

## Lettera a Luigi Pestalozza

di G. Guaccero (Musica/Realtà, Novembre 2001)

Roma 1-9-2001

Caro Luigi,

gli incontri dello scorso marzo (la tavola rotonda su Guaccero e il dibattito sul secondo novecento alla Rai) e in particolare i tuoi interventi, hanno stimolato in me alcune riflessioni riguardo alla figura di mio padre, le quali da tempo avrei avuto piacere di sottoporti, essendo tu, oggi, uno dei pochi, tra i grandi musicologi e storici della musica italiani, che hanno riconosciuto l'importanza di Guaccero nel panorama della nuova musica europea. Una delle domande che mi sono posto dopo i due convegni, è per quale motivo la fortuna critica di Guaccero, legata oggi quasi esclusivamente alle poche persone che hanno avuto con lui un rapporto diretto (tu, Titone, Marinelli), è stata così scarsa nell'ambito di una certa musicologia "ufficiale" (anche in quella "settoriale" relativa alle vicende della Nuova Musica).

Credo sia possibile formulare varie ipotesi: è stato detto a proposito del suo eclettismo che "la riconoscibilità delle opere di Guaccero è all'ascolto abbastanza blanda" (Lanza Tomasi) - questo può essere vero in parte, se consideriamo la "riconoscibilità" come un qualcosa che è legato ai parametri superficialmente sonori della musica, mentre l'impronta inconfondibile di Guaccero la ritroviamo nel "gesto", nella relazione tra temporalità e corporeità, che precede il suono, e che appartiene a uno stato ancora più profondo e "strutturale" del suono stesso - . Troppa eterogeneità di interessi? Ma molti "grandi" hanno avuto percorsi eterogenei (da Monteverdi a Stravinskij, da Miles Davis a Caetano Veloso); ma certamente questo ha contribuito a una difficoltà di definizione e classificazione. La sua è poi una musica che presenta grandi difficoltà esecutive e che presuppone un certo tipo di esecutore (Gelmetti sottolinea il carattere "utopico" di un certo tipo di scrittura, che in qualche modo presupponeva una trasformazione sociale). C'è poi il problema che Guaccero è diventato "noto" con un certo tipo di opere, di carattere estremamente "sperimentale", mentre i capolavori della sua produzione più matura (in particolare le opere vocali degli ultimi anni) sono ancora quasi totalmente sconosciuti. E gli anni in cui si è affermato (primi anni '60) erano anche anni in cui veniva "attaccato" per le sue aperture alle impurità linguistiche. E' interessante, ad esempio, che tutti gli aspetti che Titone allora criticava in un pezzo come *Un iter segnato*, sono oggi ciò che rendono attualissimo quel pezzo. E Macchi sottolineò, nella tavola rotonda del 1987 a Palo del Colle, come le due "stroncature" di Bortolotto riguardo a *Un iter segnato* e a *Scene del Potere*, segnarono in modo indelebile il rapporto tra Guaccero e la critica. E se il ruolo di Bortolotto fu indubbiamente importante nel tracciare sia i confini di ciò che doveva essere allora la neoavanguardia italiana, sia nell'individuare gli schemi concettuali per interpretarla, oggi possiamo dire che quei confini e quegli schemi concettuali erano del tutto inadeguati per comprendere ciò che stava accadendo in quegli anni. Ma il "danno" era stato compiuto, e ancora oggi se pagano le conseguenze sia in ambito compositivo che musicologico. E comunque Guaccero fuoriusciva nettamente da quegli schemi.

Ecco, penso che in questo sommario elenco di ipotesi ci sia una parte di verità. Ma non credo che il problema riguardi solo questi aspetti. C'è qualcosa di più profondo. Il silenzio su Guaccero ha qualcosa di diverso rispetto ad altri silenzi (per contrasto ne è testimonianza la passione incondizionata che suscita la sua figura ogni volta che qualche giovane studioso ha la possibilità e la capacità di approfondire la sua opera e il suo pensiero). C'è qualcosa di più profondo per cui Guaccero in fondo è stato considerato un corpo estraneo rispetto al panorama musicale italiano. Parlando una volta con Salis, si discuteva su cosa era il "pensiero" di Guaccero. In che forma si era espresso? E' solo nei suoi scritti? Forse no, non solo. Il suo pensiero si è manifestato in varie forme: negli scritti, nelle composizioni, nell'azione, nella politica, nella didattica. E per questo trasmesso soprattutto per via orale, soprattutto ai suoi allievi (Lanza Tomasi a questo proposito parla di "tratto esoterico" della sua personalità), come se le verità più profonde avessero bisogno della presenza fisica per essere conosciute. A volte un pensiero inespresso, e che comunque andrebbe ricostruito, ricomposto. La sua biblioteca è piena di annotazioni, di appunti scritti a

marginale dei più svariati testi, in un continuo dialogo immaginario con gli autori. Molto ampio e “vissuto” è il settore marxismo (Marx, Lenin, Gramsci) e anche il settore esoterismo: penso a questo proposito che il tuo intervento (che mi piacerebbe poi leggere più attentamente) abbia colto un aspetto importante nell'intendere la valenza politica del suo esoterismo, visto come estremo atto di rottura rispetto ai valori dominanti della società. E già in questo accostamento tra marxismo (è fortemente presente in lui l'utopia di un “uomo nuovo”) ed esoterismo (aspetto profondo e mai superficiale) c'è un tratto originalissimo nel suo pensiero (a cui forse non è estranea, come afferma Daniele Lombardi, la sua origine pugliese – e tu stesso nel 1987 parlasti di Guaccero come “musicista meridionalista”). Quindi per prima cosa bisogna dire che la sua musica (che a mio giudizio tocca vette altissime) non può essere giudicata da sola: è parte di una totalità rappresentata dal suo pensiero, un pensiero “altro”- che si pone come alternativo sia a Darmstadt che a Cage, pur essendone influenzato - che se non conosciuto lascia spesso il “critico” privo di riferimenti. Ma qual è questo nucleo concettuale? Esiste? Certo è di difficile definizione, e personalmente sento un senso di inadeguatezza nel tentare di definirlo. Ma credo che nell'ambito della Nuova Musica europea il suo pensiero si sia ritagliato uno spazio originale ed autonomo, e, forse proprio per questo, raramente compreso.

Mentre la sua opera, nel momento dell'esecuzione può arrivare anche in modo diretto all'ascoltatore. Una musica che però richiede uno sforzo percettivo assolutamente attivo (in *Rappresentazione et esercizio* è richiesto il “coinvolgimento del pubblico”) e che è catartica, anche per un pubblico di non addetti ai lavori. La sua arte riesce a fondere una capacità di progettare il tempo, degna della grande tradizione sinfonica e operistica (perseguito, come tu dici, - musorgskianamente, verdianamente – il vero anziché il bello), con una ricerca sulle prassi esecutive che, coinvolgendo in maniera totalizzante sia il corpo umano che la materia sonora, ha fatto stare la sua musica del tutto all'interno delle tematiche più avanzate del novecento, dalla sperimentazione elettronica all'improvvisazione. Tutto ciò credo che sia denso di possibili e fecondi sviluppi. A proposito di questa centralità del corpo umano, nel sito internet che ho dedicato a lui avevo tempo fa scritto queste parole:

“...Non è un caso che ciò che accomuna queste opere è l'elemento vocale (nel 1983 fondò con Egisto Macchi l'ultima sua creatura organizzativa: l'**Istituto della voce**) segno di un costante e crescente interesse per la voce e per il corpo umano. E forse è questo uno degli aspetti fondamentali che rendono attuale l'opera di Guaccero al di là di tutti gli schematismi novecenteschi: in un secolo dove nell'ambito della musica colta il problema del "corpo" è stato in gran parte rimosso (ma solo nella musica cosiddetta colta), egli pone come cardine del suo idioma stilistico non un aspetto subito riconoscibile come "musicale" (come potrebbe essere una concezione "armonica", intervallare o timbrica), ma qualcosa di più profondo e di meno evidente: un atteggiamento mentale che ripropone il **corpo umano** (e attraverso di esso il suono) quale unico tramite per la **comunicazione sociale** e unico veicolo del **sacro**. Ciò fa di Guaccero una voce del tutto originale nell'ambito della Nuova Musica europea anche perché alcuni di quegli elementi che allora erano patrimonio comune dell'avanguardia (soprattutto **Varèse**) che pur egli utilizzò, si fusero da un lato con aspetti della tradizione italiana in senso molto ampio (pensiamo a un **Monteverdi** o a un **Gesualdo**), dall'altro con un *humus* mediterraneo (in questo senso sicuramente la sua origine pugliese ebbe un'influenza) dove la musica, dalla prassi iniziatica del pitagorismo alla simbologia acustica dell'antico Egitto, dalla "romana cantilena" alle tradizioni popolari del sud Italia, è connessa a tutti gli aspetti sacri e magici dei riti e delle liturgie.”

E questo accostamento tra azione politica e “sacralità” mi sembra sia stato ben colto da Pino Monopoli nel saggio introduttivo nel programma di sala di *Rappresentazione et Esercizio*:

“..Egli opta per un teatro sacro, nel senso più profondo del termine. È una decisione non conformista né reazionaria: è al contrario una idea coraggiosa ed innovativa, condivisa peraltro da altri importanti intellettuali. Pier Paolo Pasolini, ad esempio: ad un certo punto del suo percorso egli riscopre il sacro in quanto possibilità, forse l'ultima rimasta, di resistenza al potere. “Io difendo il sacro - scrive Pasolini - perché è la parte dell'uomo che offre meno resistenza alla profanazione del potere, ed è la più minacciata

dalle istituzioni delle Chiese”. (Pasolini, 1983, p.129). Il sacro, in Pasolini come in Guacero, non ha praticamente nulla a che vedere con il potere religioso, con le Chiese.”

E aggiunge:

“Il sacro non è conformista: al contrario può essere – o meglio, è – critica al potere ed alternativa alla massificazione. A patto che non sia finzione di sacralità, ma sacralità vera. E non necessariamente identificabile con l’istituzione Chiesa. Per dirla con Cassano, “è qui che nasce la convinzione di Pasolini che il sacro possa mutare funzione e divenire un luogo di resistenza ai nuovi codici normativi del consumismo e per questa via essere avvicinato alla trasgressione ‘autentica’ opposta a quella di massa e garantita dall’alto dell’oggi. Si afferma qui un altro ossimoro pasoliniano, l’affermazione di un *sacro* che diventa motivo ispiratore di una critica, che diviene *eretico*, di un uso della tradizione contro il potere, un *uso rivoluzionario della tradizione*.” (Cassano, 1996, pp. 128-129)”

E un altro accostamento mi sembra abbia colto Monopoli, nell’avvicinare il pensiero e l’azione di Guacero più che ad altri musicisti coevi, a figure emerse nell’ambito delle avanguardie teatrali di quegli anni:

“L’esigenza della riscoperta del teatro nella sua sacralità è inoltre alla base dell’esperienza di Jerzy Grotowski, nello stesso periodo storico di *Rappresentazione et esercizio*: “in Polonia c’è una piccola compagnia diretta da Jerzy Grotowski, che ha anche lui un fine sacro...” [...] “Questo teatro è sacro perché il suo fine è sacro: ha un posto nettamente definito nella comunità e risponde ad una necessità che la chiesa non può più soddisfare.” (Blasi, 1994, pp. 193-194) È la necessità di comunicazione bidirezionale, potremmo dire, tra chi fa il teatro e chi lo fruisce. Ed è questo l’esercizio scelto da Guacero: sperimentare, senza mai prescindere dall’esigenza di comunicazione. Solo così ci si riscopre comunità: “il mutamento da ‘pubblico’ (entro e fuori la sala) a ‘co-interprete’ implica il mutamento (sociale) da *massa*, con sovrastante distinto apparato, a *comunità*, con interscambio fra le varie zone del collettivo e valorizzazione delle singole personalità.” (Guacero, 1966b, p. 157)”

Ma questi aspetti in Guacero si fondono ad una azione sociale e politica di netta impronta marxista, e in questo senso tu sottolineasti nel 1987 una vicinanza soprattutto con personaggi come Nono. Mi raccontava Alessandro Vecchiotti, come mio padre, a differenza di Franco Evangelisti, fosse disposto a suonare (ad esempio con il gruppo di improvvisazione insieme a Schiano), in contesti come le famose “cantine romane” o nelle feste dell’Unità. Ho un frammento di una intervista realizzata dopo un concerto di improvvisazione con Mario Schiano e Alessandro Sbordoni svoltosi il 10-9-1977 al Festival de L’Unità di Modena dove afferma di trovarsi più a suo agio in un contesto “culturale e ideologico” (e non “mercantile”) come una festa dell’Unità piuttosto che in una sala da concerto ufficiale. Era solo apparentemente contraddittorio il suo operare – come rilevò Zurletti nel 1984 -, ma gran parte della musicologia di quell’epoca si indirizzò sempre più verso una riflessione del tutto interna all’oggetto musicale (che ha portato a quello che oggi potremmo definire tutto il filone “musica e scienza”) incapace di cogliere la valenza sociale dell’operare artistico. Afferma Guacero in “L’«Alea» da suono a segno grafico”:

“...La tecnica dell’arte pertanto dovrebbe essere quella che l’attuale tecnica nella vita tende giorno per giorno a non essere più, dovrebbe richiamare all’uomo il valore primo con cui la tecnica stessa si è mossa, il valore di mezzo per l’uomo, al servizio dell’espansione della sua personalità. In tal senso il progetto estetico si serve della tecnica, non è la tecnica, [...] Ma perché la grafia assolva a questo compito è necessario che l’opera d’arte incarni una progettazione estetico-umanistica.”

E ancora in “Dalla parte del compositore”:

“ Dove è da precisare, inoltre, che le questioni di linguaggio non possono essere desunte né da uno «sviluppo» interno al linguaggio stesso, magari sotto l’impulso di una continua volontà di rinnovamento (valida, tale volontà, nel caso particolare della musica occidentale, specie con l’accelerazione avvenuta nel XX secolo), né da meccaniche e ingenue trasposizioni dal mondo dell’analisi fisica (o di nuovi ritrovati tecnici) al mondo del linguaggio. Il quale ha da fare con i rapporti tra i «parlanti» (e quindi presume, in linea di fatto, che ci sia – e ci sia da studiare – una trasmissione di messaggio e una stabilizzazione di codice fra

chi «parla» e chi «ascolta») e con le abitudini, le stratificazioni sociali, le resistenze (non meramente fisiche o tecniche) o le proposte fuori-codice, che intervengono nell'ambito della società»

Guaccero volutamente è stato nella "storia" ("o si sta nella storia o se ne sta fuori", disse Scarlato nel 1987 riferendo delle parole di Domenico), ma nello stesso tempo la sua figura la trascende. Forse a questo si riferisce il titolo che io e Salis abbiamo dato alla tavola rotonda: "Domenico Guaccero sperimentatore umanista". Riferendoci cioè a una figura di intellettuale in qualche modo universale, che pur essendo stato sempre all'interno delle tematiche poste nel novecento in un certo senso se ne pone anche fuori, come un "antico" filosofo, o un "alchimista" (penso anche al rapporto con i suoi allievi, a un certo modo di stare insieme e di trasmettere il sapere). In questo senso ritorna il discorso sul suono e sulla parola trasmessa oralmente, attraverso la presenza fisica (Bruno de' Franceschi nella sua introduzione nel programma di sala di *Rappresentazione et Esercizio* definisce l'opera come un "raccontare ed impersonare il corpo").

Cos'è quindi quella "perdurante novità di Guaccero" a cui ti riferivi nel 1987? Non è forse una radicalità di pensiero troppo estrema per essere accettata? Il suo in fondo è un pensiero utopico, prefigura una utopia "comunistica" nel senso più alto e universale del termine, che si pone oltre il linguaggio stesso, e si definisce nella relazione con una comunità nuova (vengono ancora in mente qui esperienze teatrali come quelle del Living). Un'utopia che definisce comunque "utopico" ogni tentativo di trasformazione del linguaggio musicale che prescindendo da una modificazione "del più vasto mondo della civiltà". Tutta la sua vita è stata vissuta nell'intenzione di realizzare questa utopia (nelle lotte culturali, nel sindacato, nella didattica ecc.), che evidentemente non poteva realizzarsi nell'arco di una sola vita. Ma forse nel momento dell'esecuzione di alcune opere questa utopia si realizza: almeno questo ho percepito la sera del 7 marzo a S. Giorgio al Velabro, dove grazie anche alla qualità e all'intensità dell'esecuzione di de' Franceschi in alcuni momenti ho davvero sentito tangibile la sua presenza.

Le istituzioni non potevano accettare questa radicalità di pensiero che metteva in discussione i luoghi, le strutture musicali esistenti, le prassi comunicative, una certa figura d'intellettuale e una stessa idea della storia. Tutto ciò non poteva essere accettato.

Nel suo bellissimo "Purezza e pericolo" l'antropologa Mary Douglas parla del pericolo che è insito in ciò che è impuro, indefinito. Ogni società accetta naturalmente solo ciò che può comprendere, ciò che rientra in una definizione stabilita, ossia ciò che è "puro". Da qui un ordine che implica restrizione. Ciò che sta ai "margini", ciò che è inclassificabile, rappresenta un pericolo e si tende a respingerlo: "il pericolo sta negli stati di transizione, semplicemente perché la transizione non è più uno stato e non è ancora l'altro: è indefinibile". Ma il "disordine" pur essendo distruttivo per i modelli esistenti, ha anche delle potenzialità: "esso simboleggia sia il pericolo che il potere" e "il rituale riconosce la potenza del disordine". Ossia la sua inesauribile forza creatrice: dal disordine potrà nascere un nuovo ordine. Da ciò che è impuro potrà nascere il puro. Perciò sono fiducioso. Il potere del "rituale" si è visto il 7 marzo. Giovani studenti del corso di Improvvisazione vocale della Scuola Popolare di Musica di Testaccio (è significativo che non fossero del Conservatorio) erano stati portati quella sera lì dall'insegnante. Incuriositi e entusiasti (molti di loro non erano mai stati a un concerto di musica contemporanea) mi hanno chiesto qualche tempo dopo di fare una lezione su *Rappresentazione et Esercizio* alla scuola. Molte sue opere potranno ancora parlarci nel futuro. Ora è urgente soprattutto un lavoro di sistemazione, penso all'Archivio (che proprio in agosto è stato dichiarato "di notevole interesse storico" dalla Sovrintendenza Archivistica per il Lazio) dove continuano a emergere materiali nuovi, ma dove anche è necessario un intervento di restauro e salvataggio delle partiture. Penso all'importante progetto di pubblicazione di tutti gli scritti, che spero possa al più presto realizzarsi. Penso soprattutto alla necessità che si sviluppi una nuova fase di studi su Guaccero, e che quindi si possa continuare a produrre materiale, grazie anche al ruolo insostituibile di riviste come *Musica / Realtà* e alla sensibilità di chi la dirige. Nel ringraziarti ancora per l'importante partecipazione alla tavola rotonda del 7 marzo ti invio

i più sentiti saluti.