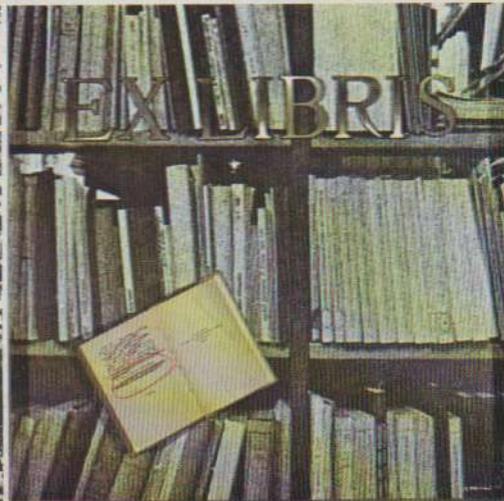
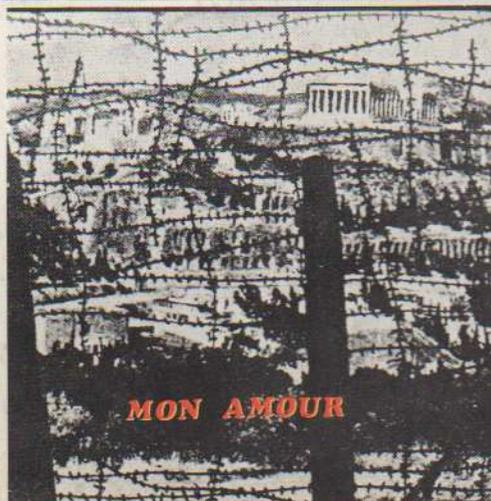
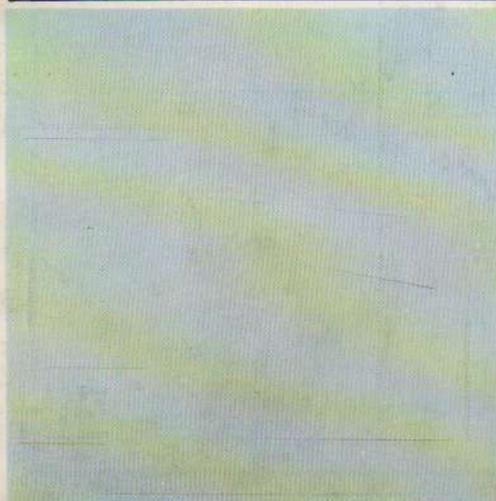
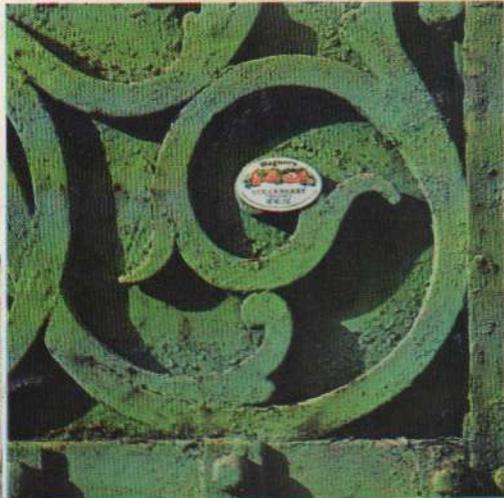
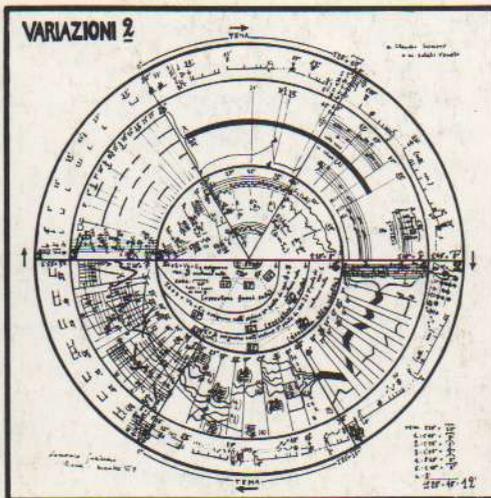


VISTA

Spedizione in abb. postale gruppo 4°/70%

Aprile - Maggio 1978

2-3



CINQUE DOMANDE A PAOLO CASTALDI E DOMENICO GUACCERO

di DANIELE LOMBARDI

- 1) *Qual è stato negli anni sessanta il tuo lavoro sulla notazione musicale?*
- 2) *A diversi anni di distanza, come vedi il rapporto tra notazione ed un possibile valore autonomo, grafico, della scrittura?*
- 3) *Cosa pensi della gestione della musica in Italia?*
- 4) *Il Conservatorio come istituto di istruzione artistica: quale ne è la tua esperienza?*
- 5) *Le tue recenti esperienze prevedono collegamenti interdisciplinari, in particolare al mondo delle arti visive?*

1) Quello su ELISA eminentemente, anche se non appare e si sarebbe portati a credere che piuttosto in opere come TENDRE si sviluppa una riflessione sugli aspetti "autonomi" (ecco il punto centrale: autonomi della fonia, ma non dalla semantica; se rallento con "Riten" un tre quarti in Tempo di Valzer, posso ben dire che non è la stessa cosa che se scrivessi all'interno della stessa, non lasciata rallentare, misura di tre pulsazioni valori sempre crescenti ottenuti per mezzo di legature di durata; ecc.) della notazione; che è fatto concettuale, non già grafico e nemmeno acustico: così come le lettere di una lingua nota al lettore, nella lettura silenziosa di un testo, che importi con urgenza premente ed amorosa sapere che cosa dica.

Altri — successivi, persino!, e sembrava di essere al traguardo ultimo: ogni volta è così. Che l'iddio ci conservi gli emotivi anni a venire, amen — svolgimenti si hanno con SIGLA, con INVENZIONE; ma il punto cruciale come dicevo è lì: in ELISA.

2) Come ho accennato non è possibile rispondere per me a questa folta domanda (sono almeno tre) senza retificarla preliminarmente; ed il valore "grafico"

co" non è autonomo, poi, come tale, se non ci manca addirittura il motivo per parlare di "notazione": deve conservare invece tutta la sua ridondanza, superfluità, pleonasma superfetatorio (di qui il suo fascino ambiguo, nel "pensarci", prima.. e mentre si sa che non ci si sta applicando a un peccato veniale, ma, nientemento, allo scambio dello spazio col tempo) (a proposito! ben su ciò meriterebbe dare una occhiatina ai **Materiali allegati** per l'impiego esecutivo di CLAUSOLA, a titolo di campione di riflessione; sì, al quadro di Van Eyck soprattutto, rovesciato di 90° e da leggere come elaborato **cluster**) (ma per questo CLAUSOLA, il peccato maggiore è di essere il rovescio dell'alea, per così dire; e cioè, con lo stesso suono, due pezzi, l'uno costruttivista e l'altro negazionista; mentre i colleghi, ah ah, facevano in quegli anni tante "versioni" con un pezzo solo, coi giochetti **mobiles...**), ma vedi che ci sarebbero troppe cose da dire ancora e ancora, e chi lo sa se il lettore ci potrebbe seguire (i miei editori non hanno tirato fuori questi pezzi dallo scantinato affatto mai, perché non hanno la fede) e dunque lascio scorrere via il filo e chiudo; questa sezione del dire, almeno.

C'è altro. A diversi anni di distanza vado invece riconsiderando proprio quegli aspetti che all'inizio dicevo, per rigore autofilologico, essere stati i meno interessanti nella sostanza anche se nell'apparenza erano più vistosi, per es. appunto la notazione di tipo TENDRE. Il fatto è che il pensiero — caro mio — è peggio di Faust, e non si ferma mai. Dunque, non ne rinnego l'aspetto più superficiale, anzi! E il fatto è che gli aspetti di liscia superficie, brillante, tersa, mattina di marzo, prelogica, fanfara dei tranvieri al parco della città la domenica nel sole, mi interessano

oggi — vedi il caso — assai di più delle sinuose profondità del pensar pensoso. Una lettera della mia bambina, le tende colorate. Il comandamento primo del tempo che verrà: non rompere con la psicologia. E pensa a una composizione come il mio recente SUNDAY MORNING: allora, capisci. Anche Faust, una bella domenica mattina, è stanco, e ha sete di assoluto, di assoluta superficie, penso al mio DOKTOR FAUST appunto, e ti farò vedere anche il mio recentissimo SIMILE, c'è solo timbrismo, e, sì, musica timbrica-pura, solo questo, raggiunta senza il timbro! E' scritta (ti parrà strano, lo è parso anche a me) senza destinazione strumentale, come **l'arte della Fuga**. Scusa le ripetizioni. Ne parleremo altra volta.

3) Penso che è autocratica, antipopolare, bestialmente dominatoria nel senso più lesivo possibile dell'elementare democrazia, e penso che sia bene così: scalcacani, scamiciati, scalcinati, sgangherati, scalmanati, sconsiderati scalpitanti, saltimbanchi, e sconclusionati, sotto il lenzuolo coprimiserie dell'arciabusata "avanguardia", hanno continuato a romperci per troppo tempo. Li conosco bene. Adesso, basta. Occorre metterli fuori, tenerli fuori, farli (eh, sì: rubano le sovvenzioni e in nome della Cultura ricattano anche la povera massaia con la borsa della spesa, che si sente dire che non capisce niente, anche se non lo capisce per davvero, se non ama questa paccottiglia di modernariato) fuori.

Bisognerebbe, semmai, che fosse ancora più tirannica, élitaria, esclusivista e discriminatoria; ma che sapesse esserlo per davvero (ecco il punctum dolens: lo è **male**)! Come spiegarsi, se non per composizioni, a questo punto? Sì, certo, lo sai bene che "ho più di un volto. E non so quale si

fa beffe dell'altro" (Bataille, su N.), ma tieni anche conto con forza, che questa è l'esigenza di oggi, ed è sacrosanta.

4) Sorprendente. Ho imparato dai ragazzi, invece che andare a dormicchiare in mezzo ai cialtroni, da cialtrone, riposandomi e badando solo a ritirare lo stipendio a fine mese. Hip, hurrah, abbiamo nuove generazioni meravigliose, lo dico sul serio, sai. Peccato che ci sono i direttori. Se non ci fossero i Ministeri a tenerli un po' a freno... Viva anche il Ministero dunque, o le convenzioni che rappresenta, direbbe forse Duchamp, come Tzara: ma a che punto ci siamo dovuti ridurre!

5) No; se non nei sensi che ho detto. C'è però una mia composizione da guardare solo, inedita, grossa (la più grossa, credo) che si chiama TEMA. Ma, in realtà, è un libro. No, non è un libro: la realtà non esiste.

Paolo Castaldi

Paolo Castaldi: Sunday-Morning

Paolo Castaldi: Tendre - 1962 (Ediz. Ricordi)

1) *Qual è stato negli anni sessanta il tuo lavoro sulla notazione musicale?*

Credo di poter individuare la mia attività sui problemi di grafia musicale in due ambiti: quello propriamente competitivo e quello di riflessione critica.

Per l'ambito competitivo. Da un certo punto di vista il mio è stato un po' il normale cammino di compositori che cercano nuovi segni per realizzare nuove possibilità esecutive. E in questo senso ho cercato il più possibile di non "inventare" nulla che non fosse necessario, all'interno, perciò, di un impianto grafico comune a molti compositori. E' il caso di segni rappresentanti i quarti di tono, i glissati, i **clusters**, le altezze approssimate etc. Anche qui ho cercato una certa sistematicità ed evidenza, sia del segno grafico, sia del suo rapporto con le operazioni, manuali e percettive, che doveva compiere l'esecutore.

Ad esempio ho evidenziato già dalla fine degli anni cinquanta la necessità di avere più chiarezza per la dimensione delle intensità, quando ho indicato il modo di realizzarne una scala con gradi che si basano su tre "punti" di percezione e produzione: uno minimo (il più piano possibile), vicino alla soglia del silenzio, uno medio e uno massimo (il più forte possibile), connesso al massimo di possibilità sonora degli strumenti.

Ho agito, tuttavia, anche nell'ambito di grafie la cui problematica esulava dalla stretta necessità di trovare nuovi segni per nuova possibilità esecutiva. Si è trattato, per me, sostanzialmente di due processi, che si sono influenzati reciprocamente. Uno è il processo di indicare con dei segni grafici delle strutture musicali che posso definire non tanto aleatorie quanto **non puntualmente determinate**. Si è trattato, ad esempio, di indicare un evento sonoro non puntuale, l'articolazione, la continuità o discontinuità, l'accelerazione o decelerazione, il registro, la suddivisione all'interno del registro. In vari pezzi ho usato un unico segno onnicomprensivo di tutte queste indicazioni e ciò mi ha permesso di raggiungere un equilibrio fra il tanto possibile

di "precisione" per eventi sonori non puntuali e una evidenza e globalità sintetica del segno grafico.

L'altro processo, con il quale quello precedentemente descritto ha interagito, è quello di un simbolismo grafico riferentesi alla totalità del pezzo, come può dirsi, ad esempio, per alcuni pezzi di Brawn, Cardew o Bussotti. In comune con questi, quei miei lavori (mi riferisco specialmente a "Pentalfa", 1965, "Variazioni 2", 1967, e "Variazioni 3", 1968) hanno sia un certo pittoricismo (validità quasi autonoma del pezzo-come-quadro), sia il riferimento preciso a eventi grafici presenti nella storia delle arti visive (ad esempio, la struttura grafica di "Variazioni 2", in connessione con Klee).

La loro specificità consiste, secondo me: (a) in precise delimitazioni dell'indeterminato (casualità o alea che sia), (b) nel rapporto fra grafia e risultato sonoro basato su processi tecnici e razionali e non su suggestioni visive da tradurre in suono per autonome associazioni psichiche, (c) in un simbolismo visivo, che in quei lavori trae origine da simbolismi iniziatico-ermetici (e non "mistici"), in modo che l'evento grafico valga per l'esecutore e, ove possibile, per il pubblico, come componente dell'approfondimento del significato dell'opera; in linea di principio la partitura grafica può valere **anche** di per sé (trasmette lo stesso significato) senza bisogno dell'esecuzione, e potrebbe essere all'esecuzione sonora, una sorta di sinestesia audiovisuale, in maniera che suono e visione si integrino vicendevolmente.

Per l'ambito della riflessione critica. Parallelamente mi sono occupato di studiare i problemi generali connessi alla "musica grafica", tentandone una trattazione storica e sistematica. Il risultato di questa ricerca è in due scritti del 1961 (*L' "alea", da suono a segno grafico*, in *La rassegna musicale*, e *Per un fondamento critico alle grafie aleatorie*, in *Il marcatre*) e in uno del 1973 (*Contributo alla composizione*, saggio introdotto agli Atti di *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, organizzato a Roma dall'ILLA). In breve,

nei saggi del '61 studiavo per un verso la "musica grafica" come uno degli esiti dell'alea, sia come interscambio con le arti visive sia come conseguenza della crisi del linguaggio post-tonale, per un altro verso giungevo a classificare le grafie storiche, combinando un ordine logico e un ordine storico e tenendo conto delle reciproche ripercussioni fra sintassi e grafia musicale. Il saggio del 1973 veniva dopo che l'esperienza "Grafica" si poteva dire per me acquisita, se non conclusa. Vi esaminavo brevemente i problemi del rapporto fra linguaggio, musicale e no, segno grafico e musica (specie la **Neue Musik**, con gli interventi teorici e sistematici più rilevanti, da Stockhausen a Kagel a Cardew a Karkoschka) e, dopo aver passato in rassegna gli interventi più significativi del **Symposium** (cito Stefani, Nattiez, Carpitella, Gandini, Ashley, Widmer, Carapezza, Stone, Schaeffer, Karkoschka, Becerra-Schmidt, Cardew etc.), concludendo nella linea che era apparsa in alcuni interventi di quei dibattiti: e, cioè, che una volta convenuto sull'importanza assunta dalla grafia nella nuova musica come momento di ricerca e d'interdisciplina, una volta assunto che il "negativo" era (ed è) nelle "autonomie non relazionate" ossia negli sviluppi non dialettici in ogni campo (era già questa una mia posizione del 1961), anche la grafia musicale, quando si assolutizzava (ossia si autonomizzava), cadeva nel "negativo". E perciò era preliminare risalire dalla grafica alla sintassi al linguaggio al ruolo dell'intellettuale nella dialettica fra "accieamento regressivo e ragione". Era importante e preliminare studiare il ruolo dell'intellettuale (musicale), il quale deve prendere posizione nello scontro fra reazione politico-culturale e forza di rinnovamento.

2) *A diversi anni di distanza, come vedi il rapporto tra notazione ed un possibile valore autonomo, grafico, della scrittura?*

Sul tema dell' "autonomia" (non relazionata) ho già detto sopra. Posso dire e ripetere che la critica alla non-relazione era contenuta già negli scritti del 1961. Allora e successivamente, nelle realizzazioni compositive, il simboli-

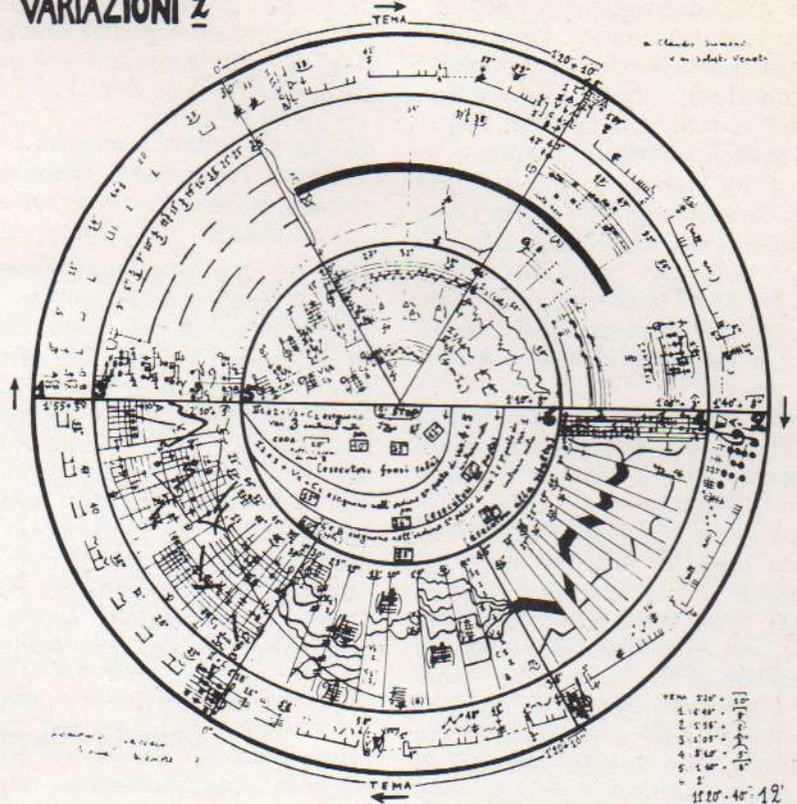
simo grafico non si abbandonava all'istintualità dell' "analogia". Si trattava sempre di un qualcosa che aveva diverse possibilità di "lettura", di "interpretazione" o di "canali di percezione": una possibilità auditiva, una visiva e una audiovisiva, tutte però strettamente connesse fra loro, con alla base un riferimento obbligato, quello del fenomeno sonoro (al limite una **Augenmusik** e non un **Ohrbild**). Aggiungo che fra il 1964 e il 1968 ho scritto una serie di pezzi in cui c'è un'eco del mio interesse per lo esoterismo iniziatico e mi veniva quindi naturale rimandare musica e grafia (la musica-come-quadro) a quella comune matrice simbolica. In tal senso, non che la grafia fosse autonoma, sia la musica che la grafia erano entrambe eteronome. Ci tengo a precisare che quei pezzi, con quelle grafie, non avevano affatto l'intento, notevolmente mistificatorio in vari pezzi che in anni successivi sono stati scritti, di "elevare misticamente" l'uditorio, o di "modificarne gli stati di coscienza", dal momento che tali operazioni, quando si vogliono fare per bene, hanno le loro appropriate e severissime sedi. Essi non volevano essere che la parvenza esterna, quindi intellettuale e razionale, non emotiva, di "conoscenza", che andavano (o andrebbero) sperimentate con tutt'altri strumenti.

Oggi non rinnego affatto quelle esperienze e penso che esse non sono per me concluse o da rifiutare. Le ritengo tesaurizzate, sì che a un bel momento e all'occorrenza possono venirmi utili. Certo le mie attuali esperienze compositive stanno esplorando altri campi diversi sia dal "simbolismo iniziatico" che dal "grafismo musicale".

3) Cosa pensi della gestione della musica in Italia?

Dire che ne penso tutto il male possibile potrebbe essere un luogo comune oppure, indirettamente, un complimento, dal momento che, se mai potesse esistere il "male assoluto" (non relazionato!), esso sarebbe ben terribile e avrebbe una sua bieca grandezza. Ma c'è qualcosa di grande in questa barca sconquassata? Quando tutto va bene, nella vita

VARIAZIONI 2



degli "Enti lirici" si scorge il momento faraonico della Scala o le esperienze decentrate del Comunale di Bologna. Ma le strutture? Rimangono quelle che erano, regolate da una legge superata, senza compagnie di canto stabili, senza zone di sperimentazione e soprattutto senza la coscienza, con annessi provvedimenti da prendere, di quanto sia oggi dispendioso uno spettacolo "lirico" a fronte di cinema e televisione. Agli "altri", alle società di concerto, per non parlare degli eroi della sperimentazione, vanno le briciole del banchetto di settanta miliardi di sole sovvenzioni statali (per favore verificare le cifre, ma non sono molto lontane dell'esatto).

Della RAI cosa dire, in un momento di (forse apparente) travaglio di trasformazione? Vedremo un po'.

Certo è che le radici del male sono lontane e affondano in quella basilare mancanza di cultura musicale, visibile negli ambiti scolastici, dalla scuola materna all'università.

Su questo mare luttuoso galleggia come necessaria ciliegina "il conservatorio come istituto di istruzione artistica".

4) Il conservatorio come istituto di istruzione artistica: quale ne è la tua esperienza?

Forse è bene ripeterlo ancora. Chissà che una teoria, una volta fatta propria dalle masse, non diventi una forza materiale.

Allora: non può esserci istruzione artistica senza istruzione extraartistica. Ossia: suonare il violino e non conoscere (un poco) Hegel non serve a niente. Non serve nemmeno a suonare bene il violino, oggi perlomeno. Non parliamo della composizione. Ciò detto, la mia "esperienza" è legata ad una continua battaglia per modificare le strutture e ai luoghi, i vari conservatori, in cui mi sono trovato a lavorare, specchio delle zone e degli ambienti in cui erano situati. In sostanza l'insegnare composizione mi ha permesso di verificare l'inefficienza delle strutture, sia che si parli dei famigerati programmi di studio e di esame, sia che si parli dell'assenza dello studio di materie extramusicali, sia che si parli dell'assenza d'interdisciplinarietà all'interno del conservatorio, da un punto d'osservazione, quello "teorico" del compositore, forse più cosciente e responsabile.

Questa lunga e snervante battaglia per realizzare in fondo nulla di "rivoluzionario" (sono cose abbastanza normali fuori d'Italia) si conduce, come è noto, da quasi vent'anni, a colpi di tavole rotonde, convegni, simposi, risoluzioni, decreti, circolari. Ma perché meravigliarsi? Forse che i problemi dell'Università, ben più importanti per la ventura della patria, sono stati risolti? In musica, come in altre istituzioni culturali, si ha i politici che si merita e viceversa.

Chiaro che il mare lutulento si intorbida o si schiarisce un poco a seconda delle regioni. L'Adriatico di Pesaro era più chiaro probabilmente perché eravamo in zona tradizionalmente meno inquinata (forse che non vale il color rosso della giunta comunale?), ma lo è stato di più per la presenza di direttori come Abbado e Macarini. Anche il "bianco" aquilano (nevi e politica) si era colorato: un luogo, che per la concentrazione di istituzioni musicali e culturali (Conservatorio, Società di concerti, Teatro stabile, Accademia di belle arti, e in epoca più recente Orchestra stabile), potrebbe diventare una miscela esplosiva. E, si auspica, di positive rivoluzioni. Il Lazio, dove da qualche anno opero, è nei due poli interconnessi di Roma e Frosinone: il primo, da tanti anni (parlo in specie della composizione e delle gestioni direttoriali) nido della reazione più retriva e di miseri scandali da codice (civile e penale), con conseguenze nefaste per la cultura musicale della città (non per nulla il Conservatorio di Roma è il pendant dell'Opera di Roma); il secondo, nato per caparbia volontà d'un musicista, in anni non lontani protagonista di iniziative d'avanguardia, polo in varie misure positivo rispetto a Roma, ma con sulle spalle l'inevitabile contraccoppo strutturale delle negatività di quest'ultima. Eccone uno dei più macroscopici: la considerevole massa di studenti, quasi un conservatorio itinerante, che da Roma (tre milioni di abitanti) si reca a Frosinone (cinquantamila abitanti). Non mi è possibile parlare serenamente di "esperienze didattiche", di "ricerca", di "musica sperimentale". Questi sono sconci né particolari né occasionali.

Anche qui c'è del simbolico. La "capitale infetta" si disinfesta primariamente con l'azione politica. E può essere un bene per tutti.

5) *Le tue recenti esperienze prevedono collegamenti interdisciplinari, in particolare al mondo delle arti visive?*

Non ho una immediata prospettiva di lavori interdisciplinari con le arti visive; se non nella misura in cui queste entrano nei fatti di teatro. E questo, il teatro, come luogo primario dell'interdisciplina è un mio chiodo fisso. A pensar bene, uno scambio suono-visione potrebbe per ora avvenire nel quadro di sperimentazioni elettroniche. Ma chi ce lo dà un **Institut de recherche** come al **Centre G. Pompidou**? Anche qui dovremmo arrangiarci. All'italiana.

Domenico Guaccero

