a tavolino. E personalmente sono sempre più convinto che per comporre musica seriale, minimalista, neoromantica e “sacra” occorre una grande dose di stupidità e di violenza, perché la ragione è stupida. La diffusissima situazione in cui un compositore sta appresso e appiccicato alla sua partitura per continuamente spiegare, analizzare, sezionare e illustrare la “sua” musica, guidare l’ascolto, finanche difenderla, è solo un’apparenza di realtà, dietro se ne nasconde un’altra, quella dello stupro continuo sull’identità e realtà del linguaggio musicale che la musicologia attraverso il pensiero razionale agisce. Nel secondo Ottocento abbiamo da una parte Helmholtz, il noto medico e scienziato che si propone di studiare l’effetto della musica e dell’armonia sulla sfera affettiva umana, dall’altra Hanslick, il noto musicologo, che propone l’impossibilità di tale studio fondando una musicologia come speculazione filosofico-verbale. Semplifico un po’, ma il succo è questo.

#### **Anche la sua attività didattica sembra privilegiare i rapporti interumani?**

Ho cominciato a lavorare con gli attori nel 1976, sull’utilizzazione drammaturgica della voce legata anzitutto al canto delle mie partiture per il teatro. Il lavoro si è esteso, anche per richiesta loro, all’impostazione della voce, la respirazione, lo sviluppo della voce naturale, la qualità della fonazione e la sua duttilizzazione, lo scioglimento e superamento delle tensioni che impediscono alla voce di uscire, per arrivare infine al canto e alla corrispondenza tra contenuto interno del testo, in quanto suono, e alla sua realizzazione. Il senso del nostro lavoro è quello che un attore può arrivare ad utilizzare la propria voce come una maschera da gestire con estrema libertà, una maschera però che “nasconde” una voce vera e originale. Tale lavoro, che sfocia nel campo della drammaturgia vocale, si propone anche di trasformare, arricchendola enormemente, l’intonazione, fino alla possibilità del radicale superamento di quello che viene chiamato “stonatura”. Queste esperienze, per vari motivi, hanno suscitato un certo interesse ed alcune scuole di teatro nazionali e internazionali mi hanno sollecitato a sviluppare quest’attività didattica. E anche in quest’occasione e come metodo di lavoro non ho mai pensato alla formazione della voce recitante come una cosa separata dal rapporto stretto con la musica.

**Per concludere tornando alla matrice, quali elementi della musica popolare greca hanno favorito l’originalità della sua opera?**

L'elemento più originale e che si è costretti ad affrontare riguardo la musica popolare greca (e non solo) è quello meno evidente, cioè la sua armonizzazione, che a mio avviso, pur di grande fascino, è impresa difficile. Trattandosi prevalentemente di linee melodiche estese, autonome ed essenziali, se noi ci accingiamo a costruire, partendo sempre da quelle (accostando, sovrapponendo o inventando), altre linee per creare un'armonia d'insieme anche ritmica, e se queste nuove linee non alterano, banalizzandole o confondendole malamente, quelle originali ed artistiche tensioni sonore, potremmo allora dire che abbiamo realizzato la quadratura del cerchio. Ed ecco di nuovo che ritorniamo al concetto di regressione di cui sopra. Siamo costretto ad andare a fondo e a cercare di realizzare un impossibile: trovare "l'immagine sonora" segreta che ha dato origine a quella linea melodica, a quella irrazionale invenzione. Trovare la linfa vitale, il segreto, appunto, per lasciarlo vivere in noi, senza vivisezionarlo, senza portarlo ad una normalizzazione secondo i canoni accademici, anche se raffinati, della tecnica armonica, senza lo stupro cioè di cui dicevo sopra. La tensione musicale è molto importante, e nella musica popolare, non solo quella greca, è suggerita dalla successione degli intervalli stessi dei suoni, le scale, e fin dall'antichità ne abbiamo tantissime e molto varie. E più le scale sono irregolari, più diventa complessa la loro elaborazione per creare nuove tensioni armoniche in movimento nel tempo e nello spazio acustico. Però concepire un edificio di sole scale da salire e scendere come un esercizio ginnico, come accade di ascoltare spessissimo nel jazz, non mi sembra che basti.

Altri elementi, niente affatto secondari, sono la mutevolezza e la asimmetria delle linee melodiche e dei ritmi. Periodi lunghissimi di frase-ritmo, come una melodia ritmica. Basta ascoltare ad esempio i clarinettisti dell'Epiro, nel nord della Grecia; la lunghezza delle frasi musicali farebbe pensare a delle improvvisazioni con variazioni su schemi armonici dati. Nulla di più sbagliato: si tratta di melodie estremamente ricche ed ampie e la "freschezza" che emanano è basata sulla sapiente padronanza dell'arte musicale, che non ha nulla a che fare con impostazioni accademiche.

Nella storia della musica fino ad oggi ci sono composizioni che ci soddisfano coinvolgendoci a livelli emotivi altissimi e impegnativi di rapporto, composizioni che ci lasciano sensazioni delicate, altre che ci danno un senso d'angoscia ed altre ancora che creano noia profonda per una pesantezza interna. Musica che va contro l'ascoltatore e musica che va verso. La musica autenticamente popolare è caso rarissimo che vada contro, anche quando esprime un contenuto di dolore, sofferenza, finanche malessere.



Sembrerebbe che ascoltando musica abbiamo a che fare con un essere umano che sta dicendo qualcosa davanti a noi, e in un certo senso è così. La comunicazione musicale è un rapporto tra realtà umane, tra realtà interne, tra immagini interiori. Questa comunicazione si svolge in un tempo reale, con un inizio e una separazione. L'investimento del compositore tramite il contenuto della sua opera che va verso l'ascoltatore e contro ciò che è noto, convenzionale e rasserenante, diventa reale nel momento in cui si svolge nel tempo e si dinamizza in un rapporto nello spazio, presuppone una presenza di comunicazione e ricezione totale. Una comunicazione che fa star bene e una comunicazione che fa star male ... verso e contro. Ciò ha a che fare con le immagini interiori del suo autore, le cui qualità determinano la qualità del contenuto dell'opera d'arte tramite la quale egli si espone al rapporto. Ma anche dalla qualità del sentire di chi ascolta. Se ci fermassimo all'idea, per altro molto razionale e pericolosamente diffusa anche nella cultura a sinistra, che la musica è un bisogno, un mezzo di intrattenimento e di "scarica", un supporto sonoro per esibizioni biomeccaniche e non un'esigenza tra le più profonde della realtà propria della natura umana, finiremmo per essere complici della negazione della nascita umana, del primo anno di vita e del rapporto con l'assolutamente diverso da sé; torneremmo complici del pensare religioso.

Comporre un'opera musicale e credere che possa proporsi come espressione di non-rapporto è disumano e insensato.

©1996 Dimitri Nicolau  
*www.dimitrinicolau.it*

*Uno speciale ringraziamento a  
Paola C. Cortese  
e Francesca Caddeo*