

## La ricezione della musica contemporanea

di G. Guaccero

Ogni qualvolta mi trovo a dover definire quel particolare tipo di musica che noi compositori di oggi scriviamo con una finalità puramente estetica, subito si pone un problema terminologico. La chiamiamo musica d'arte? Musica colta? Musica classica? O musica contemporanea? Lo stesso problema si presenta quando mi trovo a dover spiegare a chi non è dell'ambiente musicale il tipo di musica che scrivo. Spesso non ci accorgiamo di quanto questa musica sia del tutto assente dall'immaginario mentale della quasi totalità della popolazione italiana anche nelle fasce medio-colte. Il più delle volte per tentare di farmi capire devo definirla "musica classica di oggi", oppure, nei casi migliori, mi si dice "ah sì, la musica contemporanea, quella strana", come dire che a livello di senso comune, quando perlomeno si intuisce l'oggetto di riferimento, questo tipo di musica ha comunque una connotazione semantica ben definita (sarebbe interessante in questo senso approfondire lo studio su un certo uso cinematografico della musica colta contemporanea, sia nei filoni thriller e fantascientifici che nella commedia all'italiana dove questa dimensione semantica del senso comune è rappresentata in maniera molto efficace).

Il termine "musica colta" riguarda una categoria abbastanza ampia, e ci dice qualcosa sulla connotazione sociale di chi la produce, anche se è un termine che non ci rivela né la funzione (ad esempio anche la musica per cinema spesso è una musica colta) né l'ambito in cui è fruita, né il tipo di prassi esecutiva (possiamo ad esempio definire la musica di John Coltrane non colta?).

Il termine "musica d'arte" ha in sé la nozione di colto, ma nello stesso tempo ci svela anche la funzione che in questo caso è l'esprimersi; ossia rimanda a una idea di musica vista come elemento di realizzazione individuale, anche se in questo senso mi riesce difficile ad esempio definire "musica non-d'arte" le canzoni di un autore come Chico Buarque de Hollanda che è senza dubbio anche uno dei maggiori poeti e intellettuali sudamericani.

Allora dobbiamo chiamarla musica contemporanea? Diciamo che il termine contemporaneo negli ultimi decenni ha subito uno spostamento semantico: dall'indicare una periodizzazione storica nella storiografia musicale, cioè "la musica del nostro tempo", è passato ad indicare **un genere musicale** ben definito. Il momento storico in cui si è diffuso maggiormente in Italia il termine "musica contemporanea" (sostituendosi gradualmente a "musica moderna" ) è stato dopo gli anni cinquanta in cui questo significato ha cominciato a coincidere con uno stile ben preciso della musica colta europea di quegli anni, la *Neue Musik* (la Nuova Musica). Negli anni successivi il termine contemporaneo ha quindi perso del tutto quell'accezione di contemporaneità per passare ad indicare un genere musicale ben definito della musica colta occidentale. Oggi spesso si parla di musica contemporanea facendo riferimento in realtà a quello stile, il quale non ha subito in questo cinquantennio significativi mutamenti, uno stile che è assurto a vero e proprio genere nell'immaginario collettivo. Un genere che possiamo definire con tutta tranquillità non più rappresentativo né della musica di oggi intesa in senso generale (ossia della "vera" musica contemporanea che in realtà è tutta la musica che si produce e si fruisce oggi sul pianeta terra), né tantomeno di tutta la musica colta di oggi che non necessariamente coincide con la cosiddetta musica contemporanea.

Ma per quale motivo questo termine è passato ad indicare solamente un genere musicale? E' necessario a questo punto aprire una piccola parentesi di carattere storico. Uno dei problemi principali risiede nel fatto che la cultura europea per diversi secoli ha continuato a sentirsi "centro", se non "totalità". E fino a quando la musica colta che veniva prodotta aveva una funzione nella società e quindi aveva un mercato questa era una cosa abbastanza comprensibile. Ma nel momento in cui la società di massa del XX secolo ha fatto propri i valori della società borghese, ha nello stesso tempo reciso i legami con le proprie élites creative, riempiendo il bisogno di consumo musicale sempre più con la musica di repertorio e con la musica cosiddetta leggera, che nel

novecento, grazie alla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e allo sviluppo dell'industria musicale, è divenuta anche il principale veicolo di diffusione per la cosiddetta "rivoluzione afroamericana" che in pochi anni ha modificato i costumi musicali di tutto il pianeta. Tanto che, se sul piano storico si può affermare che questo è il secolo della fine della centralità e della superiorità economica europea ed è quindi il "secolo americano", sul piano musicale possiamo dire che è il **secolo afroamericano**.

Senza dubbio è difficile avere la percezione di determinati processi mentre questi sono in atto, ma oggi, con il senno di poi, appare evidente che le neoavanguardie del novecento, figlie della grande tradizione colta europea ottocentesca (in questo senso il novecento al di là di come si è pensato è in netta continuità con l'ottocento), negli anni sessanta e settanta hanno compiuto un ultimo disperato gesto storico: l'autoesclusione dalla storia, causata dalla definitiva separazione dai codici linguistici dominanti nella società. Certo quello era un gesto carico di una connotazione rivoluzionaria, che nasceva da una insofferenza verso un certo stato di cose (e tanto più appare privo di una giustificazione storica vedere oggi le nuove generazioni di compositori scrivere facendo il verso acriticamente a quel mondo) e molto probabilmente alcuni compositori all'inizio degli anni settanta avevano chiara la percezione che qualcosa stava mutando, che la fiducia illimitata nella società capitalistica così come si era configurata con determinati meccanismi di comunicazione artistica veicolati da determinate istituzioni era un fenomeno illusorio. Tutto ciò si è riflesso nell'agire artistico di alcuni compositori, e, pensando ad esempio alla scuola romana, gli anni settanta sono gli anni del silenzio di Evangelisti e Macchi che nello stesso tempo però (e questo è di fondamentale importanza) si dedicavano all'improvvisazione, così come si dedicava all'improvvisazione, in un settore ancora più avanzato e di confine con il jazz, Domenico Guaccero, le cui composizioni di quegli anni si avvicinavano sempre più a strutture improvvisative.

Quello a mio giudizio è il momento (coinciso, non a caso, con la fine dell'accesso dell'avanguardia ai grandi spazi concertistici istituzionali) in cui è finita una storia, una storia durata circa duecento anni, quella della musica colta europea nell'epoca dell'apogeo della società borghese. Ma in quel momento è finita anche la possibilità di rappresentare quella storia come totalità, e cioè di raccontare la storia della musica occidentale come è stata raccontata per più di un secolo. Oggi non è più possibile aggiungere dei nomi o degli stili in un libro di storia della musica già strutturato secondo categorie novecentesche. Forse va rivista l'intera nozione di storia. Ed è interessante che alla fine dell'ottocento proprio nel momento in cui cominciava a manifestarsi la crisi dell'arte borghese europea, cominciavano ad emergere a livello mondiale i vari stili della musica afroamericana che nel secolo successivo sarebbero stati dominanti. Ora è del tutto evidente che quegli stili e quelle forme non nascevano dal nulla, ma anzi si svilupparono attraverso uno stretto legame con la musica europea (in questo senso più che fare una storia della musica europea o della musica occidentale, sarebbe interessante parlare di un "bacino atlantico" dove per diversi secoli Europa, Africa e Americhe hanno per lungo tempo interagito).

Nel secolo scorso i compositori erano anche la voce che narrava lo spirito di un'epoca (pensiamo alla funzione che il melodramma ha avuto in Italia nella creazione di una identità nazionale), oggi quella funzione è passata ad altre categorie di musicisti. Credo perciò che il genere musica contemporanea sia oggi solo la coda di un processo storicamente chiuso. E' semplicemente un genere, come ne esistono altri, e può continuare forse a vivere solo se riesce a superare le sue contraddizioni interne. E qui entriamo nel vivo del nostro discorso.

La musica contemporanea (d'ora in avanti questo termine sarà inteso sempre nell'accezione di genere) almeno in Italia ha una particolarità rispetto agli altri generi musicali contemporanei: è una musica fruita quasi esclusivamente dalla categoria che la produce (compositori e esecutori). E' un genere quindi quasi esclusivamente **autoreferenziale**, che, da diversi anni a questa parte, in molti casi è stato relegato in spazi del tutto marginali e isolati, nell'ambito della programmazione concertistica urbana.

Oltre quella esistono fondamentalmente altre due categorie di pubblico che raramente accedono alla fruizione di questo tipo di musica. Una è rappresentata da una figura di intellettuale di area diversa che per determinati motivi (generalmente la conoscenza diretta di qualche musicista) a volte si trova ad ascoltare un concerto di musica contemporanea. L'altra è la categoria di chi non sa nemmeno che questo genere musicale esiste, e che per un motivo casuale s'imbatte in una situazione di quel tipo. Queste due categorie sono assolutamente minoritarie ma è importante tenere conto che esistono dal momento che si parla di ricezione, che evidentemente sarà diversa, oltre che da persona a persona, anche tra tipologie di persone differenti.

Partendo da l'ultimo livello, quello del senso comune dobbiamo intanto dire, e qui mi trovo in accordo con una certa impostazione semiologica, che non è così scontato che la musica contemporanea sia considerata da tutti come musica. Sappiamo che la nozione di musica, o meglio di ciò che è considerato musicale in una cultura, varia da un gruppo culturale a un altro. Questo vale non solo tra società differenti (vedi ad esempio alcune culture extraeuropee dove la nozione di musica coincide spesso con quella di ritmo) ma vale anche all'interno di una società. Quindi in dati contesti potrebbe anche essere messo in discussione il fatto che la musica contemporanea faccia parte di ciò che è considerato "musicale". Una variante più avanzata di giudizio molto diffusa è quella che, come abbiamo detto prima, tende ad associare a quel tipo di musica un determinato **valore semantico**. Questo è un aspetto assolutamente da non sottovalutare. Difatti nelle più recenti tendenze della musicologia, passata l'ondata iper-strutturalista, si tende a rivalutare l'aspetto semantico della musica. Secondo Nattiez (*Jean-Jacques Nattiez, Musicologia generale e semiologia, Torino 1989, pp. 90-99*) il linguaggio musicale, implicando un processo simbolico, ha due principali tipi di rinvii: quelli intrinseci, che fanno riferimento alla musica stessa, e quelli estrinseci, che possono rimandare o a una dimensione spazio-temporale, o a una dimensione cinetica oppure a una dimensione affettiva, la quale può rimandare a un vissuto personale. In questo senso un forte elemento di vissuto personale collettivo, a mio giudizio, è stata per molte generazioni in Europa la tragedia della seconda guerra mondiale. Ebbene io non credo che sia da sottovalutare il fatto che, non solo a livello di senso comune, la musica contemporanea molto spesso "rimandi" a quella tragedia. Questo è tanto più interessante in quanto proprio negli anni cinquanta paradossalmente lo strutturalismo negava qualsiasi interpretazione "umanistica" della musica. Questo elemento è molto importante perché ci dimostra come, al di là dell'intenzione di un autore, il segno musicale può assumere significati differenti.

Se infatti, come afferma Jean Molino, intendiamo la musica, come tutti i prodotti dell'attività umana, come "un processo di scambio e di produzione simbolica" (*Jean Molino, Sistemi inerti e sistemi "pericolosi", in Polifonie a cura di Maurizio Agamennone, Venezia 1995, p.107*), e non come un oggetto isolato, un'opera musicale "si presenta sotto tre aspetti complementari: possiede una dimensione poetica, in quanto risultato di un insieme di strategie di produzione; una dimensione estetica, in quanto attivamente percepita e riprodotta da ascoltatori, lettori e critici; infine, una dimensione naturale o neutra, che corrisponde all'oggetto separato dalle altre due componenti, e si presenta sotto forma di tracce materiali, onde sonore o segni su carta" (*ib. p.108*). Il fatto che il processo poetico sia ben distinto, da quello estetico, è molto importante ai fini della nostra riflessione. Difatti la musica contemporanea è un genere in cui il poetico e l'estetico sono estremamente distanti, a differenza di altri stili musicali, poiché evidentemente non si basa su un codice linguistico predefinito, il che evidentemente non aiuta ad avere una percezione chiara dei processi formali, come ad esempio in parte accade nella forma-sonata del periodo classico. Già Ruwet (*Nicolas Ruwet, Linguaggio, Musica, poesia, Torino 1983, pp. 5-24*) in questo senso aveva ben messo in evidenza il contrasto tra la grande complessità costruttiva della musica seriale e la sua estrema semplicità a livello percettivo.

Nella categoria intermedia di pubblico (nella quale oltre agli intellettuali di altre aree, possiamo inserire anche tutti i musicisti che non sono dell'ambiente "contemporaneo") lo sforzo ricettivo si sposta più su un livello formale. La musica contemporanea è accettata come arte e se ne

presuppone l'estrema complessità, il che porta ad un certo senso di inadeguatezza nel tipo di ricezione. Spesso nei giudizi formulati, pur essendoci desiderio di comprensione, si fa spesso riferimento al fatto che è una musica "troppo difficile".

Comunque possiamo tranquillamente dire che queste due categorie di pubblico sono formate quasi esclusivamente da "consumatori occasionali", che raramente tornano poi ad avvicinarsi a questo tipo di musica. I veri fruitori sono quindi compositori, esecutori e musicologi, che operano esclusivamente nell'ambito della musica contemporanea.

Qui il discorso diviene interessante, e andrebbe affrontato contemporaneamente sia da una prospettiva antropologica che semiologica. In una città come Roma ad esempio, la "**comunità della musica contemporanea**" (che in un contesto urbano assume quasi la dimensione di una società segreta a carattere iniziatico), non è un qualcosa di omogeneo. Esistono in realtà diverse sotto-comunità (i "puristi", i "contaminati", gli "elettronici puri", ecc.) che differiscono tra loro principalmente per i diversi criteri di pertinenza assegnati ad alcuni elementi formali o parametrici della musica che si produce. Sarebbe quindi interessante fare un'indagine approfondita di tipo antropologico, sia sul tipo di funzione a cui la musica contemporanea assolve per questa categoria di fruitori in vari contesti, sia sui giudizi che vengono dati su un medesimo oggetto musicale, in sotto-comunità diverse.

Nell'ambito dei contesti urbani occidentali la musica in generale ha diverse funzioni. Ci sono i casi dove è al servizio di qualche altra cosa, come nel cinema, nel teatro, nella televisione, esiste poi una funzione rituale in ambito religioso, ma anche in altri ambiti del sociale (politica, sport ecc. ma qua il campo si farebbe troppo ampio), c'è la musica da ballo, che serve a stimolare una risposta corporea e poi c'è la musica che ha una funzione d'intrattenimento, zona di confine con quell'altra particolare categoria che è la musica fruita con finalità principalmente estetiche. Queste due ultime occasioni di consumo musicali sono per larga parte occupate oggi dalla musica cosiddetta extracolta (jazz, pop, rock) e dalla musica classica di repertorio.

La musica contemporanea non avendo una funzione di intrattenimento, è quindi una musica fruita solo con **finalità estetiche**. Questo è un punto interessante perché questo tipo di fruizione si basa su un presupposto che è quello della scissione tra valore d'intrattenimento e valore estetico. Presupposto che non mi sembra di ritrovare nella musica colta ottocentesca (possiamo dire che un *lied* di Schubert non era anche una forma di intrattenimento per l'epoca?). La musica colta di questo secolo ha quindi mantenuto in parte la forma esteriore del tipo di fruizione ottocentesca, privandola del valore d'intrattenimento e enfatizzando la funzione estetica. Oggi molta musica "extracolta", di buon livello mantiene unite queste due funzioni, con in più anche quell'aspetto fondamentale che è lo stimolo al movimento corporeo, diretta conseguenza dell'influenza della musica afroamericana.

Ma anche all'interno della musica contemporanea, ha ancora senso parlare di un tipo di fruizione puramente estetica? Questo concetto è inoltre anche molto difficile da definire. Cosa vuol dire realmente? Esiste davvero un godimento puramente estetico slegato da ogni funzione corporea? E questo tipo di godimento, ed è questo il punto centrale del problema, soddisfa l'esigenza di riempimento del tempo libero di quella categoria di pubblico che fruisce (e produce) la musica contemporanea? Detto in altri termini il fruire questo tipo di musica nasce in noi musicisti da un bisogno profondo oppure i veri motivi sono da ricercare altrove? Purtroppo sono convinto che molto spesso alla base della frequentazione di determinati contesti, oltre ai casi di sincero interesse, ci sia fundamentalmente o un'esigenza solidaristica che, un po' brutalmente, potremmo definire di "sopravvivenza della specie" oppure quel particolare tipo di atteggiamento sociale, diffuso in tutti gli ambiti della nostra società, che è il cosiddetto comportamento "presenzialista". Questo è un fatto estremamente negativo (oltre che paradossale) perché non è un male in sé essere una minoranza, essere cioè una specie di tribù metropolitana che possiede il proprio linguaggio iniziatico; esistono anche molti altri tipi di gruppi urbani di questo genere, i quali però vivono con orgoglio il proprio essere minoranza e affermano con forza la propria identità di gruppo. Il problema è che non si ha il

coraggio di accettare quello che si è. E continua quella sorta di finzione universalistica per cui tutto sommato si continua a scrivere come se fosse ancora ipotizzabile quel sentirsi centro e totalità, consegnando ogni pezzo che viene scritto alla storia. Soprattutto, almeno nell'ambiente a me più vicino, non vedo segnali d'entusiasmo, ma vedo anzi una certa stanchezza, per cui alla fine la vera molla che spinge alla fruizione da concerto è la solidarietà di una categoria che cerca di aiutarsi e che ha paura di accettare il proprio fallimento storico, piuttosto che una reale esigenza di riempimento del proprio tempo libero. Insomma, non si va a un concerto di musica contemporanea con lo stesso spirito di come si va al cinema o a un teatro. Il cuore del problema è quindi la **mancanza di una reale funzione** della musica contemporanea, anche per il suo principale tipo di pubblico. L'unica funzione paradossalmente è quella di consentire ad un artista di esprimere il proprio pensiero e il proprio sguardo sul mondo, uno sguardo che però non interessa più alla società di cui fa parte. E nelle vecchie generazioni, pur essendoci personaggi di grandissima levatura, c'è una naturale difficoltà ad accettare la propria sconfitta storica, mentre in quelle nuove (dai trentenni ai cinquantenni) denoto una quasi totale assuefazione al sapere dei padri: la mancanza di una netta frattura generazionale credo sia stato uno dei più grandi problemi nella cultura e nella società italiana dal secondo dopo guerra in poi, per cui oggi, nelle nuove generazioni di compositori, è quasi del tutto assente una riflessione approfondita sui motivi storici per cui si è arrivati a scrivere in un dato modo.

Fino a qui abbiamo parlato più che altro di fruizione da concerto. Una variante di questa è la fruizione da convegno in cui la musica è preceduta o contornata da dibattiti o conferenze. Diciamo che qui è accentuato ancora di più il carattere di scientificità, che è in genere uno dei requisiti "estetici" maggiormente richiesti. Qui il tipo di pubblico è ancora più specialistico, tanto che la situazione non differisce molto da quella di un qualsiasi convegno di carattere scientifico. Poi c'è l'ascolto domestico, da disco o più raramente radiofonico. Questo tipo di ascolto in genere può avere due funzioni fondamentali: una è quella di supporto uditivo per lo studioso, che partitura alla mano segue il pezzo per motivi di studio. L'altra, riguardante più altri generi musicali, è quella che potremmo definire "funzione arredamentale" della musica, una funzione che non esiterei a definire "alta" (come lo è per l'arte figurativa) alla quale però raramente la musica contemporanea assolve, anche per le stesse categorie che operano in quell'ambito.

Il più diffuso tipo di fruizione della musica contemporanea è perciò l'ascolto da concerto di composizioni nuove e non di repertorio da parte di quel particolare tipo di pubblico specialistico di cui abbiamo parlato prima. Ponendoci ora una domanda dal punto di vista semiologico, ci dobbiamo chiedere, nell'ambito delle strategie di ricezione (cioè della dimensione estetica) quali sono gli "interpretanti" che vengono associati al segno musicale in quel dato contesto? E' una domanda a cui è molto difficile tentare di rispondere. Sarebbe molto interessante a questo proposito fare un'indagine quasi di tipo etnomusicologico sui **tipi di giudizi** che vengono dati in determinate situazioni. Diciamo intanto che il livello del giudizio verbale non necessariamente corrisponde alla verbalizzazione delle sensazioni psicofisiche dell'ascoltatore, ma prima di tutto risponde a un criterio di pertinenza di alcuni elementi parametrici e stilistici alla moda in un dato ambiente. Questo è molto evidente ad esempio nell'ambito della musica elettroacustica dove il progresso tecnologico rende ad esempio "datati" alcuni tipi di suoni e ne considera alla moda altri. Non ci sarebbe nulla di strano se questo dipendesse da abitudini percettive di una intera comunità. Ma la cosa interessante dal punto di vista antropologico è che il livello di pertinenza di un dato tipo di suono è stabilito a volte da una minoranza di ricercatori, che non solo sono un sottogruppo della comunità urbana della musica contemporanea, ma sono in alcuni casi un sottogruppo anche nell'ambito del sottogruppo della musica elettronica (in questo senso sono d'accordo con Nattiez che, affermando l'impossibilità di una reale comunicazione e negando l'esistenza di codici, in opposizione a Umberto Eco, presuppone solamente l'esistenza di infinite catene d'interpretanti, nell'accezione di Peirce). Un altro esempio può essere relativo all'uso di elementi melodico-ritmici e

tonali. In alcuni contesti "più tolleranti" dal punto di vista linguistico, vengono accettati e, diciamo, presi sul serio come possibili materiali da utilizzare. In altri ambiti, a maggior ragione se vengono usati stilemi derivati dalla musica afroamericana o comunque di musiche "altre", o vengono giudicati non pertinenti al contesto oppure se vengono accettati sono considerati solo come elementi "ironici", come "citazioni", ossia come una divertente eccezione. Cioè non possono essere integrati ad un livello paritario rispetto ad altri elementi stilistici. Un esempio, "in positivo", è invece l'uso di determinati effetti timbrici in particolare nella musica strumentale (ad esempio l'uso di doppi suoni con i fiati), che hanno un altissimo livello di pertinenza all'interno della comunità. Inoltre viene in genere rifiutata "hanslickianamente" una prospettiva semantica del segno musicale.

Sarebbe interessante comunque sempre in una prospettiva etnomusicologica individuare qual è quel **livello minimo di pertinenza comune** negli aspetti stilistici della musica contemporanea. Ossia cosa faccia sì che una musica appartenga al genere "contemporanea", piuttosto che ad un altro. Abbozzando una prima sommaria ipotesi e, posto che anche in questo ambiente cominciano a levarsi voci di dissenso (per esempio tutta una trattazione a parte meriterebbe quella musica che ha subito l'influenza del minimalismo americano) potremmo dire che alcuni tratti stilistici universalmente diffusi sono: l'assenza di una pulsazione ritmica iterativa, l'assenza di un uso diffuso di elementi armonico-melodici tonali o modali, considerati superati secondo la tipica prospettiva evolucionistica e teleologica novecentesca, la tendenza a un uso di prassi esecutive dove la scrittura continua ad avere un ruolo dominante (malgrado la felice parentesi della musica aleatoria), l'uso di determinati strumenti piuttosto che altri e a volte la tendenza (derivata dal sonatismo classico) a considerare la forma, almeno a livello progettuale, come un qualcosa di necessariamente dinamico piuttosto che iterativo e statico.

Un primo passo per risollevarsi dalla crisi sarebbe quello di cominciare a verbalizzare le risposte psicofisiche che questo tipo di musica provoca in chi ascolta. E mano a mano cominciare a far sì che almeno nel proprio ristretto ambito risponda anche a quella funzione d'intrattenimento di cui parlavamo. Per fare ciò certo bisogna smettere di sentirsi gli eredi diretti di Mahler o di Schönberg. Non è più così. Quella storia si è spezzata. E certo non basterà a cambiare le cose avere il proprio nome inserito nell'Enciclopedia della Musica Garzanti. E solo nel momento in cui si comincerà a prendere coscienza della propria parzialità ci si dovrà preoccupare di altri problemi. Detto questo credo che comunque sia di estrema importanza il fatto che un sapere che ha secoli di storia alle spalle trovi il modo di essere rifunzionalizzato in altri contesti, poiché una cultura continua a vivere solo se ha una funzione. Trovo quindi ingiustificabile l'atteggiamento di chi pretende di sopravvivere solo grazie alle sovvenzioni statali: il diritto all'esistenza bisogna conquistarselo sul campo. E in questo senso un confronto con un mercato reale, che operi anche una certa selezione, sarebbe solamente salutare, mentre sicuramente sarebbe auspicabile un maggior sostegno statale verso la formazione (scuole, università, conservatori). Ma nonostante tutto è necessario essere fiduciosi. Stiamo vivendo un momento di grande trasformazione e il prossimo futuro è ancora denso di possibilità per chi opera in ambito musicale, se è vero che, stando ad un recente sondaggio, il bisogno di consumo musicale in una società industrializzata come quella italiana è secondo solo al bisogno di soddisfacimento sessuale.

Giovanni Guaccero - Roma, Marzo 1999