Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Cinema Musica Teatro

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1 – TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA AUDIOVISIVI

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/07 – MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

RIFLESSIONE TEORICA E CONCEZIONE COMPOSITIVA DELL'ULTIMO GENTILUCCI: 1977-1989

Presentata da: Monica A. Boni

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Relatore

Prof. Paolo Cecchi

Correlatore

Dott.ssa Ingrid Pustijanac

Esame finale anno 2017

Introduzione
0.1 Un intreccio di due fili 1
0.2 Teorizzare per comporre: obiettivi e metodi della ricerca 12

Capitolo primo
Questioni critiche sulla 'Nuova Musica'
Radici estetiche e indirizzi compositivi nel decennio 1965-75
1.1 Sfondo 21
1.2 Ideologia e impegno 26
1.3 Con e contro Adorno 29
1.4 Paradigmi critici 37
1.4.1 Espressionismo 43
1.4.2 Webern 47
1.4.3 Strutturalismo postweberniano 49
1.4.4 Indirizzi compositivi (intermezzo) 66
1.4.5 Alea e opera aperta 71
1.4.6 Neoavanguardia 75

Capitolo secondo
Verso una teoria compositiva
2.1 Anni Ottanta o *il dominio amplissimo del possibile* 81
2.2 Riflessi estetico-compositivi del "disimpegno" 94
2.3 La categoria del possibile da Nono a Gentilucci 103
2.4 Suggestioni rilkiane nella poetica di Gentilucci 110
2.5 Il molteplice ne *la musica a cavallo tra due decenni* (1986) 114
2.6 Indizi di una teoria compositiva implicita: scritti del periodo 1979-1985 123

2.6.1 *Il suono nella Nuova Musica* (1979) 124
Suono o forma? – Intervallo e dodecafonia – Scuole nazionali e colorismo tardo romantico – Tra Otto e Novecento – Materiale e struttura – Emancipazione del timbro – Musica concreta ed elettronica – Serializzazione del timbro e *continuum* sonoro – Implicazioni delle nuove tecnologie e *nuove* dimensioni del suono – Composizione e decomposizione del suono – Metamorfosi e ambiguità – *Il tempo sullo sfondo* – Poetiche del suono

2.6.2 Due sguardi su Ligeti: 1979 e 1985 155
Ragioni storiche – Spessore sonoro – Polarità armoniche – Digressione (Nono) – Recezioni neoromantiche – Linguaggio armonico – Forma – Stratificazioni e tempo spazializzato – Materismo – Spazio – Articolazione degli stati immobili – Psicologia della *Gestalt*

2.6.3 *Attraverso i sentieri del comporre* (1983) 211
La testimonianza – *Pars destruens* – Assunti compositivi: metafora genetica – Nuclei generativi e matrice "seriale" – Contrappunto armonicamente connotato e armonia contrappuntata – Unitarietà e rete di connessioni – Materiali: omogeneità e disomogeneità – Molteplice: prima digressione – Breve analisi del fenomeno seriale – Rivisitazione della serie – Funzione della serie – Materiale d'avvio – Rapporto opera-serie – Processi inclusivi – Sintassi – Molteplice: seconda digressione – Prima conclusione – Forma come processo – Soggettività del metodo – Interiorizzazione – Poetica dei "lunghi adagi" – Tessuto – Tempo a due dimensioni – Opera

Capitolo terzo
Teoria e prassi compositiva
3.1 Categorie concettuali
3.1.1 tempo
3.1.1.1 Il tempo non misurato in *Contrasto* per un percussionista 241
3.1.1.2 Sfondo ed evento ne *Il tempo sullo sfondo* 266
3.1.2 spazio
3.1.2.1 "Lunghi adagi" e arcate formali 273
3.1.2.2 Piani sonori e profondità acustica 281
3.2 Categorie musicali
3.2.1 Timbro: il modello attacco-risonanza ne *il Tempo sullo sfondo* 290
3.3 Tecniche compositive
3.3.1 Materiale/i 293
3.3.1.1 "Esposizione" e impieghi del campo ne *Il Tempo sullo sfondo* 311
3.3.1.2 La cellula-intervallo in *Mensurale* 332
3.3.2 Sviluppi del materiale
3.3.2.1 Impiego delle permutazioni nelle partiture 'rilkiane" per orchestra: fissità del campo e movimento apparente 354
3.3.2.2 Verticalità e polifonia in *Voci dal silenzio* 361
3.3.3 Evoluzione della scrittura nelle opere dell'ultimo decennio
3.3.3.1 Figura/sfondo nelle partiture degli anni Ottanta 374
3.3.3.2 Tempi di scorrimento sovrapposti: *Il chiarore dell'utopia* e *Le clessidre di Dürer* 395
3.3.3.3 Bagliori e fondali negli *Azzurri abissi* 402
3.3.3.4 Le linee in *Moby Dick* 414

Nota conclusiva 435

APPENDICE

A. Edizione di *Attraverso i sentieri del comporre* con bibliografia e note 439
B. Riproduzione del manoscritto inedito di *Contrasto* per un percussionista 449

Bibliografia 455

INTRODUZIONE

01. Un intreccio di due fili

Armando Gentilucci ha consegnato alla storia un'immagine di musicista complesso. Il ruolo paritario che egli assegnò al proprio impegno nei diversi lavori riflette il lato pratico di una personalità poliedrica, ma non esaurisce *quella* specifica nozione di complessità.[1] Due i fili principali che «lungamente» Gentilucci tenne in mano, «senza troppo intrecciarli»: la composizione ed «una saltuaria attività […] di scrittore di argomenti musicali».[2] Modi paralleli di essere nella musica che egli "dipanò" nel tempo attraverso la scrittura: suoni e parole, ricerca musicale e ragionamento. Molte di più le parti che, prese nel loro insieme, composero la figura di un «intellettuale completo».[3] E come tale Gentilucci intervenne sulla scena musicale e culturale italiana dalla metà degli anni Sessanta alla fine degli Ottanta del Novecento e si distinse come uno dei più autorevoli rappresentanti della generazione di compositori seguita a Luigi Nono e ad altri.[4]

---

[1] Le fonti biografiche più accreditate associano la figura di Gentilucci al duplice operare, musicale e musicologico. Nello specifico riferimento ai ruoli, tuttavia, esse non qualificano la natura dell'impegno teorico in modo altrettanto univoco di quello creativo. L'impiego alternativo di locuzioni quali «critico musicale» (cfr. ROBERTO ZANETTI, *Armando Gentilucci* (voce), in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, Torino 1986, Le Biografie, vol. 3, pp. 156-7), «saggista e divulgatore della musica contemporanea» (cfr. GIANLUIGI MATTIETTI, *Armando Gentilucci* (voce), in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1999, Vol. 53, Galati-Ghisalberti, pp. 289-92, anche *on-line* <http://www.treccani.it/enciclopedia/armando-gentilucci_(Dizionario-Biografico)/>, sito visitato il 23 maggio 2013), «Musikpublizist» (cfr. HANNS-WERNER HEISTER, *Gentilucci, Armando* (voce) in *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Vol. 7, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Stuttgart 2002², pp. 730-1), e «writer on music» (cfr. GIORDANO FERRARI, *Armando Gentilucci* (voce), in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London 2001², vol. 9, pp. 660-1, anche *on-line*: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10878>, sito visitato il 23 maggio 2013) esprime una visione del Gentilucci teorico al tempo stesso sfumata e incerta; tradisce la difficoltà di ingabbiare in rigide categorie un'attività compiuta a molti livelli e con obiettivi diversificati. Tanto che nella successione temporale delle fonti la terminologia denota un graduale spostamento da definizioni puntuali a perifrasi sempre più generali, fino ad un rassegnato e generico "writer on music": calco anglofono di un'espressione con la quale lo stesso Gentilucci tenne ad autodefinirsi: «[…] solo che si pensi alla natura della saltuaria attività che ho esercitato "in seconda" (ora assai dimensionata), quella di scrittore di argomenti musicali (non so se sia il caso di dire "critico"» (cfr. *Attraverso i sentieri del comporre*, dattiloscritto inedito della relazione tenuta in occasione del Seminario internazionale di musica contemporanea, Montepulciano 29 luglio-6 agosto 1983, p. 1. Il testo di Gentilucci è riportato integralmente in Appendice.

[2] La definizione è di GENTILUCCI in *Attraverso cit.*. p. 1. Il testo fu riportato in gran parte in ALBERTO VELLANI (tesi di laurea di), *Armando Gentilucci (1939-1989). Catalogo generale delle opere,* relatore GIAN PAOLO MINARDI, Parma, Università degli Studi: facoltà di magistero: corso di laurea in materie letterarie, Anno accademico 1993-1994: Appendice II, pp. 282-95. La citazione è a p. 282.

[3] Cfr. il contributo di LUIGI PESTALOZZA, nella raccolta di saggi di vari autori *Su Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà» n. 31 aprile 1990, pp. 29-54 pubblicata a breve distanza dalla sua prematura scomparsa.

[4] Cfr. anche HANSS-WERNER HEISTER, *Scrigno dei suoni e Chiarore dell'utopia. Aspetti dell'opera di Armando Gentilucci,* in «Musica/Realtà» n. 33, 1990, pp. 117-32.

Con essi Gentilucci raccolse la difficile eredità di una stagione creativa ormai conclusa, sia sul fronte del dogmatismo strutturalista – consegnato ad accademiche ripetizioni di maniera – sia su quello equivocamente libertario del *caso.* Ardua circostanza biografica che rischiava di confinare gli esponenti di un'intera generazione al ruolo di spettatori con lo sguardo sempre rivolto al recente passato. Uno sguardo pieno di rassegnata nostalgia o, al contrario, di strenua opposizione. Antidogmatica questa, anti-integralista finché si vuole, ma per nulla costruttiva. Da cui, nei migliori, la reazione, lo scatto in avanti, lo stimolo a guardare *oltre* e ad affrontare di petto l'accidentato cammino pratico e teorico dell'apertura pluralistica *ai* linguaggi musicali. Una feconda provocazione che Gentilucci raccolse e fece propria, cercando di cogliere «*nel suono* […] ciò che cambiava per tutti».[5]

La dimensione creativa[6] fu da sempre l'osservatorio da cui Gentilucci registrò ogni sussulto di cambiamento. L'assiduo esercizio della *poiesis* lo rese partecipe di un processo, nella misura in cui gli "arrovellamenti" della ricerca individuale nutrivano l'oggettività di un punto di vista (il suo) tanto consapevole quanto interno alla musica. Da lì egli non smise mai di pensare la musica anche in relazione alla storia, agli uomini concreti, al *dentro* della dimensione a un tempo sociale e ideale dell'arte:

> del resto, solo chi […] ha, o ritiene quanto meno di avere, cose proprie da dire, comprende nella loro vera, intima natura, anche le cose degli altri, e verso queste ultime assume posizioni non dogmatiche, non schiave delle opinioni correnti o delle definizioni ufficiali.[7]

La riflessione e l'analisi della situazione musicale[8] affiancarono dalla prim'ora la pratica compositiva: un'attitudine al ragionamento «da musicista […] che descrive i propri

---

[5] L. PESTALOZZA, *Su Armando Gentilucci*, cit. p. 51, a proposito de *Il tempo sullo sfondo.*

[6] La produzione musicale di Gentilucci è ampia e comprende tutti i generi: un catalogo di centoquindici composizioni di cui ventisei per orchestra, ventiquattro vocali, quattordici pianistiche, trentaquattro strumentali da camera, quattordici per strumento solo, tre elettroniche e un'opera per il teatro musicale. I titoli delle sue opere sono ricchi di riferimenti poetici, nei quali «s'intrecciano l'aspetto tecnico e semantico, la composizione e il significato» (H.-W. HEISTER, *Scrigno dei suoni*, cit., p. 117). Essi racchiudono in una suggestiva sintesi una promessa di materializzazione, di riflesso sonoro della poesia che si oppone alla prosaicità della vita quotidiana: «Incapsulata in un lirismo dominante e colorata di una "tinta musicale", di un timbro fondamentale di struggente bellezza, che trascende la sfera "puramente musicale", Gentilucci dà forma alle note e nei suoni delle opere stesse, come "scrigno dei suoni", all'espressione concreta del suo impegno per un mondo migliore, che si profila in "Chiarore dell'utopia"» (*Ibidem*). Per il catalogo cronologico e sistematco delle opere, oltre alle voci biografiche nei repertori sopra citati, si veda il fondamentale primo lavoro monografico su Gentilucci di GIORDANO FERRARI, *Armando Gentilucci. Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia,* Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1998, pp. 177-208.

[7] È sempre Gentilucci che riflette ad alta voce su se stesso e ripercorre le tappe della propria vicenda umana ed artistica in *Attraverso i sentieri, cit.* [Vellani] p. 282. Un'edizione del testo è riportata qui in Appendice.

[8] La produzione teorica di Gentilucci non ha goduto di un'adeguata attenzione complessiva da parte della letteratura scientifica, la quale si è limitata a prendere atto della fortuna conosciuta da alcune sue imprese editoriali di alta divulgazione come le celeberrime *Guide (Guida all'ascolto della musica contemporanea. Dalle prime avanguardie alla Nuova Musica*., coll. "Universale Economica ; 595", Feltrinelli, Milano 1969[1] (488 pp.), 1973[2], 1978[3] (ampliata e aggiornata, 504 pp. e *Introduzione alla musica elettronica*, coll. "Universale economica ; 659", Feltrinelli, Milano, 1972[1] (128 pp.), 1975[2] (136 pp.), preziosi strumenti di orientamento per avvicinarsi alla musica compresa tra Mahler e le avanguardie della metà degli anni Settanta (cfr. PAOLO RUSSO, *Le guide*

compagni d'avventura, non che osserva l'avventura senza partecipazione».[9] Le destinazioni diverse per cui questi pensieri prendevano forma non modificavano nella sostanza quell'atteggiamento. I saggi critici, le presentazioni dei concerti *sub specie* scritta o verbale e la fortunatissima impresa editoriale *Guida all'ascolto della musica contemporanea* ambivano ad esprimere una «percezione critica esatta»[10] della realtà musicale: «come per cercare in tutto quello che esaminava, su cui [egli] riferiva, la verità e l'autenticità».[11] Un' «impostazione sistematrice», la sua, «per una ricerca di chiarezza che, se (anche causa dei "peccati" di un po' rigido ideologismo) non poteva ambire a vera oggettività, si sforzava comunque di approssimarvisi».[12]

La prematura scomparsa impedì a Gentilucci la formulazione compiuta e lo sviluppo di una nuova impostazione teorica che pure egli tenne a delineare nel suo saggio maggiore *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice* (1979), «percorso dalla sottile convinzione che […] il suono dice molto di più del pensiero che lo organizza e che lo orienta»,[13] e in altri scritti successivi. Benché le posizioni assunte dal compositore leccese degli ultimi dieci anni non contraddicano, se non apparentemente, le prospettive di trasformazione sociale che il giovane critico intravvide molti anni prima nella musica, né tantomeno il senso della presenza di questa nella realtà storica, più volte ribadito nei contributi precedenti, l'introduzione di nuovi concetti nella riflessione degli anni Ottanta e il profilarsi di un nuovo statuto artistico che esonerava il compositore dall'impegno esplicito nella propria opera musicale, costituiscono altrettanti indizi di un sensibile mutamento di prospettiva così nella critica, come nella composizione. Un mutamento che egli stesso tenne a sottolineare.

Il cambiamento non giunse improvviso e non fu indotto da cause esogene. Se queste ebbero una certa parte nella percezione della qualità del processo, tanto che questo si palesò con le caratteristiche di una *svolta*, esse contribuirono semmai a propiziare il momento di definizione conscia, a sollecitare la manifestazione di un'identità artistica che si era andata costruendo negli anni.

---

all'ascolto. Riflessioni su un genere letterario, in ALESSANDRO RIGOLLI (a cura di), *La divulgazione musicale in Italia oggi*, EDT, Torino 2006, pp. 25-40: p. 28 n. 9). Anche il suo ultimo lavoro di ampio respiro (*Oltre l'avanguardia. Un invito la molteplice,* Discanto, Fiesole 1979[1], 1980[2] (147 p.), riedito nella collana "Le Sfere", n. 16, Ricordi-Unicopli, Milano 1991, (144 p.) non è finora stato oggetto di una valutazione che andasse al di là di una testimonianza dell'epoca, senza che, peraltro, sia mai stato messo in discussione. Un'ottantina di saggi, un centinaio di programmi di sala, interventi a iniziative culturali, conferenze e presentazioni radiofoniche di composizioni musicali testimoniano la partecipazione di Gentilucci al dibattito sulla musica del suo tempo. Per un catalogo degli scritti si veda il volume di G. FERRARI, *cit*, pp. 209-19, debitore in questo del precedente lavoro di A. VELLANI, *Armando Gentilucci (1939-1989). Catalogo generale*, cit.

[9] MARIO BARONI, contributo in *Su Armando Gentilucci*, cit., p. 31: ritengo che l'osservazione a proposito di *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice* possa essere estesa in generale al tono gentilucciano del discorso sulla musica.

[10] Il giudizio è di GOFFREDO PETRASSI, in *Su Armando Gentilucci*, cit., p. 30 che riporto integralmente: «L'ho stimato molto per la sua attività, perché aveva una percezione critica esatta, non era mai partigiano di qualcosa, quando giudicava le cose, le giudicava con un metro in certo senso quasi impersonale».

[11] G. PETRASSI, *Ivi*, pp. 30-31.

[12] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri, cit.* [Vellani] p. 282.

[13] M. BARONI, contributo in *Su Armando Gentilucci*, cit., p. 32.

L'evoluzione, che era scaturita per vie endogene da un attitudine alla ricerca del compositore, si proponeva al termine di una significativa riconsiderazione del rapporto tra mezzi e fini. A formulare nuove risultanze estetiche il critico era approdato dopo che il compositore aveva sperimentato nuove intuizioni poetiche. Mezzi e fini trovò che potessero coesistere nel mutato atteggiamento verso la composizione, la quale dal 1978 assorbì e orientò gran parte dell'attività di Gentilucci. I mezzi riguardavano gli arnesi del *fare* e i fini le conseguenze che l'*altro* Gentilucci, il compositore, trasse dalla tessitura del proprio percorso umano ed artistico. Lo stesso *umanesimo,* che aveva acceso e forgiato la penna dei suoi scritti giovanili contro la gratuità deresponsabilizzata dei giochi combinatori, contro il pensiero astratto dello strutturalismo seriale e in generale delle 'Arcadie' compositive, contribuì a preservare nell'atto ultimo del comporre l'espressione autentica dell'interiorità e a non fuggire da un esercizio consapevole di auto-coscienza.

Non di abiura si trattò ma di conquista, o di tardiva acquisizione. L'autonomia del fatto artistico, raggiunta, per ammissione del suo stesso autore, solo a un certo punto del percorso individuale, non precostituì l'alibi per un ripiegamento solipsistico e sganciato dalla realtà ma, al contrario, confermò il compositore nell'insistita ricerca di un 'senso' da comunicare. L'ipotesi di una musica liberata da condizionamenti ideologici scaturì dunque in regime di continuità con una necessità interiore, con l'obiettivo auto-conoscitivo da perseguire *attraverso* l'esercizio della composizione.

Se veramente vi fu una svolta che portò a nuove risultanze estetiche nelle opere di Gentilucci successive al 1977, essa conseguì a un'avventura specifica toccata in sorte all'uomo e alla *sua* musica, come a quella di molti altri. Una musica che non sgorgava dal nulla ma testimoniava l'evoluzione di un pensiero allo stesso tempo individuale e collettivo. Una musica dove «il senso pluralistico presente in essa, [usciva] linguisticamente dal *prima* inventando il *dopo*».[14]

Per effetto di questa fertile osmosi, l'esercizio del *molteplice*[15] nelle composizioni di Gentilucci degli ultimi dieci anni modulò una precisa idea musicale che non intendeva far strage dei modelli della tradizione, ma al tempo stesso puntava ad una loro riambientazione estetico-espressiva, ad un adeguamento delle strutture percettive alla sensibilità contemporanea. La critica non esitò a definire la 'nuova musica' di Gentilucci «emozionante, convincente, seduttiva, avanzata, del guscio musicale che va in frantumi, che genera la rottura della sua rigidità».[16] Un'opzione innovativa e allo stesso tempo un limite oltre il quale Gentilucci si scontrò quando dovette riconoscere che questa *sua* specifica lettura del *molteplice* non poteva valere come schema d'interpretazione a tutto campo del "plurale" contemporaneo.

Anche la novità d'impostazione di *Oltre l'avanguardia* non scaturì dal nulla ma fu plasmata su materiali provenienti «dal corpo della vecchia formazione storica, musicale,

---

[14] L. PESTALOZZA, *Ivi*, p. 52.
[15] Sul concetto di 'molteplice' in Gentilucci vedi § 2.3 e 2.5 di questa tesi.
[16] L. PESTALOZZA, *Ibidem*.

avanguardistica»,[17] che in sé racchiudeva, insieme alla contraddizione di quella nuova, i presupposti per un tale avanzamento dialettico. L'ago sensibile di Gentilucci che anni prima, impietoso e sferzante aveva smascherato la china autoreferenziale e la minaccia reazionaria che si acquattava sotto il sedicente modernismo di alcune intransigenti posizioni accademiche, percepiva ora il mutamento di rotta e si adoperava per segnalarlo. E non poteva che essere così.

Una premessa maggiore fondava il metodo d'indagine di Gentilucci: ed era il contatto con le musiche che passava in rassegna.[18] L'ascolto musicale innanzi tutto, poi la parola detta o scritta. Dall'ascolto analitico delle partiture prendeva corpo il suo racconto sulla musica di quegli anni. Una frequentazione assidua col repertorio che egli stesso contribuì a creare determinava il coinvolgimento diretto del compositore nella storia, senza che ciò gl'impedisse un esercizio critico *super partes*.

Ma una valutazione dei singoli risultati artistici implicava che fossero giudicati per come "suonavano" e dunque, spesso, nel loro oggettivo sopravanzare o contraddire le intenzioni, le scelte di poetica che li avevano preceduti. Il nodo, imbarazzante da sciogliere sul piano teorico, derivava dunque dalla partecipazione del critico all'esperienza dell'ascolto e dalla possibilità che non vi fosse coerenza tra l'apprezzamento dell'*ascoltatore* e la mancata condivisone dell'*intellettuale*.

In Gentilucci l'ascoltatore e l'intellettuale, per nulla "imbarazzati", ostentavano *flessibilità* nell'attitudine a motivare ogni affermazione, a seguire una traccia argomentativa in modo da non cadere nel tranello di posizioni pregiudiziali, da non correre il rischio di applicare rigidi schemi alla realtà. Con questo approccio razionale Gentilucci seppe cogliere anche nella contraddittorietà della "musica al plurale" l'invito a sapersi muovere tra le cose, ad instaurare una logica dell' "e": ad introdurre il *divenire* come principio di moltiplicazione di soggettività. È dal lato propositivo di questa *sua* adesione dalla "a" alla "zeta"della realtà musicale che scaturisce una tensione organica a fare anche del proprio impegno un sistema.

Dalla fucina dell'atto creativo alla politica culturale. Dalle esperienze didattiche alla prassi organizzativa: molte sono le relazioni che collegano le attività di Gentilucci compositore, critico, saggista, divulgatore, organizzatore culturale e direttore didattico. L'opera musicale venne concepita inseparabilmente dal lavoro che la produce e «quindi dalla sua stessa organizzazione che diventa dunque la ragione e lo scopo sociale oltre che individuale.»[19] È una nuova idea di organizzazione che si fa avanti: della musica, della comunicazione, del lavoro, del pensiero e dell'ascolto musicale.

Sebbene la sensibilità di Gentilucci per la pedagogia musicale non fosse sorretta da un significativo impianto disciplinare, né rientrasse tra le specifiche finalità del comporre,

---

[17] *Ibidem*.

[18] Dalla seconda metà degli anni Settanta Gentilucci collabora con Ricordi nella visione di partiture di giovani compositori, in predicato di poter entrare nella scuderia del grande editore milanese. Lo svolgimento continuativo di questa consulenza artistica comporta un aggiornamento costante del compositore sulle nuove tendenze della musica.

[19] *Ivi*, p. 53.

molto influì nella prassi e nell'accezione di una precisa politica culturale l'intuitiva consapevolezza dei bisogni sociali e formativi di un'educazione musicale diffusa e permanente.[20] L'esperienza di lavoro a Reggio Emilia, dove per quasi vent'anni Gentilucci diresse l'Istituto Musicale con spirito innovativo,[21] comportò la realizzazione in parallelo di un importante programma politico culturale, maturato anche in seno alla propria militanza nel Partito Comunista Italiano. Con quest'accezione fu concepita la partecipazione reggiana e il ruolo centrale svolto dagli esponenti della sinistra locale nella realizzazione del progetto culturale milanese di *Musica/Realtà*.

Nell'ambito di quel progetto, nato a Reggio Emilia nella primavera del '72, furono messe a punto nuove forme di comunicazione musicale per un pubblico alternativo alla tipologia più diffusa del frequentatore dei concerti o ristretta degli addetti ai lavori. Gli studenti, i lavoratori furono coinvolti direttamente nelle esperienze educative che giovani esponenti del mondo musicale e musicologico come Claudio Abbado, Maurizio Pollini, Piero Santi, Francesco Degrada, Roberto Leydi, Franca Marini erano incaricati di svolgere. I destinatari venivano raggiunti nelle proprie sedi (fabbriche, scuole, palestre) e nuovi spazi venivano guadagnati all'ascolto. Nuove strategie d'irradiazione capillare venivano sperimentate per diffondere la cultura musicale.

La definizione d'"intellettuale organico", concepita da Antonio Gramsci come motore ideale per una crescita e uno sviluppo armonico della società, sembrava non essere confinata a rimanere tale. Gli esordi creativi e il ruolo politico, sociale e pedagogico di cui si fece carico il giovane Gentilucci testimonia una concreta esperienza di *musicista intellettuale* del secondo Novecento,[22] 'impegnato' a realizzare un'aspirazione di reale cambiamento del rapporto musica-società. Concentrato a profondere energie nel campo della formazione e dell'organizzazione musicale, Gentilucci agì in modo conseguente alla propria posizione politica: guardò con sospetto le 'arcadie' compositive, arroccate nel solipsistico gioco che appaga l'individuo senza un riscontro nel significato storico dei propri risultati. Solo se immersa nella dialettica storica del 'senso', la ricerca in campo artistico può perseguire nuove forme di comunicazione e pervenire alla definizione di un nuovo linguaggio musicale.[23]

---

[20] Per un approfondimento cfr. RAFFAELE POZZI, *Il compositore come educatore. La prospettiva pedagogica nei musicisti del Novecento*, in GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI e FRANCO FRABBONI (a cura di) *Educazione musicale e Formazione*, FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 210-29.

[21] Sotto la guida di Gentilucci, che assunse la direzione dell'Istituto Achille Peri nel 1969, la scuola musicale della città di Reggio Emilia ottenne il suo primo pareggiamento nel 1972.

[22] Cfr. anche ANDREA ESTERO, *Il musicista come intellettuale nel secondo Novecento italiano: tra politica e ideologia*, in GUIDO SALVETTI – MARIA GRAZIA SITÀ (a cura di) *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Guerini, Milano 2003, pp. 337-83.

[23] Sul ricorrere dell'etichetta 'nuovo' nella letteratura sulla musica del XX secolo e sulle sue accezioni cfr. GIANMARIO BORIO, *Il Nuovo nella Nuova Musica. Riflessioni su alcuni aspetti della modernità musicale*, in «Musica/Realtà» n. 21, 1986, pp. 53-70; e più recentemente ALESSANDRO ARBO, *Il nuovo nel discorso sulla musica nel Novecento*, in ROSSANA DALMONTE e FRANCESCO SPAMPINATO (a cura di), *Il nuovo in musica: estetiche, tecnologie, linguaggi*. Atti del Convegno (Trento 18-20 gennaio 2008), LIM, Lucca, 2008, pp. 3-18 in cui l'autore del saggio si interroga in una prospettiva diacronica sull'idea del 'nuovo' con cenni alle

In quest'accezione di *apertura* alla dialettica storica si colloca la nozione di *nuovo* che nella figura di Gentilucci assume i tratti di una posizione teorica realmente progressista. Per effetto di questa stessa *apertura* ad un confronto dialettico da un lato e dall'interno di un processo di maturazione artistica dall'altro, di poco superata la metà degli anni Settanta egli cominciò a avvertire i pericoli di *chiusura* che potevano celarsi in una concezione ideologica dell'arte: un *pre-dominio* di cui in passato aveva risentito la sua stessa impostazione. La conseguenza fu l'avvio di un nuova fase critica e creativa che nel 1983, in sede di testimonianza retrospettiva, salutò come determinata da un "benefico" chiarimento a se stesso. Nel testo, che sarà oggetto di analisi nei paragrafi successivi, Gentilucci riconobbe:

> il valore politicamente benefico dell'autonomia e della deideologizzazione artistica in un'epoca nella quale ideologico è soprattutto ciò che corrisponde a schemi di facile riconoscibilità e dunque di uso ovvio, omogeneo con le aspettative indotte dal conformismo dominante.[24]

Nell'abbandono dell'*engagement* politico egli individuò il passaggio necessario per giungere a liberare l'operazione compositiva, costretta dall' "idea" che la precede «entro vincoli non suoi».[25] Da questa prospettiva interna al percorso artistico appare significativo e inevitabile anche l'allontanamento di Gentilucci dalla prassi organizzativa e dal Partito Comunista Italiano che l'aveva ispirata. La rottura col Partito, indotta tra il 1976 e il 1978 dal deteriorarsi dei rapporti con la direzione locale, contribuì senz'altro a mutare di segno il suo rapporto tra musica e politica. Ma le premesse di questo mutamento erano già in atto e fornivano fondati argomenti all'esteriorità di quel gesto. Esso siglò il raggiungimento di una compiuta maturità artistica. E questo traguardo reca il titolo di una partitura per orchestra.

Con la composizione *Il tempo sullo sfondo* (1978) la vicenda creativa di Gentilucci conobbe una svolta. Il cambiamento intervenne a modificare la rotta generale sia in senso selettivo, sia in senso qualitativo. L'attività compositiva di Gentilucci diviene prioritaria, tanto da assorbire gran parte della vita professionale, mentre i riconoscimenti della critica incoraggiano il compositore a proseguire sulla strada intrapresa. La nuova idea del comporre inaugura una poetica non più bisognosa dell'"impegno" esplicito, né della giustificazione esterna al/del proprio ruolo di artista.

Erano gli anni in cui i tratti programmatici che avevano caratterizzato in senso lato la produzione musicale degli anni Sessanta subivano una significativa attenuazione, anche

---

primissime sue ricorrenze nella storia della musica occidentale, a partire cioè dai decenni 1320-80, periodo di fioritura del fenomeno dell'"Ars Nova".

[24] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri,* cit.

[25] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre*, cit.

per effetto della contemporanea proposta filosofica del *pensiero debole*.[26] In questo contesto di riposizionamento filosofico e culturale Gentilucci matura un orientamento del proprio pensiero che già aveva sostenuto in passato «l'ampia genealogia della Nuova Musica»[27] e il respiro entro il quale lucidamente egli aveva sistematizzato le sue coordinate.

Mentre la nozione stessa di *avanguardia* veniva ufficialmente messa in discussione[28] e le istanze politiche, provocatorie, popolareggianti, esotiche o esoteriche, gestuali lasciavano il posto alla soggettività e al ripiegamento anche in altre personalità del mondo musicale,[29] Gentilucci torna a ricercare nei testi poetici gli stimoli 'extramusicali' che gli erano stati idealmente vicini nella prima fase della sua carriera artistica.[30]

Gentilucci è consapevole del proprio cambiamento di passo, quando in un'intervista, rilasciata nel 1979,[31] parla di questo lavoro come del punto d'arrivo di una ricerca musicale maturata negli ultimi anni. Meno, forse, della portata complessiva dell'oggetto della sua autovalutazione, che egli associa a limiti temporali troppo a ridosso dei risultati. Sarà la critica[32] a collocare nella giusta luce l'entità del salto e il suo valore cruciale sia nella prospettiva di una ben più lunga e sofferta navigazione giunta all'agognato approdo, sia in quella votata al futuro di una nuova partenza o di un nuovo inizio.

Quanto all'*io* creativo, la nuova poetica non era disgiunta dalla maturazione di una tecnica adeguata. Come richiede l'azione del comporre, l'organizzazione degli oggetti sonori finalizzata alla costruzione di una struttura trova nella scrittura musicale il momento dell'estrinsecazione di un pensiero astratto. *Tutto* matura nell'a-tu-per-tu col foglio bianco: un foglio da riempire.

---

[26] L'accenno di Gentilucci al pensiero debole posto all'interno del saggio *La musica contemporanea a cavallo tra due decenni* 1970-80, in «Musica/Realtà», n. 20, agosto 1986, pp. 59-74. sarà oggetto di trattazione nel capitolo 5 della prima parte di questa tesi.

[27] L'espressione è di G. FERRARI in *Armando Gentilucci*, cit., p. 86

[28] In un contributo del 1963 Gentilucci, critico esordiente, aveva anticipato alcuni argomenti in tal senso: Cfr. A. GENTILUCCI, *«Avanguardia» corrosione e problematicità di un termine*, in «Rassegna Musicale Curci», n. 4, dicembre 1963, pp. 16-9.

[29] Emblematica è la "svolta" che negli stessi anni interessò la produzione di Luigi Nono. Ricordiamo qui solo per inciso che nel volgere dei due anni '75 e '76 il passaggio da una poetica dai forti contenuti politico-sociali ad una nuova fase della ricerca compositiva segnata da una certa tensione al ripiegamento interiore viene icasticamente incarnata dalle partiture dell'azione scenica *Al gran sole carico d'amore* e di *…sofferte onde serene …* per pianoforte e nastro magnetico.

[30] Il periodo di formazione compositiva di Armando Gentilucci fu arricchito dalla presenza all'interno Conservatorio di Milano di figure come Salvatore Quasimodo, docente di letteratura italiana e Giorgio Federico Ghedini, direttore dell'Istituzione. L'utilizzo delle poesie di Quasimodo nelle prime composizioni vocali di Gentilucci (*Acquamorta,* 1960 e *Tre poesie* 1964, entrambe per canto e pianoforte e *Tre liriche corali*, 1961 per coro e strumenti) testimonia il ruolo del poeta siciliano tanto nella definizione di una poetica musicale, quanto nella coscientizzazione di un pensiero politico, aperto agli influssi della cultura antifascista milanese.[30] Quanto a Ghedini, le sue musiche,[30] insieme a quelle dei contemporanei Petrassi, Dallapiccola e Bettinelli, oltre a composizioni di Malipiero, animavano i concerti dei "Pomeriggi musicali" al Teatro Nuovo, dove a partire dal 1959 anche la Nuova Musica avrebbe fatto il suo ingresso,[30] e trovato di lì a poco altri spazi d'interpretazione delle nuove tendenze negli "Incontri musicali" della Sala Puccini (la "sala piccola") del Conservatorio.

[31] ADRIANO BASSI, *Compositori d'oggi: Armando Gentilucci*, p. 166

[32] G. FERRARI, *Armando Gentilucci*, cit. p. 96.

Dopo la seconda metà Novecento, era stato dimostrato che il comporre non comporta il riconoscimento del proprio *fare* entro il dominio un solo "sistema sintattico" avente pretese di universalità, come in passato, era stato per il sistema tonale. L'esperienza compositiva delle avanguardie storiche e le sue "appropriazioni" successive avevano insegnato che le aspettative sul *cosa*, *come* e *con cosa* agire nella dimensione creativa erano riposte unicamente nel libero arbitrio del compositore. Egli *scrive* in base alle regole che *pre*scrive a se stesso. L'*inventio* assorbe e soddisfa codice e messaggio in un unico atto creativo, alla sola condizione che siano l'uno all'altro inerenti.

Gli interrogativi che il foglio bianco pone al compositore trovano una prima risposta nelle annotazioni preliminari che riguardano la delimitazione del campo d'azione: l'isolamento degli elementi primi e l'individuazione di una strategia. La scelta del materiale sonoro e la definizione di un modo di procedere sono le condizioni pre-compositive di un pensare finalizzato alla costruzione di una forma musicale: alla materializzazione sonora di un'idea.

Gentilucci non fa eccezione e riconosce nell'assiduità del laboratorio, il luogo primario e innanzi tutto mentale dove il compositore *inventa.* Egli opera tra i musicisti del secondo Novecento con una rinnovata coscienza del materiale acustico e detta a se stesso le regole del fare. La ricerca linguistica coincide con la definizione delle condizioni stesse del linguaggio e la musica parla tante lingue quanti sono i suoi artefici.

In questo variegato orizzonte Gentilucci giunge finalmente all'elaborazione di un linguaggio proprio. La sua musica parla "in prima persona" attraverso la ricerca e l'applicazione di un metodo. Un'adeguata tecnica compositiva veicola l'elaborazione di una poetica personale, nella misura in cui l' "ascolto del materiale" guida la ricerca compositiva all'*interno* del suono.[33] I presupposti sono quelli per lo sviluppo di un discorso non-narrativo dove il suono è il suo inizio, ma è anche il discorso stesso.[34] Il risultato sancisce la conclusione positiva di un percorso artistico individuale e insieme rappresenta la declinazione personale di una cifra compositiva maturata in seno a una più generale presa di coscienza.

Alle soglie degli anni Ottanta i vincoli imposti dal materiale alle forme musicali si erano considerevolmente rafforzati. L'instabilità dinamica delle forme acustiche stava godendo del privilegio estetico e teorico di una generazione di compositori che incarnavano le tendenze entro cui la musica del decennio precedente aveva oscillato. Per molti di questi, quasi coetanei a Gentilucci, la musica degli anni '70-'80 aveva chiuso con la ricerca di suoni stabili ed epurati ed intrapreso la strada della composizione *del* suono. L'impiego dell'elettronica aveva trapiantato nella composizione i modelli desunti dalla sintesi della sonorità, la quale cominciò ad essere pensata sotto angolature e relazioni nuove: fasi, transitori, spettri, fattori di fusione e di separazione. Sintesi additiva,

---

[33] Sul concetto di suono in Gentilucci e più in generale sulle notazioni autoriflessive sulla tecnica e sulla poetica dell'autore vedi il terzo capitolo di questa tesi.

[34] Cfr. G. FERRARI, *Armando Gentilucci*, cit. p. 98 dove l'autore ribadisce un definizione già riportata a p. 48: «Se il suono è per Gentilucci «la sintesi di un'entità musicale che deve essere percepita e definita dall'insieme delle sue caratteristiche armoniche, melodiche e, naturalmente, timbriche».

sottrattiva ed altre tecniche di sintesi penetrarono al punto che il suono "naturale" cessò di proporre alla scrittura modelli organizzativi e strutturali e il rapporto tra costruzione e percezione, tra quantità e qualità venne posto su basi nuove.

Questo mutamento di scala impresse forti cambiamenti al linguaggio. Le conseguenze sulla percezione di un suono "osservato" al microscopio ebbero una portata rivoluzionaria. Per effetto della sua manipolazione i particolari del suono sembravano possedere una suggestione immediata in grado di risvegliare nell'ascoltatore risonanze interiori. La rilettura del pensiero filosofico di Henri Bergson e la sua riscoperta ad opera del filosofo Gilles Deleuze fu disvelatrice per l'impostazione teorica data al problema del tempo musicale da parte del gruppo di compositori francesi de *l'Itinéraire.*[35] Anche per merito della loro ricerca nuove affinità tra orecchio e suono determinarono un mutamento radicale della sensibilità. Poiché la sensibilità collettiva richiedeva un'estetica nuova della sonorità, non era più necessario aggiungere supplementi espressivi o retorici «alla manipolazione del materiale sonoro dal momento che questa acquistava senso da sé e per sé sola».[36]

Un'esigenza di essenzialità riportava il suono entro le coordinate psicoacustiche di una codifica originaria, pre-compositiva, per cui ad adeguate tecniche di *produzione* del suono si affiancarono presto anche nuove tecniche di *scrittura*, la quale, pure nel dominio esercitato dagli aspetti fisici del suono, continuava comunque a qualificarsi come luogo dell'organizzazione e della definizione di una struttura, soprattutto laddove si chiedeva all'apparato strumentale acustico di simulare, con un *transfert* del modello, i procedimenti di trasformazione elettroacustica.

In forza di tali premesse, con vocazioni e strumenti diversi, alcuni compositori a partire dalla metà degli anni Settanta si adoperarono a traghettare la ricerca musicale *oltre* le conquiste tecniche ed estetiche raggiunte dalla musica negli anni Cinquanta e Sessanta e per questo partirono da concetti compositivi nuovi rispetto alla musica seriale e alle esperienze aleatorie, ritenute egualmente accademiche.[37] In queste tendenze si esprimeva una reazione a quelle 'conquiste', ma non necessariamente un loro netto rifiuto.

---

[35] All'interno del gruppo costituito da Tristan Murail, Michel Levinas, Hugues Dufourt, Gerard Grisey ha lasciato una riflessione organica sul tempo musicale (cfr. GERARD GRISEY, *Tempus ex machina. Reflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in «Entretemps», 8, 1989, pp. 83-119 – trad ing. riv. *Tempus ex Machina: a composer's reflections on musical time* in « Contemporary music review», V. 2., 1987: *Music and Psychology: a mutual regard* - 1. parte, pp. 239-75 – trad. it in «I quaderni della civica scuola di musica», XV/27 2000). Formulato come intervento durante gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt nel luglio 1980, una prima traduzione italiana del contributo fu realizzata e distribuita in copia dattiloscritta nell'ambito dell'iniziativa milanese *Musica nel nostro tempo 1981/1982*. La conservazione di un esemplare di quell'edizione provvisoria nella Biblioteca privata di Armando Gentilucci, patrimonio dell'omonimo servizio Bibliotecario dell'Istituto Musicale di Reggio Emilia, dimostra la conoscenza se non proprio l'interesse per questo testo da parte del compositore leccese.

[36] HUGUES DUFOURT, *Le compositeur et l'instrument*, IRCAM e Ensemble InterContemporain, Parigi 18-22 febbraio 1980, in *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Burgois, Paris 1991 – trad. It. *Razionalità e limiti della produzione sonora. (1970-1980, un bilancio),* in ID., *Musica, potere, scrittura*, p. 325.

[37] Negli anni in cui Gentilucci rifletteva e in sé maturava la 'svolta' poetico-espressiva, una generazione di compositori come Brian Ferneyhough, Helmuth Lachenmann, Gerard Grisey, Tristan Murail e Hugues Dufourt ponevano le basi di un nuovo orientamento nella composizione. La cronologia mostra alcune

A questi compositori fece eco Gentilucci, il quale da un lato si appropriò di alcuni concetti implicati nella nuova sintassi; dall'altro ebbe ragione dei dubbi che lo avevano trattenuto fino a quel momento dall'abbracciare in modo palese e nei *fatti* alcune di quelle opzioni estetiche e poetiche. Nelle nozioni di rete, trama o tessuto utilizzati dall'autore nei suoi ultimi scritti, per esempio, ritroviamo espressioni comunemente utilizzate da altri compositori per definire sonorità globali risultanti dalla somma di più linee contrappuntistiche. La polistratificazione e la politemporalità realizzate anche nelle opere di Ligeti, per il quale Gentilucci non nasconde una particolare simpatia, Nancarrow, Grisey, Ferneyhough e molti altri, trovarono nelle opere dell'ultimo decennio di Gentilucci, a partire da *Il tempo sullo sfondo*, alcune applicazioni originali.

In questa comune tendenza alla complessità della scrittura musicale e dell'articolazione temporale è forse possibile scorgere un riflesso della complessità e della molteplicità descritte da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Milles plateux* (1980).[38] Da questa nuova impostazione ontologica, che nel *rizoma* individuò la rappresentazione simbolica del procedere dell'esistenza per biforcazioni continue e del coesistere ad essa di altre dimensioni possibili, coincidenti con le vie abbandonate, potrebbero essere derivate tanto la nozione di *molteplice* quanto l'immagine borgesiana di *labirinto* "poeticamente" declinate da Gentilucci a corollario della sua composizione *del* suono.

Intorno al suono come evidenza fisica e come necessità teorica si condensano gli obiettivi poetici e i temi di riflessione dell'ultimo Gentilucci. La congiuntura storica lo pose al bivio tra due possibilità di condurre la ricerca compositiva. Le opzioni da seguire apparvero incanalate secondo due direttrici fondamentali. La prima, orientata all'abbandono di una dimensione del suono statica e combinatoria, a favore di una dinamica e timbrica, fu in parte derivata dall'esperienza compositiva condotta da Gentilucci stesso nel campo della musica elettronica e dunque da un approccio "scientifico" al suono veicolato dalle nuove tecnologie.[39] La seconda, attenta al dato sensitivo e auditivo come fattore determinante per

---

concordanze significative e dispone in parallelo le date di alcune composizioni di particolare rilievo storico-estetico con gli anni cruciali per la svolta artistica di Gentilucci: 1973-1977 *Partiels* di Grisey, *Sables* e *Territoires de L'Oubli* di Murail e su un altro fronte di ricerca sonora *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979-80) di Lachenmann.

[38] Sui possibili riferimenti alla *rizomatica* di Deleuze nel pensiero di Gentilucci, cfr. cap.5, parte prima di questa tesi.

[39] Del 1977 è la composizione di Gentilucci *Molteplice* per violino, violoncello, pianoforte e nastro magnetico realizzato forse presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Dedicato al *Nuovo Klaviertrio* composto da Astorre Ferrari, Marco Perini ed Ennio Pastorino, fu eseguito per la prima volta da questo ensemble il 21 marzo 1978 a Bologna presso il Teatro Comunale. Precedenti esperienze compositive con l'elettronica furono la composizione per violino e nastro magnetico *Come qualcosa palpita nel fondo*, opera composta in due versioni. La prima, del 1973, presenta nel nastro magnetico la recitazione di un testo di autori anonimi e del militante palestinese Wael Zuaiter tratto da un lettera indirizzata al settimanale «L'Espresso» del 22 ottobre 1973. Per la seconda versione del 1980, fu stata espunta dal nastro magnetico la parte del testo. Entrambe le versioni furono eseguite da Enzo Porta: la prima il 12 giugno 1974 presso il Teatro Municipale di Reggio Emilia nell'ambito dell'iniziativa "Musica/Realtà". Alla registrazione del nastro collaborarono l'attrice Mariella Zanetti e i musicisti Gualtiero Bertelli, An-Li Pang ed Ennio Pastorino. Il nastro fu realizzato preso lo studio di Fonologia della RAI di Milano con il tecnico Marino Zuccheri (cfr. "Musica Elettronica" n. 30 nel catalogo di M. Novati). Recentemente ho rintracciato per puro caso una brevissima sequenza videoregistrata di Gentilucci e Zuccheri durante i lavori di realizzazione di questo nastro, montata all'interno di un

le scelte da compiere sul piano poietico, lo avvicinava, come anticipatore, alle correnti della musica d'oggi che individuano un legame strutturale tra il momento della creazione e quello della fruizione, basato sulla conoscenza dei meccanismi psicofisici.

In base a queste indicazioni, l'ultimo tratto di una parabola artistica, che avrebbe potuto svolgersi oltre i confini imposti da una prematura scomparsa dell'autore, non si discosta dalla direzione tracciata da altri compositori della stagione post-strutturalista, che egli passò in rassegna ed analizzò in un capitolo del suo saggio maggiore del '79.[40] È nel novero di questi artisti, per i quali il suono diventa l'obiettivo del comporre, che Gentilucci per la prima volta decide di incorniciare la propria esperienza.

02. Teorizzare per comporre: obiettivi e metodi della ricerca

Teoria, tecnica, sistema e metodo, sono nozioni entro le quali, con una certa permeabilità, si svolge la descrizione "normativa" del linguaggio musicale di un compositore. Fin da primo ventennio del Novecento una diffusa e pressante necessità di concettualizzare l'attività creativa aveva indotto i compositori ad assumere pubblicamente posizione su un piano teorico, critico, estetico e politico. A questa "prassi", che era proseguita nella seconda metà del secolo, fece riferimento Gentilucci, il quale, scrittore esordiente di argomenti musicali, nel 1963 raccolse il testimone di quell'istanza generale che aveva promosso e dato vita a numerose forme di teorizzazione. Fino al 1978 tuttavia egli focalizzò il tono critico dei suoi scritti sull'inquadramento della recezione, delegando ad una tenue ombra, situata tra le righe del discorso *sul* comporre, l'esistenza di un *proprio* pensiero compositivo: complicità non dichiarate, antipatie desunte dal livello di partecipazione e dal tono delle frasi, senza che il non-detto potesse mai trovare un'esplicita formulazione in contributi autoanalitici.

Siamo in presenza di un artista che non solo non elabora una teoria compositiva esplicita – destinata ad operare su un piano individuale o collettivo – ma dal quale fino a un certo punto non trapela alcun indizio di travaglio teorico sulla propria tecnica artistica, neppure ad uno stadio che, per quanto rozzo, possa condurre a identificare il suo rapporto con l'opera. Sotto questo profilo Gentilucci rappresenta un caso abbastanza atipico nel panorama compositivo del ventesimo secolo, segnato *in primis* dal magistero morale dei

---

documentario su Roberto Leydi. Queste presenze rientrano come immagini di repertorio a corredo delle parole di Leydi, che rammenta i suoi esordi professionali nel campo della comunicazione e dell'utilizzo delle risorse tecnologiche funzionali a tale scopo. In questo ambito operativo Leydi si trovò a collaborare alla realizzazione del Laboratorio di Fonologia della RAI di Milano. Del 1975 è l'azione elettroacustica *Che voi pensiate* su testo dello stesso Gentilucci, con frammenti estratti da *Anima buona del Sezuan* di B. Brecht, la cui prima rappresentazione fu data in forma di balletto a Bologna il 27 giugno 1975 presso il Teatro Comunale con coreografia di Giuseppe Urbani. Anche questo nastro magnetico fu realizzato presso lo studio di Fonologia della RAI di Milano (cfr. "Musica Elettronica n. 29 del catalogo di M. Novati).

[40] Il riferimento è al capitolo *Il suono nella Nuova Musica*, in *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice* (1980), Discanto, Firenze 1980, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1991², pp. 81-93, di cui al cap. 3 della prima parte di questa tesi.

principali esponenti delle avanguardie, la cui abbondante produzione di manifesti e di scritti individuali o collettivi aveva conferito un ruolo strategico alla teoria posta al seguito dell'attività artistica; approfondito *in secundis* da un esercizio analitico o autoriflessivo molto sentito dai compositori negli anni Settanta, in quanto sorretto dalla necessità di rivalutare l'artigianato, come purificazione necessaria dai presunti vincoli di un deleterio *a-priori.*

Nel 1979 Gentilucci rompe il riserbo che per dieci anni aveva frenato ogni forma di autoriflessione. Il *soggetto compositore* fa la prima comparsa nei suoi scritti e il rapporto fra teoria e prassi, tenuto fino a quel momento sotto silenzio, comincia a risuonare nel discorso del *soggetto autore*. Nonostante nei contributi posteriori a questa data i riferimenti al comporre, sempre più presenti, tendano a precisare un pensiero, l'esplicitazione e l'interpretazione del sistema che regge l'organizzazione delle opere di Gentilucci, in relazione a taluni principi, non conoscerà mai un'esposizione di respiro e carattere sistematico. Poche formulazioni, sparse in contributi che, tranne in un caso, non svolgono nelle intenzioni dell'autore contenuti autoanalitici e stentano a mostrare la dovuta organicità. A queste sporadiche notazioni lo studioso deve aggrapparsi come farebbe un investigatore ad una catena di indizi da vagliare alla prova dei fatti e da raccordare col fine preciso di giungere passo passo ad una qualche ricostruzione del pensiero del compositore.

Può la prematura scomparsa di Gentilucci spiegare, almeno in buona parte, questa mancata sistematizzazione? Quali altre ragioni possono aver frenato o condizionato nelle intenzioni l'elaborazione di una personale teoria compositiva? Sul presupposto della loro esistenza, che relazione intrattengono tali ragioni con la decisione improvvisa del compositore di aprire il discorso alla concettualizzazione del metodo, alla tecnica? E infine, può lo svolgimento frammentario e parziale del discorso di Gentilucci, su un livello di comunicazione non sempre appropriato, pregiudicare la possibilità che una teoria compositiva esista o possa essere ricostruita, anche fino a un certo punto? O si può accettare che parte di essa non possa in alcun modo essere esplicitata?

L'obiettivo di questa ricerca nasce dal tentativo di dare una risposta, anche solo provvisoria, a queste domande. Senza ambire alla ricostruzione di una teoria implicita, resta salva la condizione che si possa individuare una linea convergente, che consenta quantomeno di passare da una sistematicità potenziale ad una sistematicità effettiva.[41] Data l'esiguità di elementi indiziali per una ricostruzione postuma del pensiero teorico, l'obiettivo iniziale di questa ricerca confida sulla possibilità di relazionare le formulazioni presenti nelle fonti testuali alle composizioni musicali, con l'intento di fare reagire gli assunti presenti negli scritti di Gentilucci con le opere di riferimento.

Considerando che le teorie della composizione sono in generale la risultante di un'attività di elaborazione concettuale e tecnica strettamente connessa alla realizzazione di opere musicali e che per questo sono orientate ad un confronto con la singolarità dei

[41] NICOLAS DONIN – LAURENT FENEYROU, *Introduction a Théorie de la composition musicale au XXe siècle*, Symétrie, Lyon 2013, p. 13.

progetti estetici e dei mezzi d'espressione da utilizzare, tali conoscenze chiedono in tutti i casi di essere poste al vaglio del momento creativo. In Gentilucci, l'assunzione della partitura come principale riferimento esegetico della formulazione testuale diventa particolarmente cogente, non solo come necessità integrativa di un discorso frammentario, spesso impreciso e lacunoso, ma anche per le particolari condizioni in cui tale esigenza si manifesta e per i rapporti specifici che essa intrattiene con la parabola artistica del compositore.

Alcuni aspetti della questione meritano di essere approfonditi, a cominciare dal rapporto di causa-effetto, che lega i primi indizi di una teoria musicale implicita ad una raggiunta consapevolezza, ad una sorta di auto-legittimazione del compositore a svelare aspetti procedurali, a interloquire su questioni di metodo. Le formulazioni teoriche di Gentilucci sono prima di tutto indicatori di una condizione acquisita, o che egli ritiene di aver raggiunto, dopo un lungo percorso di ricerca in se stesso. Non è un caso che la maggior parte di notazioni teoriche presenti nei suoi testi nascano da precise autocitazioni, da riferimenti specifici a titoli di opere musicali.

Questo rapporto dinamico con l'oggetto, simile a quello che si trova nelle scienze e che distingue la teoria musicale del ventesimo secolo dall'autosufficienza ideale delle precedenti, comporta una certa soggettivazione legata all'interpretazione del singolo compositore. Per questo la rinuncia a qualunque pretesa universalistica delle proprie tesi implica l'esistenza di un *prima*, un *durante* e un *dopo* rispetto al momento dell'attualizzazione di tali potenzialità cognitive.[42] D'altro canto i termini di un discorso, che ruota intorno a procedimenti, o elementi linguistici legati a un singolo atto creativo, può assumere accenti così diversi da un'intonazione all'altra, da apparire spesso molto sfuocato nella terminologia, impreciso e portato all'interpretazione soggettiva, come dimostra spesso il dettato di Gentilucci, o, a un livello più in generale, le accese discussioni tra compositori nate intorno all'esigenza di confrontarsi intorno a un medesimo concetto.[43] In tutti questi casi l'opera resta sempre il solo punto di riferimento certo e inconfutabile di tutto il travaglio teorico del compositore.

La riflessione di Gentilucci, come quella di ogni altro compositore, può intrattenere relazioni molto diverse con le opere cui si riferisce. Può precederle nella definizione delle loro condizioni di possibilità, nella dotazione di materiali e ipotesi di ricerca che vengono assunte come direzioni euristiche; può costituire un'elaborazione razionale compiuta *a posteriori* o svolgersi in parallelo ad esse, esponendosi al rischio di essere contraddetta dalle risultanze estetiche dell'opera stessa.[44] La sua manifestazione può dar luogo alla redazione di documenti, alla costituzione di altre fonti o anche restare allo stato di

---

[42] CLAUDE V. PALISCA – IAN D. BENT, *Theory, theorists,* in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44944>, consultato il 14 marzo 2017.

[43] Per aderire alle coordinate storiche di Gentilucci, mi riferisco alle posizioni divergenti emerse nel famoso dibattito intorno all'idea di figura che tematizzava il convegno di Milano del 1995, illustrate nel § 3.3.3.1 di questa tesi. A questo evento partecipò anche Gentilucci.

[44] N. DONIN – L. FENEYROU, *Introduction,* cit. p. 14.

indicazioni trasmesse per tradizione orale, analitica o pedagogica, attraverso scritti non destinati alla pubblicazione né a corredare l'opera, ma a definire le condizioni di un sistema. Vero è che render conto di procedimenti di scrittura e rivendicare tratti significativi di uno stile o di un linguaggio non rappresentano di per sé atti di teorizzazione: essi tuttavia lo possono diventare in sede di giustificazione razionale di fatti stilistici. La teoria della composizione diviene dunque necessaria come momento di enunciazione di un linguaggio personale e come atto nel quale esso richiede di essere messo a punto nelle sue costituenti.

Per questi motivi l'indagine sul pensiero compositivo di Gentilucci dovrà considerare il rapporto temporale che le elaborazioni concettuali possono aver instaurato con le specifiche attualizzazioni date in alcune sue opere. Nello stesso tempo occorrerà prendere atto dello svolgimento parallelo di riflessione e composizione, e dei fattori condizionanti che nella prima fase, dominata dagli apriorismi ideologici, possono aver frenato nelle intenzioni l'elaborazione di una personale teoria compositiva, nella misura in cui questa, nell'accezione "debole" di processo dinamico sopra descritto, manifestava in realtà tutta la sua temibile forza.

Tra gli scritti che possono alimentare la ricostruzione di una teoria compositiva occorre distinguere tra il registro dell'esposizione teorica e quello del semplice commento alle opere, finalizzato a inquadrare la loro recezione piuttosto che il loro fondamento e la loro realizzazione.[45] È necessario cioè misurare costantemente il grado di pertinenza teorica del discorso, questionare e declinare nel contesto realmente operativo ogni assunzione delle parole del compositore.

Questa raccomandazione, valida per tutti gli studi inerenti la teoria compositiva del ventesimo secolo, assume un timbro particolare, data l'attitudine di Gentilucci a mantenersi sempre entro un livello intermedio tra enunciazione di principi sovraordinati e affondo analitico. Anche la disposizione a questionare in prima persona su questioni di metodo non lo allontana troppo dallo stile adottato nelle sue famose *Guide* all'ascolto, dove la materia musicale, in modo del tutto pertinente agli obiettivi della scrittura, non viene indagata nei fondamenti o nelle fasi della sua realizzazione. In queste presentazioni Gentilucci replica uno schema di esposizione abbastanza ricorrente: illustra gli indirizzi compositivi di un autore a partire dalle risultanze estetiche, accompagnando per mano il lettore con precisione di linguaggio e introducendo l'ascoltatore ai diversi mondi poetici con puntuali riferimenti psicopercettivi. Più intenzionato a partecipare all'esperienza dell'opera, che a confrontarsi tecnicamente su metodi e processi, anche quando Gentilucci *autore* presenta Gentilucci *compositore,* gli riconosce a parole il totale controllo sui processi di generazione, senza trasferire in capo ad esso l'intera responsabilità di esporre le condizioni operative.

Se per altri compositori, trattati e articoli teorico-analitici, benché centrali, *possono* non esaurire le categorie di fonti su cui occorre lavorare, per Gentilucci, che non ne realizzò,

[45] *Ibidem.*

diventa necessario estendere lo sguardo ad altre tipologie come scritti critici ed estetici, corrispondenza, interviste, testimonianze pubbliche o inedite di un'attività pedagogica, insieme a nuove forme che può aver assunto il discorso *sulla* musica mediato dall'uso delle tecnologie. D'altro canto, un ruolo prioritario assume lo studio di schemi formali, costrutti e abbozzi, manoscritti, nella ricostruzione dei processi compositivi che hanno portato alla costruzione del discorso *della* musica.

Sulla base di una ricognizione e successivi progetti di catalogazione, condotti sul fondo librario e documentario dell'autore, conservato presso la Biblioteca dell'Istituto Musicale di Reggio Emilia a lui dedicata, è stato possibile ricostruire la reale consistenza delle fonti.[46] Il censimento, oltre a rendere visibili e reperibili i documenti tramite il Catalogo collettivo nazionale delle Biblioteche Italiane (SBN), ha permesso di riannodare preziosi legami tra fonti di natura diversa (testuali, musicali e sonore), sul presupposto che più espressioni di una stessa opera potessero essere attestate in più manifestazioni e che la testimonianza complessa del teorico e del compositore potesse trovare un correlativo oggettivo, segmentato ma esaustivo, nelle diverse realtà effettuali.

Data la mole di materiali, la necessità di circoscrivere il campo d'indagine ha comportato una drastica selezione delle fonti, dalla quale sono state escluse *a priori* le categorie di documenti non inerenti l'oggetto della ricerca, ovvero, sul piano testuale: scritti di orientamento pedagogico e di politica culturale, contributi d'occasione come recensioni, programmi di sala e interventi a festival musicali effettuati a corredo di esecuzioni di opere di altri autori.

Sui rimanenti scritti critici, in gran parte editi, risultanti dalla prima scrematura, è stata effettuata una lettura integrale e una prima classificazione. In base al soggetto prevalente, ogni testo è stato ricondotto a raggruppamenti omogenei riguardanti determinati archi cronologici. Data l'attitudine di Gentilucci ad intervenire su concetti e tematiche emergenti, non è stato difficile constatare che nella generale concordanza temporale tra fase della scrittura e teatro degli eventi, era possibile isolare due diversi atteggiamenti: il primo, dominato dall'imperativo critico dell'intellettuale militante, che interviene con decisione su questioni di scottante attualità, limitandosi ad inquadrarle per prendere posizione e senza mai inoltrarsi nel substrato poietico; il secondo, più portato immergere la penna in questioni di bassa cucina compositiva e ad introdurre nel discorso, incentrato sulla recezione e sulla poetica, assunti più o meno elaborati di natura concettuale e tecnica.

---

[46] Descrizione e consistenza del Fondo Gentilucci sono consultabili all'URL <http://www.municipio.re.it/peri_biblioteca/paginenuove/fondo_gentilucci.htm>, verificato in data 28.03.2016. Il catalogo delle opere musicali, degli scritti, delle risorse sonore e della biblioteca privata è disponibile on-line e può essere interrogato nell'ambito dell'OPAC della Biblioteca Armando Gentilucci all'indirizzo: <http://opacperi.comune.re.it>, in gran parte condiviso con il catalogo collettivo delle biblioteche italiane <http://www.sbn.it>. Sono esclusi dal catalogo on-line i documenti che compongono il Fondo dell'autore, di proprietà della Fondazione Dragoni per il Conservatorio di Milano, depositato presso la Biblioteca di Reggio Emilia.

Nel rispetto di questa dicotomia, che corrisponde ad una precisa distinzione cronologica, sono stati isolati e analizzati undici testi rappresentativi delle opzioni estetiche riferite al periodo che decorre da 1963 – inizio dell'attività pubblicistica di Gentilucci – al 1978:

- *Musica e notazione, oggi*, «Rassegna Musicale Curci», n. 1, marzo 1963, pp. 14-5
- *Realtà e sperimentalismo*, in «Rassegna Musicale Curci», n. 2, giugno 1963, pp. 13-5
- *"Avanguardia", corrosione e problematicità di un* termine, in «Rassegna Musicale Curci», n. 4, dicembre 1963, pp. 16-9
- *Questioni critiche sulla nuova musica: le ultime ricerche*, in «Disclub», n. 17, ottobre-novembre 1965, pp. 21-4.
- *La "Neo-avanguardia" tra il gratuito e la speranza*, in «Rassegna Musicale Curci», n. 3, settembre 1966, pp. 18-22.
- *La tecnica corale di Luigi Nono*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II, n. 1, 1967, pp. 111-29 [pubblicato anche in estratto].
- *L'alea oggi*, in «Discoteca», n. 77, gennaio-febbraio 1968, pp. 24-5.
- *Giacomo Manzoni*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, n. 6, novembre-dicembre 1968, pp. 1147-61 [pubblicato anche in estratto].
- *Guida all'ascolto della musica contemporanea. Dalle prime avanguardie alla Nuova Musica.*, coll. "Universale Economica; 595", Feltrinelli, Milano 1969[1] (488 pp.), 1973[2], 1978[3] (ampliata e aggiornata).
- *Vittorio Fellegara, una presenza* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, n. 4, ottobre-dicembre 1974, pp. 579-91 [pubblicato anche in estratto].
- *Il treno di Cage è un oggetto da museo*, in «Rinascita», n. 27, 7 luglio 1978, p. 35.

ed altri dieci, che contengono notazioni autoriflessive o comunque riferimenti al comporre come esperienza artistica personale, pubblicati o prodotti tra il 1979 e il 1985. Su tre di questi (i primi indicati di seguito) è stata concentrata maggiormente l'indagine, senza escludere riferimenti agli altri sette e a note di programma e trasmissioni radiofoniche in cui Gentilucci si presentava o rilasciava interviste:

- *Il suono nella Nuova Musica*, in *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice* (1980), Discanto, Firenze 1980, Ricordi-Lim, Milano-Lucca, 1991[2], pp. 81-93;
- *Ligeti Oggi* in *Ligeti* a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT 1985, pp. 58-64;
- *Attraverso i sentieri del comporre* (1983), Contributo al seminario internazionale di composizione di Musica Contemporanea (Montepulciano 29 luglio-6 agosto 1983), dattiloscritto;
- *Il dominio amplissimo del possibile*, in «La musica. Mensile di musica contemporanea», n. 1 gennaio 1985, pp. 13-4;

- *La figura e la terza dimensione del suono* (1985) in *L'idea di figura nella musica contemporanea*, Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 83-5;
- *Articolo manoscritto su Wagner*. Testo per il ciclo di trasmissioni della Südwestrundfunk di Colonia di A. Gentilucci; pubblicato postumo a cura di GIORDANO FERRARI, in «Musica/Realtà» , n. 51, novembre 1996, p. 147-55;
- *Articolo manoscritto su Brahms*. Testo per ciclo di trasmissioni radiofoniche *Musicisti contemporanei parlano di J. Brahms* a cura di HANNS WERNER HEISTER, pubblicato postumo a cura di GIORDANO FERRARI, in *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà», n. 51, novembre 1996, pp. 147-55;
- *La musica contemporanea a cavallo tra due decenni* (1986) , in «Musica/Realtà», n. 20 , agosto 1986, pp. 59-74;
- *Attualità dei procedimenti compositivi di J. S. Bach nella musica contemporanea*, in *Bach tra '700 e '900. Aspetti tecnici e teorici*, Atti a cura di Daniela Iotti. Comune di Castelnovo ne' Monti, Amministrazione provinciale di Reggio Emilia, Istituto Musicale "Claudio Merulo", Musica/Realtà, 14 marzo – 24 aprile 1986, Unicopli, Milano 1988 (Quaderni di Musica/Realtà; 17), pp. 81-94;
- *Attorno a Moby Dick: appunti sulla composizione di un'opera di teatro musicale*, in ROSSANA DALMONTE (a cura di), *Il teatro musicale contemporaneo,* numero monografico de «Il Verri», n. 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 35-45.

Sulla base delle indicazioni contenute in questo secondo gruppo di contributi, sono state isolate le partiture segnalate dall'autore come testi-chiave, o snodi intorno o a seguito dei quali qualcosa di nuovo è accaduto.

Mensurale (1977), per undici archi (od orchestra d'archi)
Il Tempo sullo sfondo (1978), per orchestra
Voci dal silenzio (1981), per orchestra

Per giungere a definire la concezione compositiva di Gentilucci, l'analisi delle partiture è stata riportata agli "antefatti" del processo creativo. La necessità di spingere l'indagine alla ricostruzione dei procedimenti ha comportato l'estensione dell'analisi allo studio comparativo dei pochi abbozzi, delle annotazioni e dei numerosi costrutti, in gran parte privi di riferimenti alle opere, conservati nell'Archivio dell'autore. La consultazione, la trascrizione di alcune preziose fonti manoscritte e la riproduzione di una composizione inedita di Gentilucci riportata in appendice insieme a un testo anch'esso inedito, sono state possibili per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano, che ringrazio.

La comparazione di altre composizioni con queste "pietre miliari", ha illuminato una fioritura di partiture su cui insistono differenti gradi d'interesse: dalla definizione di un *modus operandi* (gli anni 1976-77) all'espansione del nuovo apparato radicale che si dipana dai punti cruciali (1978-1981) e prende ad agire in profondità (1983-86). Tra queste:

Contrasto (1976), per un percussionista
Molteplice (1976-77), per pianoforte, violino, violoncello e nastro magnetico
Dal suono al suono (1977), per pianoforte

Trama (1977): per dieci strumenti a fiato
Tempo-spazio (1977): per flauto e arpa
Gesti e risonanze (1980): per clarinetto e percussioni (un solo esecutore)
Haleine (1980): per due trombe, due tromboni e basso tuba
Al telaio del tempo (1983): per clarinetto solo
Il chiarore dell'utopia (1984-85): per voce di soprano e orchestra
Le clessidre di Dürer (1985): per violino, clarinetto, violoncello e pianoforte
Azzurri abissi (1985-86): per clarinetto e orchestra
Le trame di un labirinto (1986): per saxofono contralto
Frammenti sinfonici da Moby Dick (1986-88), per orchestra

con riferimenti a titoli degli anni Sessanta e alla prima metà degli anni Settanta, come *Phonomimesis* (1969) per orchestra o come *Cile 1973* per quintetto di fiati, in cui si preannuncia la stratificazione di stati immobili della scrittura sviluppata successivamente, o *Come qualcosa palpita nel fondo* (1973) per violino e nastro magnetico, dove l'impiego dell'elettronica spiega in parte la propensione al *continuum* che il compositore trasferirà agli strumenti acustici nelle opere della maturità. I numerosi esempi musicali riportati a corredo del testo sono stati riprodotti per gentile concessione di Casa Sonzogno di Piero Ostali s.a.s di Milano, di Universal Edition A.G. di Vienna e in gran parte col permesso di Hal Leonard MGB s.r.l di Milano per i diritti di copyright di Casa Ricordi, che ringrazio.

La totale assenza del soggetto compositore dagli scritti del primo gruppo ha escluso a priori la possibilità di stabilire un rapporto diretto tra riflessione e composizione, ma non quella di definire l'orizzonte teorico entro e a partire dal quale l'esperienza di Gentilucci ha preso forma. Assumendo questi testi come fonti primarie per la ricostruzione delle radici estetiche e degli indirizzi compositivi dell'autore nel decennio 1965-75, il primo capitolo affronta alcune *Questioni critiche sulla 'Nuova Musica'*.

Il racconto procede da uno sfondo occupato in larga misura dal serialismo integrale e dalle opposte tendenze aleatorie e descrive il coinvolgimento di Gentilucci nel dibattito critico sui nuovi linguaggi. Ripercorrendo le ragioni storiche del primato ideologico sulle scelte linguistiche, che nell'Italia del secondo dopoguerra condizionò la recezione di Darmstadt, il tema dell'impegno politico viene affrontato dal punto di vista dell'opzione indicata da Nono, e sottoscritta da Gentilucci, di un rapporto non alternativo con la libertà creativa, ma di prosecuzione nella sfera pratica dell'atto compositivo. Il capitolo si inoltra ad analizzare la relazione contraddittoria col pensiero di Adorno, soggiacente alla lettura sociale ma non allo sguardo del compositore sui fenomeni musicali e sul potenziale critico della Nuova Musica, indagata come progetto aperto, in continuazione e non come categoria estetica da consegnare alla storia. Sotto questo profilo i "paradigmi" successivi, ricalcati sull'indice di uno scritto giovanile di Gentilucci, declinano i fenomeni ad uno a uno in quella luce antagonistica (espressionismo o Webern; strutturalismo postweberniano o *alea*/opera aperta; *neo*-avanguardia), che mirava a scuotere il lettore, a coinvolgerlo nella critica stigmatizzante, ma, sotto la cui scorza polemica, mostrava, in anticipo di dieci anni, i nodi rimasti insoluti.

Il secondo capitolo indaga le conseguenze di queste criticità e descrive i riflessi estetico-compositivi che negli anni Ottanta ebbe il "disimpegno" sui compositori consentanei a Gentilucci, primo fra tutti Nono. Il ripiegamento e l'introspezione colmano il vuoto e il silenzio dopo la fine delle estroversioni politiche. Parlano i poeti prediletti da Gentilucci: Rilke e Borges. L'ansia del *dover essere* si placa nell'atto creativo che non chiede che di essere reiterato con consapevole responsabilità e dedizione. I contributi di Gentilucci, sempre meno frequenti, instaurano un rapporto numericamente inverso rispetto all'esercizio della composizione, ma nei contenuti manifestano un legame sempre più profondo e necessario con essa.

L'illustrazione e l'analisi dei testi mostra una progressiva introduzione e intensificazione del discorso teorico. L'autore continua formalmente a sistematizzare e presentare musiche di altri, ma nella sostanza riflette su di sé. *Il suono della Nuova Musica* indaga l'emancipazione del timbro prendendo spunto dalla poetica dell'autore dopo il 1978. *György Ligeti oggi* analizza l'attualità del modello alla luce del debito che dal 1977 lega la scrittura di Gentilucci alle partiture del maestro ungherese. *Attraverso i sentieri del comporre*, mette a nudo con un asciutto, e tratti impietoso, autoritratto le fasi che hanno segnato la sofferta evoluzione da una concezione "narrativa" della composizione al lavoro per processi e teorizza *apertis verbis* su questioni tecniche, di sistema e di metodo, abbozzando una prima descrizione "normativa" del proprio linguaggio.

Estrapolati dai rispettivi contesti argomentativi, concetti e parole-chiave, che ricorrono e innervano il discorso di Gentilucci, sono stati confrontati e infine riesaminati alla luce dell'analisi svolta sulle opere. Questa mappatura preliminare, ha permesso di mantenere la rotta sotto l'urgenza delle argomentazioni più esposte nelle intenzioni dell'autore e ha precostituito una guida in filigrana sia alla schedatura dei testi scelti sia al vaglio esercitato sulle partiture. Nel terzo capitolo l'articolazione concettuale mostra una successione di livelli che dagli *a-priori* kantiani come condizioni della conoscenza – le categorie del tempo e dello spazio – s'inoltra a questionare di tecnica, passando attraverso le categorie compositive, in testa alle quali campeggia il timbro. Assunto a paradigma concettuale, questo assetto, derivato dall'analisi degli oggetti testuali, ha suggerito le coordinate metodologiche e condizionato l'ordine espositivo dei risultati di quest'indagine. L'impianto presiede tanto al respiro complessivo dell'interpretazione delle fonti (testuali e musicali), quanto allo svolgimento "telescopico" dell'indagine esercitata con più andate e ritorni nella direzione che collega il pensiero alla *poiesis.*

Il modo con cui Gentilucci insiste su alcuni temi e li ripropone nel corso di più di vent'anni anticipa le caratteristiche di una logica ipertestuale. La necessità di cogliere il senso di alcune espressioni linguistiche navigando all'interno di ogni parola richiederebbe di poter cliccare su ogni elemento e da lì procedere attraverso le relazioni che legano ciascuna di esse a concetti correlati e alle specifiche concretizzazioni musicali. Come un *pop-up* immaginario questo lavoro invita a seguire la forma provvisoria dei concetti espressi nel linguaggio a volte criptico dell'autore, e a integrare quelli inespressi attraverso le "dichiarazioni" esplicite e inconfutabili della sua musica.

CAPITOLO PRIMO

Questioni critiche sulla 'Nuova Musica'

radici estetiche e indirizzi compositivi nel decennio 1965-75

Sul concetto di *spazio,* prima tappa di un itinerario ideale, si stende un cono d'ombra negli scritti di Gentilucci e questa eclissi lascia intendere che esso sia considerato in modo antagonistico al tempo: concetto intorno al quale il compositore viceversa elaborerà una poetica originale a partire dal 1976, come sarà illustrato in seguito. Sebbene l'autore tralasci di definirlo o di svilupparlo in modo personale, il concetto di spazio è comunque implicato nella riflessione giovanile sia in generale, come condizione della scrittura musicale e del pensiero che determina la sua articolazione, sia in particolare, come valore strettamente connesso alla concezione della musica secondo la logica seriale.

1.1 Sfondo

Il rapporto di Gentilucci col serialismo risale al periodo della sua formazione.[1] Erano gli anni Cinquanta del Novecento, dominati dalla guerra fredda e dallo sviluppo tecnologico che improntava l'economia capitalistica dei paesi occidentali. La musica che si scriveva era fortemente vincolata alle istanze del movimento seriale che all'indomani della seconda guerra mondiale si propose di chiudere con la retorica tradizionale ritenuta complice delle tragedie belliche che avevano sconvolto l'umanità e di gettare le basi culturali di una società nuova, dotandola di un nuovo idioma.

Era anche l'epoca in cui la musica europea, sotto la spinta dell'esperienza artistica degli americani John Cage, Earle Brown, Morton Feldmann e del francese (poi naturalizzato statunitense) Christian Wolff, si apprestava a trasformare la ricerca in sperimentazione. L'epoca degli *happening*, delle improvvisazioni collettive e dei rituali votati alla celebrazione del gesto, della materia, del segno. Mentre da un lato si lavorava alla costruzione di un nuovo linguaggio sonoro, dall'altro la musica *casuale* o *intuitiva* sembrava impegnata a destrutturarlo.

[1] Nato a Lecce l'8 ottobre 1939, Armando Gentilucci conobbe nella famiglia un primo punto di riferimento formativo e culturale. Il padre Ottorino fu compositore e didatta; la madre, Margherita Sallusti, violinista e autrice di testi poetici e teatrali, fu librettista delle opere del marito. Subito dopo la nascita di Armando la famiglia si trasferì a Milano, dove il padre ottenne dal Conservatorio un incarico d'insegnamento di teoria e solfeggio. L'attività compositiva di Ottorino (Ancona 1910-Milano 1987), che era stato allievo di Cicognani e Vitali al Conservatorio di Pesaro, si concentrò intorno agli anni Cinquanta e comprende opere teatrali, oratori, musica per orchestra, da camera e numerose liriche. Ad essa egli affiancò un'attività didattica, svolta nel campo della teoria e solfeggio, della quale furono frutto i diffusissimi e tuttora editi *Trattato di teoria con riferimenti storici e armonici* (Milano, 1941) e *13 prove d'esame per la licenza di solfeggio* (ivi, 1955).

Il serialismo, che negli anni 1952-1958 ebbe nei *Ferienkurse* di Darmstadt il proprio centro propulsore,[2] fu sostenuto dalla volontà modernizzatrice che accompagnò la rinascita della società nel periodo immediatamente successivo alla liberazione dal fascismo e dal nazismo. La vita musicale dell'era industriale non poteva tollerare le falsificazioni o trovare le proprie finalità nel rito, né tantomeno rifarsi ai mezzi e ai codici espressivi ereditati da una civiltà agricola. Questa volontà di rinnovamento, che scaturiva dalle istanze delle guerre di Resistenza, fu marcatamente contrassegnata da un orientamento politico di sinistra.

Il periodo indicato delimita la fase propriamente *seriale* dei corsi che si tenevano nella cittadina tedesca dal 1946. Essa coincise con la "scoperta" di Anton Webern, preparata nel 1952 da un famoso *pamphlet* del giovane Boulez, *Schönberg è morto,*[3] e proseguita l'anno successivo con la celebre serata weberniana che legò al nome del compositore austriaco il battesimo di una nuova generazione di compositori.[4]

Come emerse per bocca dei relatori che intervennero la sera del 23 luglio 1953 e come sarebbe stato confermato negli anni seguenti, l'aggettivo unificante di *postweberniani,* che fu adottato in seguito, e che fu spesso applicato in modo generico, non rispecchiava le differenti interpretazioni dell'esperienza compositiva di Webern.[5] Mentre una parte rappresentata da Stockhausen, e sostanzialmente (ma non totalmente) condivisa da Boulez, leggeva nelle opere del compositore viennese la legittimazione storica di un modo integralmente *seriale* di comporre, tale cioè da individuare nel suono singolo «il punto d'incontro di serie parametriche fissate preventivamente»,[6] Nono aveva mutuato dalla lezione di Scherchen e dalle discussioni con Maderna, che lo avevano introdotto a Webern (e nel caso di Maderna anche a Darmstadt), una visione che affrancava il modello dall'immagine stereotipata dell'«astratto matematico» e lo relazionava ad esperienze

---

[2] Il *range* cronologico si riferisce al periodo in cui corsi, che avevano avuto inizio dal 25 agosto al 29 settembre 1946, conobbero la fase del cosiddetto puntillismo, dall'anno cioè della "scoperta" di Anton Webern (1952) a quello della partecipazione ai corsi di John Cage (1958), Per una carrellata sui primi cinquant'anni dei *Ferienkurse* cfr. ANTONIO TRUDU, *Cinquant'anni di nuova musica: dalla dimensione unica al molteplice: la scuola di Darmstadt*, in «Musica/Realtà» n. 44, 1994, pp. 177-94. Sul mito di Darmstadt v'è un ampia bibliografia da cui è fondamentale considerare alcuni studi di taglio generale: FRIEDRICH HOMMEL e WILHELM SCHLÜTER (a cura di), *Logica e poesia: Darmstadt ieri e oggi. Testi, immagini, omaggi*, Internationales Musikinstitut Darmstadt-Civica Scuola di Milano, Sezione Musica Contemporanea, Darmstadt-Milano 1989, ANTONIO TRUDU, *La scuola di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi-Unicopli, Milano 1992, ID., *La distruzione del tempio, John Cage a Darmstadt nel 1958 (e prima, e dopo)*, in SERGIO MICELI (a cura di) *Norme con ironie: scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Suvini Zerboni, Milano 1998, pp. 313-46, HERMANN DANUSER, *Darmstadt: una scuola?*, in JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 167-84.

[3] PIERRE BOULEZ, *Schönberg is Dead*, In «The score», 6 maggio 1952, pp. 18-22 – trad. franc. in Id., *Relevés d'apprenti*, Éditions du Seuil, Paris 1966 - trad it. in ID., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 233-9.

[4]Quella sera, per commemorare il settantesimo anniversario della nascita del compositore austriaco, furono eseguiti gli *opera* 3, 4, 7, 9, 11, 22 e 23. L'esecuzione fu preceduta dalle relazioni di Herbert Eimert, che lesse anche le testimonianze di Pierre Boulez e di Karel Goeyvaerts, quell'anno non presenti ai corsi, e dagli interventi di Luigi Nono e di Karlheinz Stockhausen.

[5] Cfr. GIANMARIO BORIO, *L'immagine 'seriale' di Webern* in GIANMARIO. BORIO E MICHELA GARDA (a cura di), *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione,* EDT, Torino 1989, pp.185-201

[6] *Ivi*, p. 189

compositive storiche: i fiamminghi, i romantici Schubert e Wolff. Più in generale Nono anteponeva ai principi costruttivi della musica di Webern l'essenzialità dei contenuti umani. Affermando che in essa c'è vita come nella compattezza dell'atomo, il compositore veneziano identificava Webern con: «l'uomo *nuovo* che possiede l'assoluta sicurezza di plasmare con tensione la vita interiore».[7]

Nelle parole di Nono pronunciate a Darmstadt nel 1953 trasparivano le coordinate di una specifica lettura di marca italiana, applicata prima alla dodecafonia e poi alla logica seriale; una lettura veicolata dai suoi stessi maestri e da questi assimilata in base all'eredità compositiva di Luigi Dallapiccola.[8] Trapelavano anche le radici umanistiche di una generazione intellettuale progressista che, attraverso il dibattito sulla questione della tecnica, sul rapporto tra fini e mezzi, tra contenuto e forma, nei decenni successivi avrebbe più volte riposizionato la citata accezione italiana di serialismo in una variegata geografia di rapporti tra avanguardia e potere politico.[9] Vent'anni dopo, intorno alla metà degli anni Sessanta la «"riduzione a zero" dei significati nell'atto del far musica»,[10] su cui scriverà il giovane Gentilucci, continuava ad occupare un ruolo centrale nella riflessione dei musicisti italiani.

Nell'urgente necessità storica di ridefinizione dell'unità europea su base razionalista il movimento seriale aveva individuato la giustificazione per la propria ambizione programmatica. Era stato assegnato per questo un primato all'ideale della costruzione pura ed una fiducia incondizionata fu riposta nelle proprietà della configurazione, nella convinzione che, senza la mediazione originaria di un ordine, non vi sarebbe potuta essere né vera creazione, né vera conoscenza.

Sia nel campo del linguaggio, sia della pratica musicale ciò che poteva essere formulato con il pensiero lo era solo in virtù di una struttura iniziale, di un sistema di corrispondenze, di simmetrie funzionali in grado di appellarsi e porre problemi alla razionalità. Nella convinzione che il ricorso alla tecnica costruttiva e alla formalizzazione arrecasse ad ogni esperienza necessità e coerenza, fu attribuito alla struttura iniziale un ruolo totalizzante. Un senso "enfatico" della struttura dominava la composizione: dalla singola nota alla totalità tutto ciò che accadeva doveva la propria esistenza ad una legge ordinatrice. Come osserva Hans Heinrich Eggebrecht, l'idea che in ogni dettaglio fosse contenuto l'intero e che questo fosse l'esplicazione del dettaglio sosteneva la concezione dell'opera come rappresentazione di una totalità, per realizzare la quale il materiale

---

[7] LUIGI NONO, *Conférence lors des Ferienkurse 1953 (à propos du Concerto de Webern),* in ID., *Écrits,* réunis, présentés et annotés par L. Feneyrou, Ch. Bourgois, Paris 1993, p. 351.

[8] LUIGI PESTALOZZA, *Luigi Dallapiccola e la Nuova musica italiana*, in «Musica/Realtà» n. 45, 1994, pp. 127-38.

[9] Per un'esaustiva sintesi cfr. ANDREA ESTERO, *Il musicista-come-intellettuale nel secondo Novecento italiano: tra politica e idelogia*, in GUIDO SALVETTI - MARIA GRAZIA SITÀ (a cura di), *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Guerini, Milano 2003, pp. 337-83, a cui mi sono in gran parte rifatta nella ricostruzione del contesto politico-culturale.

[10] A. GENTILUCCI, *La "Neo-Avanguardia" tra il gratuito e la speranza*, in «Rassegna Musicale Curci», settembre 1966, pp. 18-22: 18.

sonoro non poteva essere utilizzato come realtà data in anticipo (e perciò gravida di significati) ma doveva poter "nascere" ogni volta in modo unico ed esclusivo.[11]

Ogni rinascita del materiale comportava altrettanti interventi su tutte le proprietà dei suoni. Il procedimento seriale chiedeva al compositore di preordinare il materiale in modo da stabilire, in anticipo sul processo compositivo, non solo, come nel metodo dodecafonico, la successione delle altezze, ma anche quella di tutti gli altri parametri[12] da utilizzare. La disposizione in serie di tutti i parametri procedeva dunque da una e una sola specifica idea di composizione, la quale informava codeste invenzioni e relazionava le une alle altre in base ad un principio ad esse sovraordinato.

D'altro canto, l'idea di un musica *intuitiva*, messa a fuoco da Cage all'alba degli anni Cinquanta attraverso una volontaria negazione di ogni tradizione, aveva trovato nei corsi estivi che si tenevano dal 1941 al Black Mountaìn College nel South Carolina l'ambiente multidisciplinare[13] pronto ad accogliere i mutamenti radicali che essa stava introducendo nella formazione impartita negli altri centri statunitensi della musica d'avanguardia, impegnati a trasmettere il modello della musica seriale.

Il linguaggio astratto e "purificato" della serie aveva definito uno stile operativo lontano sia dai codici culturali generali, sia dalle particolari intuizioni ed esperienze personali. L'esigenza di mettere a punto un *linguaggio oggettivo* nella musica nasceva dal rifiuto dei paradigmi del passato e dal bisogno di affrancarsi dall'idea di "contenuto espresso", fosse questo l'espressionismo schönbergiano, lo sforzo di conservazione del neo-classicismo, o le restaurazioni di stampo neo-folklorico.

La lezione di Cage azzerava per altri versi, ovvero sotto l'influsso della tradizione zen e del pensiero orientale, ogni aspirazione al controllo dell'artista, il quale veniva invitato a spogliarsi dell'ego e a lasciare che fosse il *caso* a decidere per lui. L'obiettivo dell'«indeterminazione», raggiunto attraverso l'uso di «procedure casuali», antepose come

---

[11] Cfr. KARLHEINZ. STOCKHAUSEN, *Situation des Handwerks (Kriterien der 'punktuellen Musik')*, Parigi 1952 in ID., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, M. DuMont Schauberg, Köln 1963, pp. 17-23, citato in HANS HEINRICH EGGEBRECHT, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 655.

[12] Il termine *parametro*, estratto dallo specifico ambito matematico, nel quale viene impiegato come sinonimo di coordinata per indicare la variabile indipendente o coordinata suscettibile di assumere tutti i valori reali o complessi che si rappresentano nei punti di un insieme aperto della retta reale o del piano complesso, viene utilizzato anche in altri campi. La nozione di parametro indica una caratteristica di un qualsiasi oggetto astratta dal suo contesto, le cui proprietà sono prese come criterio di misura o base di valutazione per studiare analiticamente le caratteristiche di quell'oggetto. In musica la parola e il concetto di parametro entrarono nel lessico e nella terminologia teorica utilizzata dalle avanguardie degli anni Cinquanta per specificare le qualità distintive del suono. Sulle potenzialità musicali di ogni qualità e sull'applicazione a ciascuna di esse di un principio ordinatore verteva l'esplorazione attuata dai compositori attraverso lo sviluppo di specifiche tecniche e processi compositivi. Lo stesso termine verrà impiegato anche nel campo dell'analisi musicale (Meyer, La Rue, Narmour) per individuare aspetti strutturali che, isolati da un insieme, possono essere studiati come proprietà specifiche indipendenti dal contesto in cui si trovano.

[13] Agli eventi multiformi e poco organizzati che si svolgevano presso il Black Mountain College partecipavano artisti di generi diversi: musicisti, poeti, pittori e ballerini. All'artista Allan Kaprow (1927-2006), allievo del compositore Stephan Wolpe (1902-72), direttore di musica al College dal 1952 al 1956, va ascritto il conio del termine *happening* per definirli.

un valore le qualità d'immediatezza e distacco che questa musica, apparentemente vulnerabile, imponeva con molta forza.

Attorno alla metà degli anni Cinquanta alcuni eventi segnarono le vicende della Nuova Musica e accelerarono le manovre di avvicinamento dei due poli, i quali ormai viaggiavano speditamente in rotta di collisione. La prima tournée europea di Cage e Tudor, che risale al 1954, portò gli artisti ad esibirsi il 5 dicembre di quell'anno anche a Milano.[14] Nel 1956 la conferenza tenuta a Darmstadt del direttore di musica del Black Mountain Stephan Wolpe e il concerto di Tudor, con musiche di Cage e dei giovani compositori che si erano radunati intono a lui, siglarono lo sbarco della musica americana nella fortezza del serialismo, ove nel 1957 l'esecuzione del *Klavierstück XI*[15] di Stockhausen e la lettura del saggio di Boulez intitolato *Alea*[16] decretarono la recezione critica del verbo cageano. L'anno dopo, la partecipazione di Cage ai corsi con tre conferenze,[17] sancì la conclusione della fase seriale di Darmstadt.

L'urto fu dirompente. L'*alea* aveva costretto a riflettere sul rapporto fra determinazione e apertura, fra costruzione e improvvisazione. L'irruzione del *caso* nel contesto darmstadtiano aveva evidenziato le divergenze ideologiche preesistenti e creato le condizioni perché nel 1957 si procedesse ad una revisione critica del serialismo. In quell'anno, mentre Nono coniava l'espressione 'scuola di Darmstadt' per definire la produzione musicale di un "gruppo" di compositori paragonabile nel campo delle arti figurative all'esperienza del Bauhaus,[18] una reazione a catena costrinse i suoi membri, tutt'altro che compatti, a rivedere le proprie posizioni. Dopo gli anni dei conti, delle misure e dei calcoli, essi assunsero la libertà di decisione come necessità primaria nel processo compositivo insieme alla sua subordinazione alle esigenze dell'ascolto.[19] L'arrivo

---

[14] La prima performance italiana di Cage e Tudor fu ospitata dalla Casa della cultura e Circolo Pirelli retta allora da Silvestro Severgnini, affiancato per la musica da Riccardo Malipiero, Luigi Pestalozza e Piero Santi.

[15] Si tratta del primo esempio di forma ambigua, La musica è notata in un unico foglio rettangolare di grandi dimensioni sul quale sono disposti in modo irregolare 11 gruppi di note. Ogni gruppo reca in coda delle indicazioni di tempo, intensità e modo d'attacco. La legenda richiede all'esecutore di cominciare ad eseguire il primo gruppo su cui cade il suo sguardo con tempo, intensità e modo d'attacco a piacere. I parametri indicati vengono letti dal pianista ad esecuzione effettuata ed applicati al gruppo successivo scelto in modo altrettanto casuale.

[16]Heinz-Klaus Metzger lesse il testo di Boulez *Alea* che fu subito pubblicato in «La Nouvelle Revue Francaise» N. 59, novembre 1957, pp. 33-51 – trad. ing a cura di David Noakes e Paul Jacobs in «Perspectives of New Music», Vol. 3, No. 1, 1964, pp. 42-53.

[17]I testi di *Changes, Indeterminacy e Communication* sono pubblicati in JOHN CAGE, *Silence,* Wesleyan University Press, Hanover (New Hampshire), 1973², pp. 18-56.

[18]Nono che dal 1950 partecipava regolarmente ai corsi, in una delle lezioni tenute nel 1957 aveva proposto un'analisi delle Variazioni op. 31 di Schönberg, da cui prese spunto per parlare dello sviluppo della tecnica seriale nelle sue composizioni e in quelle di Boulez, Maderna e Stockhausen. Cfr. LUIGI NONO, *Conférence lors des Ferienkurse 1957 (La tecnica compositiva di Schönberg),* in ID., *Écrits,* réunis, présentés et annotés par L. Feneyrou, Ch. Bourgois, Paris 1993; poi *Lo sviluppo della tecnica seriale*, in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, a cura di ANGELA IDA DE BENEDICTIS e VENIERO RIZZARDI, Ricordi-LIM («Le Sfere», 35), Milano 2001, vol. 1, pp. 19-42.

[19] Cfr. WOLFGANG STEINECKE, *Kranichstein – Geschichte, Idee, Ergebnisse*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», IV, 1962, p. 22 che trovo citato in ANTONIO TRUDU, *Incontri musicali,* in «Musica/Realtà» n. 63, nov. 2000, pp. 18-27: 23.

di Cage aveva messo in luce le aporie del razionalismo seriale e agito come catalizzatore di una crisi che cambiò sostanzialmente il volto della nuova musica.

1.2 Ideologia e impegno

Anche in Italia, dove i musicisti formati nel dopoguerra avevano instaurato con le recenti esperienze europee un rapporto dialettico e di non sudditanza, il filtro dell'esperienza di Darmstadt risultò decisivo negli anni Cinquanta e all'inizio degli anni Sessanta per la costituzione di un modello d'avanguardia consapevolmente elitario. La sua recezione scatenava accuse o elogi incondizionati. Nel 1957 Milano appariva agli occhi dei contemporanei come un canale preferenziale di penetrazione di quel modello e di scambio. Nei due anni precedenti giovani musicisti milanesi si erano recati a Darmstadt e tra il '54 e il '55 era sorto presso la RAI il primo laboratorio di Fonologia musicale.

Nel '56 la lezione dei corsi estivi cominciò ad estendersi anche alla prassi organizzativa ed una prima "organica" risposta italiana, sorta per iniziativa di Maderna e Berio, aveva trovato entro le mura del Conservatorio di Milano lo spazio in cui far risuonare le inaudite (per l'Italia) musiche di compositori eseguiti nei *Ferienkurse*, spesso con l'intervento dei medesimi esecutori. Sotto l'etichetta onnicomprensiva di *Incontri Musicali*, che designava anche l'omonimo ensemble strumentale, dal 6 dicembre 1956, presso la sala piccola del Conservatorio, presero il via la stagione concertistica e la rivista che, col sottotitolo di *quaderni internazionali di musica contemporanea,* uscì in quattro fascicoli (dicembre 1956, maggio 1958, agosto 1959, settembre 1960) curati da Berio. La proposta editoriale e concertistica puntava in modo provocatorio ad allargare la conoscenza delle più avanzate ricerche o ad aggiornare la formazione teorica ed estetica dei musicisti:[20] diffuse in Italia la produzione e il pensiero di Boulez e di Stockhausen, promosse letture interdisciplinari tra sapere musicale, scienze linguistiche e pensiero strutturalista, accolse le provocazioni dell'*Alea* e dell'*Opera aperta* tentate da Umberto Eco.[21]

---

[20] Cfr. A. TRUDU, *Incontri musicali,* cit. pp. 18-27. Per gli indici del periodico vedi ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, III, Bramante, Busto Arsizio 1985, *Appendice. Documenti e testimonianze*, p. 1742.

[21] Nella sua breve vita la rivista, edita da Suvini Zerboni, dette voce a molte tra le principali e più autorevoli espressioni teoriche che investivano i fenomeni musicali, ampiamente sperimentali e tendenzialmente rinnovativi, di ambito "colto" della seconda metà degli anni Cinquanta. Nata per volontà del compositore Luciano Berio, la rivista ha ospitato gli scritti dei compositori e dei teorici che più di tutti animavano in quegli anni il dibattito avanguardistico musicale italiano ed internazionale: si leggono le firme di Henri Pousseur, Roberto Leydi, Karlheinz Stockhausen, Paolo Castaldi, Umberto Eco, Alfredo Lietti, John Cage, Fedele D'Amico - per citare i più importanti - e dello stesso Berio. Le pagine della rivista hanno accolto riflessioni, speculazioni, provocazioni e accesi dibattiti intorno alla pratica e alla teoria che riguardavano la musica aleatoria, la musica elettronica, la dodecafonia e la serialità, le opere aperte, ma anche la fenomenologia, la fisica, l'estetica e la poetica di tali espressioni musicali. Tra questi citiamo come particolarmente significativi le riflessioni di Henri Pousser sul «cromatismo organico» weberniano che apre il primo numero della rivista (HENRI POUSSEUR, *Da Schoenberg a Webern: una mutazione*, in «Incontri Musicali», I, 1956, pp. 3-39) e il confronto tra Umberto Eco e Fedele D'Amico sulle tematiche relative al concetto di "opera aperta" presente nel quarto numero della stessa (UMBERTO ECO, *Apertura e «informazione» nella struttura musicale: uno strumento d'indagine*, in «Incontri Musicali», IV, 1960, pp. 57-88; FEDELE D'AMICO, *Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia*, ivi, pp. 89-104; UMBERTO ECO, *Risposta a D'Amico*, ivi, pp. 105-12).

La provocazione consisteva nella critica implicita che queste azioni indirizzavano all'operato dei padri. La scelta di coloro che negavano la possibilità di una via nazionale alla musica, nella consapevolezza che il linguaggio musicale dovesse corrispondere alla produzione del *nuovo*, era al centro di un dibattito musicale sul quale si riflettevano molti aspetti del substrato culturale. Tra questi era un particolare rapporto tra musica e politica, che improntò la figura del musicista italiano come intellettuale nella seconda metà del Novecento, e che conobbe, sin dall'immediato dopoguerra, una complessa evoluzione legata alle fasi storiche del Partito Comunista Italiano. Questo legame, che discendeva da un preciso disegno strategico di allargamento del consenso voluto dal suo *lieder* Palmiro Togliatti, puntava al coinvolgimento attivo della classe intellettuale nell'azione politica.

L'abbraccio dell'ideologia da parte dei compositori, tuttavia, implicava l'accettazione di un preciso modello culturale e letterario che Togliatti aveva imposto al Partito Comunista Italiano, senza che questo, a differenza di quanto fece per le altre categorie, avesse mai espresso nei confronti della figura del musicista/intellettuale una tutela propriamente "organica". Secondo questo modello, fermo a un crocianesimo integrato con la lezione di Gramsci e basato sul coniugio tra umanesimo e tensione morale, era stato coniato il mito del "compositore della Resistenza" che indirizzò la prima fase del rapporto tra intellettuale e politica nell'immediato dopoguerra.

In quella prima fase la posizione ufficiale del Partito espressa su «Rinascita», mensile di cultura e politica fondato da Togliatti, aveva tracciato le linee di una possibile estetica musicale, individuando in Giorgio Federico Ghedini l'unico compositore da sostenere senza condizioni o riserve.[22] Un modello stilistico che incarnava una linea antiaccademica, non elitaria, di forte impronta umanistica, equidistante tanto dall'oggettivismo neoclassico quanto dalle degenerazioni solipsistiche del soggettivismo, nel solco dell'alta tradizione nazional-borghese dell'Italia prefascista, poi "reinterpretata" nell'accezione gramsciana di nazional-popolare. Una premessa "tecnica" necessaria per sorreggere un'estetica della testimonianza morale, della disponibilità nei confronti di messaggi politicamente edificanti.

In questa visione di matrice idealistica il valore della libera espressione si opponeva al disvalore della ricerca linguistica e sperimentale. L'opzione antimodernista dell'*establishment* deponeva per la difesa del patrimonio nazionale e tacciava d'intellettualismo (che altrove si sarebbe detto borghese ed elitario) l'adesione alle tendenze più avanzate o anche solo la partecipazione ai convegni internazionali.[23] La posizione regressiva del PCI, culminata col VI congresso del 1948 nella dichiarata adesione al "realismo", già teorizzato nel Manifesto scritto in gran parte da Hanns Eisler in occasione del secondo Congresso Internazionale dei compositori e dei critici musicali che

---

[22] SALVATORE LAURICELLA, *Valore di una posizione,* in «Rinascita», 5-6, 1946

[23] Come puntualizza Andrea Estero in nota al contributo citato (*Il musicista* cit., p. 345), il coniugio tra la difesa dei valori nazionali e l'adesione al realismo si esprimeva su «Rinascita» nella celebrazione del teatro d'opera verdiano e negli entusiasmi per le esperienze politiche tedesco-orientali con i riferimenti culturali di Eisler e del teatro brechtiano.

ebbe luogo a Praga nello stesso anno, assunse toni sarcastici e atteggiamenti discriminatori verso la modernità.[24]

L'azione normalizzatrice, varata anche in Italia per rinsaldare rapporti politici di scala internazionale, fu spinta sino a pronunziare condanne senz'appello per la musica contemporanea La questione "antiformalista", che già aveva impegnato la discussione dell'*intelligentia* marxista internazionale fornendo argomenti contro sperimentalismi e avanguardismi, fu posta al centro di interventi e articoli. In essi il 'realismo' veniva contrapposto al 'formalismo' che si manifestava nella ricerca e sperimentazione di tecniche adeguate al sentire contemporaneo.

Questo clima mise in atto un rapporto alternativo tra impegno e libertà creativa, per cui in seno agli esponenti della cultura progressista maturarono le prime critiche e prese di distanza. Nei contributi sulla musica pubblicati ne «Il Politecnico» di Vittorini, che ebbe breve vita, e nel dibattito apparso su «Il Diapason», rivista mensile di musica contemporanea fondata nel 1950 dal giornalista di sinistra Luigi Pestalozza,[25] allora anche critico musicale de «l'Avanti!», venivano contestate le tesi ufficiali del Partito esposte sulle colonne di «Rinascita» e de «l'Unità».

Mentre le due testate "dissidenti" accoglievano una pluralità di posizioni attraverso le quali gli intellettuali progressisti milanesi cercavano di conciliare ideologia e ricerca artistica, l'esperienza di «Incontri musicali» mostrava un fronte univoco e deciso. Tanto che nel 1956, anno cruciale per i dissensi tra intellettuali e potere politico, provocati dall'invasione dell'Ungheria da parte dell'Unione Sovietica, la rivista di Berio reagì con polemico pragmatismo, contrapponendo a un'arte che si definiva *impegnata* attraverso messaggi e proclami spesso pronunciati in modo retorico, una concezione compositiva artigianale, precorritrice di una modernizzazione tecnologica e sociale ormai alle porte. L'atteggiamento disinvolto di questi intellettuali aveva anticipato di almeno dieci anni l'addio all'*engagement,* che nel 1977 sarebbe stato espresso a chiare lettere da altri musicisti, compositori e addetti ai lavori.[26]

I riflessi di questa precoce abiura si colgono tra le righe delle testimonianze contemporanee. Nel 1957 sulle pagine de «La Rassegna musicale» Pestalozza abbozzava un tentativo di storiografia in presa diretta per illustrare le opzioni estetiche e le scelte

---

[24] Al 1949 risalgono le annotazioni sarcastiche con cui Togliatti, sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia, rispose a a Mila con intento polemico nei confronti della musica d'avanguardia (RODERIGO DI CASTIGLIA, *Orientamento dell'arte*, in PALMIRO TOGLIATTI, *I corsivi di Roderigo, interventi politico-culturali dal 1944 al 1964*, De Donato, Bari 1976, p. 165, citati in A. ESTERO, *Il musicista*, cit., p. 345.

[25] Espressione del *Centro internazionale di musica* questa importante iniziativa milanese si prefiggeva, attraverso la promozione di concerti e di un convegno internazionale dedicato alla dodecafonia, di rompere il cerchio d'indifferenza che circondava la l'arte contemporanea..

[26] MARIO MESSINIS e PAOLO SCARNECCHIA (a cura di), *Musica e politica: teoria e critica della contestualita sociale della musica*, voci sull'est, testimonianze e letture di contemporanei La Biennale di Venezia-Marsilio , Venezia 1977. Tra i compositori erano Clementi, Donatoni, Togni e lo stesso Berio, tutti di formazione progressista. Nello stesso anno anche Gentilucci, benché polemicamente assente dalla "biennale del dissenso" insieme a Nono, Manzoni e Pestalozza, abbandonò l'*impegno* e insieme uscì dal Partito nel quale era iscritto dal 1969. Fu l'epilogo collettivo di un lungo addio dall'abbraccio dell'ideologia da parte dei compositori, cfr. NELLO AJELLO, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari 1997.

stilistiche della generazione di compositori del dopoguerra attivi in quegli anni a Milano.[27] In questa carrellata di nomi e annotazioni critiche, sovrapponibile negli obiettivi e nell'impostazione sistematizzante, nonché nel taglio espositivo e nelle posizioni allo stile che avrebbe contraddistinto dalla fine degli anni Sessanta i contributi critici di Armando Gentilucci, Pestalozza definiva Berio e Maderna, allora presenti a Milano, come «rappresentanti del formalismo puro». Manca all'appello Luigi Nono perché, come chiarisce l'autore in nota, benché rilevante in questo specifica categoria di compositori, egli tuttavia non rientrava nella situazione milanese che si andava esaminando.

Nell'illustrare al lettore l'obiettivo di quest'indirizzo compositivo che, come Boulez in Francia e Stockhausen in Germania, perseguiva in Italia «la ricerca formale quale perno dell'alternativa musicale del nostro secolo»,[28] Pestalozza precisava che tale ricerca veniva proiettata dai suoi esponenti nell'unica prospettiva, dritta davanti a sé, d'identificazione della realtà musicale col solo mondo sonoro. In altre parole, questi compositori, concentrati in via esclusiva sulla dimensione tecnica del comporre, agivano incuranti della realtà, seguendo una traiettoria rettilinea e avulsa da ogni «transazione col fuori di sé». Questa loro tendenza assecondava, nella lettura marxista di Pestalozza, «l'ideologia comune prodotta dal mondo borghese […] secondo la quale la trasformazione delle sovrastrutture (la macchina, il linguaggio)» avrebbe dovuto «significare necessariamente la palingenesi e l'automatica risoluzione della crisi (fra cui quella artistica) della società».[29]

L'accusa di aver ridotto la realtà alla sola dimensione acustica e la composizione alla sola tecnica di organizzazione e (nel caso della musica elettronica) di manipolazione dei suoni, era la conclusione di un sillogismo che la critica marxista applicava all'accezione radicale della *Nuova Musica.*

Date queste premesse Pestalozza riconduceva ai precetti del determinismo positivista i riferimenti filosofici di quest'ala "integralista" dell'avanguardia italiana. D'altro canto l'abbandono delle basi tardo-romantiche (irrazionalistiche), che avevano innervato la dodecafonia "storica" della seconda scuola di Vienna, per abbracciare altri presupposti teoretici, sollecitava argomentazioni proprie di uno storicismo italiano che già aveva fornito agli intellettuali progressisti del primo dopoguerra validi appigli contro il pensiero fenomenologico, esistenzialista e scientista.

1.3 Con e contro Adorno

Su questi presupposti si strutturò in Italia, come in nessun altro paese europeo, una recezione particolarmente complessa e duratura del pensiero di Theodor Wiesengrund Adorno. La sua divulgazione, giunta in gran parte con ritardo rispetto alla sua formulazione, comportò un inevitabile anacronismo di alcune tesi del filosofo di

[27]Luigi PESTALOZZA, *I compositori milanesi del dopoguerra*, in «Rassegna Musicale», XXVII, I, 1957, pp. 27-43: 33 che esamina le posizioni di Fellegara, Castiglioni, Manzoni, Paccagnni, Castaldi, Berio, Maderna, Chailly, Testi, Michelangelo Abbado, Negri e Gaslini.
[28]*Ivi*, p. 33.
[29] *Ivi*, p. 34.

Francoforte rispetto alle accelerazioni con le quali la ricerca artistica e musicale aveva già superato le innovazioni della musica del primo Novecento e di fatto relegato l'espressionismo, erto a modello in alcuni scritti adorniani, ad una stagione culturale ormai conclusa. Cosa che dette luogo a non pochi fraintendimenti.

In apertura de «La Rassegna musicale» in cui apparve il citato saggio di Pestalozza, veniva pubblicata in traduzione italiana a cura di Giacomo Manzoni e col titolo *Invecchiamento della musica nuova,* la versione allora più completa del saggio di Adorno del '55 che segnava la rottura definita del filosofo con la giovane generazione di compositori.[30] In estrema sintesi Adorno rimproverava ai compositori "radicali" la rinuncia volontaria ad ogni soggettività; la falsa identificazione con il materiale e con i "meccanismi" della tecnica compositiva seriale, come se tali principi organizzativi fossero animati di vita propria e ad essi ci si potesse affidare passivamente; il carattere macchinale di una tale concezione compositiva; lo smarrimento di ogni tradizione.

La Scuola di Francoforte, e in particolare il pensiero di Adorno, che si espresse dagli anni Venti sino agli anni Settanta, è stata una delle voci di opposizione al capitalismo borghese, il quale peraltro si avviava a diventare un capitalismo post-borghese. Esso va collocato all'interno di quella grande corrente chiamata *dialettica negativa*, che viene spesso contrapposta al postmoderno, piuttosto che considerata ad esso complementare. Adorno, in quanto portatore di un profilo filosofico autonomo, non va assimilato a Herbert Marcuse, benché come questo appartenga all'ultima generazione che poté giudicare il capitalismo sulla base del concetto di "coscienza infelice" elaborato da Hegel.

Secondo Hegel la dialettica storica ha bisogno di tre momenti (tesi, antitesi e sintesi) ovvero del momento astratto (o intellettuale), dialettico (o negativo-razionale) e speculativo (o positivo-razionale). Sul piano concettuale essa esprime il necessario negarsi di ogni "finito" (pensiero o cosa) nella sua unilateralità. La negazione dialettica tuttavia non comporta la "nullificazione" di ogni contenuto, in quanto, secondo Hegel, i momenti negati sono conservati nella sintesi della quale sono parti componenti. In base ad una lettura "ortodossa" di Hegel, perciò, se ci si ferma al secondo momento, non si ha più a che fare con una dialettica vera e propria ma con una teoria della differenza mascherata da dialettica. Su questi presupposti, a un giudizio storicamente generoso del pensiero di Adorno si è aggiunto in tempi recenti, quello di inattualità della *Dialettica negativa* (1966). Il filosofo aveva recepito il limite di Marx, che a sua volta «della dialettica hegeliana aveva preso solo la dialettica dell'essenza, intesa come negazione determinata delle categorie generali dell'essere, per cui il concetto, inteso come autocoscienza libera del soggetto, viene fatto magicamente derivare dalle categorie hegeliane negative dell'essenza. Adorno,

---

[30]Cfr. THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Invecchiamento della musica nuova* in «Rassegna Musicale», XXVII, I, 1957, pp. 1-22. Pubblicato due anni prima in «Monat», maggio 1955 ed integrato dall'autore con un lungo capoverso non compreso nella prima versione e neppure nelle due traduzioni francese ed inglese (quest'ultima ricalcava quella francese), era stato riproposto in *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1956. La traduzione italiana pubblicata su «La Rassegna musicale» del 1957 sarebbe stata inclusa nella traduzione integrale dei saggi adorniani sempre a cura di Manzoni in *Dissonanze,* Feltrinelli, Milano 1959.

che pure vorrebbe fare un'integrazione liberale e libertaria di Marx, finisce per schiacciarsi in un potenziale difetto positivistico di Marx stesso».[31] Date queste premesse, la *dialettica negativa* riposa sull'assunto fondamentale che vi sia dialettica anche con una volontà di non superamento, considerando ogni superamento una caduta nel positivismo reificato.

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta il pensiero di Adorno costituì un punto di riferimento per gli intellettuali marxisti italiani, a causa dei nessi inestricabili che in esso legavano teoria critica e teoria estetica, filosofia e musica. Secondo il filosofo, attributo della creazione artistica è il suo carattere sociale. L'idea di arte come *fait social* pone il fenomeno artistico direttamente all'interno dei rapporti sociali dei quali è prodotto e specchio. Pur tuttavia essa mantiene anche la propria autonomia, dato che l'arte «diventa fatto sociale per via della sua contrapposizione alla società, e quella posizione essa la ricopre solo come arte autonoma».[32]

L'edizione italiana della *Philosophie der neuen Musik* pubblicata nel 1959 (lo stesso anno di *Dissonanze*) dopo che erano trascorsi dieci anni dalla sua pubblicazione in Germania,[33] e i successivi ampliamenti del catalogo adorniano in lingua italiana con le mediazioni di Manzoni e Rognoni nei rispettivi ruoli di traduttore e curatore, registrarono in Italia la presenza di una spaccatura già operante sul fronte compositivo. Su questa frattura preesistente la diffusione del pensiero di Adorno contribuì ad alimentare un'ulteriore divergenza di posizioni all'interno del fronte progressista.

La spaccatura sul fronte compositivo maturò come riflesso che la lezione di Cage e la fortuna della costellazione di compositori legati a Darmstadt ebbero sui nuovi equilibri interni politico-culturali allora in via di definizione. Gli anni dal 1959 al 1962 furono cruciali in Italia non tanto (e non solo) per gli effetti dell'influenza diretta o indiretta del pensiero del compositore americano su giovani musicisti, come Bussotti, presenti a Darmstadt nel 1958,[34] quanto per le ripercussioni della rottura che vi fu fra Nono e Stockhausen, allora i due maggiori esponenti della cosiddetta 'Scuola di Darmstadt': rottura che ne decretò la fine.

Essa fu determinata dalla violenta reazione del compositore tedesco alla conferenza tenuta da Nono a Darmstadt durante i corsi del 1959.[35] Nella sua relazione Nono

---

[31] L'errore d'impostazione è illustrato da COSTANZO PREVE in *Adorno e la Dialettica negativa*, video-intervista a cura di DIEGO FUSARO in <www.filosofico.net> (caricato il 19.09.2011).

[32] THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Ästetische Theorie*, Frankurt am Main 1970 - trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 318

[33] THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1949. Poi in ID., *Gesammelte Schriften*, Band 12: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.

[34] Al seminario di Cage del '58 su *Composizione come processo,* parteciparono oltre a Bussotti, anche Cornelius Cardew, Mauricio Kagel, Bo Nilsson e Nam Jun Paik.

[35] Il testo tedesco della conferenza di Nono, scritto materialmente nel '59 dal suo giovane allievo Helmut Lachenmann, fu pubblicato per la prima volta con il titolo di *Gitterstäbe am Himmel der Freiheit* (*Sbarre al cielo della libertà*) su «Melos» n. 27, 1960 pp. 69-75. Nel giro di pochi mesi l'articolo fu ripreso con varianti e col titolo di *Geschichte und Gegenwart in der Musik von Heute* (*Storia e attualità nella musica d'oggi*) in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik» III, 1960, pp. 41-8. Esso divenne noto anche in Italia, dove aveva conosciuto le due pubblicazioni in «La Rassegna Musicale», XXX/8, 1960, pp. 1-8 col titolo di *Presenza storica nella musica d'oggi* e in «Il Verri», IV, 2, 1960, pp. 96-103 col titolo di *Realtà storica nella musica d'oggi*. In tempi recenti sarà

contestava il cageismo per il suo ostentato rifiuto a considerare la dimensione diacronica del fenomeno artistico, a non volerlo cioè rapportare né alle sue origini e agli elementi che l'hanno formato, né alla sua partecipazione alla realtà presente e all'efficacia su di essa, né alle sue capacità di proiezione nel futuro. Per questo la poetica dell'*alea* veniva equiparata, in modo più o meno esplicito, al serialismo integrale, in quanto entrambi, secondo il compositore veneziano, erano rivolti a considerare detto fenomeno «esclusivamente in sé e per sé, come fine a se stesso e solo in relazione a quel preciso istante in cui si manifesta» e dunque, diremmo oggi, nella dimensione sincronica di oggetto.

Allo storicismo di fondo, ereditato dalla critica di sinistra negli anni Quaranta, la quale aveva osteggiato con gli stessi argomenti il "cerebralismo" dodecafonico, Nono univa una evidente impronta derivata dal materialismo storico e dai suoi metodi. Nell'analisi del compositore veneziano le conseguenze di un'impostazione errata si ripercuotevano sul ruolo del compositore. Da un lato la tendenza dei serialisti a ridurre la composizione all'obbedienza di un principio schematico, sganciava l'artista dalla realtà circostante e lo autorizzava a trovare riparo in una dimensione astratta da ogni implicazione storica. Dall'altro la composizione aleatoria, promuovendo l'improvvisazione come mezzo di espressione spontanea, incoraggiava la fuga del compositore dalle proprie responsabilità (e forse da un più lungo e faticoso impegno) per delegarle alle abilità degli interpreti. In entrambi i casi era la soggettività dell'uomo ad essere annullata nel processo di alienazione a un mezzo (l'organizzazione del materiale) o a un altro soggetto (l'interprete).

L'alternativa proposta da Nono, come rilevò Massimo Mila all'indomani della spaccatura prodottasi in seno ai musicisti della "nouvelle vague", ambiva a convogliare intorno a sé «coloro che dall'evoluzione inarrestabile della tecnica musicale sono disposti ad accettare tutto, riconoscendole il diritto di sperimentare qualsiasi novità, purché non sia scopo a se stessa».[36] In questo senso le alternative dell'avanguardia, seriale e aleatoria, venivano assimilate a forme di oggettivismo o neoclassicismo, termini utilizzati come sinonimi e in senso lato per designare le estetiche dei ritorni al passato "senza storia".

L'aggiornamento tecnico era ritenuto da Nono un passaggio necessario «perché – prosegue Mila – la musica continuasse a vivere quale sempre era stata, «come una manifestazione dell'uomo, e naturalmente dell'uomo di oggi, manifestazione dotata di autenticità specifica e di originalità».[37] Nono, come Gramsci, al cui pensiero il compositore non avrebbe mancato di dichiarare il suo debito, riteneva che la cultura dovesse comunque avvalersi di mezzi attuali per agire come presa di coscienza, di provocazione, di lotta e di partecipazione.[38] Nella concezione di Nono la musica vive unicamente della sua contemporaneità, nella misura in cui la sua comprensione storica non dipende da una

---

ripubblicato col titolo *Presenza storica nella musica d'oggi* in ENZO RESTAGNO; (a cura di), *Nono*, EDT, Torino 1987, pp. 239-45; poi in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, cit., pp. 46-56.

[36] MASSIMO MILA, *La linea Nono (A proposito de "Il canto sospeso"),* in «La Rassegna musicale», XXX, n. 4. Dicembre 1960, pp. 297-311: 297.

[37] Ivi, p. 298.

[38]Si veda la lettera di Nono al quotidiano «Le Monde» in L. NONO, *Scritti e colloqui*, cit. pp. 288-9.

catena di evoluzioni linguistiche, ma dal suo legame alla realtà contingente, dal suo agire motivato dalla presenza di un pubblico che ne riconosce l'utilità.

Con un chiaro riferimento all' "intellettuale organico" gramsciano, incarnato nella figura del "musicista militante", Nono perseguiva la continuità tra impegno e tecnica compositiva, giungendo a prefigurare una posizione unica e autonoma nell'ambito della geografia dei rapporti tra avanguardia e potere politico. In antitesi a concezioni progressiste ma rinunciatarie (Boulez), socialdemocratiche (Kagel), liberiste-tecnocratiche (Stockhausen), ma anche ai gruppi dell'estrema sinistra rivoluzionaria, che denunciavano la provenienza borghese di ogni forma di produzione culturale e pertanto ne dichiaravano l'impossibilità, almeno sino a rivoluzione avvenuta,[39] in Nono la concezione dell' "impegno" emergeva dal profondo dei processi artistici e determinava un'interdipendenza totale tra mezzi e fini, tra organismo sonoro e contenuto politico.

Nell'assumere la composizione come atto creativo motivato da contenuti politici, il compositore veneziano metteva in atto una dialettica della forma che presupponeva allo stesso tempo la macchina come strumento di dominio e il sapere tecnico come strumento conoscitivo. Nelle opere di Nono i conflitti sociali apparivano trasfusi nell'assunto tecnologico. D'altro canto l'elaborazione di un modo di far musica da verificare e condividere con le forze sociali a cui essa si rivolge, avrebbe portato il compositore a cercare un pubblico nuovo, promuovendo un'azione al di fuori dei circuiti produttivi tradizionali. In questa direzione sarebbero proseguite le azioni promosse dall'iniziativa milanese Musica/Realtà che, a partire dal 1973, sotto la guida di Luigi Pestalozza, furono realizzate a Reggio Emilia con la collaborazione dello stesso Nono, di Pollini, Leydi, Petazzi e di Gentilucci.

Come Nono, Gentilucci sul finire degli anni Sessanta, avrebbe assunto l'impegno politico come continuazione nella sfera pratica dell'atto compositivo.[40] Ma l'aspirazione ad una prassi artistica socialmente impegnata, e non elitaria, poneva il compositore veneziano e gli intellettuali vicini alla sua posizione in aperto contrasto con la dialettica negativa di Adorno. Il filosofo aveva attribuito al compositore un atteggiamento soggettivamente critico ma oggettivamente impotente sul piano della prassi.

La nozione aristotelica di *praxis* (la *pratica* che ha come scopo l'azione umana nel mondo), distinta dalla *theoria* (che aspira alla rivelazione della verità) e dalla *poiesis* (il *fare* che ha come finalità la produzione di qualcosa), filtrata dall'uso marxiano del termine, venne recepita con un'accezione particolare nel pensiero di Adorno e nell'ambito della teoria critica della Scuola di Francoforte. Benché nell'uso comune il termine *praxis* sia utilizzato come sinonimo di pratica, esso si riferisce più propriamente all' 'azione', considerata "in relazione a" o "in contrasto con" la teoria. Nell'accezione marxista l'azione viene considerata in relazione alla società e, nel caso della musica, implica che sia definita la funzione sociale di questa nelle realtà politiche e sociali dominanti dell'economia capitalista.

---

[39]Cfr. A. ESTERO, *Il musicista cit.* p. 359 in cui sono riassunte tutte queste posizioni.
[40]*Ivi*. p. 360.

Già all'indomani della traduzione italiana dei *Minima Moralia*[41] fu visto nell'adornismo un rinvio illimitato della prassi.[42] Adorno in realtà voleva essere un teorico della "prassi teorica", intesa come disvelamento antipositivistico del dato, per cui l'intenzione adorniana è positiva. Vedendo però in ogni forma di prassi una forma di positivismo mascherato, alla fine l'adornismo diventa un'esorcizzazione della prassi stessa. Mentre Hegel, pur sapendo che la prassi non poteva essere risolutiva ma portava con sé elementi contraddittori, *riconosceva* la negatività della prassi non solo come opposizione alla politica, ma anche come elemento contradditorio dialettico, Adorno temette le conseguenze dialettiche della prassi per cui si ritrasse spaventato di fronte ad essa, probabilmente ipostatizzando che né lo stalinismo, né il nazismo, né il liberismo potevano rappresentare una prassi adeguata.

Bisogna ricordare, infatti, che negli anni in cui scriveva Adorno, gli stessi in cui Hanns Eisler si pronunciava sulla crisi nella musica,[43] la situazione politica era polarizzata su posizioni estremistiche ed era pienamente motivata la convinzione che l'arte stessa potesse essere direttamente e "fattivamente" impegnata come forma di azione sociale. Per Eisler, come per il suo collaboratore Bertold Brecht, gli artisti erano diventati poco più che rappresentanti degli interessi della piccola borghesia, per cui era necessario che la musica trovasse una nuova funzione politica. Per certi aspetti la posizione di Eisler sulla situazione sociale della musica fu molto vicina a quella di Adorno. Ciò in cui erano separati era il *modo* in cui essi intendevano la nuova funzione della musica, laddove per Eisler la musica doveva essere socialmente e politicamente impegnata; per Adorno doveva diventare criticamente riflessiva in sé.

A queste due posizioni divergenti fecero riferimento le risposte fornite dall'arte alla crisi nella società: una crisi che sia Adorno, sia Eisler attribuirono alla natura sociale dell'arte che, nel caso di specie, appariva nella forma mediata della musica e del suo materiale. Malgrado le conseguenze subite a causa dello sconvolgimento prodotto dall'ascesa di Hitler e di Stalin, gli assunti degli anni Trenta riguardanti l'arte politicamente impegnata sopravvissero alla Seconda Guerra Mondiale e si trasformarono nel corso degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta come arte di protesta, *agit-prop*, *community art* e situazionismo. Reinterpretazioni successive del concetto di musica impegnata furono, oltre all'esperienza compositiva di Nono, gli esempi di Hans Werner Henze e di Cornelius Cardew.

Le connotazioni gramsciane dell'operare artistico di Nono, più vicine al "realismo critico" delle scuole filosofiche dell'est europeo che alla lettura del marxismo risolta in chiave metafisica e nichilista da Adorno, trovarono uno strenuo sostenitore in Pestalozza,

---

[41]THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Minima moralia* – trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1964.

[42]MARZIO VACATELLO, *Th W. Adorno: il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

[43] Cfr. HANNS EISLER, *Die Erbauer einer neuen Musikkultur* (1931) e *Zur Krise der bürgerlichen Musik* (1932), in *Hanns Eisler Complete Edition* (HEGA) edited by)Internationale Hanns Eisler Gesellschaft Serie IX (Schriften) Bd. 1.1: *Gesammelte Schriften 1921–1935*, edited by Tobias Faßhauer and Günter Mayer, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2007-

che, all'indomani della pubblicazione dell'edizione italiana della *Filosofia,* teorizzò e sviluppò un'analisi critica delle tesi del filosofo di Francoforte.[44]

Pestalozza stigmatizzava l'antimaterialismo di Adorno. Una mancata unità tra teoria e prassi gli avrebbe impedito di aderire alla storicità del reale, tant'è che nell' identificare la storia del ventesimo secolo con la crisi della borghesia europea, Adorno aveva estromesso dalla scena il proletariato e insieme ad esso gli ideali rivoluzionari, che Pestalozza riteneva gli unici risolutivi delle tensioni sociali, politiche ed economiche della crisi.

Mentre Nono gridava alla negligenza del filosofo per non aver considerato il *Capitale*, né tantomeno le sue espressioni rivoluzionarie, Pestalozza leggeva come tacite derivazioni da Lenin le teorie adorniane dell'evoluzione monopolistica del capitalismo privato dell'Ottocento e dell'imperialismo economico, come fase suprema del capitalismo; ascriveva a Marx il rovesciamento sociale ed economico che Adorno aveva impresso al concetto hegeliano di *alienazione*:

> la mistificazione della vita moderna, sotto l'impulso dell'industrializzazione totale della produzione economica stessa dovuta all'immensa domanda di beni, provoca l'annullamento dell'individuo, la sua alienazione al livellamento dei bisogni, alle esigenze del mercato standardizzato[45]

Malgrado ciò Pestalozza giudicava aristocratica l'avversione di Adorno per la massificazione del mondo moderno e lo riteneva responsabile di aver contribuito a mantenere il dominio delle élites, perpetuando il culto dell'individuo, la cui coscienza della crisi rappresentava la sola antitesi alla società disumanizzata. Un individuo senza prospettive di uscita da un sistema di dominio immutabile. Un soggetto che Adorno descriveva come solo e preda dell'angoscia,[46] chiuso nella solipsistica condizione degli abitanti delle grandi città. Una solitudine interna alla collettività dove ciascuno era estraneo all'altro e dove, nella visione pessimistica del filosofo, anche l'artista, al quale ogni velleità rivoluzionaria appariva estranea e illusoria, non poteva che opporre a tale stato di cose un'arte provocatoria. Nel rapporto tra esperienza esistenziale e linguaggio alienato Adorno risolveva la sua concezione artistica, senza che a questa dinamica tra soggetto e oggetto potesse aspirare alla sovrastruttura, in senso marxista, di soggetto produttore.[47]

Alla critica di Nono e Pestalozza altri compositori, musicisti, critici musicali ed editori di sinistra contrapposero una rosa sfumata di adesioni o distanze intorno alle tesi del filosofo. Vi furono fautori acritici del "negativismo" come Bortolotto, Clementi, Donatoni,

---

[44] LUIGI PESTALOZZA, *La contraddizione pratica di Adorno*, in «La Rassegna Musicale», XXX, 1, 1960, pp. 9-23, poi in ROBERTO FAVARO (a cura di), *L'opposizione musicale: scritti sulla musica del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 75-90

[45] *Ivi*, p. 76, nell'edizione del '91.

[46] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, p. 49 e sgg.

[47] Cfr. LAURENT FENEYROU, *Musiques informelles, musiques negatives. Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Franco Evangelisti*, in NICOLAS DONIN-LAURENT FENEYROU (direction scientifique),*Theories de la composition musicale au XXe siècle*, volume 1, Symetrie, Lyon 2013, pp. 735-76: 736

e più tardi Bussotti, accanto a figure più interessate alla mediazione e alla diffusione delle tesi adorniane. Tra questi vi erano Luigi Rognoni, che, sotto l'influsso delle posizioni marxiste più aggiornate di Banfi e Paci, tentava un ribaltamento del pessimismo adorniano attraverso l'analisi fenomenologica della musica contemporanea e Giacomo Manzoni che, pur con varie riserve sulle analisi dell'autore studiato, elaborava una revisione dell'approccio critico alla luce delle nuove esperienze sociali. Vi erano infine le riviste più vicine agli ambienti delle neoavanguardie, come «Ordini», «Collage» e «il Verri», che guardavano con simpatia gli sviluppi del pensiero adorniano verso l'informale.

La recezione di Adorno agì come ulteriore filtro sul dilaniato paesaggio della Nuova Musica, come risulta dalle posizioni espresse su «Rinascita» dal giugno 1962, data in cui venne affidata stabilmente a Pestalozza la critica musicale. Divenuto periodico settimanale, l'organo di cultura del PCI da un lato celebrava il sodalizio tra il compositore comunista Nono e il partito di riferimento, ponendo sempre più l'accento sull'impegno politico del compositore veneziano, dall'altro osteggiava con una critica sferzante l'avanguardismo puro, rifiutando il "neodadaismo" di Kagel, Stockhausen e Bussotti,[48] nonché gli esiti cui conduceva la ricerca sull'Opera aperta e l'aleatorietà.[49]

Il contrasto di fondo che divideva i due fronti della Nuova Musica nasceva dall'atteggiamento opposto che si venne a configurare intorno al tema dell'impegno. Da un lato l'equazione impegno morale/impegno compositivo intorno alla quale si consumò lo "strappo" di Nono e il suo isolamento volutamente autarchico sia dal consesso di Darmstadt, sia nei confronti del nuovo panorama musicale italiano; dall'altro un fiorire in di iniziative editoriali e concertistiche, favorevoli ad un avanguardismo che agiva in ostentata indifferenza o proclamata contrarietà all'*engagement* politico.

Da un lato il primato della posizione ideologica sulle scelte linguistiche che condizionò non solo la scelta iniziale di Nono, ma che sarebbe stato determinante ai fini dell'impostazione di un modo di far parte della Nuova Musica che era soprattutto un modo di essere contemporaneo;[50] dall'altro le esperienze intorno alla rivista «Ordini», fondata nel fatidico '59, la costituzione a Roma dell'associazione Nuova Consonanza (ed omonimo Gruppo d'improvvisazione) dal 1964 e a Palermo del Gruppo universitario per la nuova musica, l'avvio di «Collage», rivista internazionale di Nuova Musica e Arti Visive contemporanee e la fondazione del Gruppo '63 con l'obiettivo di favorire la diffusione in Italia del post-webernismo e infine con il successo delle Settimane di nuova musica di Palermo.

---

[48] L. PESTALOZZA, *Rifiuto dei contenuti nella 'nuova musica', in* «Rinascita», 28, 17 novembre 1962, pp. 27-8

[49] L. PESTALOZZA, *L''Opera aperta' musicale e i sofismi di Umberto Eco,* in «Rinascita», 20, 22 settembre 1962, p. 24.

[50] Il rapporto tra tecnica compositiva e messaggio politico; l'abbandono del serialismo e del puntillismo a favore di un'idea "organica" del suono; il rifiuto dell'esperienza aleatoria; l'interesse per l'elettronica con concessioni alla variante "concreta"; la riflessione costante sui rapporti tra musica, parola e significato.

1.4 Paradigmi critici

In questa particolare situazione, nella Milano dei primi anni Sessanta, Armando Gentilucci si affacciò sulla scena della critica musicale. I suoi scritti parlavano chiaro. L'intellettuale aveva scelto e si era incamminato con passo deciso lungo la "linea Nono". Il compositore, invece, aveva bisogno di sperimentarsi. L'amicizia con Luigi Pestalozza e la vicinanza con le posizioni estetiche da questi espresse su «Rinascita», contribuirono ad incanalare le opzioni di Gentilucci nel dibattito dalla parte dei musicisti più legati organicamente al Partito, al quale egli stesso avrebbe aderito, anche formalmente, nel 1969.

La formazione compositiva che aveva ricevuto in Conservatorio, invece, risentiva della cultura attardata del suo insegnante Bruno Bettinelli, il quale, a differenza di Fellegara o di Manzoni, per restare nella rosa di compositori attivi a Milano nel dopoguerra e che, insieme a Nono, furono particolarmente cari a Gentilucci, apparteneva, come del resto Malipiero alla generazione che precedette la guerra. Ben altra influenza ebbe su di lui il giovane Donatoni, che curò parte della formazione di Gentilucci al corso medio di Composizione e che trasmise all'allievo la sua passione per Bartók, insieme ai suggerimenti per guardare al compositore ungherese come ad un'alternativa ai poli della musica occidentale.[51] Come a un modo per abitare quel *terzo mondo* dove non rientravano i musicisti iscritti nelle categorie adorniane dell'espressionismo e del neoclassicismo: il mondo musicale di Janáček, di Bartók ma anche quello di Ives, di Varese e di Cage.[52]

I primi passi di Gentilucci nella composizione non comportarono la necessità di un esercizio autoriflessivo, né sul piano estetico né sugli aspetti tecnici del comporre. La scelta di riservatezza sugli aspetti operativi e teoretici del proprio fare nasceva, come lui stesso avrebbe rivelato vent'anni dopo, dalla difficoltà di elaborare un pensiero originale, in grado di guidare le scelte linguistiche personali.[53] Ma questo riserbo sconfinò ben oltre il

---

[51]Presso il Conservatorio di Milano Gentilucci, dopo qualche difficoltà iniziale, conseguì i diplomi di pianoforte (1961), musica corale e direzione di coro (1962), direzione d'orchestra (1963) e composizione (1963) (Cfr. in G. FERRARI, *Armando Gentilucci, cit.* p. 20, la ricostruzione del percorso formativo di Gentilucci in base alla consultazione dei documenti conservati presso il Conservatorio di Milano). La formazione alla composizione avvenne sotto la guida dei maestri Aurelio Maggioni, Franco Donatoni e Bruno Bettinelli, i quali lo seguirono nel conseguimento dei livelli di compimento inferiore, medio e superiore degli studi (G. FERRARI, *Ibidem* precisa che la continuità didattica di Donatoni non è totalmente documentabile, mancando il registro dell'anno 1957-1958). Le caratteristiche individuali e gli orientamenti estetici delle tre figure-guida improntarono in misura diversa il giovane Gentilucci, anche se a Donatoni e a Bettinelli spettò un ruolo di più diretta e duratura influenza. L'incontro decisivo per Gentilucci con la musica di Bela Bartók fu certamente veicolato dall'influsso che il musicista ungherese esercitava in quegli anni su Donatoni: una fascino così profondo e totalizzante da suggerire per il compositore veronese il simbiotico appellativo di "Donatók". Quanto a Bettinelli, è lo stesso Gentilucci, nell'ampio saggio che gli dedicherà (Cfr. A. GENTILUCCI, *Presenza di Bruno Bettinelli*, in «Il Convegno Musicale», n. 1-2, 1965, pp. 49-56) ad ascrivere al modello bartokiano l'acquisizione di "un certo espressionistico segno compositivo, nervoso e drammaticamente teso" del suo maestro. Tale era il rapporto dialettico che l'opera del musicista ungherese aveva saputo instaurare con le diverse correnti e componenti della musica della prima metà del Novecento.

[52] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della Musica Contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1969, 1983[7], pp. 22-3.

[53]Sullo scritto del 1983 *Attraverso i sentieri del comporre* si rimanda al § 2.6.3 di questa tesi.

periodo dell'apprendistato e continuò a motivare il silenzio intorno alla propria attività compositiva, la quale proseguì, per così dire, "all'insaputa" di quella critica fino al 1978.

Sicuro e spavaldo invece fu l'esordio critico. Il linguaggio era derivato dal serialismo. Il tono dell'eloquio partecipe e appassionato nei confronti dei *rivoluzionari*; veemente e polemico contro gli *avanguardisti*. In questi scritti si ritrova la critica di Adorno, rimodulata su un timbro personale, sollecitato dalla linea indicata da Nono.

Sulle note del filosofo di Francoforte Gentilucci ricusava la riduzione della musica ad una scienza astratta e matematica. Riteneva che una scrittura musicale eretta a feticcio approfondisse la condizione alienata del soggetto e portasse al suo annichilimento. Contestava il culto della civiltà industriale che aveva attraversato l'arte moderna dal movimento futurista sino allo sperimentalismo ,[54] nel quale la scoperta si sostituiva all'invenzione e le nuove tecniche e tecnologie sviavano costantemente l'oggetto della creazione.[55]

Con Adorno era l'umanesimo di Gentilucci, che chiamava in causa l'uomo e la sua sensibilità. Un timbro etico risuonava nelle parole con cui l'autore richiamava il *soggetto* ad assumersi nuovamente le proprie responsabilità, dopo che la direzione *oggettiva*, lungo la quale si era impegnata l'avanguardia storica, aveva stabilito «rigorose equazioni tra linguaggio storico e contenuto della comunicazione»;[56] dopo che, per effetto di questa ed altre inflessibili deduzioni, il *linguaggio* aveva cessato di essere "veicolo neutro" dell'*espressione*, per diventare «momento decisivo della conoscenza» nonché riflesso di un problematica cosciente della realtà.[57]

Contro Adorno e al di là del suo *espressionismo* si spingeva la via indicata da Gentilucci per una ricerca musicale che fosse la meno univoca possibile.[58] La critica al dualismo schematico Stravinsky/Schönberg, proposto vent'anni prima da Adorno nella *Philosophie der neuen Musik,* veniva espressa a chiare lettere da Gentilucci nell'*Introduzione* alla sua *Guida alla musica contemporanea*.[59] La prospettiva critica del filosofo di Francoforte, schiacciata sull'*aut-aut* tra una musica progressiva ma che «risuona inascoltata, senza echi», in quanto «il tempo le si rapprende intorno in un lucente cristallo»[60] (Schönberg dodecafonico) e una "musica al quadrato" che in nome di una chiarezza formale originaria esprimeva la nostalgia del mito, «come immagine di eternità e di salvezza»[61] e che come tale operava nel senso regressivo di un arcaismo falsamente autentico (Stravinsky neoclassico), si rendeva colpevole, nella critica di Gentilucci, per aver escluso a priori la

---

[54] A. GENTILUCCI, *Il futurismo e lo sperimentalismo musicale d'oggi*, in «Il convegno musicale: rassegna trimestrale» , A. 1., n. 3-4 (lug.-dic. 1964), pp. 275-302.
[55] L. FENEYROU, *Musiques informelles,* cit., p. 737.
[56] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto,* cit., p. 8.
[57] *Ibidem*
[58] L. FENEYROU, *Musiques informelle,* cit., p. 737.
[59] Sulle relazioni tra Gentilucci e Adorno cfr. GIOVANNI PIANA, *Considerazioni inattuali su Theodor W. Adorno*, in «Musica/Realtà», XIII, 39 (1992), pp. 17-49: 43-49, poi ripresa in ID., *Problemi di estetica e di teoria musicale*, in Opere complete vol. XII, Lulu.com, 2013.
[60] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit. p. 130.
[61] *Ivi*, p. 206

ricchezza di tecniche, stili, linguaggi e modi di pensare che popolavano il citato *terzo mondo*, lungo la strada aperta a suo tempo da Debussy.

La critica di Gentilucci alla visione eurocentrica e pangermanica di Adorno diverrà più esplicita nel saggio maggiore *Oltre l'avanguardia.* del 1979, sullo sfondo di un consapevole richiamo del compositore leccese ad «una musica multiforme, onnivora, ricca di nuovi materiali ed altri presi a prestito da contesti stilistici e storici antichi, come le sinfonie di Charles Ives o di Gustav Mahler»:[62] in breve nell' *invito al molteplice* che verrà illustrato nel capitolo seguente.

Negli scritti pubblicati intorno alla metà degli anni Sessanta Gentilucci, allora poco più che ventisettenne, rifletteva in una prospettiva di comprensione storica. Il tono del discorso, spesso polemico mirava a scuotere il lettore, a coinvolgerlo nella sua critica stigmatizzante. La natura valutativa di molte affermazioni, condotte con sguardo ampio e retrospettivo, ambiva a ricavare dalle considerazioni sulla musica un'analisi della realtà. Una realtà mediata dalla funzione sociale di una musica vera, da ascoltare, motivata dalla presenza di un pubblico.

Lo schema era abbastanza ripetitivo. Incastonato in una rosa di riferimenti col recente passato, l'oggetto di discussione veniva calato nella contemporaneità ed osservato nella costellazione di rapporti col presente. Passato al vaglio critico dell'autore, il fenomeno veniva rigettato nel dinamismo del suo svolgimento e di lì proiettato in futuri scenari.

Nell'analisi di Gentilucci la realtà musicale contemporanea diventava un termine di confronto, un punto da cui tracciare segmenti di collegamento con altri punti «lungo e oltre le direttrici dell'avanguardia storica».[63] La consequenzialità temporale del processo esaminato poteva dar luogo ad una schematizzazione come questa:

> espressionismo – Webern – strutturalismo post-weberniano (con esplorazione elettronico-concreta) e opera aperta – neoavanguardia[64]

Sbozzato in quattro momenti-chiave, lo schema elaborato da Gentilucci compendiava il cammino *della* 'Nuova Musica'[65] e in questa forma esso apparve in un saggio del 1966, in cui l'autore si apprestava a smontare le opzioni estetiche della contemporanea neo-avanguardia: ultima propaggine di una diramazione culturale rettilinea e coerente; ultimo anello dello schema, che si fermava alla definizione delle coeve tendenze. Musiche informali, musiche negative legate in quegli anni ai nomi di Bussotti, Clementi, Donatoni

---

[62] L. FENEYROU, *Musiques informelles cit*. p. 737. La traduzione è della scrivente.

[63] A. GENTILUCCI, *La "Neo-Avanguardia" cit.* p. 18

[64] I*bidem* Tre anni più tardi nell'*Introduzione* alla fortunatissima *Guida all'ascolto della Musica Contemporanea* edita nel 1969 (Feltrinelli, Milano 1983[7], p. 29) Gentilucci, nel trattare la vicenda della musica concreta ed elettronica, riproporrà uno schema analogo col preciso intento di far rilevare la posizione di essa lungo un itinerario della musica contemporanea destinato ad approdare all'*opera aperta.*

[65] Il corsivo richiama il weberniano cammino *verso* la 'Nuova Musica' indicato dal compositore austriaco nel ciclo di lezioni che tenne fra il 1932 e il 1933 in una casa privata a Vienna e che furono pubblicate postume in seguito al ritrovamento dei testi molti anni dopo la fine della seconda guerra mondiale col titolo *Der Weg zur Neuen Musik*.

ma anche di Manzoni, per certo aspetti, e di Evangelisti. Tendenze di cui Gentilucci, nel solco tracciato dall'amico Pestalozza su «Rinascita», denunciava il radicalismo; condannava lo sperimentalismo gestuale di alcuni suoi esponenti,[66] rei di aver condotto ad un limite estremo la riduzione linguistica a un grado zero. Passata la neo-avanguardia la continuità del racconto si spezza. Il discorso s'interrompe e spetta a noi completare lo schema.

Estratto dallo specifico contesto di un singolo scritto, quel rozzo sommario divenne un paradigma tematico intorno al quale insistono gran parte degli scritti del giovane Gentilucci. In questo ed altri articoli, pubblicati dal 1963 al 1968 a scadenza ravvicinata su alcune testate musicali italiane, il compositore leccese, neodiplomato presso il Conservatorio di Milano, prese ripetutamente posizione nei confronti del serialismo e delle neo-avanguardie col preciso scopo di metterne a nudo le contraddizioni.[67]

Negli stessi anni Gentilucci dedicò solo un brevissimo scritto all'*alea*,[68] ma sempre mosso dal bisogno di individuare argomenti di natura critica contro i linguaggi dell'informale. La scelta del soggetto era prima di tutto funzionale a quello scopo. La necessità di introdurlo, così come i modi e gli argomenti, come si vedrà più avanti, rientrano nell'impostazione sistematizzante della sua riflessione.

Il breve respiro di questi testi, che nascono e muoiono, confinati entro i limiti del contributo poco più che d'occasione, richiede che essi siano assunti nel loro insieme e che una lettura trasversale possa trasformarli in uno spazio di confronto critico più ampio. Assumendo come filo conduttore il citato paradigma storico-tematico proposto dall'autore, è possibile inoltrarsi in modo trasversale tra alcuni concetti ricorrenti con l'obiettivo di ricavare da questi "raggruppamenti" non solo la recezione gentilucciana delle opzioni estetiche contemporanee, che orientarono inevitabilmente la sua osservazione della realtà musicale, ma soprattutto alcune informazioni potenzialmente indicative di un interesse (inespresso) a confrontarsi con quelle e con gli autori di riferimento sul piano delle scelte poetiche e di personale gergo.

Il coinvolgimento di Gentilucci nel dibattito critico sul concetto di 'Nuova Musica', testimoniato dai suoi scritti degli anni 1963-1975, non si riduce ad una particolare lettura politica del fenomeno. Se l'adesione incondizionata di Gentilucci ad una posizione culturale indicata dalla linea politica può apparire oggi molto datata, l'interesse di questi

---

[66]Gentilucci si riferisce nello specifico agli sperimentalismi contemporanei di Karlheinz Stockhausen, di Sylvano Bussotti, di Franco Donatoni.

[67]Cfr.: A. GENTILUCCI, *Musica e notazione, oggi*, «Rassegna Musicale Curci», n. 1, marzo 1963, pp. 14-5; ID., *Realtà e sperimentalismo*, in «Rassegna Musicale Curci», n. 2, giugno 1963, pp. 13-5 ; ID, *"Avanguardia", corrosione e problematicità di un termine*, in «Rassegna Musicale Curci», n. 4, dicembre 1963, pp. 16-9; ID, *La «nuova musica » non esclude la voce umana*, in «Musica d'Oggi», n. 4, aprile 1965, pp. 103-4; ID, *Questioni critiche sulla nuova musica: le ultime ricerche*, in «Disclub», n. 17, ottobre-novembre 1965, pp. 21-4; ID, *La "Neo-Avanguardia", cit.*

[68]A. GENTILUCCI, *L'alea oggi*, in «Discoteca», n. 77, gennaio-febbraio 1968, pp. 24-5.

testi si concentra nei punti in cui gli occhi del compositore convergono con quelli dell'osservatore sul modo di interpretare il potenziale critico della 'nuova musica'.[69]

In questa Gentilucci non 'vede' una categoria estetica che appartiene alla musica del primo e/o della metà del Novecento, e che, come tale, a un certo punto verrà consegnata alla storia, ma assume il concetto di *Nuova musica* da compositore, come un progetto in continuazione, necessariamente incompleto e aperto, che aveva avuto le sue origini nel periodo storico della musica occidentale intorno al 1908 e che implicava tutte le innovazioni intervenute durante la prima metà del Novecento, dacché Paul Bekker nel 1919 coniò l'espressione 'die Neue Musik'. E così in avanti, sino agli ultimi sviluppi intervenuti a ridosso e ancora in corso nel periodo in cui Gentilucci scrive.

L'insistenza sul fatto che la 'nuova musica' fu la prima (e probabilmente sarebbe stata l'unica musica) a sospendere e disabilitare i sistemi sintattici e para-linguistici della tradizione e – diversamente da precedenti cambi di paradigmi – a non rimpiazzare con delle nuove le vecchie convenzioni, denota la preoccupazione del compositore sull'impatto che questo azzeramento avrebbe esercitato (ed effettivamente esercitò) sulle potenzialità comunicative della musica. La domanda che si pone è: come posso pensare di continuare a scrivere senza la speranza di poter dire nulla?

A tanto aveva portato il contrasto "oggettivo/espressivo", che al compositore pesa dover ricondurre le ragioni di quest'opposizione ad un'irreversibile evoluzione linguistica. Per questo Gentilucci ne ripercorre le fasi, la immerge in un contesto socio-storico, di cui egli stesso è parte; la descrive, alla maniera di Adorno, come un lontano prodotto della rivoluzione industriale; come frutto dell'oggettivismo tecnico-scientifico, a sua volta espressione del potere politico della borghesia, cui i compositori stessi appartengono, per arrivare a dire che non riesce a farsi una ragione della "coscienza ontologica votata al negativo" – per usare il calco adorniano di una sua espressione – e della rinuncia alla "costruzione."

Un intento critico-politico guidava l'osservazione delle singole scelte tecniche e sulle implicazioni estetiche di tali scelte Gentilucci era portato a prendere posizione. Ma gli aspetti "politici" descritti con più enfasi dall'autore non riguardavano la funzione della musica in senso stretto: né la finalità, rappresentativa, rituale o legata al sistema produttivo, con la quale una musica viene composta; né il contenuto esterno o soggetto, che si ha laddove ad affiancare la musica via sia un testo o un programma; né i mezzi di produzione o distribuzione, che distinguono la dimensione di libertà creativa dal lavoro "dipendente".

Da compositore Gentilucci si concentrava su metodi e modi con cui la musica è fatta, sulle poetiche, sugli stili. Quali i processi che producano significati in un una musica che

[69] Per una bibliografia e una lettura aggiornata sul tema 'musica e politica' cfr. il numero monografico ALISTAR ZALDUA (ed. by), *Music and Politics*, in «Contemporary Music Review» vol. 34, n.2-3 aprile-giugno 2015. Gli atti del convegno *Compositional Aesthetics and the Political* tenuto a Goldsmiths, Università di Londra dal 20 al 22 febbraio 2015, in occasione dei settant'anni del compositore Mathias Spahlinger, riprende temi da lui sviluppati in ID., *This is the time of conceptive ideologues no longer* in PHILIPP BLUME (ed. by) *Music of Nicolaus A. Huber and Mathias Spahlinger* «Contemporary Music Review» vol.274, parte 6, 2008.

risulta differente dalla musica di tradizione? E, se ha senso cercare implicazioni politiche nelle poetiche compositive, quanto queste dipendono dalla relazione del compositore col materiale della 'Nuova musica'? Quali dunque potranno essere le implicazioni "critiche" del materiale? A cosa porta l'opzione tra l'impiego di una scrittura materica o parametrica? La scelta di una forma aperta anziché chiusa? L'inserimento di accordi tonali in un contesto di verticalità atonali?

In questa prospettiva compositiva egli affrontò anche l'annoso tema della compatibilità impegno politico/ricerca musicale, trovando risposta in alcuni "modelli" contemporanei. Con l'assunzione esemplare di Nono e Manzoni, citati in modo ricorrente (spesso anche con Fellegara) nelle chiuse dei suoi testi, Gentilucci indicava al lettore il contraltare positivo delle tendenze giudicate in modo severo nei paragrafi precedenti.

Che Nono e Manzoni incarnassero nel panorama della *Nuova Musica* l'alternativa etica al "neodadaista" vuoto di contenuti e all'atteggiamento irridente o di banalizzazione dell'impegno proprio dei rappresentanti della neoavanguardia,[70] era quanto si andava affermando sulle pagine contemporanee di «Rinascita». Negli scritti giovanili di Gentilucci quest'opposizione era come ricalcata negli argomenti e talvolta finanche nel vocabolario.

Uno specchio fedele, per quanto orientato nelle enunciazioni, rifletteva comunque il sentire autentico dell'artista. Un comune sentire avrebbe indotto Gentilucci a sviluppare in modo ampio e argomentato l'analisi critica dell'esperienza compositiva dei tre soli autori citati: Nono, Manzoni e Fellegara. La dialettica tra senso e non-senso, tra struttura e arbitrio spinge Gentilucci ad indagare le figure contemporanee più rispondenti all'ideale del compositore *engagè*. Perciò ad essi dedica i saggi più corposi.[71] E mentre sullo sfondo dello schieramento intellettuale progressista comincia a profilarsi, per iniziativa di Manzoni, una posizione differente rispetto al modello noniano, Gentilucci, come vedremo più avanti, celebra l'impegno del compositore veneziano per come emerge direttamente dai processi artistici.

A confermare i punti di convergenza dello sguardo del critico e del compositore sono in parte le fonti dirette retrospettive, in parte l'evoluzione degli indirizzi compositivi. Che cosa avesse indirizzato la ricerca compositiva di Gentilucci, a quali modelli facesse riferimento o si sforzasse di assomigliare possiamo solo ricavarlo, riflesso per lo più in negativo, nella sua analisi della realtà circostante. Per inoltrarci nelle fondamenta di questo mondo indagato da Gentilucci, un mondo segnato da un'eredità storica e solcato da molteplici esperienze compositive, seguiremo la scansione indicata dal paradigma o linea di filiazione sopra riportata.

---

[70] L. PESTALOZZA, *Rifiuto di contenuti della nuova musica,* in «Rinascita», 28, 17 novembre 1962.

[71] A. GENTILUCCI: *La tecnica corale di Luigi Nono*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II, n. 1, 1967, pp. 111-129 [pubblicato anche in estratto]; ID, *«L'action ne doit pas être une réaction mais une création»: appunti su una recente opera di Luigi Nono*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Aspetti della musica d'oggi* (Quaderni della Rassegna musicale diretti da Guido M. Gatti; 5), Einaudi, Torino 1972, pp. 67-74; A. GENTILUCCI, *Giacomo Manzoni*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, n. 6, novembre-dicembre 1968, pp. 1147-1161 [pubblicato anche in estratto]; A. GENTILUCCI, *Vittorio Fellegara, una presenza* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, n. 4, ottobre-dicembre 1974, pp. 579-591 [pubblicato anche in estratto]

1.4.1 Espressionismo

Gentilucci riconosceva le finalità «costruttive» che avevano illuminato gli albori della 'Nuova Musica'.[72] Nel positivo senso di edificazione, di fondazione di un nuovo linguaggio così declinava la corrosiva tensione alla riforma delle cosiddette avanguardie:

> Col termine «avanguardia» si intende di solito indicare quella pattuglia eroica che muove all'assalto delle posizioni conformiste e che conduce la prima e più cruenta battaglia contro il gusto ufficiale imposto dall'apparato dominante contro il congelamento, l'ibernazione linguistica ed espressiva pretesa in nome di quel «senso comune» che, proprio perché imposto, il più delle volte non solo non è buon senso, ma non è nemmeno «comune» (o almeno finisce poi di diventarlo in quanto è assunto dai più unicamente come abitudine, per sentito dire, come tradizione pedissequamente accettata, senza che essi avvertano minimamente la necessità di sottoporre certi valori ad una critica, che eliminando le inevitabili scorie, gli inevitabili depositi parassitari, ne misuri con esattezza la residua validità. Poiché è chiaro che soltanto chi ha il coraggio di «riformare» ha poi il diritto di «conservare» ciò che autenticamente sopravvive).[73]

Per combattere l'accettazione acritica del linguaggio *istituzionale,* per contrastare l'abitudine e l'"ibernazione linguistica ed espressiva" le avanguardie storiche si erano mosse nella direzione della scarnificazione e di un mutamento dei punti di riferimento del pensiero. Già Schönberg con l'elaborazione della serie dodecafonica aveva approfondito quella propensione all'astratto propria della musica e che da sempre, più in generale, rifletteva una delle tendenze più profonde della nostra civiltà.

Se il pensiero astratto, infatti, designa una disposizione permanente dello spirito umano che di qualsiasi operazione cerca la legge combinatoria, la regola fondante, la formulazione logicamente esatta e la nozione chiaramente esposta, in nome di questa propensione Schönberg aveva posto le basi per un processo di oggettivazione del linguaggio. In esso la componente soggettiva dell'espressionismo viennese era giunta «a negare se stessa in vista della propria emancipazione finale, attraverso l'oggettivazione della dodecafonia e delle forme tradizionali».[74]

Con la dodecafonia Schönberg aveva assunto su di sé le colpe del mondo, ma in questa scelta di organizzare l'opera nell'oggettività e nella razionalità della serie, «substrato amorfo, in sé interamente indeterminato, ma anche del sistema dodecafonico, regole e leggi piene di superstizione, ultima alienazione alla mitologia della tecnica nella società

---

[72]A. GENTILUCCI, *Questioni critiche cit.* p. 22: «[…] in un musicista come Stockhausen per esempio [la negazione] si accompagnava, fino a qualche anno fa, al tentativo, alla proposta positiva "costruttiva"» e, più avanti *ibidem*: «Lo strutturalismo feroce di Stockhausen, o del primo Boulez o di Pousseur […] esprimeva una situazione eccezionale, di crisi, ma nello stesso tempo aspirava, su basi di astratto formalismo, all'edificazione, e poteva, non a torto venire interpretato anche in senso apologetico nei confronti della civiltà industriale (sia pure contro i desideri, le intenzioni ultime degli stessi compositori).»

[73]A. GENTILUCCI, *"Avanguardia", corrosione e problematicità* cit. p. 16.

[74]PHILIPPE ALBÈRA, cfr. ID., *Il mito e l'inconscio* in JEAN-JACQUES NATTIEZ (dir.), MARGARET BENT, ROSSANA DALMONTE, MARIO BARONI, *Enciclopedia della musica. I. - Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 48-66: 48.

industrializzata»,[75] Adorno aveva avvertito il rischio d'estinzione del soggetto e dell'espressione.[76]

Un passo ancor più decisivo verso l'astrazione era stato compiuto da Webern, per il quale la precedenza su tutto spettava alla serie. Nell'obiettivo weberniano di far coincidere le esigenze della serie con quelle dell'opera, la concentrazione massima del lirismo si attuava nel carattere ellittico del gesto. Nella trasformazione "ontologica" della serie «da gesto espressionista paradossale che era ancora in Schönberg, la serie diventa [in Webern] "condizione a priori" (al senso kantiano) dell'espressione del soggetto, [per cui] temporaneamente il soggetto si proietta intero in questa condizione».[77]

Con il feticismo della serie e il culto delle proporzioni pure Webern, secondo Adorno, aveva testimoniato l'insignificanza del soggettivo, la consunzione di quanto avrebbe riempito di sé la musica in quelle precise condizioni storiche.[78] In Webern un soggetto immobilizzato e paralizzato dal terrore non poteva più dir nulla che valesse la pena dire e, divenuto per questo solitario, non poteva sperare che qualcuno più lo comprendesse.[79] Con Webern, concludeva Adorno, «il soggetto musicale abdica ammutolendo dandosi in balia del materiale, il quale però gli concede soltanto più l'eco dell'ammutolire»[80]

Posto di fronte all'eredità complessiva della *Wiener Schüle*, Gentilucci non optò né per Schönberg né per Webern. Fu all'esperienza compositiva di Alban Berg, musicista interprete del "clima morale"'espressionista e più di ogni altro legato al precedente mondo romantico, che Gentilucci guardò con particolare interesse.

Di Berg Gentilucci apprezzava la ricchezza "ideale" che era nei padri dell'avanguardia storica. In Berg pulsava la *tensione della soggettività* insieme all'esigenza espressionista che aveva attraversato le prime opere di Schönberg. Nell'espansione lirica della scrittura di Berg Gentilucci registrava «il dualismo tra nostalgia di una comunicazione aperta e commossa e frustrante constatazione di una ben diversa condizione».[81] Al registro dell'elegia e del pieno sentimento Berg opponeva il gesto eversivo di un radicalismo rivoluzionario; alle reminiscenze tonali, echi di un "paradiso perduto", l'indicazione data dagli ipercromatismi atonali, poi definiti in senso dodecafonico. Con questi tratti alla fine degli anni Sessanta Gentilucci schizzava il contrasto interno ai caratteri di un musicista, destinato, secondo l'autore, «a rimanere tra i massimi del nostro secolo»[82]

---

[75] L. FENEYROU, *Musiques informelles cit*. p. 736. La traduzione è della scrivente.
[76] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit. p. 71.
[77] MICHEL IMBERTY *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*, L'Harmattan, Paris 2005. – trad it. *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, LIM, Lucca 2014, p. 121.
[78] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit. p. 111.
[79] *Ibidem*
[80] *Ibidem*
[81] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto cit.* p. 59.
[82] *Ibidem*

A differenza di Adorno, che reputava superiore la freddezza disumana dell'ultimo "inconciliato" Schönberg al "calore magnanimo"[83] di Berg, Gentilucci non riteneva una debolezza lo *sforzo di conciliazione* operato dal compositore viennese tra dodecafonia e musica tradizionale

> La debolezza di Berg sta nel non poter rinunciare a nulla, mentre la forza di tutta la musica nuova sta nella rinuncia[84]

ma un punto di forza.

Nel connubio tra rigore estremo e appassionata, struggente aspirazione a comunicare, tra passione morale e «sensibile ricerca di nuovi moduli di comunicazione»,[85] entrambe vive e presenti nella sensibilità artistica della fine degli anni Sessanta, Gentilucci individuava soluzioni potenzialmente stimolanti per i musicisti delle nuove "leve". Come non riconoscere tra questi lo stesso Gentilucci?

Il compositore leccese vide per tempo in Berg – dove, come sottolinea più volte l'autore, il calore umano non vien mai meno – un modello alternativo al purismo seriale di matrice weberniana e insieme un'indicazione specifica per il suo superamento: una gestualità tipicamente teatrale in grado di totalizzare lo spazio scenico e musicale. Come non allacciare queste premesse agli indirizzi compositivi che saranno propri della sua maturità artistica?

Ancora nel 1983, quando, dall'alto della raggiunta consapevolezza artistica, avrebbe rivangato l'esperienza dei modelli più affini alle proprio sentire, Gentilucci eleverà l'ammirazione giovanile per Berg ad affinità empatica. A suscitare simpatia per Berg e per Bartòk, che Gentilucci accomunava, pur nella consapevolezza della distanza estetica e che separava i due autori, era la vocazione di entrambi a non schermirsi di fronte alla molteplicità linguistica e ad accoglierne le provocazioni dall'interno di un tessuto musicale ramificato. Gentilucci individuerà nella scrittura dei due autori citati la "realizzazione contrappuntistica" del labirinto di Borges. Una scrittura finalizzata

> a trarre dal labirinto dell'intreccio sonoro, informazioni, echi, memorie multiple in un percorso solo raramente deterministico, prefissato, eppure sempre coerentissimo[86]

---

[83] L'espressione è di Adorno (*Filosofia* cit., p. 111), mentre Gentilucci, ricalcando il filosofo, ribadiva la costante presenza di uno "straordinario calore umano", associato da alcuni critici alla pittura secessionista di Kokoschka (*Guida cit.* pp. 59 e 60)

[84] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit. p. 108.

[85] A. GENTILUCCI, *Guida cit.* p 60

[86] A. GENTILUCCI *Attraverso i sentieri del comporre*, pp. 444-5 di questa tesi. L'interesse *materico* di una certa parte della produzione bartokiana aveva costituito il punto di partenza per la ricerca compositiva del giovane Gentilucci (su questo cfr. anche nota 7). Tutta la prima fase creativa che dal 1959, attraverso lo studio con Bettinelli, si estese al 1966, è improntata a questo modello. Anche il sincretismo stilistico delle primissime opere – *Ricercare per Canino, Ballista e archi* (1959-60), *Acquamorta* (1960), *Espressione drammatica* (1960), *Concerto per orchestra ed Episodi* per due pianoforti (entrambi degli inizi anni Sessanta) – è funzionale al percorso di ricerca, così come l'evidente richiamo timbrico bartokiano del *Concerto per pianoforte archi e percussioni* (1962) suggella il prevalere dell'influenza del compositore ungherese sugli altri stimoli

Dalle notazioni su Berg Gentilucci non sembrava particolarmente interessato alla risposta formulata dal compositore viennese al problema fondamentale della dodecafonia, che era quello di non poter dar vita a grandi forme. Poiché dal condizionamento di una struttura ristretta di relazioni, che comportava l'esaurimento in breve delle sue stesse possibilità evolutive, era derivata la necessità di ripiegare su dimensioni aforistiche della composizione,[87] Berg aveva consapevolmente operato nella direzione di un innesto della tecnica dodecafonica sulle forme tradizionali.

Con Adorno Gentilucci concentrava i riferimenti bergiani alla tradizione nelle istanze espressioniste e nel postulato negativo che la musica del compositore viennese incarnava nell'ambito della tragica lezione impartita all'Occidente dalla *Wiener Schule*. La storia recente della sua recezione era paradigmatica. Raccontava le fasi attraverso le quali la tumultuosa e contraddittoria eredità, che l'avanguardia storica aveva trasmesso, si fosse poi irradiata lungo un apparato radicale complesso, sino a fecondare la bruciante carica iniziale della *Nuova Musica*: come poi le istanze espressioniste, mutuate da quella lezione, fossero state rivoltate in senso oggettivista; come infine l'esigenza di purificazione del linguaggio dalle "scorie" della tradizione, perseguita dall'avanguardia post-weberniana a partire dall'immediato dopoguerra, si fosse spinta sino a ritenere chiusa l'esperienza creativa di Berg, tanto che il compositore viennese, come ricorda Gentilucci, fu tenuto poi volutamente in ombra dalla critica.

> Non è davvero casuale che quella stessa critica la quale, ispirata da certi ambienti, si scaglia contro le "pericolose", "inquitetanti" (perché veritiere) situazioni musicali e teatrali del *Wozzek* o della *Lulu* di Berg (ove lo scatenarsi della violenza strumentale e il lancinante doloroso torcersi delle linee vocali lasciano chiaramente intendere una critica di fondo, un'amarezza infinita e una profonda partecipazione alle cose umane), non è casuale, dicevamo, che essa senta meno "provocatorie" alcune "bizzarrie" odierne che, se analizzate superficialmente sembrerebbero rappresentare una rottura ancor più clamorosa con la tradizione, mentre nella realtà non sono che esempi di inerte resa ideale ed estetica.[88]

Nell' "ostracismo" di Berg l'autore, non senza partecipazione etica ed estetica, leggeva il rifiuto programmatico per i "contenuti espressi", per la critica morale e l'inquietudine, che,

---

provenienti dalla storia e dalla contemporaneità oltre ad un più maturo livello di assimilazione della tecnica contrappuntistica del suo modello.. A proposito di Bartók Gentilucci scriverà nell'*Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 21: «una formidabile indagine di carattere *materico* capace di suggerire una sorta di verginità espressiva, un'articolazione musicale che nasca dal suono stesso, un'invenzione di assoluta sorgività».

[87] Cfr anche per questo TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit. p. 110.

[88] A. GENTILUCCI, *Avanguardia, corrosione cit,* p. 17. Cfr. anche A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit. p. 14 in cui l'autore sei mesi prima salutava favorevolmente il fatto che in quel periodo (entrambi gli articoli sono del 1963) si tornasse a parlare con sempre maggiore insistenza dell'importanza e dell'attualità di Berg.

secondo Gentilucci, riconducevano le «immagini veritiere» della sua musica al dramma degli uomini e presupponevano una profonda indagine psicologica.

Gli argomenti di Gentilucci ricalcano sostanzialmente le tesi sulla musica di Adorno, compreso un certo psicologismo di marca irrazionalista tardo-romantica, anche se queste, come avrebbero dimostrato gli scritti del filosofo pubblicati in lingua italiana negli anni Settanta, erano ancorate ad un progetto filosofico di più ampio respiro col quale la critica musicale italiana attiva nel decennio precedente, Gentilucci compreso, non avrebbe potuto confrontarsi.

La sua recezione di Adorno, come quella di molti contemporanei, si basava su una lettura parziale del filosofo di Francoforte, mossa prevalentemente da un'intenzione di critica sociale e comunque anteriore alla stesura della *Teoria estetica*[89]. Un Adorno "piccolo piccolo" e già in declino, come è stato osservato,[90] se commisurato alla grandezza del disegno teoretico complessivo del francofortese.

Ancora sul presupposto attardato che una lettura parziale del filosofo potesse fornire la sola valida lente interpretativa della realtà, Gentilucci assumeva quella precisa *ricerca del senso* nella musica – che è evidentemente era anche la propria – per esercitarla in opposizione alla resa incondizionata al *non-senso,* che egli registrava negativamente nelle tendenze contemporanee dell'informale. Tesi che, nella genealogia della Nuova Musica proposta da Gentilucci

> concordava perfettamente con l'indiscriminato furore «astrattista» in ogni campo dell'arte del periodo che va, grosso modo, dal '48 al '60, e con l'incondizionata idolatria per Webern e il suo radicalismo (vera e propria Arcadia spirituale).[91]

1.4.2 Webern

Nell'ostracismo di Berg e nell'incondizionata idolatria per Webern Gentilucci individuava l'opzione estetica radicale degli eredi della seconda Scuola di Vienna.

In base all'assunzione del modello weberniano, veicolato dal "furore astrattista", essi avevano decretato il primato della forma sul contenuto. Il *purismo* seriale che aveva sposato quella visione ascetica e radicale, ambì ad elaborare un sistema che assicurasse la capacità di generare una forma funzionante come un tutto chiuso. In ogni composizione

---

[89] TH W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 1975.

[90] L'espressione è di Giovanni Piana: cfr. *Problemi di estetica cit.,* dove l'autore si diffonde sull'accezione italiana di Adorno e che, a proposito di Gentilucci, come si avrà modo di illustrare nel capitolo seguente, si soffermerà a confutare le nuove posizioni assunte dal compositore leccese in *Oltre l'avanguardia*.

[91] A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit. p. 14. Sul rapporto fra serialismo e astrattismo in pittura cfr. *Questioni critiche cit.*, articolo scritto in reazione alla pubblicazione di una raccolta di saggi di Angelo Guglielmi (*Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964) L'astrattismo fu ritenuto congeniale, secondo Gentilucci, a un certo gusto per la cultura fine a se stessa proprio del carattere «demoniaco, irrazionale e denunciatario» di alcune composizioni; perché funzionale ad una presa di posizione storica nei confronti della

seriale il dispiegarsi di una sintassi formale scaturiva da ragioni generatrici proprie e strettamente connesse alla "realizzazione" della serie, la quale era al tempo stesso scala e "materiale tematico".

L'esistenza della forma non aveva più nulla a che vedere con il suo contenuto espressivo, il quale si spostava sul singolo suono e sulle sue proprietà. Ogni suono divenne un evento e sul suo spessore semantico ed emozionale convergeva l'attenzione del compositore e dell'ascoltatore. Il senso specifico di ogni forma si completava col procedere dell'articolazione e con lo sviluppo logico delle strutture immanenti.

Gli imperativi di rigore, precisione, nettezza, divisione, censimento e controllo propugnati dai musicisti della scuola di Darmstadt traducevano in prescrizioni i vincoli di una cultura in quel momento rivolta essenzialmente verso l'astratto e da questo punto di vista la musica seriale venne concepita come un punto d'arrivo e insieme come una necessità storica, dovuta ad un'esigenza di selezione e di superamento delle discordanze.

L'estetica seriale degli anni '50 conobbe nel movimento di pensiero strutturalista[92] il proprio fondamento filosofico. Lo strutturalismo negava qualsiasi appropriazione soggettiva del sensibile e opponeva la propria concezione totalizzante e *formalista* delle strutture alle proiezioni individuali implicate nella contemporanea Fenomenologia e nell'Esistenzialismo.[93] Sulla base di un'oggettivazione spinta dei comportamenti umani, modellata sulle contemporanee scienze del linguaggio e sociali,[94] l'interpretazione, la

---

[92]L'ondata strutturalista investì il pensiero filosofico francese a partire dagli anni Sessanta, in concomitanza con il declino del predominio quasi esclusivo che la filosofia di Sartre aveva esercitato a partire dall'immediato dopoguerra. La reazione teorica all'attivismo politico sartriano affermò le ragioni di una ricerca scientifica distinta ed autonoma rispetto alla sfera politica, secondo le indicazioni che erano scaturite dalla linguistica e dall'antropologia contemporanee. Il movimento intellettuale che ebbe in Claude Lévi-Strauss (*Antropologia strutturalista*, 1958), Louis Althusser (*Per Marx*, 1965) Michel Foucault (*Le parole e le cose*, 1966), Jacques Lacan (*Scritti,* 1966, raccolta sulla nuova psicanalisi), Jacques Derrida (*La scrittura e la differenza* e *Della grammatologia*, 1967) i propri esponenti di spicco, oppose al volontarismo e all'individualismo propri della lettura marxiana di Sartre i temi della permanenza delle "strutture" in tutti i campi, dalla lingua alle regole della scrittura letteraria, alla musica, alla psicologia e ad altri ambiti disciplinari e scientifici. Altri pensatori più anziani come Chaïm Perelman (*Trattato dell'argomentazione,* 1958) Emmanuel Lévinas (*Totalità e infinito,* 1961), Paul Ricoeur (*Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, 1965) o più giovani come Gilles Deleuze che rilancia Nietzsche nel 1962, come descrive in sintesi FRANCO RESTAINO (cfr. *Storia della filosofia*, UTET, Torino 1999, 4.2: *La filosofia contemporanea. Filosofie analitiche e continentali. Dal 1918 a oggi*, pp. 233-54: 236) «operano al di fuori dell'influenza e della cerchia sartriane, ponendo le basi di quel nuovo grande e molteplice sviluppo della filosofia francese che si dispiegherà in pieno dopo la crisi, politica e intellettuale, del 1968».

[93] Furono contestati dagli strutturalisti il Soggettivismo e l'esaltazione etica di Sartre, Ricoeur, Mounier, Aron, e Merleau-Ponty. Umanesimo e Personalismo erano giudicate manifestazioni narcisistiche e talvolta un po' *naïves* della coscienza borghese e del suo finto liberalismo.

[94]Secondo la teoria linguistica di ROMAN JAKOBSON (*Six leçons sur le son et le sens*, Éditions de Minuit, Parigi 1976) la struttura incosciente del linguaggio sovraintende alle sue enunciazioni. La visione etnologica di CLAUDE LÉVI-STRAUSS vede nel carattere irrazionale dei simboli la regolamentazione degli scambi sociali. Ne *Il cotto e il crudo*, Il Saggiatore, Milano 1966, Lévy-Strauss fa della musica un'equivalenza del mito e fonda la sua interpretazione della musica sull'universalità delle strutture che sottendono il mito. Come osserva MICHEL IMBERTY in *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*, L'Harmattan, Paris 2005. – trad it. *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, LIM, Lucca 2014, p. 37, Lévi-Strauss coglie una contraddizione nel pensiero strutturalista, che da un lato sviluppa una tendenza alla spiegazione universalista, la quale riduce il

valutazione e la comprensione diretta[95] vennero messe in discussione e regolate dalla razionalità dei sistemi che le guidavano ed esercitavano un ruolo di mediazione. Per questo anche il linguaggio musicale dovette costruirsi su un'articolazione di segni, su un ordinamento preliminare di significati e contenuti il cui *senso* proveniva dal pensiero seriale che informava detto sistema.

1.4.3 strutturalismo postweberniano

Ad incarnare la fase *strutturalista* dell'avanguardia musicale post-bellica Gentilucci citava gli *exempla* di Stockhausen, Boulez e Pousseur, le cui composizioni

> sono orientate verso un feroce, intransigente artigianato formalistico, un desiderio esasperato di riorganizzazione totale, su nuove basi, del linguaggio musicale; riorganizzazione attuata attraverso il processo di serializzazione esteso a tutti i parametri, a tutte le dimensioni sonore possibili (suono, timbro, intensità dinamica, altezza), con fatale delega al meccanismo iniziale basato su schemi matematici stabiliti a priori, di gran parte delle responsabilità compositive[96]

La questione del senso e del significato nella musica, posta con particolare enfasi a partire dall'affermazione delle avanguardie storiche, trovava nel *formalismo*[97] la risposta più radicale alla pretesa di investire la musica del potere di trascendere il linguaggio. Il formalismo, infatti, rende impossibile il rapporto tra significante e significato musicale, nella misura in cui esso ammette soltanto il discorso sul primo elemento.

Nell'attenzione esclusiva al significante, nell'esaurirsi dell'estetica post-weberniana nei valori della pura forma, Gentilucci ravvisava gli estremi di una duplice contraddizione: la prima nell'inconciliabilità tra obiettivo estetico e obiettivo "politico", tra ricerca di perfezione stilistica e carica di sincera denuncia, dalla quale le avanguardie si erano mosse con lo scopo di rifondare il linguaggio;[98] la seconda nella limitazione della libera espressione artistica, dovuta alla «pretesa di forzare l'operazione mentale e spirituale del

---

funzionamento dei sistemi di strutture ad una combinatoria universale e dall'altro descrive la diversità culturale dei miti, delle lingue, dei codici delle norme sociali e per questo il filosofo respingerà la musica seriale.

[95]Paul Ricoeur (*Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 49) ritiene che Freud abbia portato a compimento l'"ermeneutica demistificatrice" iniziata da Marx e sviluppata da Nietzsche (i "maestri del sospetto"). Essi creano una *scienza* mediata del senso, irriducibile alla *coscienza* immediata del senso. La coscienza *immediata* mi *nasconde* la vera realtà. La scienza *mediata* mi *rivela* la vera realtà.

[96]A. GENTILUCCI, *Questioni critiche cit*. p. 21-2: l'autore cita a titolo esemplificativo la *II Sonata* e *Poliphonie X* di Boulez, *Kontra-Punkte* per undici strumenti, *Klavierstück XI* e *Zeitmasse* per cinque fiati di Stochkhausen e *Mobile* di Pousseur. Il passo citato è stato letto ed chiosato da Massimo Mila, come testimonia la copia del fascicolo di rivista che fu di sua proprietà e che oggi è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Stesso dicasi per il passo successivo riportato a nota 10.

[97] Il termine "formalismo" non viene utilizzato da Gentilucci nell'accezione estetica con cui venne impiegato a designare una delle opzioni estetiche del realismo culturale sovietico, bensì con l'intento di riferirsi alla preminenza dell'idea di struttura propria del pensiero seriale.

[98]A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit. p. 15

compositore verso processi che bloccano l'inventiva»,[99] e alla delega della responsabilità del soggetto ad un «meccanismo iniziale basato su schemi matematici»[100].

In queste aporie Gentilucci individuava gli estremi di un capovolgimento dialettico. Con l'obiettivo di perseguire il libero arbitrio l'*avanguardia* si era consegnata ad un atteggiamento speculativo aprioristico, preoccupato di indirizzare le intenzioni artistiche verso una «geometrizzazione» astratta dalle esigenze primarie dell'uomo.[101] La concezione macchinale dei procedimenti compositivi era subentrata perciò alla libera inventiva, e con essa la Nuova Musica aveva abdicato allo spirito critico col quale in origine si era opposta «agli equivoci di accademie antiche e recenti».[102]

Il risultato di questo ripiegamento fu l'istituzione di una nuova e «fastidiosa» *accademia:* termine tanto ricorrente nella produzione critica di Gentilucci, e più in generale nel vocabolario della coeva critica marxista, quanto la sua specificazione "storica" che fu l'Arcadia.

Con gli stessi argomenti Adorno aveva sferrato colpi mortali all'indirizzo della Nuova Musica. Secondo il ben noto e provocatorio ossimoro, il sintomo più preoccupante di obsolescenza del *nuovo* si manifestava nella "passione per il vuoto" generato dal divorzio tra linguaggio musicale e tecnica, tra materia fisica dei suoni e scopo estetico.[103] Come sottolineava Gentilucci, in questo vuoto di contenuti, in questa resa al "puro fenomeno", l'atto creativo veniva declassato a mero gioco in cui non c'era più spazio per la sostanza del soggetto. A tal proposito egli citava e parafrasava il seguente passo di Adorno:[104]

> Invecchiamento della musica moderna non significa altro che la gratuità del radicalismo che si manifesta nel livellamento e nella neutralizzazione del materiale, e che non costa più nulla. Non costa più nulla spiritualmente, in quanto, impiegando questi accordi senza la precauzione con cui venivano scritti e goduti allora, si toglie loro anche ogni sostanza, capacità espressiva e relazione col soggetto[105]

Accademia e *Arcadia* furono immagini ricorrenti nel vocabolario della critica marxista contro il serialismo integrale e furono impiegati con l'accezione negativa di contesti o ambienti ristretti in cui si praticava un esercizio intellettuale fine a se stesso. Come nelle accademie di ogni tempo, più che le cose e i sentimenti da esprimere contava il modo di esprimerli, l'euritmia esteriore, lo stile accademicamente e retoricamente inteso.

---

[99] *Ibidem*
[100] A. GENTILUCCI, *Questioni critiche,* cit., p. 22.
[101] A. GENTILUCCI, *La "Neo-Avanguardia,* cit., p. 19. La citazione completa
[102] A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit., p. 15.
[103] Th W. ADORNO, *Invecchiamento* cit., p. 179
[104] A. GENTILUCCI, *Musica e notazione oggi,* cit., p. 15.
[105] Theodor Wiesengrund ADORNO, *Invecchiamento della musica moderna*, in *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958. – trad it *Dissonanze*, p. 164.

Ai serialisti veniva imputato un "solipsismo accademico" preclusivo nei confronti di ogni possibile "apertura" all'esperienza. Questa chiusura, secondo Gentilucci, precostituiva un alibi, giustificava la «metafisica fuga» dei compositori dalla realtà storica. Nell'agire entro i saldi confini della realtà acustica, un'illusoria ricerca di appagamento accarezzava questi musicisti. Ma era una ricerca tanto compensativa quanto deresponsabilizzante.[106]

I musicisti seriali operavano nella convinzione che il conseguimento dell'astratto dovesse dar forma a nuovi registri espressivi. Il 'rigorismo' di un linguaggio musicale fondato sull'istituzione di sistemi operativi e sulla visibilità della loro legge generativa comportò tuttavia la creazione di composizioni prive di valore espressivo.

Questo atteggiamento radicale spinse gli esponenti dell'avanguardia post-weberniana a sostituire la ricerca di un linguaggio oggettivo, astratto e purificato all'esigenza di comunicazione. A tal fine venne aborrita ogni forma di soggettivismo che potesse anche lontanamente richiamare le istanze della cultura tradizionale e l'aggettivo "espressivo" bandito per almeno altri vent'anni da molti consessi accademici.

Come osservava Adorno nel citato saggio del 1955, le tendenze alla razionalizzazione attraevano la generazione più giovane di compositori e collimavano con «l'allergia oggi molto diffusa per ogni forma di espressione».[107] L'esorcismo dell'espressione portava questi musicisti a concepire «arazzi di forme sonore in movimento» e questi ornamenti diventavano sostanziali «nell'aspetto definitivo della musica, nei fattori di puro gesto e di pura decorazione».[108]

Un segnale molto evidente di questo scadimento della musica ad una funzione esornativa era costituito, secondo Gentilucci, dall'adorazione feticistica per il segno grafico, praticata *in primis* dalla corrente serialista di Stockhausen.

Sulle orme di Adorno, che aveva stigmatizzato lo scambio del segno grafico con ciò che esso vuole significare,[109] Gentilucci estendeva allo "sperimentalismo aprioristico" della neo-avanguardia, di dieci anni successiva alle tesi pubblicate dal filosofo, l'accusa di voler distogliere l'artista dai propri obiettivi. L'infatuazione per il mezzo, per la bella scrittura e per la "tecnologia" si fondava sul presupposto fallace di una loro esistenza autonoma, dimenticando che la grafia è funzionale alla rappresentazione della forma e del contenuto. E sulla natura del "contenuto" Gentilucci non aveva dubbi:

> e il contenuto altro non è che un'idea, un'emozione, che si comunica attraverso il linguaggio. Esprimersi è dare significato alla vita, alle cose.[110]

---

[106] A. GENTILUCCI, *Questioni critiche,* cit.: «Il *formalismo* nell'ambito dell'avanguardia musicale ha avuto la sua buona parte, […] ha significato spesso un "nirvana" , una vacanza, un "sottrarsi alle Furie" (Levi), un'Arcadia: ma di cui non si sottolineerà mai abbastanza la dimensione tragica, di idealistica rinuncia».
[107] ADORNO, *Invecchiamento,* cit., p. 172
[108] *Ibidem*
[109] TH. W. ADORNO, *Invecchiamento,* cit. p. 167.
[110] A. GENTILUCCI, *Musica e notazione oggi,* cit., p. 15.

A contrario, per la cura del segno fine a se stesso, Gentilucci coniò la locuzione *Arcadia grafica* e lesse in questa tendenza un feticcio molto comodo, poiché liberava l'individuo dal peso delle proprie responsabilità e garantiva "a poco prezzo" – il "non costa nulla" del passo sopra citato di Adorno – una dignità esteriore.[111] Il feticcio del *segno* aveva comportato un ulteriore passo verso la desoggettivizzazione del fenomeno artistico.

Poiché la costruzione di un sistema, erto a garanzia di oggettività, precostituiva una barriera impenetrabile alle proiezioni del soggetto, anche i riferimenti storici che, come ricordava Gentilucci, presiedono alla semanticità di ogni fatto artistico,[112] vennero di fatto smantellati. La rottura definitiva con i linguaggi "istituzionali" aveva acquistato un significato ideologico e veniva perseguita come un baluardo difensivo dagli attacchi al sistema:

> Era insomma qualcosa atto ad assicurare il compositore che poco o nulla di storicamente «compromesso» sarebbe riuscito a superare le rigide maglie del sistema (vero e proprio «filtro») e che perciò sarebbe stato automaticamente scongiurato il «pericolo» rappresentato dall'infiltrazione di elementi spurii, eterogenei al fondamentale «rifiuto del mondo».[113]

La critica di Gentilucci al dogma della forma pura e al rifiuto di tutto ciò che metteva in gioco la razionalità intellettuale, presupponeva la critica all'idea che dovesse essere una concatenazione formale a guidare non solo il processo *generativo* del compositore ma anche la comprensione umana.

La definizione unica per ogni opera del materiale sonoro, del processo compositivo, della manifestazione stessa dell'*inventio,* avevano comportato l'eliminazione pianificata di ogni valore precompositivo, fosse questo "naturale" o istituito dalla tradizione. A questo proposito Gentilucci parlò più volte di "pianificazione del negativo".

Dato che l'autonomia del dato formale era garantita dalla formulazione della serie originale, attraverso la composizione del materiale il compositore ambiva a tematizzare il progetto. La dimensione speculativa tendeva a primeggiare sulla preoccupazione delle risultanze percettive. La composizione era rientrata nel dominio delle scienze del numero e la «mistica del numero» o del «sublime calcolo» ispiravano le norme della serialità.

All'ascoltatore della *Nuova Musica* fu chiesto un atteggiamento del tutto nuovo. Dato che la comprensione non poteva poggiare su un sistema di orientamento basato su valori preordinati, nessun aiuto poteva giungere dall'esperienza estetica fondata sulla musica del passato. Ogni approccio comportava che si facesse *tabula rasa* del proprio orizzonte conoscitivo.

---

[111] *Ibidem*

[112] A. GENTILUCCI, *La "Neo-Avanguardia"*, cit., p. 19.

[113] *Ibidem.*

Negli "estremismi" della contemporanea poetica dell'informale Gentilucci vedeva proiettata una fiducia utopica dell'estetica della Nuova Musica nelle capacità di decodifica e comprensione dell'ascoltatore:

> Se l'ascoltatore a cui ci si rivolge in modo così problematico viene ritenuto capace di reperire i nessi occulti della poetica informale, se si pensa che l'ambiguità dei frantumi possa venire ricostruita appunto in quanto colta nelle sua natura sfuggente e allegorica, ciò implica una fiducia nel pubblico, sia pure ristretto numericamente, aperto già a moduli di "lettura" avanzatissimi.[114]

Il prezzo da pagare per la liberazione dai sedimenti storici implicati nel materiale fu la difficoltà d'accesso che la 'Nuova Musica' ingenerò nell'ascoltatore. Il ritmo di sviluppo di un'opera fu condizionato da quello della sperimentazione e della riflessione, della sintesi e della critica. La difficoltà di accesso della *Nuova Musica* da un lato e la necessità di esplicitazione categoriale dall'altro comportarono la produzione di commentari forniti dagli stessi compositori, i quali non potevano affidare le proprie opere alla pura mediazione estetica. In molti casi un esercizio critico fu ritenuto imprescindibile dallo stile di un'opera seriale, come dimostra la produzione critica e teorica di un compositore come Pierre Boulez.[115]

Ogni elaborazione teorica somigliava ad un assemblaggio o ad un montaggio di automatismi, in cui la formulazione di un problema o il suo procedimento risolutivo veniva riportato ad un insieme finito di trasformazioni. Sistemi formalizzati determinavano procedimenti di permutazione o trasposizione, il cui impiego funzionale introduceva nei processi compositivi un carattere di sistematicità compatibile con l'ambizione al razionalismo creativo.

Nella descrizione di Gentilucci il risultato appariva comunque sempre sbilanciato nel senso della premeditazione:

> Il dissidio tra emozione e pensiero si rivoltava tutto a valore del secondo termine, a-dialetticamente concepito come logica da robot, come forsennata geometrizzazione astratta alle esigenze primarie dell'uomo, come esasperato ripudio di ogni concessione sentimentale. Era il fondo sella crisi borghese, oltre il quale non si poteva andare, partendo da quei postulati, se non assumendola senza riserve, praticando, coscientemente il libero arbitrio , a conclusione del ciclo romantico.[116]

---

[114]A. GENTILUCCI, *La neo-avanguardia,* cit., p. 19,

[115]Gran parte della produzione teorica di Boulez pubblicata in varie sedi è stata successivamente raccolta e tradotta anche in lingua italiana. Cfr. P. BOULEZ, *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968; ID., *Per volontà e per caso*, Einaudi, Torino 1977; ID., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979; ID., *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984. Sul ruolo di Boulez ruolo nella definizione e primo sviluppo della *Nuova Musica cfr anche* HUGUES DUFOURT, *Pierre Boulez, musicista dell'era industriale*, in *Komponisten des 20* HUGUES DUFOURT, *Pierre Boulez, musicista dell'era industriale*, in *Komponisten des 20 Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Paul Sacher Stiftung, Basilea 1986, pp. 371-9 ; ripreso in «Inharmoniques», 1, 1986, pp. 50-61.

[116] Questo passo di Gentilucci, originariamente pubblicato in *Questioni critiche,* cit., p. 22 viene riportato in forma di autocitazione anche all'interno di *La "Neo-Avanguardia"*, cit., pp. 18-9.

Sul piano epistemologico, un legame trasversale accomunava il metodo compositivo seriale e quello sperimentale delle contemporanee scienze cognitive ed entrambi ai modelli introdotti dalle scienze del linguaggio (fonologia generativa di Chomsky)[117] e dall'antropologia (l'innatismo di Levi-Strauss). Un modo di pensare la musica esclusivamente come struttura, come "oggetto" o come "insieme di oggetti" che si combinano a tutti i livelli dell'opera assecondava, dal lato delle intuizioni del compositore, un assetto articolativo proprio della scrittura, ma non poteva confidare, dal lato dell'esperienza estetica dell'ascoltatore basata sulla musica tonale, su un ricondizionamento alle opere seriali. Il serialismo restava perciò ai margini delle visioni universaliste.[118]

Sul piano percettivo l'estensione alla musica di modelli linguistici o neuro-biologici aveva escluso dal campo dell'investigazione la dimensione psicologica della continuità e dell'irreversibilità temporale. L'abbandono immediato della direzione, dopo che questa

---

[117] La fonologia si occupa del modo in cui una varietà potenzialmente infinita di suoni viene "impacchettata" in un numero finito di categorie discrete di suoni che costituiscono le unità basilari della comunicazione. Noam Chomsky elaborò un modo radicalmente nuovo di affrontare il problema della descrizione della struttura del linguaggio e la psicologia cognitivista deve la sua esistenza all'opera di questo linguista. Elementi paralleli con la teoria Schenkeriana della *Ursatz*, sono stati rilevati da JOHN A. SLOBODA (*The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford 1985 – trad. it. *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 40 e sgg., senza che vi siano riscontri documentati che il linguista Chomsky avesse conosciuto l'opera del musicologo Heinrich Schenker (1868-1935). In base all'esame della *struttura* del linguaggio entrambi hanno sostenuto che il comportamento umano debba avere alla base la capacità di elaborare delle rappresentazioni astratte. Le ricerche empiriche successive in realtà avrebbero dimostrato che musica e linguaggio condividono caratteristiche sia comportamentali, sia formali. Lo strutturalismo ha sovrastimato il ruolo del linguaggio nella formazione del sapere.

[118] Una delle affermazioni più importanti di Chomsky, quando nel 1957 propose la sua grammatica generativa (NOAM CHOMSKY, *Syntactic structures*, The Hague, Mouton 1957 – trad. it. *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari 1970), fu quella in base alla quale tutti i linguaggi naturali hanno ad un livello profondo la stessa struttura e questa può dirci qualcosa di universale sull'intelletto umano. La penetrazione dell'approccio chomskyano ha interessato da allora molti settori della psicologia ed ha improntato la psicologia della musica fino agli sviluppi più recenti. I risultati più significativi sono quelli esposti da FRED LERDHAL e RAY S. JACKENDOFF in *A Generative Theory of Tonal Music*, M.I.T Press, Cambridge, Mass, 1983 i quali hanno determinato una nuova prospettiva di analisi musicale e contribuito ad un ritorno delle idee e dei paradigmi sperimentali della *Gestaltheorie*. La *Teoria Generativa della Musica Tonale* (TGMT) di Lerdhal-Jackendoff si fonda sull'analogia tra la proprietà gerarchica della musica tonale e la necessità psicologica di ritrovare in questa le proprietà stesse del pensiero umano. Essa propone di analizzare ogni parte musicale come una struttura a quattro livelli gerarchizzati: 1) *struttura di raggruppamenti*; 2) *struttura metrica*; 3) *struttura di riduzione nei periodi di tempo*; 4) *struttura di riduzione dei prolungamenti*. L'idea di fondo consiste nel ritenere che l'ascoltatore, per comprendere e memorizzare, riduca la superficie complessa delle informazioni musicali ad uno schema economico e gerarchizzato. Queste operazioni mentali di semplificazione permettono all'ascoltatore di comprendere e all'interprete di ricostruire la complessità e riattivare la struttura nella sua globalità. Una prima verifica sperimentale delle "regole" enunciate nella TGMT (*regole di buona formazione, di trasformazione, di preferenza*) fu effettuata da IRÈNE DELIÈGE, *Grouping conditions in listening to music: an approach to Lerdhal and Jackendoff's grouping preferences rules*, in «Music Perception», IV/4 1987, pp. 325-60. Una delle ipotesi più forti delle teorie generative (linguistiche e musicali) consiste nell'innatismo delle competenze. Molti i legami della TGMT con la *Getasltheorie* della quale furono ripresi tre postulati fondamentali: 1: le forme sono innate e le loro leggi funzionano fin dalla nascita; 2. Le forme sono universali, indipendenti dalle culture e dagli ambienti; 3. Le forme sono riconducibili ad un principio generale di isomorfismo secondo il quale le forme fisiche, fisiologiche, psicologiche, e sociologiche si corrispondono.

veniva indicata dal singolo suono-evento, era causa di un *divenire* improbabile. La frammentazione del tempo musicale rendeva la forma globale imprevedibile e non lineare.

Come aveva sottolineato Adorno, i serialisti non ammettevano che i rapporti temporali s'imponessero contro lo loro stessa volontà, per cui attribuivano un valore spaziale differente a ciò che appariva identico sulla partitura.[119] La simmetria calcolata sulla carta, osservava il filosofo, si rivelava tuttavia irrealizzabile nelle risultanze sonore, dal momento che la sua esattezza, preservata in senso statico, veniva puntualmente rovesciata dalla dinamica immanente della musica:

> Ma finché la musica continuerà a svolgersi nel tempo, essa è dinamica al punto da rendere non-identico, in virtù del proprio decorso, ciò che era identico, e, al contrario, di rendere identico ciò che era non-identico […]. Quello che nella grande musica del passato è detto "architettura" si basa appunto su elementi di questo genere e non su rapporti di simmetria puramente geometrici.[120]

Sul presupposto di una concezione statico-architettonica, Adorno imputava alla "perdita di tensione" della Nuova Musica la causa principale della sua obsolescenza. Questa conclusione adombrava la questione dell'organizzazione del tempo, che fu cruciale nella prima metà degli anni 1950. Con lo sviluppo del serialismo integrale su ogni parametro del fenomeno sonoro, agito in regime di autonomia, il controllo veniva delegato alla serie dodecafonica trasformata per questo in serie numerica di grandezze.

Nelle prime realizzazioni compositive appartenenti alla fase del puntillismo la complessità raggiunta dalla struttura ritmica, dovuta ad un'organizzazione di durate ricavate secondo il principio della moltiplicazione e della suddivisione di un'unità di riferimento, determinava la produzione di immagini acustiche anche molto differenti tra loro. Questa difformità, dovuta alla maggiore o minore lunghezza delle durate, contrastava con il principio di uguaglianza degli elementi costruttivi che regolava l'ambito delle altezze. In questo senso il dinamismo della musica seguiva le sue leggi e sfuggiva, come avrebbe detto Gentilucci un decennio più tardi, alla "parificazione livellatoria" di tutti i parametri perseguita dal serialismo integrale.

Due anni dopo il saggio di Adorno sull'*Invecchiamento* della Nuova Musica, il problema della gestione del tempo musicale, che aveva impegnato la riflessione di un compositore come Stockhausen per almeno un quinquennio, sarebbe stato al centro di un importante saggio apparso nel 1957 sulla rivista «die Reihe» col titolo di *Wie die Zeit vergeht.*[121] Allo scopo di esplicitare le categorie strutturali a partire dalle quali opere come *Gruppen* n. 6 per tre orchestre (1955-1957), *Klavierstück XI,* (1956) e in parte anche nel *Gesang des Jünglinge* (1955-56) dovevano essere considerate, Stockhausen sviscerò il problema del tempo con risvolti tanto propositivi da ipotizzarne una nuova morfologia.

---

[119] ADORNO, *Invecchiamento cit.* p. 168.
[120] ADORNO, *Invecchiamento cit.* p. 172.
[121] KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *…wie die Zeit vergeht…,* in «die Reihe», 3, 1957; ID, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* hrsg. Von D. Schnebel, DuMont, Köln, I, pp. 99-139.

In questo famoso articolo il compositore tedesco notava che la contraddizione tra ritmo e altezze, riscontrata nelle applicazioni della serie alle durate in compositori come Messiaen e come Nono, tendeva a diminuire dal punto di vista percettivo in relazione all'aumento di complessità dell'organico vocale o strumentale, in quanto questa favoriva la percezione globale dell'evento in luogo di quella "analitica". Sulla base di queste osservazioni Stockhausen propose un nuovo sistema di organizzazione della durate basato sull'intervallo temporale che intercorre tra i cambiamenti interni al fenomeno sonoro.

In buona sostanza egli, assumendo come comune denominatore le leggi della percezione, fondate su rapporti e proporzioni di tipo logaritmico, si propose d'interpretare l'intero campo acustico – delle altezze e delle durate – come fenomeno omogeneo. Poiché il modo in cui percepiamo un suono inteso come altezza è analogo a quello con cui percepiamo un suono come evento, Stockhausen ipotizzò che come già un'altezza – sia essa frequenza singola (suono sinusoidale) o suono complesso (spettro di parziali armoniche) – anche una durata potesse essere intesa come frequenza singola (numero di oscillazioni al secondo) o come durata fondamentale (spettro di durate).

La distinzione nella continuità del campo acustico era garantita dall'occupazione di fasce di frequenze diverse per le durate e per le altezze. Dato che la rosa dei valori ritmici ricavata dallo spettro di durate risultava stilisticamente inappropriata al sistema seriale, il compositore applicò il procedimento di divisione logaritmica dell'ottava in dodici intervalli identici – statuto numerico irrazionale della strutturazione lineare, contrapposto nella teoria musicale occidentale al sistema naturale dello spettro armonico che regola la dimensione verticale del suono – all'ottava temporale, ottenendo undici valori di una scala cromatica temperata di durate.[122] In questo modo Stockhausen ottenne l'integrazione totale dei parametri, in accordo con l'irrinunciabile principio seriale, superando l'approccio un po' ingenuo dei precedenti compositori seriali, basato sui valori delle durate per numeri interi, che sacrificava le condizioni imposte dalla fisiologia dell'ascolto.

Nella riflessione di Stockhausen lo studio delle leggi della percezione era funzionale a saldare in un legame indissolubile strutture compositive e materia sonora. L'applicazione all'ambito delle durate del concetto di proporzione derivato dall'ambito melodico, ottenuta attraverso la lettura della serie dodecafonica in termini di frazioni equivalenti ai rapporti intervallari melodici e ai numeri delle durate fondamentali, comportò uno spostamento del controllo del tempo dal piano locale delle durate (dimensione quantitativa) a quello globale del rapporto tra evento sonoro e tempo cronometrico (dimensione qualitativa).

Nell'organizzazione del tempo Stockhausen distinse la dimensione della singola struttura, sulla quale potevano insistere fluttuazioni temporali, da una dimensione globale dell'organizzazione sovraintesa al raccordo tra le parti che componevano la forma come gli elementi di una costellazione.

---

[122] Sulla nuova morfologia del tempo elaborata da Stockhausen cfr. INGRID PUSTIJANAC, *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento* in GIANMARIO BORIO e CARLO GENTILI (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Armonia Tempo*, Carocci, Roma 2007, pp. 343-59: 345.

> La struttura del brano non viene di conseguenza percepita come un dispiegamento o sviluppo nel tempo, ma come un campo temporale adirezionale in cui anche i singoli gruppi non possiedono alcuna precisa direzione temporale (ordine di successione).[123]

La forma, dunque, secondo Stockhausen, «non è più concepita come lo scorrere di situazioni di tensione/distensione, ma come lo svolgersi nel tempo di ciò che è simultaneo nello spazio.»[124] Ad una concezione compositiva per punti subentra un'organizzazione per "gruppi." Nella *Moment-Form* di Stockhausen modalità di decorso temporale e qualità di assetto formale condizionano l'immagine sonora nella misura in cui sono state pensate dal compositore le relazioni fra il tempo misurato e il tempo vissuto. Approcci simili caratterizzati anche dalla sovrapposizione di tempi diversi (politemporalità) erano stati sperimentati da Charles Ives a inizio secolo.

Quando Gentilucci scriverà di Stochkhausen dodici anni dopo, non mostrerà di aver contezza di quel contributo teorico,[125] il quale peraltro fu di difficile penetrazione in Italia, probabilmente a causa della lingua che certamente non agevolò la sua diffusione. Al problema del *medium* linguistico si aggiungeva la difficoltà di comprensione dovuta all'impiego di un lessico e di un tono argomentativo con pretese di scientificità. Non abbiamo perciò motivo né di dubitare né di ipotizzare se la lettura di questo testo avrebbe potuto sollecitare con largo anticipo in Gentilucci le intuizioni manifestate dal 1978 in poi, quando avrebbe elaborato una personale poetica del tempo.[126]

Certo è che anche le notazioni sul compositore tedesco confermano un pensiero ancora declinato su posizioni di marca adorniana. Gentilucci pone l'accento sul dissidio tra suono come *espressione* (o riflesso) dell'emotività e pensiero organizzativo che in Stockhausen si rivoltava tutto a favore del secondo, come del testo aveva confermato lui stesso in un'intervista tenuta in Italia all'inizio del 1968.

Contro Stockhausen, sul piano estetico Gentilucci rispolverava la *summa* di ritrite accuse che la critica marxista aveva confezionato contro il formalismo della Nuova Musica. Locuzioni come Arcadia, "metafisica fuga dalla realtà", "mistico arroccamento nell'ideale scientifico del numero" rimbalzavano contro l'incarnazione di questi disvalori, insieme al sospetto di avere ambiguamente assunto il *rigore* contro l'edonismo della civiltà dei consumi, quando questo poteva essere interpretato in senso apologetico nei confronti della civiltà industriale.

---

[123] K. STOCKHAUSEN …*wie der Zeit,* cit., p. 134. La traduzione italiana del passo è tratta da I. PUSTIJANAC, *Il tempo nel pensiero,* cit., p. 346.
[124] I. PUSTIJANAC, *Il tempo nel pensiero,* cit., p. 346.
[125] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della musica contemporanea* (1969) Feltrinelli, Milano 1983[7], pp. 28-9 (introduzione) e 411-9 (dedicate al compositore tedesco).
[126] Si veda il capitolo successivo di questa tesi.

A tali accuse Gentilucci associava il giudizio "morale" permeato di umanesimo gramsciano rivolto più di dieci anni prima, in modo alquanto generico e indiscriminato, da Luigi Pestalozza ai compositori post-weberniani, che, con pochissime eccezioni[127]

> partecipano, nell'ampio disegno di una unica *Weltanschaung* prodotta da una ben precisa società, ad uno stesso ordine di rapporti fra il musicista e l'uomo. Sono rapporti in cui è individuabile con somma chiarezza un fenomeno di alienazione dell'uomo-artista a favore di una civiltà meccanica che tende ad annientare in genere l'oggetto specifico dell'attività umana, e nel nostro caso dell'attività artistica del musicista, proiettandolo nell'illusoria verità universale del dato scientifico.[128]

Sul piano tecnico Gentilucci riconosceva a Stockhausen di aver condotto con più *rigore* tra i post-weberniani «il processo di serializzazione allargato fino a investire ogni componente musicale: suoni, timbri, altezze, ritmi, dinamiche, attacchi del suono»[129] e di aver dato contributi essenziali nel campo dell'elaborazione elettronica del suono, con annessi approfondimenti in materia d'irradiazione del suono nello spazio. Dimostrava di aver contezza dell'evoluzione che aveva portato il compositore tedesco a passare dal "puntillismo dissociativo", alla "tecnica dei gruppi sonori" e infine allo "strutturalismo integrale": approdo che Gentilucci, tuttavia, recepiva in modo alquanto generico, limitandosi ad alcune specifiche risultanze sonore.

Nelle note critiche il discorso di Gentilucci non va mai oltre la semplice notazione psicopercettiva. All'osservazione sulle «ondate discontinue di particelle melodiche, ritmiche, timbriche» che non permettevano più «il riconoscimento puntuale degli intervalli»,[130] l'autore non ritiene di aggiungere commenti. Nessun cenno alla consistenza dell'approccio materico cui era giunta la poetica di Stckhausen, né sulle conseguenze di una concezione metamorfica del suono, assai lontana peraltro dalle aspettative proprie di un tipo di ascolto (e di composizione) propriamente "parametrico".

Date queste premesse, possiamo concludere che l'interesse di Gentilucci fosse concentrato sul bisogno di applicare comunque un filtro ideologico a prescindere dalla natura del rapporto tra necessità estetiche e scelte di tipo tecnico di un compositore. La sua critica non sembrava preoccupata di aderire tanto alle istanze poetiche quanto all'analisi dell'idea, dell'atteggiamento mentale preesistente nel compositore. Lo interessava il movente del processo creativo più che la natura del processo stesso. Tale era il peso attribuito all'idea che questa poteva viziarlo in partenza, come risulta dalle parole con le quali Gentilucci stigmatizzava la poetica del *rigore,* sostantivo molto ricorrente nella critica del compositore tedesco.

---

[127] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto,* cit., pp. 28-9 (introduzione).
[128] LUIGI PESTALOZZA *Post-weberniani concreti ed elettronici,* in «Ricordiana» 1956. Il passo è citato testualmente da Gentilucci nel 1963 in *Realtà e sperimentalismo*, cit. pp. 13-4 e ripreso nell'introduzione alla *Guida alla musica contemporanea*, cit. p. 29.
[129] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto,* cit., pp. 411-2.
[130] *Ivi*, p. 412.

> L'intransigenza del nostro musicista appare il frutto di una ferrea volontà di modificazione delle condizioni d'ascolto attuali, mistificate e fondamentalmente consolatorie, e lascia trasparire in ogni momento una violenza moraleggiante, che oscilla appunto tra gli opposti poli della distruzione e della riedificazione pervasa di misticismo[131]

Sul piano delle intenzioni, Gentilucci vedeva nel costruttivismo di Stockhausen un sintomo di crisi, nella misura in cui edificazione, scoperta e ricerca erano consapevolmente perseguite dal compositore tedesco nella «tragica gratuità di un'esperienza condotta fatalmente sul vuoto lasciato dall'assenza di un contesto socialmente plausibile.» Il riferimento implicito alla critica sociale di Adorno era condizione ideologica della lettura di Gentilucci. La necessità di individuare un referente sociale per ogni forma di manifestazione artistica era ritenuta prioritaria e relegava ad un secondo piano le questioni inerenti il puro dominio del fare artistico, com'era (e da sempre) per un compositore la necessità pressante e specifica di dominare la situazione: di stabilire le relazioni tra i formanti della composizione attraverso una qualificazione di tali relazioni nella costruzione complessiva.

Sul presupposto ideologico che l'aspirazione di Stochkausen poggiasse su basi astrattamente *formalistiche,* Gentilucci sferrava colpi e dubbi sull' "intransigenza" a suo dire apparente del musicista tedesco, con severe allusioni al «retroscena di scelte cupidamente soggettive e irrazionali» che si annidavano sotto la facciata di un razionalismo ascetico «inteso a proiettare l'urgenza di ordine nuovo in un universo fittiziamente sostenuto dal dato numerico o para-scientifico».

Sul piano della realizzazione sonora della forma musicale che opera a livello temporale – l'espressione ellittica "consumo temporale" di Gentilucci – l'ambiguità di Stockhausen trapelava, secondo il compositore leccese, nell'immissione di gesti, di scariche violentissime e abnormi su forme ben stagliate e regolate da un decorso coerente. Nella ricerca di contrapposizioni stridenti, attuata a livello di trasformazione della rappresentazione mentale nei segni della notazione, nel dibattersi contraddittorio tra approdo all'informale e strutturalismo, tra ricerca di strutture autonome sotto forma di assunzione dell'*alea* e controllo sovrainteso alle parti componenti di un calcolatissimo progetto compositivo, Gentilucci individuava l'impulso del compositore tedesco a «smantellare le già diroccate impalcature formali della tradizione occidentale».[132] La poetica di Stockhausen implicava, secondo Gentilucci, l'ambiguo dualismo tra l'illusione di poter costruire, in una prassi orientata viceversa all'azzeramento assoluto di ogni retaggio formale.

La *forma*, concetto traslato in musica dal dominio delle determinazioni proprie dello spazio, fa riferimento alla necessità di cogliere i suoi costituenti, le parti che compongono

[131] *Ibidem*
[132] *Ibidem*

il tutto, e le relazioni logiche che riguardano i rapporti tra le le componenti e il tutto. Il problema della forma, complemento oggetto delle azioni di ogni compositore, attanaglia da sempre il rapporto tra lo svolgimento temporale della musica e la sua articolazione architettonica.

Il carattere cogente del problema della forma si era approfondito col venir meno della rete di relazioni sintattiche che presiedeva alla struttura dell'armonia tonale. Già Schönberg disse che si era trovato di fronte al vuoto, a causa del fatto che gli elementi di riferimento formale erano venuti a mancare: di qui la necessità di ripiegare su composizioni aforistiche, di breve respiro e di trattare l'elemento formale come estraneo alla musica per evitare di cadere nell'anarchia. In Webern la questione della forma sarà più dibattuta e si porrà come problema della concretizzazione della serie dodecafonica.

Per motivi cronologici anche le osservazioni di Adorno contenute nel suo *Ínvecchiamento* non potevano presagire i risultati a cui sarebbe giunto Stockhausen nel giro di un paio d'anni. Questo disallineamento cronologico si avverte anche in *Musica e notazione*, scritto da Gentilucci nel 1963 con l'intento di smontare l'accezione stockhauseniana di *rigore*. A tale scopo l'autore echeggia argomenti tratti dalla critica adorniana, come l'anteposizione di tecnicismi e valori propri di un artigianato anonimo all'introspezione, all'operazione mentale ben più profonda e complessa e soprattutto «all'esame di una realtà che era e non poteva essere soltanto artistica».[133]

Gentilucci cita il filosofo anche testualmente[134] e ricalca alcune sue osservazioni, come la "perdita di tensione" della Nuova Musica che l'autore ascrive alla pretesa di annullare qualsiasi residuo di *tradizione*, «sia pure riducendo questa tradizione alla pura funzione dialettica di tensione e distensione degli elementi agogico-dinamici».[135]

Il rinnego della *tradizione* e l'obiettivo primario di un suo annientamento nelle istanze della Nuova Musica ricorre sovente negli scritti di Gentilucci. Al metodo di composizione seriale i suoi detrattori imputano di non tenere in conto l'implicazione psicologica comune a diversi aspetti della sintassi musicale. Essa consiste nel fatto che questi vengono meglio compresi in rapporto alle propensioni dell'*ascoltatore* di inferire certe strutture sottostanti alle sequenze di note, piuttosto che al processo generativo del compositore.

Gentilucci nota che l'azione livellatrice di un approccio alla musica fondato sulla divisione e sulla generalizzazione dei parametri aveva comportato la caduta di ogni «implicazione psicologica».[136]

> La nuova materia, sia essa concreta, elettronica o anche radicalmente frantumata nel puntillismo, è estremamente delicata e va trattata con discernimento, proprio perché (e non sembri un contraddizione) svincolata da ogni rapporto o immagine preesistente, vergine, priva di storia, di quei riferimenti culturali che automaticamente si presentano al momento dell'ascolto e che, dannosi in eccedenza perché determinano la

[133] A. GENTILUCCI, *Musica e notazione oggi,* cit., p. 15.
[134] Il passo è stato riportato come da riferimenti in nota 80 e 81.
[135] A. GENTILUCCI, *Musica e notazione oggi,* cit., p. 15.
[136] A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo,* cit., p. 15

cristallizzazione del linguaggio, sono però necessari quando non bloccano l'evoluzione ma ne favoriscono l'organicità e coerenza, la comprensibilità.[137]

La "frantumazione" indicata da Gentilucci attiene sia la configurazione della musica notata sia l'immagine sonora di un tessuto che procede per punti d'intersezione dei parametri serializzati. Come scrisse Stockhausen nel 1952, una musica così strutturata poteva «suscitare soltanto uno stato di ascolto meditativo: si sprofonda nell'istante sonoro, non si ha bisogno di quanto è appena trascorso o sta per venire per percepire la singola presenza (il singolo suono)».[138]

Tuttavia, come studi recenti hanno dimostrato, il *puntillismo* della musica seriale derivava da una recezione creativo-compositiva parziale del comporre weberniano. La necessità di rivedere l' unicità interpretativa che determinò l'estensione acustica della vulgata seriale di Webern e il suo consolidamento nella coscienza storica collettiva per almeno quarant'anni è suffragata da prove documentarie e da analisi alternative a quella *seriale*, divenuta poi "ufficiale" all'indomani della "riscoperta" del compositore austriaco.

Un primo dato riguarda la storia dell'esecuzione. Al terzo anno dei *Ferienkurse* del 1948 la musica di Webern fece il suo primo ingresso a Darmstadt. Fu l'anno cruciale in cui René Leibowitz, nell'ambito di un corso sul metodo dodecafonico, indicò ad alcuni giovani compositori la strada verso Webern: tra questi era Pierre Boulez. In quell'occasione furono eseguite dal pianista Peter Stadlen le *Variazioni per pianoforte op.* 27 di cui è rimasta una registrazione amatoriale tanto modesta nella qualità tecnica quanto preziosa per le implicazioni storiche della recezione weberniana e dei suoi fraintendimenti.

L'esecutore aveva già interpretato le *Variazioni* in prima assoluta a Vienna nel 1937, dopo uno studio di varie settimane con Webern, documentato nelle annotazioni esecutive che Stadlen avrebbe poi pubblicato nel 1979.[139] La registrazione di Darmstadt del '48 testimonia dunque la trasmissione in linea diretta del contributo specifico del compositore alle prove. Con grande sorpresa dei primi studiosi che hanno esaminato il documento, l'dea esecutiva trasmessa da Webern in forma orale – a parole e a gesti, come riferì poi Stadlen – contraddiceva l'immagine sonora "a punti," propriamente *seriale*,[140] confacente al successivo modello recettivo.

Questo modello risaliva al'interpretazione formulata a caldo da Eimert, Stockhausen e Goeyvaerts all'indomani della fatidica serata weberniana del 1953. Secondo questa lettura la strada indicata dal compositore austriaco conduceva ad una musica *puntuale,* definiva

---

[137]*Ibidem,* p. 14.

[138]K. STOCKHAUSEN, *Situation,* cit., p. 21: «Ständige Anwesenheit von durchgeordneter Musik, die keine 'Entwicklung' darstellt, kann allein den Zustand meditative Hörens (von dem zu Beginn gesprochen wurde) hervorrufen: Man hält sich in der Musik auf, man bedarf nicht des Voauf gegangenen oder Folgenden, um das einzelne Anwesende (den einzelnen Ton) wahrzunehmen».

[139] Una fonte preziosa dove ancora la musicologia più accreditata cerca conferme delle valutazioni effettuate in sede analitica. Cfr. KATHRYN BAILEY, *The Twelve-Note Music* of *Anton Webern* Cambridge University Press, Cambridge 1991.

[140] Cfr. GIAN MARIO BORIO, *L'immagine 'seriale' di Webern* in G. M. BORIO E M. GARDA, a cura di, *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione,* EDT, Torino 1989, pp.185-203.

cioè un modo di comporre che non considerava il suono singolo come componente di un assetto complesso, ma come punto che, in analogia alla natura astratta di quello geometrico – un'entità «che trae la propria definizione dai postulati in cui interviene»[141] – rappresentava l'intersezione fra le serie applicate in sede pre-compositiva ai parametri musicali.

La registrazione del '48 ha sostanzialmente delegittimato l'immagine *seriale* della musica di Webern e con essa il modello rappresentativo entrato poi nella storia della sua recezione. Il documento propone al contrario un'immagine sonora stratificata, in cui le discontinuità, che rientrano nel dominio della frequenza e della durata dei suoni indicati in partitura, risultano viceversa attenuate. Dall'esecuzione di Stadlen non emergono configurazioni isolate, ma «organismi vivi, carichi di un'espressività che deriva dalle tensioni immanenti al contesto formale e che si esprime in un'agogica spesso improvvisativa».[142]

Evidentemente le prescrizioni esecutive di Webern puntavano a ristabilire sul piano percettivo una continuità con i riferimenti dialettici (e dunque espressivi) delle forme tradizionali. Questa discrasia tra notazione ed "esigenze" interpretative nella musica di Webern era nota anche ad Adorno, il quale nella *Philosophie,* citava proprio le *Variazioni* op. 27 e, insieme a queste, il *Quartetto* op.28 come esempi lampanti di feticismo della serie puntualmente contraddetto al momento della traduzione del segno in suono:

> Questa musica è giudicata dal fatto che l'esecuzione, per conferire ai gruppi sonori uniformi sia pur l'ombra di un significato, si deve allontanare infinitamente dalla rigidità della notazione, in particolare dal ritmo , la cui aridità d'altra parte vien dettata dalla fede nella forza naturale della serie, ed è cioè pertinente alla cosa stessa.[143]

Sullo sfondo delle parole di Adorno, che poco prima aveva stigmatizzato la venerazione dei dodici suoni – "truffa astrologica," "formula cosmica" che dava al materiale il potere di porre di per sé il *senso* musicale[144] – sembra echeggiare l'esecuzione di Stadlen. Come dimostrava la tradizione diretta del pensiero musicale weberniano, veicolata dalle scelte interpretative del pianista, intenzioni grandiose come la fusione tra polifonia e forma-sonata potevano sussistere fintanto che si limitavano alle relazioni matematiche del materiale, salvo poi restare impotenti al momento della loro attuazione nella forma musicale.

Se l'attuazione della forma nel tempo dell'esecuzione implicava, secondo l'indicazione weberniana, una ricostruzione della continuità percettiva apparentemente negata dalla partitura, era perché questa necessità preesisteva nel pensiero compositivo di Webern sia come ricerca di un conferimento di senso che legava inscindibilmente il compositore alla

---

[141] *Ivi,* p. 189.
[142] GIAN MARIO BORIO, *L'immagine 'seriale' cit.* p. 198.
[143] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit. p. 110-11.
[144] *Ivi*, p. 110.

tradizione, sia come intuizione di futuri scenari che sarebbero scaturiti da un radicale cambiamento di prospettiva.

A parziale conferma di quest'ultima ipotesi vanno considerate le intuizioni analitiche espresse da Henri Pousseur in un articolo sulle *Bagatelle* per quartetto d'archi op. 9, pubblicato sulla rivista «Die Reihe» del 1955.[145] Due anni dopo la "serata" darmstadtiana, nella breve analisi della prima *Bagatella* Pousseur sottolineava come la novità radicale della musica di Webern non risultasse dall'applicazione della tecnica seriale – peraltro non ancora impiegata nell'op. 9 – ma dalla definizione di unità semantiche in ciascuna delle quali il totale cromatico si esauriva con il concorso di pause, durate, dinamiche e timbrica del suono.

Come già fece Nono, che in occasione dell'esecuzione del '53 si espresse in aperto dissenso con l'interpretazione *seriale* di Webern, e come in parte aveva abbozzato Boulez, pur concordando sostanzialmente con i tre sostenitori della musica *puntuale,* Pousseur si collocò nel novero delle posizioni pre-seriali non allineate. La sua lettura di Webern, del quale evidenziò una logica compositiva concepita come campo di forze determinato dall'interazione di complessi cromatici risultava conforme all'immagine pianistica di Stadlen, L'analisi della *Bagatella* aveva indotto Pousseur a profetizzare un tipo di composizione conformata per fasce sonore, articolate in forma libera ed evolute in base ad un principio di crescita che le portava ad un dispiegamento spaziale, anziché diretto secondo il vettore-tempo, da cui la famosa conclusione: «qui si realizza in modo estremamente sensibile un *continuum spazio-temporale*».[146]

Al modello innovativo del *continuum*, peraltro non seguito dallo stesso Pousseur, che aveva lasciato cadere il discorso senza ricavare da questa visionaria intuizione alcuno spunto operativo per sé – almeno negli anni successivi all'analisi di Webern del quale al contrario egli perpetuò la lezione di stretta osservanza – avrebbe aderito con particolare interesse l'esperienza compositiva dell'ultimo Gentilucci. Una poetica del tempo bloccato e di una direzionalità assente avrebbe privilegiato nelle sua partiture degli anni Ottanta l'espansione delle masse sonore nello spazio attraverso la realizzazione di fasce sonore sull'esempio di altri modelli riconosciuti come tali dall'autore.

In una direzione opposta a quella segnalata ma non seguita da Pousseur, la musica *seriale* legittimata a Darmstadt privilegiò l'intuizione del *discontinuo* e il concetto di discontinuità venne più volte sfiorato da Gentilucci negli scritti giovanili, senza nominarlo. Il suo impiego nell'ambito di una terminologia inerente le strutture percettive della musica avrebbe trovato spazio nei contributi posteriori alla "svolta" conosciuta dall'autore nel 1978, come sarà illustrato nel prossimo capitolo di questa tesi a proposito del testo

[145] HENRI POUSSEUR, *Anton Weberns organische Chromatik 1. Bagatelle, op. 9* in «Die Reihe», n. 2, 1955, pp. 56-65.
[146] *Ivi,* p. 65.

autobiografico dell'83[147] e del saggio, anch'esso inedito, dedicato a Wagner, la cui datazione può essere ipotizzata sulla base delle suddette tematiche.[148]

L'obiettivo critico del giovane Gentilucci perseverava nelle accuse contro la musica *puntuale* senza sposare alternative teoriche. Fermo all'accezione iniziale più "allineata" del serialismo, alla quale Gentilucci assimilava lo stesso Pousseur insieme ai "correligionari delle prime battaglie" Nono, Stockhausen e Berio,[149] negli scritti della seconda metà degli anni Sessanta, l'autore si attardava a riferire caratteri che avevano contraddistinto una precisa fase, storicamente definita, ma già superata, della Nuova Musica. L'*immagine seriale* si era come cristallizzata nella coscienza critica e nel vocabolario di Gentilucci, come si evince dall'uso ricorrente della citata "frantumazione", anche in contesti argomentativi che aprivano a tematiche più aggiornate:

> La frantumazione ultima voluta dal formalismo strutturalista porta come conseguenza più vistosa la nullificazione dell'*intervallo* e quindi lo scadimento della *nota* (che è tale solo quando viene inglobata in una costituzione di *modi* o *scale* all'interno delle quali assume un ruolo specifico e non trasferibile) a «suono puro». La prima cosa di cui ci si rende immediatamente conto è che a questo punto, il *linguaggio* è divenuto *materia.*[150]

Nello scadimento dell'intervallo e della nota a "suono puro", inteso negativamente come processo di "decostruzione" che privava le altezze di una funzionalità legata al relativo contesto strutturale scalare, Gentilucci individuava il presupposto storico-linguistico dell'evoluzione in senso materico del linguaggio musicale. Con l'unica eccezione della scrittura della contemporanea musica corale di Luigi Nono, su cui torneremo e nella quale la percezione "intervallare" «si salvava […] senza contraddire la serialità, ma anzi in questo caso in virtù di essa» [151], Gentilucci lamentava la "nullificazione dell'intervallo" come perdita di riferimenti psicopercettivi propri della tradizione.

In questa dichiarata nostalgia per l'intervallo è ancora Adorno ad impregnare fertilmente la penna di Gentilucci, come rivela questo passo della *Philosophie*

> Una volta tutto il senso musicale – il prima, il poi e l'adesso – si decideva inequivocabilmente in base agli intervalli; le promesse mantenute od eluse; la misura e la profusione; il restare nella forma e la trascendenza della soggettività musicale. Ora gli intervalli sono divenuti semplici pietre di costruzione e tutte le esperienze che rientravano nella loro differenziazione appaiono perdute.[152]

---

[147]Cfr. A. GENTILUCCI *Attraverso i sentieri del comporre*

[148]Cfr. *Articolo inedito manoscritto su Wagner di A. Gentilucci*. Testo per il ciclo di trasmissioni della Sudwestrundfunk di Colonia di A. Gentilucci; a cura di Giordano Ferrari, in «Musica/Realtà» , n. 51 novembre 1996, p. 147-55.

[149] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto,* cit., p. 337.

[150]A. GENTILUCCI, *La neo-avanguardia,* p. 19.

[151] Il riferimento di Gentilucci è a *Cori di Didone* che egli analizza in *La tecnica corale di Luigi Nono*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1967, anno II, n. 1, pp. 111-29: 120.

[152] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit. p. 77.

o quest'altro, sempre del francofortese, a proposito di Webern

> L'intervallo puro, che funge da inciso tematico, è così poco caratteristico che non attua più la sintesi che da esso si pretende, e si delinea la minaccia della disgregazione in suoni disparati, senza che essa come tale riesca sempre a pervenire a un rapporto discorsivo.[153]

Le indagini condotte dai compositori post-weberniani sui materiali concreti e la ricerca sviluppata nel campo elettronico ed elettroacustico avevano determinato un allargamento quantitativo della materia acustica. Sul piano qualitativo, alla negazione di ogni implicazione sintattica delle altezze, sganciate dalla rete di relazioni sovraordinate al sistema tonale, si era aggiunta, secondo Gentilucci,

> la rottura della regolare distribuzione delle figure ritmiche, che in passato, sulla scorta di un metro di base costantemente mantenuto, favorivano la dilatazione in un criterio simmetrico-estensivo[154]

L'abbandono della "discorsività" romantica lamentata da Gentilucci a vantaggio di una micro-forma quasi istantanea, o comunque non sviluppata nella durata, era stata al centro delle prime realizzazioni seriali di Boulez, nelle quali il compositore francese propose un'organizzazione autonoma del fattore ritmico nel senso di una variazione perpetua.

Ciononostante la sua lettura di Webern si era limitata a coglierne il significato pre-seriale e non si era spinta, come invece quella di Stockhausen, a cercare nella serie weberniana l'accezione matematica di centro proporzionale od altre prefigurazioni del serialismo integrale. Preso atto del superamento in Webern della dicotomia tra dimensione orizzontale e verticale, Boulez, pur condividendo con i colleghi rappresentanti del pensiero seriale una concezione strutturale dell'opera del compositore austriaco, aveva individuato nella serie un principio di unificazione squisitamente morfologica, basato sulle altezze e sulla loro concatenazione.

Nell'interpretazione bouleziana la dimensione 'obliqua' della nuova polifonia weberniana agiva nell'interesse della forma e dell'intreccio contrappuntistico, e non contro di essa, scindendo il problema della qualità morfologica da quello delle sue dimensioni. Una tacita risposta ad Adorno, secondo il quale: «la maggior parte della composizioni dodecafoniche di Webern si limita come dimensione alla miniatura espressionistica e ci si domanda perché mai ci sia bisogno di quella organizzazione eccessiva quando non c'è quasi più nulla da organizzare»;[155] mentre il compositore francese, dal canto proprio,

---

[153] *Ivi*, p. 110.
[154] A. GENTILUCCI, *La neo-avanguardia* p. 19.
[155] TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 110.

aveva già proceduto alla dissoluzione delle forme classiche, come attestano le sue composizioni precedenti il 1953.[156]

1.4.4 Indirizzi compositivi (intermezzo)

A questa rottura dei tradizionali nessi logico-sintattici del "discorso", intrapresa dallo strutturalismo postweberniano, Gentilucci compositore oppose una pervicace volontà di ricostruzione. Come ricorderà lui stesso sedici anni dopo:

> In musiche come *Phonomimesis* (1967) e *Sequenze* (1968), entrambe per orchestra, *Coinvolgimento* per due violini, viola e orchestra (1974), *In divenire* per viola e orchestra (1975), l'alternarsi, il sovrapporsi e l'intrecciarsi di zone polverizzate, puramente materiche, con altre di carattere figuralmente più pronunziato, corteggiavano dunque l'ipotesi della ricomposizione dialettica ottenuta attraverso la volontà formatrice.[157]

Il riferimento retrospettivo di Gentilucci al termine *figura* era finalizzato a designare configurazioni concepite a suo tempo come oggetti di valenza gestuale ed impiegate come «rappresentazioni di una volontà di racconto». Sulla definizione di figura come unità multiparametrica portatrice di un'espressività molto forte e sulle potenzialità costruttive delle sue implicazioni gestuali Gentilucci avrebbe riflettuto nell'ambito del Convegno di Milano del 1975, imperniato, come sarà illustrato nel capitolo seguente, sullo studio della figura musicale, anche se nel frattempo erano subentrate altre necessità poetiche.

L'intento "narrativo" espresso da Gentilucci nelle composizioni giovanili sorgeva in reazione alla «distruttività dei linguaggi sperimentali.» Attraverso l'impiego gestuale di tali linguaggi il compositore esercitava un' «affermazione positiva di controllo».[158] Per attuare la sua "ricomposizione dialettica" Gentilucci utilizzava "articolazioni linguistico-formali" molto diverse. L'eterogeneità dei materiali era giudicata una ricchezza, il cui valore veniva stabilito in base al loro *orientamento.*[159] Il significato di quest'*orientamento* verrà meglio chiarito quando Gentilucci ricorderà che ad interessarlo in quegli anni era piuttosto un'accezione semantica della 'struttura' che non puramente musicale.[160]

La nozione stessa di forma era sottoposta al determinismo idealista di un'arte finalizzata programmaticamente a raccontare un'azione.[161] Di questa volontà di *racconto con i suoni*[162] erano interpreti le figure musicali attraverso le quali il compositore gestualizzava, mimava

---

[156] Cfr. P. BOULEZ, *Sonatina per flauto e pianoforte* del '46 e le prime due *Sonate* per pianoforte precedenti il 1953.
[157] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri,* cit., p. 440 dell'Appendice di questa tesi.
[158] *Ibidem*
[159] *Ibidem*
[160] *Ivi*, p. 441.
[161] *Ibidem*
[162] *Ibidem*

il corso del mondo (o della storia) nell'illusione di un controllo sui suoi contrasti:[163] una visione allegorica di cui il soggetto creatore era a un tempo "testimone e giudice".[164]

> La forma era intesa da me come allegoria cosciente e programmata, volontario incanalamento dei diversi dati figurali entro gli argini di un *racconto con i suoni* il quale, se non predisposto secondo una stretta, meccanica impaginazione, lasciava assai spazio alla concettosità, all'idea che precede l'operazione compositiva e la costringe entro limiti non suoi.[165]

Questa funzione allegorica della forma musicale era stata suggerita a Gentilucci da alcune composizioni di Bruno Maderna per strumento solista e orchestra,[166] nelle quali la *narrazione* del contrasto tra lirismo della parte solista e configurazioni amorfe, brutali, straniate dell'orchestra mimava la conflittualità tra istanze individuali ed esterne al soggetto.

Nell'acquisire materiali a suo dire "orientati",[167] Gentilucci ascriveva scelte tecniche e di scrittura a necessità di carattere estetico e politico. Come avrebbe ricordato il compositore nei primi anni Ottanta, una predeterminazione ideologica condizionava l'operazione compositiva e la costringeva entro limiti non suoi.

> Con indirizzo diverso, anch'io mi arrabattavo con *l'esatto* e *l'inesatto* adorniani, attratto, forse confortato, dal *dover essere*.[168]

In questo passo Gentilucci si riferisce alla formulazione adorniana di "arte responsabile", la quale, secondo il filosofo «si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato».[169] Ma mentre Adorno aveva parlato della fase critica della musica moderna in termini di sconfitta e con toni di rimpianto per un ordine musicale unico, concepito a immagine e somiglianza di Dio, come ricorderà Gentilucci nel saggio del 1979, il compositore italiano si staccherà dalla visione conservatrice e dall'epigonismo del filosofo di Francoforte, per avventurarsi in un personale concezione di arte aperta, che doveva accogliere «la frammentazione, il rinnovamento incessante delle forme, la mescolanza di codici, di linguaggi, di tecniche musicali».[170]

---

[163] *Ivi*, p. 440.
[164] *Ibidem*
[165] Ivi, p. 441
[166] *Ivi*, p. 440. Gentilucci allude forse al *Concerto* per pianoforte e orchestra (1959), o ai Concerti per oboe e orchestra n. *1* (1962-63) n. 2 (1967), n. 3 (1973) o a *Grande Aulodia*, per flauto, oboe e orchestra (1970).
[167] *Ibidem*
[168] *Ivi*, p. 441.
[169] TH. W. ADORNO: «Kunst ist auf Nachbarn verantwortlich Kriterien wie die genaue und ungenau, richtig und falsch ausgerichtet bekannt» (TH. W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Gesammelte Schriften,* vol. XIV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973) – trad. italiana di G. Manzoni, in Id. *carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 9.
[170] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* p. 23.

Queste istanze furono realizzate nella composizione che Gentilucci avrebbe ricordato come il lavoro "più violentemente impuro". In *Studi per un Dies Irae* del 1971-72 per grande orchestra il compositore unì l'inno nazionale americano, il canto partigiano *Soffia il vento*, le canzoni commerciali e i ritmi nei quali s'indovinano slogan delle manifestazioni:

> Suggestionato da certo Ives, da Stockhausen, un po' anche dal Nono "materico" di allora, composi gli *Studi* senza fare il benché minimo cenno al tema musicale abusatissimo del *Dies irae* gregoriano, e inglobando invece una quantità di "citazioni" desunte da repertori stilistici molto lontani[171]

I prestiti in realtà non vennero trattati come citazioni, ma come materiali iscritti in masse sonore di particolare densità timbrica e armonica: «il tutto, bruciato in una fiammata tesa a incenerire violentemente i materiali diversi»,[172] come sottolineerà l'autore chiudendo la declaratoria dei registri stilistici utilizzati negli *Studi.*

Per l'assemblaggio delle diverse aree linguistico-stilistiche, inoltre, Gentilucci aveva adottato una tecnica che ricordava, a suo dire, quella del *montaggio* in senso filmico, per cui le suddette aree

> erano certo assai strutturate *al loro interno*; ma l'alternanza e la sovrapposizione delle aree esternamente fra loro, era basata sulla *differenza*, sullo *stacco*, sull'accumulazione parossistica.[173]

Nulla di più lontano dal *collage*, «tendenzialmente statico e svalorizzante in partenza, pop-artistico o simili».[174]

Questa soluzione compositiva, tuttavia, che negli intendimenti iniziali avrebbe dovuto «consumare le passate scorie» e sdoganare il compositore verso la strada di un'operazione artistica affrancata dalle predeterminazioni ideologiche, lo indusse ad attraversare un periodo di incertezza:

> una sorta di crisi di identità che andava dal riutilizzo del materismo violento in *Che voi pensiate* (1974), brano elettroacustico, e di *Scontri* (1975) [per orchestra da camera con violino principale], alla concettosità allegorica di *Coinvolgimento* (1974) [per due violini e viola solisti e diciannove strumenti] e di *In divenire* per viola e orchestra (1976).

La crisi di Gentilucci evidenziava il percorso di un compositore alla ricerca di una dotazione linguistica, di un modo di essere se stesso che gli era stato negato da condizionamenti esterni. Fino a quel momento il compositore aveva sperimentato suggestioni, aveva proceduto per assimilazione di articolazioni linguistico-formali. Di

---

[171] A. GENTILUCCI *Attraverso*, cit. p. 442.
[172] *Ibidem*
[173] *Ibidem*
[174] *Ibidem*

queste riferì in modo piuttosto vago, senza mai entrare nello specifico dei modelli di riferimento e senza mai fornire dettagli sulla natura tecnica dei processi compositivi che applicava a quei "mattoni" presi a prestito da altri.

L'autoriflessione di Gentilucci si fermava alle necessità estetiche. Sappiamo che nei suoi intendimenti l'obiettivo prioritario era quello di operare per un'edificazione formale e per il ripristino di una dialettica costruttiva. Sappiamo anche che l'autore adottò a tal fine strategie di scrittura utili all'*affermazione* di relazioni e che il recupero di un'istanza discorsiva fu concepita in opposizione al "nihilismo distruttivo" cui aveva condotto, secondo Gentilucci, la *negazione* stessa di tali relazioni. Non abbiamo tuttavia testimonianze dirette del livello più tecnico e dei procedimenti di natura operativa che il compositore mise in atto per essere conseguente a tali obiettivi.

Nel breve saggio del '65 incentrato sulle *Questioni critiche sulla Nuova Musica*, l'autore aveva indicato in quattro proposte contemporanee i segnali di una positiva controtendenza:

> In questi ultimi tempi, ad opera di musicisti come Stockhausen stesso, Maurizio Kagel, György Ligeti, Franco Donatoni e altri (non si dice del gusto plateale per lo schiaffo, per la provocazione aperta dei seguaci americani di Cage), è avvenuta una chiarificazione dei motivi di fondo […]. È una via che ha, come unica alternativa possibile e non gratuita, anzi auspicabile per spezzare il circolo chiuso, il recupero di un discorso significativo e significante, il quale dialetticamente dia la misura del negativo proprio mettendolo in relazione con una «progettazione positiva» del mondo, fuori da misticismi e masochismi di ogni genere.[175]

La prospettiva di recupero di «un discorso significativo e significante» sembrò riappacificarlo con Stockhausen; ma è ad uno degli altri tre nomi citati che Gentilucci avrebbe continuato a guardare con grande interesse come a un modello da cui avrebbe tratto indicazioni sulla strada da seguire nell'autodefinizione linguistica e poetica.[176] Alla luce dei testi e degli indirizzi compostivi successivi sappiamo che l'autore di riferimento sarebbe divenuto principalmente Ligeti, per cui la citazione viene a rappresentare un'interessante anticipazione,

Negli anni a ridosso del testo gentilucciano il compositore ungherese, allora dedito alla composizione di forme statiche ma in continuo movimento come *Atmosphères* e *Lux aeterna,* era entrato anche nel vivo della discussione su Webern. In alcuni contributi redatti tra il 1960 e il 1966[177] Ligeti si era agganciato alla citata analisi weberniana di Pousseur per ampliarla, approfondirla e infine assimilarla.

---

[175] A. GENTILUCCI, *Questioni critiche,* cit., p. 23.

[176] Si vedano i riferimenti di Gentilucci a Ligeti per la composizione di *Mensurale* (1977) per 11 archi od orchestra d'archi in A. GENTILUCCI, *György Ligeti oggi*, in Enzo Restagno (a cura di), *Ligeti*, EDT, Torino 1985: pp.58-64 e quelli contenuti in ID. *Oltre l'avanguardia un invito al molteplice,* Discanto, Fiesole 1980.

[177] *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate,* in «Darmstädter Beträge zur euen Musik», 3, 1960; *Die Komposition mit Reihen und ihre Konsequenezen bei Anton Weber,* in «Österreichische Musikzeitschrift», 16, 1961; *Weberns Melodik in «Melos», 33, 1966; Aspekte den Webernischen Kopositionstechnik*, testo di una trasmissione del

Ligeti, in particolare, aveva visto nelle *Bagatelle* di Webern e nella *Cantata I* l'affermarsi di un'idea di armonia che sfruttava l'intero spazio armonico cromatico considerato nella sua omogeneità. Secondo Ligeti una "struttura reticolare" dei suoni, che dava luogo ad aggregati cromatici che si disfacevano e ricomponevano, presupponeva un'armonia intesa come campo armonico. Essa superava l'idea di verticalità e perciò includeva anche le note attigue come «nugolo di suoni connessi da legami comuni»,[178] già utilizzato peraltro in Bartók. All'articolazione interna della serie come campo armonico più o meno dilatabile potevano partecipare altri parametri come il ritmo e il timbro i quali conferivano al tessuto musicale un certo potenziale di differenziazione, sottraendolo in tal modo alla simmetria e alla omogeneità delle linee seriali.

In definitiva, secondo Ligeti, poiché il superamento delle due dimensioni orizzontale e verticale implicava in Webern «la sintesi di simultaneo e successivo in una sorta di contemporaneità dell'incontemporaneo»[179] la forma, in assenza di rapporti gerarchici interni, risultava improntata da una staticità molto evidente e appariva priva di inizio e fine. Come aveva già sottolineato in un saggio del 1958, pubblicato due anni dopo sulla rivista «Die Rehie»,[180] citando un passo del contributo di Eimert al secondo numero della rivista dedicato a Webern,[181] il compositore viennese aveva proiettato il flusso temporale in uno spazio immaginario per mezzo dell'intercambiabilità delle direzioni temporali.

Le deduzioni scaturite dall'analisi di Webern furono poi trasfuse in linee guida per l'elaborazione delle prime composizioni concepite dal compositore ungherese dopo l'emigrazione. Ad esse egli estese la concezione weberniana del *continuum* temporale come 'spazio' e della fusione di consecutivo e simultaneo in strutture unificanti che, anziché muoversi in una sola direzione, sembravano volteggiare in circolo, «nel loro spazio illusorio, guidate dalla forza delle tensioni intervallari e degli accenti cangianti»[182]

Gentilucci guardò direttamente alle realizzazioni ligetiane e non ci è dato sapere se e in qual misura abbia colto la mediazione operata dal compositore ungherese verso Webern, né tantomeno verso i parallelismi armonici riscontrati nella *Musica per strumenti ad arco, celesta e percussioni* di Bartok (contemporanea alle Variazioni op. 27 di Webern) né tantomeno verso il Debussy delle composizioni per orchestra.

Certo molti concetti che Gentilucci svilupperà nella fase della maturità artistica sono riconducibili a questo filone appena tratteggiato che mette in connessione l'impressionismo con la teoria del campo armonico e della struttura reticolare, riscontrate in Bartok e in Webern, per non parlare del *continuum* spazio-temporale su cui Gentilucci imperniera la sua poetica del tempo.

Südwestfunk del 1963-64 pubblicato in parte in *Anton Webern II* , «Musik.Konzepte», novembre 1984, pp. 51 sgg.

[178] G. M. BORIO, *L'immagine 'seriale,* cit., p. 196

[179] *Ibidem.*

[180] György. LIGETI, *Wandlungen Musikalischen Form* [1958], «Die Rehie», n. 7, 1960 – trad it. *Metamorfosi della forma musicale*, In E. Restagno (a cura di), LIgeti, EDT, Torino, 1985, pp. 223-42.

[181] HERBERT EIMERT, *A change of Focus*, in «Die Rehie», n. 2, p. 35.

[182] G. LIGETI,. *Metamorfosi cit.,* p. 236.

Il debito di Gentilucci verso Ligeti, "maestro dello spazio immaginario", risaliva perciò agli anni della ricerca di una risposta al problema del tempo posto dal serialismo. Esso concepì la musica come sutura di spazi strutturali. Un modo di composizione regionale e poli-nucleare come quello impiegato dai compositori seriali otteneva le sue tensioni per contrazione; riduceva i conflitti per mezzo di risoluzioni parziali.

La tecnica compositiva messa a punto da Schönberg, infatti, evidenziava le proprietà simmetriche di uno spazio musicale concepito come un tutt'uno inscindibile. Questa *visione* unitaria scaturiva da un metodo che conferiva coerenza e comprensibilità alle successioni di suoni in ambedue le dimensioni. Poiché i tempi di presentazione dell'idea rendevano del tutto equivalenti l'esposizione successiva (melodica) e simultanea (armonica) delle sue componenti, prevalse la definizione dello spazio musicale sulla "costituzione temporale" della forma.

In tale visione lo spazio si configurava come assoluto: l'orientamento verso l'alto equivaleva a quello verso il basso, il movimento verso destra a quello verso sinistra. In esso, puntualizza Schönberg: «ogni configurazione o movimento di note deve innanzitutto essere inteso come relazione reciproca di suoni, di vibrazioni oscillatorie, che si presentano in diversi punti e in diverso tempo».[183] La tecnica seriale perciò aveva comportato un annullamento della *direzionalità* del flusso temporale.

1.4.5 *Alea* e opera aperta

Se, come scrisse Gentilucci, la rottura dei tradizionali nessi logico-sintattici del «discorso» ebbe come logica conseguenza l'introduzione dell'*alea,*[184] conseguenza dell'introduzione dell'*alea* fu l'accentuazione del privilegio assegnato allo *spazio* come dimensione specifica delle configurazioni musicali o *strutture* pre-definite dal compositore, sulle quali l'interprete agiva esercitando un funzione combinatoria:

> Le strutture del tutto indifferenti al *divenire*, si iscrivono nello *spazio* secondo un ordine che può variare di volta in volta.[185]

Dato il carattere sfumato della nozione teorica di *alea,* Gentilucci nel 1968, anno di pubblicazione di un breve saggio sul tema, sottolineò la perdurante incertezza nella valutazione del fenomeno, ancora tanto vivo quanto ancorato al terreno delle specifiche

---

[183] ARNOLD SCHÖNBERG, *Method of Composing with 12 Tones* (Conferenza presso Università di California di Los Angeles del 26 marzo 1941) – trad. italiana *Composizione con dodici note*, in *Stile e Idea*, a cura di L. Pestalozza, Rusconi-Paolazzi, Milano 1960, Feltrinelli, Milano 1975², p. 115.

[184] A. GENTILUCCI, *La neo-avanguardia,* cit., p. 19.

[185] A. GENTILUCCI, *La neo-avanguardia,* cit., p. 19. Per specificare il senso della sua affermazione Gentilucci fa riferimento alla *Terza Sonata* per pianoforte di Boulez e al clamore suscitato dalle "radicali soluzioni compositive" o, come provocatoriamente insinua l'autore, "decompositive". In questa composizione, come ricorda Gentilucci, Boulez sperimentò per la prima volta l'immissione di *strutture mobili*, o varianti, nel contesto di nuclei fissi, impropriamente definiti *formanti.* L'impostazione circolare permetteva all'esecutore di iniziare da una qualsiasi delle sezioni.

scelte poetiche dei compositori. La difficoltà di porsi in modo oggettivo di fronte ad esso derivava dai modi differenti con cui i compositori stessi assumevano l'indeterminazione.

L'autore abbozzava comunque una definizione:

> L'"alea", come noto, è quel fenomeno in cui la tradizionale figura del compositore invoca la collaborazione "creativa" dell'interprete, a cui affida alcune *iniziative* propriamente compositive, ora attraverso una notazione volutamente imprecisa, magari "d'azione" (ove cioè sono indicati i "gesti" sonori che l'esecutore-coautore deve compiere e non i risultati fonici, indicati approssimativamente e dunque non strettamente prestabiliti); ora, invece, segnando con precisione una ridondante materia "in sé" ambigua e aleatoria, una materia non percepibile come trama articolata sulla base della dialettica discorsiva e dei punti fermi del linguaggio istituzionalizzato.[186]

In questa definizione Gentilucci tralasciò di considerare l'accezione primaria di alea che riguardava il coinvolgimento diretto del *caso* nel processo di composizione per concentrarsi sul secondo approccio, consistente nel fornire all'interprete materiali fissi e definiti, ma da eseguire in sequenza alternative. Questa modalità di inserimento del caso nei processi interpretativi rimandava in modo particolare a Boulez, che nella *Terza sonata per pianoforte* (1955-57) previde la possibilità per l'esecutore di decidere l'ordine d'esecuzione dei movimenti o dei frammenti all'interno di essi, di omettere alcuni passaggi, di scegliere tempi o dinamiche alternative.

All'omissione dell'accezione primaria di *alea* faceva eco il silenzio dell'autore sui precedenti storici, su Cage e sull'esistenza ideale di un altro polo di riferimento che si era di fatto costituito nell'ambito del pensiero musicale occidentale.

Nello specifico della tematica aleatoria, la volontaria rinuncia di Gentilucci alla prospettiva sistematizzante che marcava da sempre il suo approccio critico, implicava forse la disapprovazione dell'intellettuale per Cage e per il significato della sua esperienza compositiva. Il giudizio severo di Gentilucci, in realtà, sarebbe emerso molto più tardi e formulato a chiare lettere nelle pagine dedicate a Cage in *Oltre l'avanguardia* 1979.[187]

La critica di Gentilucci era di carattere morale ed era diretta contro l'ironico atteggiamento di abbandono indicato da Cage. Nel solco delle indicazioni iscritte nella citata "linea Nono", egli non condannava il "comportamentismo" del "giullare" americano quanto la dimensione rinunciataria della sua poetica e non ammetteva che l'esercizio contemplativo divenisse tale da ridurre a negazione l'atto stesso del comporre.

Per una strana convergenza di posizioni assunte nei confronti di tutte le poetiche ritenute deresponsabilizzanti, tramite Gentilucci, fu estesa anche a Cage – e con molto ritardo – l'onda lunga del giudizio morale già espresso da Adorno su Stravinskij.

Per dimostrare con questa specifica derivazione dalla *Philosophie* la pervicace influenza del pensiero del francofortese sugli intellettuali di sinistra italiani, il filosofo Giovanni

---

[186]Il riferimento è a A. GENTILUCCI, *L'alea oggi*, in «Discoteca», n. 77, gennaio-febbraio 1968, pp. 24-5: 24.
[187]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia*, cit., pp. 98-101.

Piana, in un saggio apparso su «Musica/Realtà» del 1992, mise a confronto gli argomenti e le espressioni indirizzate da Gentilucci a Cage con quelle utilizzate da Adorno per la sua critica alla musica al quadrato di Stravinsky.[188]

Un anno dopo il breve saggio sull'*alea*, nella *Guida alla musica contemporanea* Gentilucci esordiva su Cage citando a mo' di epigrafe il drastico quanto incomprensibile giudizio di Schönberg, che era stato suo maestro: «Cage non è un compositore».[189] L'autore recuperava in premessa la contestualizzazione storica del fenomeno, la quale era mancata nelle paginette pubblicate su «Discoteca», per concludere che l'importanza assunta dal *fare* del musicista americano derivava unicamente dall'«aver posto problemi ai quali musicisti come Stockhausen dovevano rispondere con una ricognizione ben altrimenti utile alle cause della musica».[190]

A differenza del profilo analitico con cui Gentilucci risaliva dai *tic* del serialismo ai rispettivi presupposti storici, oltre che teorici, egli non sembrò nutrire nei confronti del fenomeno aleatorio un eguale interesse critico, o comunque tale da sentirsi indotto ad indagarne a fondo la portata generale. Oltre al dato statistico dei pochissimi testi dedicati *all'alea,* Gentilucci non mostrò di doversi interrogare sul perché la musica intuitiva avesse finito per incarnare, sia pure ironicamente, l'"altro polo" della musica occidentale, né si adoperò, pur collegando i due atteggiamenti,[191] ad assumere il significato della lezione cageana nell'ambito di una critica all'iperrazionalismo seriale.[192]

Egli si limitò a prendere atto degli effetti della sua penetrazione. Prese in consegna i suoi risvolti paradossali e su questi, più che sulla loro matrice, esercitò un giudizio stigmatizzante. Era chiara la funzionalità dei suoi scritti ad assumere un atteggiamento critico militante nei confronti della coeva *neoavanguardia*.

Negli scritti del periodo qui esaminato Gentilucci si concentrò sul concetto contemporaneo di alea, col preciso intento di colpire le poetiche in cui l'indeterminazione era assunta come fine, come obiettivo che il compositore, così come lo scrittore o il poeta sperimentale, si davano per giungere programmaticamente al dissolvimento della struttura.

> Di vera e propria poetica dell'alea […] si deve parlare a proposito dei musicisti appartenenti a quei movimenti cui ormai spetta di diritto l'etichetta di neo-avanguardia: alludiamo a Kagel, Schnebel, Donatoni, Bussotti, Guaccero, lo Stochkhausen recente.[193]

---

[188] GIOVANNI PIANA, *Considerazioni inattuali su Theodor W. Adorno*, in «Musica/Realtà», XIII, 39 (1992), pp. 17-49: 43-49,

[189] A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto,* cit., pp. 104-8: 105

[190] *Ivi*, p. 107

[191] *Ibidem* e ID., *Oltre l'avanguardia,* cit., p. 99.

[192] Un chiaro riferimento sarà premesso in A. GENTILUCCI, *Il treno di Cage è un oggetto da museo*, in «Rinascita», n. 27, 7 luglio 1978, p. 35

[193] A. GENTILUCCI, *L'alea,* cit., p. 24.

La deriva contraddittoria, cui nel 1968 tali poetiche erano giunte era dovuta alla degradazione dell'alea stessa da strumento critico, di opposizione al linguaggio istituzionalizzato, a mera provocazione, ovvero a strumento «atto ad esprimere una realtà sfuggente e plurima».[194]

La sintesi del processo, liquidato da Gentilucci nel giro di una proposizione, sembrava deporre per il riconoscimento di un movente iniziale positivo. A fronte di questo buon inizio Gentilucci registrava tuttavia una duplice successivo fallimento delle poetiche del "negativo" e dell'"apertura", e, ricalcando analoghe proposizioni espresse da Pestalozza su «Rinascita», si apprestava a smascherare l'esito contraddittorio di tali estremismi.

A fini chiarificatori Gentilucci premetteva la fondamentale distinzione tra l'oggetto del suo discorso – la poetica dell'alea circoscritta alla definizione sopra riportata – e le occasionali fluttuazioni strutturali intese come "stile".

Egli precisava, infatti, che questi tipi di configurazione facevano riferimento a sospensioni momentanee della consequenzialità discorsiva e lineare, in favore di un montaggio di aree sonore non più vincolate a una preminente "temporalità". Pur con questa caratteristica esse conservavano tuttavia un precisa nozione di "stile" dotato di una sua scorrevole e autonoma funzionalità: una funzione simile a quella che assolvevano le cadenze solistiche nelle composizioni degli autori classici e, aggiungiamo noi, simile a quella di molte sezioni "aleatorie" utilizzate da Gentilucci all'interno delle sue composizioni.

Nelle poetiche dell'informale la prima contraddizione riguardava la caduta del "negativo" che si generava per estensione del groviglio materico all'intera composizione, la quale, giunta ad una paradossale "euritmia", paralizzava ogni possibilità formativa e rinviava mentalmente all'interscambiabilità o allo smembramento, sia pure virtuale, delle sue sezioni. Il suo fallimento era dimostrato, secondo Gentilucci, dalle recenti tendenze a rifunzionalizzare il segno musicale, in luogo di grafie precedenti che assicuravano il massimo arbitrio, com'era il caso di nuclei intervallari di partenza che stavano alle "versioni" fornite dall'esecutore «come l'anonimo tema dell'"Homme armé" stava alle omonime Messe polifoniche di Brumel, Dufay, Ockeghem, Josquin, Pierre de la Rue, Tinctoris».[195] Un arbitrio che la *neoavanguardia* aveva perseguito nel quadro di pratiche informate alla ricerca dell'ambiguità e di un'apertura che tuttavia potevano ritorcesi contro il compositore stesso.

La seconda contraddizione interessava la cosiddetta "opera-aperta" teorizzata da Umberto Eco nell'omonimo saggio del 1962[196] e si evidenziava nella vanificazione del processo comunicativo implicato nella sua stessa nozione:

---

[194] *Ibidem*.
[195] *Ivi*, p. 25.
[196] UMBERTO ECO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962

> Perché e chiaro, almeno mi sembra, che ogni "opera", tanto più se "aperta", mira a provocare un dialogo o uno scontro movendo dalla considerazione di un dato reale di ricettività del fruitore.[197]

In realtà, come scriveva Gentilucci, se le differenti versioni di una "non-opera" concepita in campo aleatorio, sono del tutto autonome l'una rispetto alle altre, ne va della "semanticità contestuale" anche rispetto al pubblico, «che non è sempre lo stesso a seguire le peripezie inerenti alle varie ristrutturazioni di un medesimo nucleo».[198]

In questo modo

> Viene cioè a cadere non solo il "negativo", ma anche la reale "apertura" sia sull'interprete, che praticamente il pezzo se lo deve quasi fare per suo conto (la "non opera" in realtà sfocia sempre nell'opera di qualcun altro), che del pubblico, il quale ovviamente ascoltando una versione, a quella si attiene, chiunque ne sia l'autore[199]

prendendo come riferimento un'"opera chiusa" *nella* sua versione unica e irripetibile, con il pregiudizio degli intendimenti iniziali.

1.4.6 neoavanguardia

Dopo il serialismo e l'alea, un terzo atteggiamento, che aveva convogliato intorno a sé storicamente le istanze dell'informale, fu al centro dell'attenzione critica di Gentilucci. Sulla parola *neoavanguardia* egli marcò la conclusione del paradigma critico ma anche la tappa finale del processo di filiazione della *Nuova Musica* giunto all'approdo contemporaneo.

Sulla neoavanguardia la denuncia del compositore assume toni accesi. Il timbro veemente nasce dalla constatazione del perpetuarsi del fenomeno dell'*alienazione*, nelle cui forme stravolte già si era realizzata, a dispetto dei suoi obiettivi, la proposta "costruttiva" del serialismo».[200] Questo concetto risale al pensiero di Adorno.

Nell'impostazione dell'esperienza compositiva, fondata sulla tecnica del serialismo integrale, il filosofo aveva ravvisato alcuni presupposti dell'alienazione umana alla quale, peraltro, nessuno poteva sperare di sottrarsi. Nei risultati applicativi il filosofo rilevava un capovolgimento dell'obiettivo iniziale, per cui il culto della coerenza, divenuto "idolatria" aveva condotto alla trasformazione dei mezzi in fini e la degenerazione dell'ordine in caos:

> Il materiale non viene più plasmato e articolato per servire all'intenzione artistica ed è invece il suo stesso allestimento preordinato a diventare intenzione artistica: la

---

[197] *Ibidem.*
[198] *Ivi*, p.25
[199] *Ibidem*
[200] A. GENTILUCCI, *Questioni critiche,* cit., p. 18.

> tavolozza prende il posto del quadro. La razionalizzazione degenera così nel caos […].[201]

Sulla base di questi presupposti la critica sociale di Adorno al serialismo, stigmatizzava il predominio della dimensione organizzativa condotta in modo asettico sul materiale sonoro, a prescindere cioè dai "nessi di significato" attraverso i quali la musica doveva esercitare, ma senza intervenire, la propria funzione sociale di denuncia. Il predominio dell'organizzazione confinava il processo creativo ad uno stato di adorazione del materiale anziché renderlo funzionale all'espressione dell'angoscia e in generale dei suoi contenuti.

Nell'accezione critica di Gentilucci il medesimo concetto di alienazione mutuato da Adorno veniva esteso alle poetiche dell'informale. In questo particolare contesto l'alienazione, derivava, secondo Gentilucci, dall'assunzione frettolosa di una posizione culturale in anticipo sui tempi necessari alla maturazione di un proprio, autentico mondo poetico:

> Ecco dunque individuato il pericolo maggiore: che si diffonda una mentalità compositiva tendente ad eludere la reale sostanza umana e a far sì che l'artista, dietro la spinta degli *slogans* culturali, perda l'abitudine a guardare dentro di sé ed invece di aspettare che la propria sensibilità e il proprio mondo poetico prendano consistenza, si sviluppino, con un arbitrario atteggiamento intellettuale decida «a priori» di esprimersi in un determinato modo, in determinate formule, anticipando con la sola intelligenza soluzioni che solo più tardi potrebbero essere legittime, autentiche.[202]

Un'interruzione arbitraria del corso naturale degli eventi provocava l'uscita da sé dell'individuo e questo movimento estrinseco sottraeva contenuto umano al fenomeno artistico. L'assunzione dall'esterno di formule astratte non poteva tuttavia compensare il lento ma necessario processo del *divenire interiore*:

> Le ragioni culturali e morali che stanno dentro il fenomeno artistico si identificano sempre con il suo contenuto umano e il contenuto non è un «materiale» di cui si possa disporre arbitrariamente rompendo il corso naturale degli eventi, del divenire interiore, delle immagini spontanee.[203]

L'assioma del *contenuto umano* necessario ad ogni fenomeno artistico prendeva corpo nel contemporaneo interesse di Gentilucci compositore per la forma musicale intesa come "struttura di significato". Come abbiamo ricordato dal citato intervento del 1983, la forma era divenuta lui in quegli anni allegoria cosciente e programmata: racconto coi suoni che incanalava diversi dati figurali:

---

[201]TH. W. ADORNO, *Invecchiamento,* cit., in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1973², p. 174.
[202]A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit., p. 13,
[203]*Ibidem.*

> L'opera compiuta era dunque per me allegoria esplicita del mondo e della sua storia, dei suoi contrasti controllati dal compositore, testimone e giudice.[204]

Al primato dell'*interiorità* e dei *contenuti* Gentilucci oppose il *radicalismo linguistico* di molta musica contemporanea, dalle cui coordinate risultavano a suo dire estranei alcuni compositori che avevano sposato la poetica dell'*impegno* come Luigi Nono, Giacomo Manzoni e Bruno Maderna.

Essi, come ricorda Gentilucci, pur muovendo da posizioni avanzatissime, non ritenevano di dover procedere alla liquidazione definitiva dei vecchi valori, prima della costituzione di quelli nuovi. Il pericolo della deriva non toccava in generale i musicisti che, pur attribuendo al momento dell'indeterminazione strutturale un significato anti-linguistico, accoglievano l'alea, ma solo «a patto di relazionarla a strutture formali ed espressive ben salde e precise».[205]

Nella citazione di questi autori trapela il compiacimento di Gentilucci nel constatare la possibilità concreta di far coesistere l'alea ad una "multi-polarità rappresentativa":

> che consente di reperire nuovi e più ricchi strumenti di comunicazione, un'aderenza maggiore alla multiforme realtà del nostro tempo,, un più duttile strumento di scandaglio delle possibilità, in senso lato "semantiche" del suono[206]

Al contrario, nello *sperimentalismo* Gentilucci individuava un miraggio fallace. Se la disposizione a sperimentare era compatibile con la ricerca di forme nuove per contenuti nuovi, essa rischiava di degenerare nell'*apriorismo*, nella "ricerca di laboratorio" fine a se stessa quando il materiale-timbro, inteso come fatto acustico, non fosse pensato come *mezzo* da adattare ad una forma pensata; quando fosse la materia in sé e per sé ad interessare e la ricerca del *mezzo* a prevalere:

> l'entità «materiale-timbro», il fatto acustico, non è inteso qui semplicemente come un mezzo nuovo da adattare a una forma pensata, ad un'immagine interiore preesistente, ma invece come struttura o frammento di struttura che, una volta assunta, mantiene intatta la sua integrità formale.[207]

L'*apriorismo* sussisteva dunque, secondo Gentilucci, nell'atto di compiere una sottile discriminazione del materiale prima dell'apparizione di autentiche immagini interiori. Nella qualità del rapporto col materiale la «scoperta» si sostituiva all'«invenzione» e il *fine* veniva a mancare.

---

[204] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri,* cit., p. 2
[205] A. GENTILUCCI, *L'alea,* cit. p. 25.
[206] *Ibidem*
[207] A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit., p. 13.

> Se il fine viene a mancare (o non è così chiaro perché tendente a distorcere in senso razionalistico un'ideologia magari accettabile sul piano dell'archetipo), il puro compiacimento del mezzo, anche se nuovissimo , si mostra sterile, non risolve proprio nulla.[208]

Lo *sperimentalismo aprioristico* rischiava di distogliere l'artista dai propri obiettivi con l'infatuazione per il mezzo. Uno di questi era la scrittura musicale. La bella scrittura e la tecnologia tendevano a sostituirsi all'idea, all'emozione che si comunicava attraverso il linguaggio. Il culto per la scrittura fine a stessa alimentò, come già si è detto,[209] il feticcio della notazione, il quale prese corpo in seguito alla caduta dei riferimenti culturali che intervengono al momento dell'ascolto.

Dietro il paravento esornativo, l'*Arcadia grafica* nascondeva in realtà la resa del compositore al ruolo di "documentatore" del contingente, di artista *à la page* che, come un ripetitore passivo degli impulsi circostanti, rinunciava ad esprimersi. Un feticcio comodo, che liberava l'individuo dal peso delle proprie responsabilità.

> Tutto ciò che riguarda l'interno travaglio dell'artista, il suo vero dramma creativo, la sua capacità d'interpretare l'uomo (determinato socialmente, s'intende) è messo da parte. È un'amara condizione che ha come base la sfiducia e il pessimismo. Così la ricerca di una coerenza non prefigurata meccanicamente sulla base di uno schema esterno alla personalità dell'artista, il tormento di dare una forma soddisfacente ad un impulso interiore, tutto ciò che insomma impegna il musicista sul piano della realtà umana viene a cadere insieme alla realtà stessa, per far posto alla moderna Arcadia grafica, che garantisce a poco prezzo un'esteriore dignità[210]

Gentilucci rilevava l'auspicata sintesi espressiva nelle contemporanee composizioni corali di Nono. Nella definizione del nuovo *medium* corale per i *Cori di Didone*, il compositore veneziano aveva elaborato un'articolazione in più strati (coro a 32 parti) di linee aperte. In quest'eterofonia, a cui avrebbe attinto anche Ligeti, Gentilucci scorgeva l'espressione acustica di profonda umanità.

Dall'interno della scrittura d'avanguardia e dello studio della polifonia del Rinascimento italiano, sul presupposto che la polifonia fosse idonea all'espressione del contenuto umano, Nono sviluppò una personale tecnica corale rivolta ad una «nuova espressività nel canto». Ancor più che nei *Cori,* dove l'espressione di un essere umano che si propone il suicidio, risultava nel *Canto sospeso* una sinergica interazione tra testo e musica prese forma e «tutte le [sue] composizioni successive per coro devono essere comprese nel senso di questa relazione».

Mentre nel serialismo della cosiddetta Scuola di Darmstadt la dimensione speculativa tendeva a primeggiare sulla preoccupazione delle risultanze percettive, nelle opere di

---

[208] A. GENTILUCCI, *Ivi*, p. 14.
[209] A. GENTILUCCI, *Musica e notazione,* cit., p. 15.
[210] *Ibidem*.

Nono l'immagine del suono precedeva sempre la scrittura musicale. Come osservò Gentilucci, negli anni in cui la composizione era rientrata nel dominio delle scienze del numero e la «mistica del numero» o del «sublime calcolo» ispiravano le norme della serialità, Nono seppe porsi in modo personale di fronte ad esse.[211]

Nella sua analisi del *Canto sospeso* Gentilucci individuava lucidamente

> il postulato fondamentale dell'identificazione pensiero-linguaggio come dialettica identità di "fine" e "mezzo"[212]

In Nono la musica incarnava le interpretazioni emotive del testo: non descriveva ma *diventava* essa stessa quelle emozioni. All'interno di questo scambio continuo tra ciò che è mezzo e ciò che è fine, l'organizzazione degli elementi musicali era predeterminata dal testo ma preservava la sua autonomia linguistica ed estetica.

Nono mise l'intervallo al centro della sua costruzione, ma come gradiente espressivo del canto secondo la tradizionale corrispondenza tra intervalli ampi e canto molto sentito, tra intervalli piccoli e canto intimo. Trascese il "feticismo" di questa struttura minima, proprio della tecnica seriale, con la sua integrazione nelle categorie percettive che definiscono ogni movimento come una forma riflessiva sulla composizione dell'oggetto musicale e sulla capacità del soggetto di identificarsi in essa.

Gli esiti compositivi di Nono incarnavano l'equilibrio auspicato anche da Gentilucci tra tecnica e legittimazione espressiva. Intorno al modello del compositore veneziano Gentilucci organizzò la *pars construens* della sua requisitoria ed oppose allo svuotamento del termine *avanguardia* – ormai assorbita dallo stesso apparato che essa si era fregiata di combattere – l'esigenza' umanistica' di perseguire una ricerca sperimentale che fosse il meno unilaterale possibile e tale da "non accontentarsi di formare un unico, semplice atteggiamento dell'uomo".

Come Nono, che nell'idea della composizione come prolungamento dell'impegno politico aveva collocato nella giusta luce il problema della tecnica senza rinunciare ad un linguaggio aggiornato, Gentilucci vedeva potenzialmente risolto in quell'innesto anche il problema della comunicazione.

La tensione etica con cui l'artista "impegnato", e con esso l'arte, dovevano poter agire nell' «avventura quotidiana della storia, per divenire al tempo stesso fatto reale e simbolico»[213], muoveva tanto il ruolo 'attivo' del poeta nella società, secondo il modello proposto e dichiarato a suo tempo da Salvatore Quasimodo,[214] quanto l'attualizzazione del pensiero gramsciano nella figura dell' "intellettuale organico" propugnata da Pestalozza. e incarnata da Nono.

Come avrebbe forse concluso Gentilucci:

---

[211] A. GENTILUCCI, *La tecnica corale,* cit., p. 120.
[212] A. GENTILUCCI, *La tecnica corale,* cit., p. 122.
[213] A. GENTILUCCI, *Avanguardia, corrosione,* cit., p. 18.
[214] *Discorso sulla poesia*

Una volta scongiurato il pericolo dello sperimentalismo aprioristico risulterà inutile e infondata qualsiasi polemica contro la musica contemporanea, anche la più aggressiva; non è la spregiudicatezza, l'arditezza dei mezzi a frapporsi come barriera insormontabile alla comunicazione dell'artista con gli altri uomini, ma l'uso che talvolta si fa di questi mezzi degenerando nel formalismo o tutt'al più nella novità decorativa.[215]

[215] A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit., p. 15

CAPITOLO SECONDO

Verso una teoria compositiva

2.1 Anni Ottanta o "il dominio amplissimo del possibile"

Col titolo *Il dominio amplissimo del possibile* nel gennaio 1985, sul primo numero del mensile di musica contemporanea «La musica», apparve un breve contributo di Gentilucci nel quale il compositore, insieme ad altri trentatre protagonisti della Nuova Musica, muovendo dalla constatazione della *finis avanguardiae* e dalle ragioni per cui quell'esperienza musicale fecondissima doveva considerarsi ormai storicamente chiusa, rifletteva sulle incongruenze del pensiero che l'aveva sorretta[1] e sull'apertura di nuovi orizzonti.

L'oggetto del dibattito era icasticamente racchiuso nel grande punto interrogativo posto tra parentesi sulla copertina della rivista, dopo la parola *avanguardia*. Era la testimonianza collettiva dei protagonisti della passata stagione che stavano vivendo il declino di un universo concettuale e del mondo nel quale si erano formati e fino a ieri avevano agito. Gentilucci, dal canto suo, non faceva che registrare un dato di fatto, dopo che segni inequivocabili del tramonto di una categoria estetica, apparsi dalla fine del decennio precedente, erano stati da lui già puntualmente rilevati e analizzati.

Era la voce di un esponente del cenacolo rimasto attivo, dopo che la Nuova Musica era stata sopraffatta dai meccanismi dell'industria della cultura, dalle stesse logiche contro le quali per anni i pochi ma agguerriti oppositori avevano esercitato una contestazione senza quartiere. Il disconoscimento dei valori collettivi in una società composta da individui disincantati e intenti a perseguire obiettivi personali, aveva decretato anche la fine delle utopie che negli anni Sessanta e primi Settanta avevano "approfondito" l'ideologia del *nuovo* e coinvolto la musica nella prassi politica e sociale o animato lo stato di conflittualità permanente contro le convenzioni percettive e le istituzioni che le perpetuavano.[2]

Per effetto della rapida evoluzione socio-economica che aveva mutato il volto della società e destituito di valore i fondamenti su cui si erano imposti i grandi sistemi ideologici, l'esistenza di un orientamento unico ma autoritario della conoscenza era stata surclassata da forme asistematiche di pensiero. Sulle macerie dei sistemi crollati si andava affermando una realtà sempre più fluida e articolata. Differenza, pluralismo, eterogeneità, relativismo culturale erano alcune parole-chiave che trascendevano l'idea di una misura unitaria di valore o criteri assoluti di legittimazione del sapere.[3]

---

[1] A. GENTILUCCI, *Il dominio amplissimo del possibile*, in «La musica. Mensile di musica contemporanea», n. 1 gennaio 1985, pp. 13-4.
[2] ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento*, EDT, Torino, 1991[2] : *La svolta degli anni Ottanta*, pp. 190-200: 190.
[3] *Ibidem*.

Su questi presupposti, già dal 1979 Gentilucci aveva applicato alla musica la nozione specifica di *molteplice*. L'aggettivo 'sostantivava' l'esortazione racchiusa nel titolo del suo corposo saggio, dato poi alle stampe l'anno successivo: *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice.*[4] La declinazione musicale di *molteplice* veniva illustrata nel capitolo introduttivo (*Lo sperimentalismo come invito al molteplice*) al culmine di una cronologia di nomi ed opere esemplari che scandivano in altrettanti momenti topici, situati nell'arco degli anni 1949-1976, il processo di definizione della "musica attuale". Un panorama musicale che Gentilucci fotografava nell'accezione primaria di mondo sonoro complesso, improntato dall'eterogeneità, ma non per questo meno invitante. Esso gli appariva

> multiforme, onnivoro, ricco di materiali acustici nuovissimi accanto ad altri ritagliati da contesti stilistico-storici già dati, fin logorati dal consumo e con un'apertura alla molteplicità, alla pluralità delle soluzioni di linguaggio e di stile, alla gestualità, quale mai si era avuta in precedenza nella storia della musica.[5]

Gli *exempla* epocali dati in premessa documentavano i presupposti di questo libero approccio a qualsivoglia acusticità. Sulla nozione ed evoluzione di *materiale* acustico insisteva particolarmente la casistica enucleata da Gentilucci:

- massima espansione qualitativa data dall'esperienza della "musica concreta" (1949);
- organizzazione integralmente seriale (1951);
- filone antropomorfico di ricerca linguistica opposto alla precedente dalla "linea Nono" (1953);
- introduzione di alea e gestualismo a Darmastadt (1954);
- "forma flessibile", fusione di suoni elettronici con elementi acustici registrati e struttura "per gruppi" di Stockhausen (1956);
- "grafia d'azione" di Bussotti (1959);
- "eterofonie" di Kagel (1961);
- gestualismo speculativo di Donatoni (1962);
- rigore costruttivo neo-fiammingo di Clementi (1963);
- estraneità all'antagonismo tonale-atonale di Ligeti (1964);
- nuove tecniche vocali e strumentali, di elaborazione elettronica con elementi concreti sollecitate dall'impegno politico in Nono e Stockhausen (1967);
- parafrasi mahleriana di Berio e la tendenza ad inglobare materiali musicali del passato (1968);
- utilizzo integrale di materiale folclorico nella composizione di Krauze (1972);
- opere teatrali di Nono e Manzoni come forme di spettacolo non narrativo e aperto ad una pluralità si di stimoli teatrali e musicali (1975);
- poetica del frammento di Bussotti e il mistilinguismo come accumulo dei materiali più diversi (1976).

La sedimentazione delle esperienze citate era divenuta condizione di una musica "sperimentale" in cui cioè l'azione del comporre, spaziava, in regime di libertà senza

---

[4]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice,* Discanto, Firenze 1980, I riferimenti al testo contenuti in questo lavoro si riferiscono alla seconda edizione dell'opera, uscita con prefazione dell'amico Adriano Guarnieri un anno e mezzo dopo la prematura scomparsa dell'autore, nel luglio 1991 e realizzata da Ricordi nell'ambito della collana *Le sfere* diretta da Luigi Pestalozza.
[5]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice,* cit., p. 17.

precedenti, entro una disponibilità amplissima di tecniche e materiali e, in relazione alla qualità specifica del singolo *experimentum,* definiva caso per caso i propri obiettivi. La definizione di Gentilucci, concentrata sulle condizioni materiali, ovvero sulla disponibilità di mezzi e di manovra nel 'dominio amplissimo del possibile, tralascia di considerare che al cuore della concezione sperimentale stava l'evidenza estetica alla quale questa musica doveva mirare. Essa non consisteva nell'aspirazione a un'opera musicale intesa come totalità, affermata in se stessa. L'istanza della sperimentazione musicale indipendente, ossia liberata dal concetto dell'opera, ha un'evidenza estetica che deve essere formulata secondo criteri differenti e più estesi rispetto a quelli ristretti della teoria di un'arte che si manifesta attraverso le sue opere, come aveva spiegato Carl Dahlhaus due anni prima.[6]

Il concetto di sperimentazione emancipata, come paradigma che si oppone al concetto tradizionale dell'arte e dell'opera e come categoria fondamentale della musica avanzata degli anni Cinquanta e Sessanta, mostra invece una stretta affinità col concetto di sperimentazione scientifica nella misura in cui, «da un protocollo di esperienza – la messa in gioco di materiali e di metodi – un'ipotesi – quella che suppone l'evidenza estetica dei suoi risultati sonori – e la messa alla prova, quando i risultati restano in parte sottratti al controllo e alle previsioni del compositore».[7] Per cui si può senza dubbio parlare di una forma di pensiero sperimentale come principio che supera le differenti discipline.

Dato il valore assoluto conferito all'esperienza creativa, "sperimentali" erano ritenuti altresì gli effetti deducibili dal plurilinguismo e, di conseguenza, le componenti stesse del frastagliato quadro che accorpava diversi mondi sonori e li sollecitava ad interagire. Per effetto della proprietà transitiva di tali azioni, una siffatta babele di linguaggi e realtà fenomeniche provocava reazioni contrastanti nei suoi osservatori. Gentilucci ricorda come l'irrigidimento di alcuni critici o musicisti su posizioni ideologiche e unilaterali veicolasse giudizi drastici e semplificatori:[8] da un ottimismo acritico, che caricava di significati fin troppo positivi l'abbondanza di mezzi, oscurandone le origini travagliate e gli interrogativi inquietanti che essa poneva, ad una lettura concentrata unicamente sui segni della crisi, e sull'esaurimento dell'accezione costruttiva della 'Nuova Musica'.

Sullo scorcio finale degli anni Settanta la recezione critica del *molteplice* poneva problemi nella misura in cui una realtà nuova chiedeva di essere decodificata in base a paradigmi nuovi. Essa perciò risultava incomprensibile ad una lettura che fosse ancora prigioniera di condizionamenti ideologici, tanto da vedersi applicare sfumature di giudizio talora anche

---

[6] CARL DAHLHAUS, *La crise de l'expérimentation*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp.. 106-17: 112: «In altri termini, un fenomeno acustico non ha alcun bisogno di riempire il concetto di opera del 19° e del 20° secolo per acquisire un valore estetico». Lo studioso indica nella terminologia pre-classica, opportunamente trasformata un possibile veicolo per la teoria estetica post-classica.

[7] *Ivi*, p. 113

[8] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* cit., p. 17.

opposte.[9] Da quest'accezione contraddittoria e tendenzialmente negativa del *molteplice* Gentilucci intendeva prendere le distanze.

Senza disconoscere i sintomi di una fase *critica* della musica, egli rifiutava di leggere nel plurilinguismo contemporaneo una sconfitta o quantomeno una dolorosa *ferita*. Né toni di straziato rimpianto per un mondo sonoro orientato dalla coscienza di un pensiero unico – «operazione accademica, di stanco epigonismo adorniano»[10] – né rassegnata attesa (od ottativa fiducia) di un mondo da rifondare, come un bene da sempre vagheggiato e da ricostruire volta volta su basi sempre diverse.

> Non si tratta, beninteso, di atteggiarsi a patetici difensori del Tempio, ché anzi proprio la musica contemporanea si configura come ricerca e sperimentazione, difesa della "bellezza" ma anche sua problematizzazione estrema, corrosione di ogni pretesa totalizzante, di ogni sacralità.[11]

L'*invito al molteplice* di Gentilucci era finalizzato a stimolare una lettura del presente con occhi nuovi, ad accogliere quella molteplicità come un *valore*, come «un'occasione nuova e formidabile anche se travagliata e irta d'interrogativi».[12] Convinto che le idiosincrasie culturali valessero più per le strade che aprono, che per quelle che chiudono[13], Gentilucci by-passava le resistenze svalutanti, le concessioni tardive ad un integralismo totalizzante che disconosceva per principio il pluralismo linguistico. Egli deduceva dalla musica contemporanea una lezione insieme di *rigore* e di *libertà*; salutava positivamente come una meta a lungo agognata il raggiungimento di una condizione di ricerca e impegno costanti, liberi da ipoteche e tuttavia rigorosi. La posizione di Gentilucci è condivisa da altri compositori contemporanei come Luca Lombardi, che nel saggio *Costruzione delle libertà* del 1983 dichiarerà di aver raggiunto «una sintesi accettabile tra *intuizione* e *costruzione*, tra disciplina e libertà, nel senso cui accennavo, che quest'ultima (la libertà) non viene raggiunta come contrapposizione alla prima (la disciplina), ma *attraverso* quella».[14] La preoccupazione di questi compositori è di contrastare uno spontaneismo che non sia apparente, in quanto generato dalla costruzione. Come Gentilucci, Lombardi pone il problema del superamento dell'avanguardia come raggiungimento che non la nega, aggrappandosi a posizioni storicamente superate, ma che lo persegue *attraverso* le esperienze della musica contemporanea.

---

[9]A seconda che l'accezione "negativa" del molteplice insistesse sull'incapacità o sull'impossibilità di convergere su un codice unico di tecniche e di valori, il suo disconoscimento e il bisogno di ritrovare le coordinate di un pensiero unico poteva dal luogo tanto ad un'inquieta ma fiduciosa attesa nell'indomani "dopo il diluvio" o, al contrario, ad una legittimazione storica dl plurilinguismo come solo atteggiamento possibile per una società alienata, travolta da un accumulo frenetico di informazioni fino all'entropia e per questo bisognosa di infiniti e sofisticatissimi strumenti di provocazione intellettuale, tra cui il gioco nichilista, espressione allegorica «del nostro mondo percorso da fremiti, tensioni irrisolte» *Ivi,* p. 18.

[10]*Ivi*, p. 23.

[11] *Ibidem*

[12] *Ivi*, p. 22.

[13] *Ivi*, p. 21 «per ciò che propongono in alternativa, più che per quanto negano»,

[14] LUCA LOMBARDI, *Costruzione della libertà* In «Musica/Realtà», 10, aprile 1983, pp. 190-8: 194

In sintesi la posizione di Gentilucci:

– *Libertà*

Atteggiamenti, tecniche, stili e modi differenti di pensare la musica dovevano essere ricondotti a un comune denominatore assente. L'accento andava posto sulla possibilità di agire in assenza di schemi operativi preesistenti, censure preventive, polarità dogmatiche o prospettive unicizzanti nell'alveo di una disponibilità ingente di mezzi espressivi. L'adozione anche rigida di uno *schema dato* poteva semmai rientrare nelle scelte possibili, ma solo come libera decisione adottata singolarmente e senza precostituire vincoli futuri.

In altre parole Gentilucci assegnava all'azione compositiva il compito di ricondurre ad un rapporto immediato tra soggetto e oggetto. Il rifiuto degli *schemi dati* sconfessava la pretesa di analizzare ogni enunciato sensato come funzione di verità di enunciati elementari, concepiti a loro volta come immagini mentali o *schemi* della realtà. Mettere ordine nel linguaggio, sembrava voler dire Gentilucci, significa trasformarlo. Nessun sistema può essere definito se non si "sconta" teoricamente il fatto che l'azione soggettiva, la stessa semplice osservazione, lo trasformano. Il problema pertanto si sarebbe dovuto spostare dall'analisi puntuale degli *schemi dati* alla determinazione delle loro strutture e leggi di trasformazione:

> se un tempo avevamo un gioco con delle regole, degli stereotipi, delle formule diventate per assimilazione storica come una seconda natura per l'ascoltatore disattento, oggi i principi costruttivi della musica s'inventano man mano che si lavora sul materiale, momento dopo momento.[15]

–*Rigore*

Il pluralismo ideologico rappresentava tuttavia una faticosa e importante conquista. Cogliere la sua portata "rivoluzionaria" allontanava il pericolo di ricadute in una mentalità integralista ma richiedeva non minore impegno e rigore. Sul presupposto che il dominio sulle regole (e non la soggezione ad esse) fosse un requisito per procedere alla loro continua riformulazione, o consapevole negazione, Gentilucci evidenziava il senso di questo riposizionarsi continuo del pensiero ordinatore nell'esperienza creativa con l'efficace affermazione: «Un po' paradossalmente si potrebbe dire che le regole del gioco s'inventano giocando».[16]

Gentilucci tralascia di illuminare il lettore sui fondamenti filosofici di tale assunto, ma il riferimento implicito alla teoria dei giochi linguistici elaborata da Wittgenstein presuppone il riconoscimento dell'ineliminabilità della "crisi" dai sistemi del sapere, che fu il grande insegnamento della "crisi dei fondamenti" colta e accolta da Nietzsche[17] e poi approfondita dal filosofo, ingegnere e logico austriaco. Per Wittgenstein,[18] l'inesorabilità della logica matematica diventa intelligibile proprio nel momento in cui essa rinuncia alla

---

[15] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* cit., p. 22.

[16] *Ivi*, p. 23. Per le assonanze con il pensiero di Wittgenstein cfr. § 2.3.

[17]Sull'influenza del pensiero di Nietzsche nei musicisti degli anni Ottanta cfr. § 2.3.

[18]L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica* e ID., *Ricerche filosofiche*

pretesa di fondare la verità. Essa liquidata come problema *sui generis* definita nella funzionalità del contare o combinare secondo certe regole, in quanto queste danno buoni risultati. Anche le regole della composizione musicale non si appellano a giustificazioni esterne, ma risultano fondate sulla loro stessa coerenza interna.[19] In base a queste conclusioni non si tratta più di agire una verità che "sta dietro", sul presupposto illusorio che vi sia una corrispondenza tra essenza di un proposizione e stati di fatto, ma di sussumere l'intelligibilità del linguaggio alle nostre molteplici forme di espressione, alla *famiglia* dei nostri linguaggi.[20]

Su queste premesse filosofiche non dichiarate, Gentilucci avvalla l'estensione del *molteplice* all'uso di "elementi tonali": in fondo null'altro che 'stati di fatto', cavati da un repertorio linguistico da cui erano state rimosse le leggi e con esse ogni riferimento all'essenza stessa del "tonale", lasciando che fosse l'uso a determinare caso per caso il loro significato di semplici oggetti o puri *materiali.*[21] Ammettere l'uso di oggetti tonali nella composizione contemporanea, com'è possibile rintracciare nelle sue partiture del periodo che va dal 1978 al 1989,[22] equivaleva per Gentilucci ad «escludere l'esclusione», a promuovere cioè un processo inclusivo che andava oltre la *trasgressione* di regole date,[23] poiché questa avrebbe comportato di nuovo il riconoscimento di una loro esistenza esterna dalla pretesa di una loro coerenza fondante.[24] La trasformazione dei giochi linguistici e quindi delle forme di vita, dei "sistemi" umani, non era più in potere della filosofia, alla quale spettava il compito di interpretare il mondo e di descriverlo correttamente, ma non di mutarlo. Questa conclusione aveva condotto ad un superamento della filosofia nella prassi, alla quale unicamente spettava il compito di trasformare e rinnovare i vecchi ordini del vivere umano. Da questo superamento e dal riconoscimento dell'ineliminabilità della "crisi" dai sistemi del sapere Gentilucci, allo scadere degli anni Settanta, aveva tratto le indicazioni per rileggere le tesi di Marx e di Adorno in tutta la loro negatività.[25]

Gentilucci in *Oltre l'avanguardia* esplicita nei termini filosofici appena illustrati la sua rilettura critica di Adorno. Denuncia l'*invecchiamento* irreversibile di qualsiasi "fare

---

[19] Secondo Wittgenstein, «il significato di una parola non è l'oggetto che designa, ma "è il suo uso nel linguaggio"» (L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. it., Einaudi, Torino 1967, p. 33). Il concetto di "gioco" linguistico wittgensteiniano sconfessa la pretesa del *Tractatus* di analizzare ogni enunciato sensato come funzione di verità di enunciati elementari, concepiti a loro volta come immagini mentali della realtà.

[20]Ho parafrasato il passo di Massimo Cacciari a commento della citata proposizione di Wittgenstein:«Non si tratta più di scoprire "ciò che sta dietro", di agire una *aletheia*, né di illuderci di una corrispondenza tra "essenza" della proposizione e "stati di fatto"; ma della analisi delle nostre molteplici forme di espressione, della "famiglia" dei nostri linguaggi» (M. CACCIARI, *Krisis*, cit, p. 81).

[21]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* p. 22

[22] Sull'impiego di triadi in *Il tempo sullo sfondo* e *Voci dal silenzio* cfr § 3.1.2.2, 3.3.1.1 e 3.3.2.2. di questa tesi.

[23]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* p. 22.

[24]Sull'opzione inclusiva o esclusiva del molteplice linguistico si tornerà al § 2.5 con gli argomenti esposti da LUCA LOMBARDI, *Costruzione della libertà* In «Musica/Realtà», 10, aprile 1983, pp. 190-8; a questo testo fa riferimento nel contributo dello stesso anno *Lettre ouverte*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp. 91-5.

[25]Sulla posizione precedente di Gentilucci rispetto al pensiero di Adorno cfr. § 1.3 di questa tesi. Sui termini del ripensamento cfr. G. PIANA, *L'inattualità del pensiero di Adorno* con tesi riprese e ampliate in ID., *Problemi di estetica e di teoria musicale.*

contrario" rispetto a una norma data[26] e giudica anacronistica la negatività dell'arte propugnata da Adorno, il cui limite, sottintende Gentilucci, era stato quello di aver pensato la modernità come resistenza alle leggi della domanda e come professione di un razionalismo slegato dalla storia e perciò votato all'utopia. Nel pessimismo di Adorno, dove la condanna senza appello di una società entrava in contraddizione con l'analisi della produzione estetica, vista come momento della produttività sociale, rientrava anche la specifica nozione di *materiale* da lui impiegata per designare «la dialettica dell'appropriazione da parte di un'arte la cui consistenza storica si era sedimentata nei suoi mezzi».[27] Ed è a partire dalla sostituzione di questa con la sua nozione allargata di *materiale* che Gentilucci prende le mosse per enunciare l'avvento di una nuova stagione compositiva.

Nell'analisi autoptica dell'avanguardia[28] condotta da Gentilucci non c'è posto per l'arte del rifiuto, per l'esclusione di ogni istanza di comunicazione e conseguentemente per una costruzione compositiva tanto intransigente da essere votata all'ermetismo. «Negare i principi esclusivistici della negazione»[29] è l'imperativo col quale Gentilucci allo scadere degli anni Settanta intende riportare il cammino intrapreso dalla musica dopo il 1940 nei ranghi di un rapporto "pacificato" con la storia, della quale una parte di quel mondo musicale, portatore di un'esperienza esclusiva e di nicchia, aveva condiviso troppo a lungo nei propri fondamenti l'impostazione razionale dovuta al rapido progresso tecnologico e scientifico.

Il superamento della filosofia nella *prassi* e la responsabilità conferita al soggetto nella nuova accezione di conoscenza come trasformazione imposta alla realtà dalle regole del suo apprendimento, avrebbe spinto nell'ultimo decennio il compositore Gentilucci a privilegiare ed assumere in profondità suggestioni provenienti dal mondo poetico anziché da quello filosofico, posto che la visione poetica si faceva tanto garante di una diversa osservazione del mondo quanto della sua riformulazione interiorizzata.[30]

Nel brevissimo scritto dell'85, *Il dominio amplissimo del possibile*, alcuni concetti già sviluppati nel saggio maggiore riapparivano in una luce nuova; implicavano cioè un'elaborazione teorica che avrebbe trovato conferma in altri scritti di Gentilucci successivi all'Ottanta. Recuperi e calchi di espressioni linguistiche impiegate altrove dall'autore tradivano l'accuratezza nella scelta lessicale. Sulle ripetizioni insisteva l'istanza di approfondimento; sui cambiamenti quella di un'evoluzione che al lettore era dato cogliere tra le righe, attraverso l'uso attento e sfumato delle parole.

---

[26] *Ivi*, p. 23.

[27] L'espressione è di HUGUES DUFOURT, *Autopsie de l'avant-garde. Art et Société : la fin d'un clivage*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp. 96-105 poi incluso in ID.. *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris 1991 – trad. It. *Autopsia dell'avanguardia. Arte e società : fine di una separazione*, in ID , *Musica, potere, scrittura*, Universal Ricordi, Milano 1997, pp. 145-158: 152

[28] L'espressione è mutuata dal titolo del saggio di Dufourt citato alla nota precedente.

[29] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* p. 22

[30] Per le suggestioni poetiche rilkiane in Gentilucci cfr. § 2.4 di questa tesi.

Una sostituzione significativa di paradigmi linguistici segna il passaggio dal *molteplice,* come condizione effettuale della realtà fenomenica, al dominio amplissimo del *possibile* come condizione creativa della composizione. Dal 1979 al 1985 si era finalmente radicata una consapevolezza prima ignota al compositore Gentilucci per cui anche la linea di collegamento tra teoria e prassi era divenuta esplicita. Il soggetto autore dei testi aveva preso a sdoppiarsi nel soggetto compositore e come tale (non più da osservatore) Gentilucci si apprestava ad esercitare sulle colonne del mensile «La musica» una personale "autopsia dell'avanguardia".

Divenuta una moda intellettuale, negli anni Ottanta l' *avanguardia* aveva perso la sua plausibilità e insieme lo spirito di contraddizione che aveva spinto i suoi artefici a portare il confine della provocazione sempre più in là, oltre il suo valore storico, sino al declino, all' "invecchiamento", alla riduzione a reperto museale. Un'esperienza che fu *di* e *per* pochi soggetti era ormai consegnata alla storia come lascito da studiare, aggiunto ad altri effetti culturali del passato.

Sul piano operativo l'esaurimento della *Nuova Musica* aveva significato anche il tramonto dell'idea dominante di composizione come pratica sperimentale, come atto rivolto in primo luogo a problematizzare un linguaggio implicato nel processo storico. Dal suffisso *–ismo* che aveva conferito alla nozione positiva di "sperimentale" un'accezione conformistica di atteggiamento, di tendenza collettiva non sempre conseguente ai propri obiettivi, Gentilucci aveva da sempre curato di distinguere l'adesione autentica ai valori fondanti. Valori nei quali egli aveva continuato ad identificarsi e che si era adoperato a mantenere in vita anche e consapevolmente *oltre l'avanguardia*. Quegli stessi valori che ancora nel 1985 si sforzava di strappare al riflusso svalorizzante della *finis* ormai decretata di un categoria estetica.

Alfiere della pratica sperimentale autentica, Gentilucci aveva stigmatizzato da sempre il radicalismo sperimentale[31] che era iniziato verso la fine degli anni Settanta e aveva condotto prima allo svuotamento dell'avanguardia e poi al suo "macabro" epilogo. Ora, però, nella prospettiva sulla realtà degli anni Ottanta, Gentilucci virava il senso del suo discorso e leggeva in questo destino il compimento di un atto finalmente liberatorio.

Era la fine dell'assoggettamento della Nuova Musica agli assiomi filosofici e della sua costrizione entro gli angusti confini di una necessità ideologica. Nella breve analisi retrospettiva l'autore attribuiva agli «anni 50-60 e magari (ma di poco) oltre»[32] il torto di aver accondisceso alla prevaricazione dell'*idea* sul suono, di aver applicato cioè alla musica un sistema di pensiero astratto dal valore estetico dell'opera in sé, dando luogo a risultati in gran parte autoreferenziali. Gentilucci saluta senza rimpianti la *finis avanguardae* e la vive come palingenesi, come benefico affrancamento della musica dal gesto filosofico,[33] come necessità di abdicare all'ideologia del *nuovo* e del *diverso*, fondata su un coniugio tra

[31] Il riferimento è agli scritti giovanili illustrati in § 1.4.6 di questa tesi.
[32] A. GENTILUCCI, *Il dominio cit*,, p. 13.
[33] L'espressione era già stata utilizzata nella concussione al saggio maggiore: A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice,* cit., p. 142.

progresso del pensiero e sperimentazione linguistica. Un legame così tenace da prevalere sulle prerogative stesse delle arti, fraintese nelle loro condizioni, equivocate in ciò che ad esse è specifico rispetto a ciò che non lo è.

Per anni esautorata da un pensiero che si andava affermando *attraverso* di essa, la musica reclamava ora di essere considerata «una realtà di primo grado».[34] Nessuna operazione compositiva sarebbe dovuta più soggiacere al mito dell'innovazione permanente, figlia di una concezione *finalistica* ereditata dall'idealismo, «fors'anche un po' illuminista»[35], e, in nome di quest'aspirazione, piegarsi sempre e comunque alla necessità di uno sviluppo *oggettivo* del moderno linguaggio musicale.

Gentilucci rammenta la tensione tra attività progettante del pensiero e passività della materia che negli anni indicati informava l'azione del comporre, dal movente via via scendendo sino al livello dei materiali sonori, così che la musica finiva per rappresentare *l'apparenza fonica dell'idea.* Questa tensione, spinta «alla novità continua dei vocaboli e all'edificazione di una nuova *lingua* musicale»,[36] aveva dominato sui versanti opposti sia del formalismo strutturalista, sia del materismo caotico o gestualismo *zen* degli anni Sessanta. Pur nella diversificazione delle scelte estetiche, entrambe le prospettive non potevano dichiararsi immuni da questo fraintendimento.[37] Il presente era visto miticamente in funzione del futuro, sia che prevalessero opzioni di segno "*positivo*" o "progressista", come la «necessità del moderno, della trasformazione, della "scoperta" di sempre nuovi modi di razionale articolazione sonora»;[38] sia che prevalessero opzioni di segno "*negativo" e negatore* come la «distruzione dell'opera e di ogni regola linguistica, massimo materismo sonoro, alea, quietismo casualista e via discorrendo».[39]

Il prefisso *neo-* esprimeva una *frattura*, la volontà *negatrice* di tutta una tradizione, la quale veniva perseguita e praticata con metodi e gesti in sé diversi ma ugualmente finalizzati a rompere le fila di una cultura e di un linguaggio. Le "etichette" stesse erano espressione di una mentalità che aveva accolto come un valore assoluto e necessitante il carattere "storico" del materiale, per cui la fine dell'avanguardia aveva coinciso anche con il tramonto della concezione adorniana di materiale come "spirito sedimentato".[40]

Alle spalle della generazione di Gentilucci si chiudeva una porta pesantissima e l'accento posto dall'autore sulla parola *fine* suonava troppo accorato per non lasciare intendere che nello scritto dell' '85 era in realtà il compositore a parlare in prima persona e a prendere posizione *pro domo sua,* anche se con lo stile implicito che da sempre lo aveva contraddistinto. Una parentesi durata venticinque anni sembrava essersi chiusa soprattutto per lui e sebbene l'autore voglia farci credere ancora una volta che sia

---

[34] Gentiluci aveva già utilizzato questa in *Attraverso i sentieri del comporre* (1983) che verrà illustrato nei paragrafi successivi; qui in *Nel dominio amplissimo,* p. 14.
[35] A. GENTILUCCI, *Il dominio amplissimo,* cit., p. 14.
[36]*Ibidem.*
[37] Cfr. A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice,* cit., p. 141.
[38]A. GENTILUCCI, *Il dominio amplissimo,* cit., p. 13.
[39]*Ibidem.*
[40]CARL DAHLHAUS, *La crise de l'expérimentation*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp.. 106-17.

l'osservatore Gentilucci a intercettare e indicare al lettore le nuove strade della musica sperimentale, è in realtà il compositore che dà voce a modelli che più lo toccano e lo riguardano, a suggestioni che ha in animo di raccogliere o che indica esperienze da cui sente il bisogno di prendere le distanze.

Nel saggio del '79 Gentilucci aveva esortato a vigilare sui pericoli di regressione che potevano essere implicati nell'uso estensivo di "oggetti tonali" ammessi nella prassi compositiva contemporanea, in base ai presupposti da lui stesso sviluppati teoricamente, ed applicati in molte sue partiture. Ne *Il dominio amplissimo del possibile* con l'obiettivo di chiarire la propria posizione rispetto al delicato tema del rapporto con la tradizione che animava il dibattito contemporaneo, disconosceva tuttavia in modo categorico il semplicismo concettuale che sorreggeva alcune correnti musicali contemporanee, dagli «stanchi *revival* impressionisticheggianti, neoclassici, neoromantici, neo qualcosa».[41] Il compositore metteva in guardia dai pericoli regressivi, esortava a diffidare delle attrazioni modaiole che popolavano la scena musicale della metà degli anni Ottanta e di alcune tendenze che, sulla base di superficiali deduzioni della *finis avanguardiae*, avevano radicalizzato un'idea diffusa di dover sostituire la tensione al futuro della passata stagione con il confronto diretto e continuo con il passato.[42] Raccomandava di guardarsi anche dal facile post-modernismo, curando tuttavia di non trascurare le elaborazioni più feconde del pensiero che lo sorreggeva e che in alcune esperienze compositive, come avrebbe ribadito in altri contributi, era andato riflettendosi con i risultati migliori intorno alle nozioni di *ambiguità* e di *complessità*.[43]

Spenti i riflettori sul carattere di "manifesto" della Nuova Musica, i toni si erano abbassati senza particolari clamori e i compositori che avevano preso parte a quell'avventura radicale si riprendevano in piena autonomia il proprio ruolo di artisti. Già dalla fine degli anni Settanta la tendenza dei musicisti giovani era stata «quella di un ritorno all'*oggetto*, alla precisione costruttiva: insomma, in parole povere, un ritorno deciso al *comporre*».[44] Per alcuni tra i meno giovani il declino dei modelli sperimentali si era trasformato in un rinnovamento profondo dei procedimenti compositivi, senza che questo aggiornamento avesse prodotto cesure eclatanti con la precedente produzione e soprattutto senza mai uscire dalle categorie estetiche della modernità.

Gentilucci era tra questi e con i suoi vecchi compagni di avventura aveva scoperto di condividere alcuni indirizzi compositivi, com'egli stesso aveva illustrato due anni prima a Montepulciano nell'intervento auto-riflessivo *Attraverso i sentieri del comporre.* In quel contributo, probabile oggetto di autocitazione nello scritto del 1985,[45] Gentilucci aveva

---

[41]A. GENTILUCCI, *Il dominio amplissimo,* cit., p. 14.

[42]Cfr JÜRG STENZL, *Tradition et rupture de tradition*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp.. 27-43.

[43] Cfr. A. GENTILUCCI, *La figura e le terza dimensione del suono,* cit. illustrato in § 3.3.3.1 di questa tesi.

[44]Cfr. A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice,* cit., p. 141.

[45]A. GENTILUCCI, *Il dominio amplissimo,* cit., p. 14 «Come mi è accaduto di dire recentemente, non ha più senso (se mai l'ha avuto) una contrapposizione tra *idea del suono* e *suono dell'idea:* poli complementari di un pensiero che non può non contenerli entrambi». Cfr. più avanti A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre,*

salutato positivamente il superamento della contrapposizione posta dall'*avanguardia* degli anni Cinquanta, Sessanta e primi Settanta tra due dimensioni del comporre, in quanto coesistenti nella realtà. Come ricordava Gentilucci, in quegli anni il «suono dell'idea» aveva prevalso sull' «idea del suono» e nella prevaricazione dell'uno sull'altra l'autore aveva ipostatizzato l'angoscioso dibattito interiore che lo aveva arrovellato negli anni giovanili.

Intorno ad un'*idea di suono* finalmente libera da condizionamenti ideologici Gentilucci aveva iniziato a costruire la sua matura riflessione compositiva. In *Nel dominio amplissimo del possibile* temi e argomenti in parte sovrapponibili a quelli trattati in *Attraverso i sentieri,* rendevano l'autocitazione di Gentilucci pertinente, anche se il testo più recente non si addentrava, come invece era stato in quello di due anni prima, nei particolari della sua nuova identità di artista allineato con la tendenza a riassegnare un valore agli aspetti figurativi della musica che erano stati messi in secondo piano (anche se per strade opposte) dalla condotta "puntillistica" e dal timbrismo; né si diffondeva sulla rinnovata attenzione ai nessi intervallari né sulla sensibilità per una scrittura per linee o per l'utilizzo di oggetti anche "armonici", senza esclusione di riferimenti o materiali propri della tradizione.

Gentilucci desiderava informare il lettore delle condizioni iniziali date dalla nuova realtà del comporre e non tanto dello specifico modo in cui egli aveva deciso di farne parte. Poiché la complessità del reale esigeva che fossero definiti in via preliminare i propri confini operativi, Gentilucci indicava la necessità di riportarsi ai blocchi di partenza dell'avventura post-tonale, di risalire la *genealogia della musica contemporanea* nella maniera più ampia, lungo il cammino già indicato nel saggio maggiore. Un percorso a ritroso su su fino ai modelli della *nuova musica,* non per riprodurne la caricatura svuotata di ogni necessità autentica, ma per recuperarne le condizioni operative[46] per "pulire la penna" dai sedimenti e dalle concrezioni ideologiche.

Nessuna sovrastruttura aveva inficiato né condizionato l'autonomia operativa dei maestri dell'avanguardia storica.[47] La carica inossidabile della loro esperienza derivava «da una precisa fede nei valori dell'arte come ricerca del possibile, anzi dei possibili, infiniti percorsi sonori».[48] Con espressioni linguistiche che echeggiavano gli "infiniti possibili" della contemporanea poetica di Luigi Nono, compositore da sempre consentaneo a Gentilucci, l'autore attribuiva ai maestri del primo Novecento la "purezza" originaria di un esercizio artistico concepito in regime di aderenza totale al fatto musicale.

Nessuna velleitaria ipotesi innovativa od altro a-priori, nessuna concessione astratta al *suono dell'idea* poteva aver sviato l'atto compositivo di quei maestri dalla vocazione sperimentale che essi applicarono con rigore all'esplorazione della tonalità, al suo

---

intervento tenuto al Convegno Internazionale d'Arte di Montepulciano nel 1985. Il testo integrale di quest'importante testimonianza è contenuto in Appendice.

[46]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* cit., p. 47-54.

[47]A. GENTILUCCI, *Il dominio amplissimo,* cit., p. 13: l'autore si riferisce a Schönberg, Berg e Bartók, Webern e Varèse.

[48]*Ibidem.*

superamento e allo studio dei suoi meccanismi costruttivi. La sola *idea del suono* e delle potenzialità di movimento all'interno dello spazio acustico avevano guidato Schönberg, Berg e Bartók, Webern e Varèse mentre

> sperimentavano dal vivo e nel vivo corpo della musica, intesa come dimensione autonoma e dunque come realtà di primo grado, le possibilità effettive ed effettuali di muoversi all'interno dello spazio sonoro secondo logiche "altre" e ulteriori nei confronti della tradizione[49]

Primari nella composizione sono per Gentilucci la condotta "sperimentale" delle azioni e l'obiettivo conoscitivo che l'artista esercita e conduce senza mediazioni sul materiale sonoro. Come avevano insegnato i citati maestri dell'avanguardia storica, l'obiettivo di tali azioni non ammette proiezioni univoche al futuro, né risultanze innovative dalle quali il compositore sia necessitato. Al contrario lo svolgimento di tali azioni potrà avvenire secondo «logiche comunque immerse nelle stratificazioni culturali storicamente consolidatesi nella psiche umana sia pur con tutti i salti, le discontinuità della ricerca».[50] L'esigenza contemporanea del compositore, a lungo fuorviato da priorità extramusicali, era quella di recuperare una condizione autonoma della *ricerca* artistica da svolgere in regime di analisi critica del mondo sonoro attuale alla luce della sua ampia *genealogia.* Una realtà che doveva essere indagata nelle profondità delle sue condizioni storiche e cronologiche, a trecentosessanta gradi, senza preclusioni e in continuità di rapporti più o meno diretti con il passato.

La sperimentazione non doveva perciò essere confusa con lo sperimentalismo né ritenuta coincidente con la nozione di *moderno,* cui Gentilucci antepone quella di *ricerca*.[51]

> Per quanto attiene alla mia esperienza di compositore, di musicista, vorrei distinguere il culto del "moderno" dalla *ricerca*: intesa, quest'ultima, come attenzione non tanto alla novità assoluta del vocabolo, ma piuttosto ai processi del comporre, al loro mutare (innanzitutto) sulla base però di uno scavo delle proprie interne vocazioni a contatto con il dominio amplissimo del possibile.[52]

Come l'amico Giacomo Manzoni aveva indicato già dagli anni Sessanta, Gentilucci fa proprio negli anni Ottanta il passaggio dalla concezione della musica come strumento di azione alla musica come mezzo di espressione. Siamo lontani dalla dimensione "operativa" che nel corso degli anni Settanta aveva animato l' "impegno" del compositore-intellettuale Gentilucci, concentrato sull'esercizio di una funzione pedagogica, di diffusione della cultura musicale che gli veniva unanimemente riconosciuta, come si può evincere dalle fonti contemporanee. Spiccano tra queste alcune citazioni di Gentilucci,

---

[49]*Ibidem.*
[50]*Ivi*, p. 13.
[51]*Ivi*, p. 13.
[52]*Ivi*, p. 14.

nominato per lo più insieme a Pestalozza, nelle lettere di Luigi Nono, accomunate dall'esigenza di rievocare, attraverso i nomi di due tra i protagonisti più attivi, l'esperienza comune vissuta nell'ambito del progetto di Musica/Realtà.[53]

Nell'ultimo decennio il compositore si era gradualmente allontanato tanto dalla concezione funzionale di una musica piegata a strumento di denuncia o a mezzo di trasformazione sociale, secondo la visione dell'arte invalsa negli intellettuali marxisti del dopoguerra, quanto dal suo coinvolgimento negli obiettivi di valenza socio-educativa che da quelli erano derivati. Interessato ormai in via prioritaria ai processi del comporre, funzionali ad un'esperienza di scavo auto-conoscitivo, nel contributo dell'85 egli ratificava il proprio definitivo distacco dalla stagione trascorsa e salutava come un atto liberatorio il personale approdo ad una musica di scoperta, di avanzamento e di critica. Gentilucci aveva sostituito definitivamente la nozione di *impegno* con la nozione di *ricerca*.[54]

Nel contesto della più generale spaccatura interna allo schieramento intellettuale della "linea Nono" sui modi dell'impegno, che si era approfondita nella seconda metà del decennio precedente, sulla soglia degli anni Ottanta Gentilucci aveva maturato in realtà una posizione coerente con la propria matrice adorniana, se solo si considera la centralità attribuita da sempre al linguaggio musicale nell'ambito del suo pensiero compositivo: matrice sulla quale egli aveva peraltro già operato un evidente cambiamento di segno.[55]

In una prospettiva di affrancamento dal pensiero del francofortese, Gentilucci aveva agito in modo conseguente al rigetto per il negativismo, ovvero per le posizioni che, sull'onda lunga di Adorno, continuavano a rifiutare una possibilità di comunicazione alla musica. Nell'ambivalente rapporto con il teorico della dialettica negativa, filtrato e riletto alla luce di una umanistica utopia, si era radicato anche il fascino per i grandi monumenti della "musica sperimentale" che Gentilucci condivideva in quegli anni con Manzoni, traduttore e interprete privilegiato del filosofo di Francoforte, ed altri rappresentanti dell'impegno;[56] nonché l'approccio critico nei confronti del patrimonio musicale storico che lo portò ad avvallare la crescita di una fornitissima biblioteca musicale aperta al pubblico, concepita come repertorio di "oggetti espressivi", testimonianze di un passato che non doveva essere musealizzato, come avveniva per gran parte del patrimonio bibliografico italiano depositato in giacimenti di reperti muti e inerti, né cristallizzato in

---

[53]Cfr. lettera di Luigi Nono del 26 febbraio in 1969 a Renzo Bonazzi e Rino Serri, rispettivamente sindaco e segretario provinciale del PCI di Reggio Emilia, in cui l'autore annuncia l'intenzione di recarsi nella cittadina emiliana per discutere e decidere con i destinatari, con Manzoni, Gentilucci e Pestalozza quanto da tempo andavano progettando sulla creazione di uno studio elettronico collegato all'Istituto musicale, sulle iniziative di studio e di promozione della musica d'avanguardia, le quali solo nel 1973 avrebbero trovato realizzazione nel movimento di Musica/Realtà, in LUIGI NONO, *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, a cura di ANTONIO TRUDU, Olschki, Firenze 2008, p. 135.

[54]Così si era espresso Manzoni nel'articolo *A che punto è la nuova musica* apparso su l'«L'Unità» il 21 novembre 1965. Cfr. anche GIACOMO MANZONI, *Silenzio/ascolto* in ID., *Tradizione e utopia, scritti di musica e altro*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 105

[55]Alcuni presupposti nella critica di Adorno sono stati illustrati in § 1.3 di questa tesi.

[56]In tempi successivi si può citare il *Progetto Pollini* realizzato tra il 1999 e i 2003 dal pianista che aveva ideato una serie di cicli concertistici costruiti su percorsi storici di autori "sperimentali" da Monteverdi a Manzoni.

un'auratica dimensione di inattingibile esemplarità, ma portato avanti come parte del *molteplice,* come componente soggetta ad infinite possibili esperienze di attualizzazione.

Al contrario l'inattualità dello "sperimentalismo" s'intrecciava con la fine delle utopie che avevano svolto una funzione di corollario all'ideologia del *nuovo,* e con una rilettura del tema dell'impegno, che, vissuto come esplicitazione in termini musicali di una protesta sociale da parte dei protagonisti della passata stagione, ripiegava ora su una condizione intrinseca al materiale e alla vocazione sperimentale esercitata su di esso.

2.2 Riflessi estetico-compositivi del "disimpegno"

I primissimi anni Ottanta siglarono la conclusione della stagione politico-ideologica dell'*impegno,* che con varianti interne e configurazioni alquanto frastagliate, aveva interessato alcuni ambienti della scena culturale italiana a partire dai primi anni Sessanta del Novecento.[57]

L'eclissi dell'*engagement* fu la conseguenza di un processo politico che tra il 1976 e il 1979 aveva cambiato il volto del paese e costretto la generazione di più accesa militanza politico-culturale ad un ripensamento della statuto e della nozione d'impegno. La rapida trasformazione politico-sociale, determinata dalla rivoluzione tecnologica e dalla terziarizzazione del lavoro intellettuale, decretò il superamento dell'impianto ideologico del Partito Comunista Italiano, fermo al primato del proletariato nella lotta di classe, e aprì un varco a nuove forze politiche,[58] mentre una parallela avanzata del conservatorismo dette luogo a forme di moderatismo culturale.

L'epoca del cosiddetto riflusso designa un periodo della storia politica e sociale italiana caratterizzato dal venir meno della partecipazione della gente alla vita collettiva. Questo atteggiamento ebbe riflessi anche in ambito musicale e impattò sul modo di *vivere* la dimensione compositiva. I più giovani, alieni dagli entusiasmi collettivi dei trascorsi anni Sessanta e i Settanta, ritenevano obsoleto l'atteggiamento programmaticamente critico delle generazioni precedenti e agivano "disimpegnati", con un approccio votato al puro artigianato. Nell'analisi della coeva musicologia, l'artigianato del compositore comportava la necessità di *vivere* – e non soltanto di comprendere – l'unione tra speculazione e manipolazione, tra primato dell'immaginazione e necessità di "fare". Questa relazione tra invenzione e realizzazione aveva come obiettivo il raggiungimento della «fusione tra adeguamento materiale-idea e logica di sviluppo, pensando alla forma non come semplice combinazione di parametri precedentemente dissociati, ma come il risultato di una reale

[57]Per la definizione della cosiddetta "linea Nono" si veda il capitolo precedente che ne ripercorre le tappe dal pamphlet del compositore veneziano alla nuova linea editoriale della rivista «Rinascita» a partire dal 1962.
[58]Ricordiamo l'ascesa in quegli anni dei socialisti, dei radicali e degli ambientalisti che si fecero interpreti, in modo più o meno conseguente, delle moderne istanze sociali.

interazione tra essi (a immagine per esempio del punto d'incontro tra il cerchio e la retta come lo concepiva Paul Klee».[59]

Alla luce di questa relazione e in forza di una rete molto ampia di possibilità, che distingue la musica dei primi anni Ottanta dai precedenti decenni del Novecento, la caducità di codici generalizzabili rese utopistica l'elaborazione di *un* solo sistema di scrittura e potenziò l'urgenza del gesto individuale, a partire da un materiale che fosse il più neutro possibile. La libertà del compositore consisteva nella possibilità di attribuire criteri di validità ai codici stabiliti per ogni opera.[60]

Come osservò Carl Dahlhaus, col declino nella fede della scienza, l'analogia tra questa e la storia della composizione, che aveva caratterizzato il processo e animava dall'interno la musica avanzata, lasciava spazio ad un crescente scetticismo. I giovani compositori non credevano più che la partecipazione ad un *work in progress* intersoggettivo (una sorta di marcia generale dell'avanguardia) potesse estendersi al di là delle intenzioni dell'individuo e garantisse un senso, un criterio di valore.[61]

D'altro canto i meno (o non più) giovani, come registrava Giacomo Manzoni durante un convegno del 1983, potevano essere tentati di rientrare in se stessi, «di dedicarsi al […] piccolo orticello personale, di cedere […] nelle possibilità di una comunicazione autentica attraverso la musica: con quali risultati, prossimi o lontani è possibile dire».[62] Chiusa polemica a parte, diretta contro i neoromantici (*in cauda venenum*), Manzoni esprimeva la tendenza al ripiegamento di molti protagonisti della scena musicale trascorsa. Per i grandi interpreti dell'impegno era giunto il momento di analizzare le ragioni della sconfitta e di fare i conti con il tramonto delle ideologie, e dai modi disomogenei d'intendere o disconoscere il rapporto con la società e la politica si andava abbozzando una variegata mappa del "disimpegno".[63] Indirizzi di derivazione marxista registrarono le trasformazioni sociali e cercarono d'inquadrarvi la musica; altri, meno propensi a subordinare il primato della tradizione culturale alle modifiche strutturali della società, optarono per la salvaguardia di un approccio conoscitivo critico, non necessariamente confinato all'esperienza delle avanguardie; altri ancora, su questi stessi presupposti, ripiegavano su posizioni culturali intenzionalmente elitarie ed esclusiviste.[64]

---

[59] FRANÇOIS DECARSIN, *Artisanats furieux*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp. 118-23 : 122, nella traduzione della scrivente.

[60] Sotto questo profilo, l'approccio col suono elettronico riaffermava al massimo grado la possibilità per il compositore di mettersi in gioco in modo del tutto indipendente da contraddizioni acustiche o connotazioni psicologiche.

[61] C. DAHLHAUS, *La crise,* cit., p. 109.

[62] Il passo di Manzoni tratto da *Per chi si compone,* relazione al Convegno dell'Unione Compositori di Mosca, pubblicata in ID., *Tradizione e utopia*, scritti di musica e altro, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 176-7 è citazione indiretta da A. ESTERO, *Il musicista come intellettuale*, cit., p. 376.

[63] Per un quadro esaustivo dell'orizzonte culturale dei primi anni Ottanta cfr. A. ESTERO, *Il musicista come intellettuale*, cit., p. 376.

[64] Tra questi ricordiamo la posizione di Salvatore Sciarrino. Non sono state intenzionalmente prese in considerazione posizioni estranee all'orizzonte politico e culturale di Gentilucci, come alcune scelte "eretiche" rispetto alle forme di militanza a sinistra o, sul versante opposto, i richiami a posizioni moderate del cattolicesimo liberale che non condivise mai il ruolo organico dell'intellettuale-musicista e che dagli anni

L'eclissi dell'impegno non modificò sostanzialmente la geografia musicale degli anni Ottanta ma la costrinse a rivedere le proprie posizioni alla luce dei cambiamenti in atto. Un'opzione diffusa negli intellettuali musicisti di sinistra fu l'interiorizzazione dell'impegno che spesso, ma non necessariamente, si accompagnava alla delusione verso gli ideali prima condivisi. In questa direzione si era incamminato anche Luigi Nono, che continuava a rappresentare un *exemplum* per Gentilucci.

Come fu per Nono, anche per Gentilucci la reazione al mutamento del contesto socio-politico ebbe esiti totalizzanti. Nei due musicisti il richiamo al modello dell'intellettuale militante, che nei decenni precedenti aveva determinato scelte e indirizzi artistici nella più limpida coerenza con la loro azione culturale, negli anni Ottanta conobbe un processo di sublimazione ideologica. In entrambi assunzione di nuove "responsabilità" e sensibilità verso alcune indicazioni provenienti dal mondo della cultura apparvero compenetrate alla maturazione di una nuova necessità "etica"di tradurre la conquista individuale in nuovi indirizzi compositivi. In entrambi l'impulso al cambiamento fu preparato da una lucida analisi critica che era iniziata verso la fine degli anni Settanta.

Dal 1977, nell'ambito di un'incrollabile militanza, Nono aveva cercato di sensibilizzare il PCI al dibattito sulla necessità di comprendere il presente, di superare forme di irrigidimento e schemi del passato, fermi su posizioni vecchie e tradizionali.[65] La voce critica del compositore veneziano scuoteva dall'interno una forza politica segnata dal disorientamento e dalla difficoltà a riconoscersi fuori dagli ideali che essa aveva coltivato fino a quel momento.[66] La pervicacia con cui Nono si adoperò perché nella cultura marxista crescesse la consapevolezza di un'epoca contraria ad ogni sintesi o visione storica hegeliana e perché fossero «riconosciute tante situazioni, potenziali esplosioni, intelligenze», condusse ad una dichiarata rottura sul piano politico.[67] L'espressione "continuità di sviluppo differenziato", racchiudeva perseveranza e aspirazione al rinnovamento, ma implicava anche un giudizio di valore: «ciò che è importante è la diversità dei pensieri, la diversità delle situazioni, la molteplicità…».[68]

Quaranta e Cinquanta si era posto in polemica con le avanguardie musicali e in netta opposizione all'idea di ampliare lo spettro della musica contemporanea.

[65]*Il dibattito al CC del PCI sulla relazione di Massimo d'Alema*, in «L'Unità», 17 marzo 1977, p. 7 (citazione riportata nel saggio di A. ESTERO, *Il musicista* cit. p. 375-6 n. 136).

[66] In un Comitato Centrale del 1982 così tuonava contro la cieca difesa della continuità, nella quale il pensiero di sinistra si accaniva: «ci sono mutamenti radicali e, oggi, la discontinuità è necessaria: ci sono situazioni non previste per le quali bisogna inventare nuovi approcci» (Cfr. PHILIPPE ALBÈRA (intervista di) *La doucer aussi, est révolutionnaire*, in «Révolution», 119, 11-17 giugno 1982, pp. 30-3. – trad it. *Anche la dolcezza è rivoluzionaria*, in L. NONO, *Scritti e colloqui*, pp. 271).

[67]Come sottolinea Andrea Estero nel saggio più volte citato (p. 375 nota 136) in base al documento riportato in nota 7. Con l'invito a cogliere le differenze e i momenti conflittuali Nono non faceva che ricontestualizzare le proprie posizioni maturate negli anni della contestazione.

[68]PH. ALBÈRA (intervista di) *La doucer cit,* p. 271. La *molteplicità* del reale smentiva a priori la visione unilaterale delle cose, per cui ogni affermazione categorica giungeva al compositore come un atteggiamento viziato da rigidità ideologica. Il primato spettava alla diversità dei pensieri, o dei *pensari* politici e culturali, come li definiva Nono in alcune sue lettere. Così si esprimeva Nono in una lettera infuocata a Luigi Pestalozza del 23 luglio 1982 Cfr. L. NONO, *Carteggi concernenti politica,* cit., p. 249.

Il compositore veneziano scopre la *molteplicità* del reale, in nome della quale sottopone a severa critica la concezione puramente economica – e dunque unilaterale – dei problemi del comunismo mondiale che si era avuta nel corso del decennio precedente.[69] Egli afferma che la rivoluzione attiene la dimensione umana dei problemi e che è limitante fermarsi alla sua accezione aggressiva (Nono per questo utilizza l'immagine della conquista del Palazzo d'Inverno) poiché la liberazione non attiene soltanto il punto di vista economico e sociale, ma anche quello «sentimentale, sessuale, della creatività, della fantasia…».[70]

Nono colloca l'uomo e non più il sistema al centro del progetto. I richiami del compositore all'"interiorizzazione" scaturivano da questo mutamento di prospettiva: «c'è tutta la dimensione spirituale [dell'uomo] che non si può razionalizzare!», ma «non bisogna per questo ridurre l'irrazionale a qualcosa di negativo».[71] Un processo unitario di sublimazione ideologica relazionava la militanza politica, che aveva sorretto le prime esperienze del musicista impegnato alle convinzioni maturate negli anni dell'Autonomia e infine trasformava l'idea aggressiva di rivoluzione nelle potenzialità "rivoluzionarie" dei valori umani ad essa apparentemente antitetici, come la bellezza e la dolcezza.[72]

A quest'opzione va in parte collegata anche la svolta di Gentilucci, veicolata da mutamenti importanti nelle condizioni specifiche che avevano improntato la precedente stagione creativa e avevano stimolato l'impegno del compositore nell'attività parallela di operatore culturale.

Gentilucci non rinnova la propria iscrizione al Partito Comunista Italiano. Testimonianze raccolte da Giordano Ferrari e fonti epistolari consultate dallo studioso riportano le ragioni di questa scelta al deterioramento di rapporti con la Federazione reggiana del Partito per il suo mancato sostegno alle proposte innovative e al progetto di crescita istituzionale e logistica dell'Istituto Musicale Peri,[73] e per una divergenza sulla politica culturale della Regione Emilia Romagna.[74] In una lettera non datata (e forse non spedita) indirizzata alla Federazione del PCI di Reggio Emilia Gentilucci faceva rilevare a posteriori il proprio ruolo specifico di militante politico:

---

[69] Cfr. ancora la sintesi in A. ESTERO, *Il musicista cit.,* p. 374.

[70] L. NONO, *Anche la dolcezza,* cit., p. 271.

[71] *Ibidem.*

[72] A tal proposito viene citata dagli studiosi la seconda versione di *Al sole carico d'amore* in cui la protagonista esordisce enunciando la dolcezza della rivoluzione.

[73] Del progetto, che non aveva trovato nella Municipalità locale un positivo riscontro, faceva parte la proposta d'intitolazione dell'Istituto Musicale ad Arnold Schönberg che suscitò dissensi politici da parte dei difensori delle tradizioni storiche locali, i quali non intendevano rinunciare al riconoscimento implicito alla memoria dell'operista ottocentesco Achille Peri cui la città di Reggio aveva dato i natali.

[74] G. FERRARI, *Armando Gentilucci: il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, 1998, pp. 129-130 riporta il contenuto di una nota scritta da Luigi Pestalozza e riassume il contenuto di alcune lettere del compositore, tra cui una lettera del 1978 indirizzata ad Aldo Tortorella, responsabile del Settore Cultura e Scuola della Direzione del PCI in cui il compositore perplessità sulla politica culturale del PCI nell'Emilia Romagna (*Ivi*, p. 130 nota 3).

> Se è vero che la mia presenza nel C. F. di Reggio Emilia è stata determinata, almeno così penso, dal ruolo politico che ho nel partito, dovuto alla precisa militanza *specifica* come musicista da sempre legato alla nostra politica culturale e prospettiva ideale (né dunque quale semplice iscritto): ebbene, tali premesse si sono deteriorate progressivamente , in modo a dir poco preoccupante.[75]

Un graduale diradarsi delle iniziative concepite in collaborazione con autorità politiche e culturali di Reggio Emilia fu altresì affiancato dalla conclusione dell'esperienza di *Musica/Realtà* ideata e realizzata durante gli anni Settanta. Il lascito di questo importante progetto culturale fu delegato all'omonima rivista quadrimestrale che uscì con il suo primo numero nell'aprile 1980 ed ebbe Gentilucci tra i suoi redattori.

Con la composizione *Il tempo sullo sfondo*, la vicenda artistica di Gentilucci conobbe un periodo di positiva affermazione. L'attività creativa divenne tanto intensa e assidua che dal 1979 al 1989 cinquantasette nuovi titoli implementarono il catalogo con un ritmo di scrittura raddoppiato rispetto al ventennio precedente. Numerose collaborazioni lo impegnarono lontano dalla città di Reggio, dove proseguiva nella direzione dell'Istituto Musicale e stabilizzava l'attività di consulenza dell'editore Ricordi, per conto del quale selezionava partiture di musicisti esordienti.[76] Anche l'attività del saggista subì una trasformazione. All'opera maggiore *Oltre l'avanguardia* del 1979 non seguirono altre imprese di ampio respiro, ma soltanto relazioni a convegni poi pubblicate, interventi radiofonici e conferenze. In questa produzione occasionale compaiono i primi riferimenti espliciti alle sue opere, spesso a fianco di autori che sentiva particolarmente affini.

Nella presentazione di tre concerti dedicati a *Berio–Maderna–Nono, tre maestri della Nuova Musica,* trasmessi da Radio Tre nel 1983, Gentilucci, da sempre consentaneo a Nono, ripercorse i caratteri di tre distinte fasi del musicista veneziano, attestate dalle composizioni eseguite: *Polifonica Monodia Ritmica* del 1951, che nel purismo strutturale assumeva la lezione di Webern; il brano elettroacustico *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* del 1966, il cui sottotitolo, *cori da L'Istruttoria di Peter Weiss*, anticipava i toni di stravolgente denuncia del testo; un frammento di *Das Atmende Klarsein* del 1981, sezione dell'opera non ancora conclusa *Prometeo,* alla quale il compositore lavorava ormai da molto tempo.[77]

Il taglio delle osservazioni di Gentilucci, finalizzate a inquadrare la recezione con riferimenti psicopercettivi, non si discosta dalla cifra delle altre presentazioni. Il contributo è importante in primo luogo come documento, perché Gentilucci fu il primo a cogliere, come gli riconobbe Nono stesso, l'esistenza trasversale di elementi peculiari della scrittura

---

[75] Riporto il frammento epistolare trascritti in G. FERRARI, *Armando Gentilucci, cit*. p. 130, nota 3, non avendo potuto accedere direttamente alle fonti, allora conservate presso la Fondazione Sergio Dragoni di Milano.

[76] Ricordiamo qui la selezione di molti musicisti dell'est europeo e la lungimirante scoperta del compositore ungherese György Kurtag.

[77]Copia della registrazione è conservata presso la Biblioteca di Reggio Emilia intitolata al Maestro. Esecutori: Gruppo Strumentale Musica d'Oggi diretto da Angelo Faja e composto da Roberto Fabbriciani, flauto Franco Ferranti clarinetto Ciro Scarponi clainetto basso Gianni Oddi saxofono alto Franco Traverso corno Velia De Vita pianoforte Diego Petrera, Marco Bugarini e Fabio Marconcini alla percussioni.

noniana sin dalle prime opere. Nel geometrismo lirico di *Polifonica Monodia Ritmica,* la concezione sonora di Webern, secondo Gentilucci, appariva modificata. Nel "modello" le immagini sonore tendevano «a rapprendersi aforisticamente in organismi per così dire chiusi, sullo sfondo del silenzio». Nel lavoro di Nono, pervaso di grande intensità lirica – un lirismo, «disossato, ridotto all'essenziale» – la ricerca sintattica assumeva un ruolo decisivo:[78]

> La nitidezza dell'intelaiatura non è bloccata quasi tautologicamente, come in Webern, ma vi è un processo di germinazione, di gemmazione sonora, sensibile anche a quei valori di dilatazione appunto spazio-temporali, che saranno poi inconfondibilmente legati all'immagine, all'identità profonda del compositore veneziano.[79]

Per Gentilucci la coesione sintattica della musica di Nono era data dal modo in cui il «processo di germinazione» assecondava «valori di dilatazione spazio-temporali», che avrebbero fondato l'identità stilistica del compositore più maturo. Di simili processi e "valori" Gentilucci aveva parlato in riferimento alla propria tecnica compositiva e alla personale poetica nell'autoriflessione dell' '83 *Attraverso i sentieri del comporre* del 1983 e in altri contributi di carattere occasionale. Altre assonanze implicite emergono nel corso della presentazione:

> i suoni isolati e poi i frammenti della stessa ragnatela seriale, presentati dapprima in ordine sparso, si addensano progressivamente, per condensarsi alfine verticalmente in accordi simultanei[80]

La dimensione verticale, ottenuta per condensazione di oggetti sonori isolati, richiama l'obiettivo primario dei dispositivi di scrittura impiegati da Gentilucci nelle partiture di quegli anni[81] mentre il termine "ragnatela" riverbera un'espressione ricorrente del suo vocabolario teorico. L'applicazione della tecnica *Klangfarben* come «*Monodia* che trascolora passando da uno strumento all'altro»,[82] ha un corrispettivo nella sezione A de *Il tempo sullo sfondo,*[83] anche se nella scrittura di Nono, essa dava luogo a un progressivo addensamento delle figure fino sfociare nell'ultimo episodio *Ritmica*, «affidato interamente alla percussione o a suoni per esempio del pianoforte, ma utilizzato anch'esso come percussioni, cioè un suono, in impulso che poi risuona nell'aria».[84]

Gentilucci fa rilevare la trasformazione "funzionale" del pianoforte, che in *Ritmica*, a differenza dei precedenti episodi, veniva impiegato in modo percussivo e assimilato agli

---

[78]Gentilucci osserva su questo punto l'analogia con il quartetto di Maderna, altro lavoro improntato ad un medesimo rigore strutturale.
[79] La trascrizione di questo passo e dei successivi è stata effettuata dalla scrivente.
[80] Testo trascritto dalla scrivente dalla citata registrazione sonora radiofonica.
[81] Si veda l'analisi esemplificativa de *Il tempo sullo sfondo* nella seconda parte di questa tesi
[82] La citazione è sempre dalla registrazione radiofonica. Il corsivo è della scrivente.
[83] Si veda l'analisi nella seconda parte di questa tesi
[84] A. GENTILUCCI, presentazione radiofonica, *Berio-Maderna-Nono* cit.

altri strumenti della stessa categoria, come puro timbro. L'accezione "evenemenziale" del timbro percussivo, come «impulso che poi risuona nell'aria», descrive bene la morfologia dell'evento-rintocco e sulla sua propagazione che apre *Il tempo sullo sfondo* e che torna come oggetto timbrico complesso nel corso della composizione. Un oggetto da cui prende vita il gioco di addensamenti e rarefazioni, che nel terzo episodio di Nono derivano dallo sviluppo delle cellule ritmiche; in Gentilucci da qualità differenti del tessuto-oggetto.

L'obiettivo critico di Gentilucci era evidentemente quello di assimilare l'intera vicenda noniana, compresi i suoi esordi, ad un identità molto vicina a quella dei "compositori del suono" nella quale lui stesso aveva preso a riconoscersi, almeno a partire dal 1978. Nel senso forse di questa lettura controcorrente del compositore veneziano, rispetto a molte interpretazioni che insistevano «sulle comuni origini darmstadtiane della musica sua e di quella di altri musicisti con i quali, invece, egli non sente nulla in comune», più di dieci anni prima Nono, nell'ambito di un colloquio con il musicologo Leonardo Pinzauti, aveva riconosciuto ai soli Pestalozza e Gentilucci in Italia un condivisibile disaccordo su questo punto.[85] Se il senso di quest'affermazione di Nono del 1970 fosse confermato, potremmo concludere che nei primi anni Ottanta la lettura retrospettiva compiuta da Gentilucci, oltre a non forzare, approfondiva una posizione critica assunta in tempi non sospetti, quando per primo registrò l'esistenza di una poetica noniana sin dalle prove degli anni Cinquanta.[86]

L'importanza di questo documento si concentra nella presentazione al frammento per flauto basso tratto da *Das Atmende Klarsein*, brano concepito da Nono come sezione dell'opera *Prometeo*:[87] «un frammento nel frammento, dunque, che, estratto dal contesto, ne disvela tuttavia le più intime latenze».[88] La descrizione di Gentilucci, che mira al sodo della poetica noniana, implica due livelli complementari di riflessione, inerenti il rapporto con l'opera del soggetto e della dimensione estetica con la fenomenologia dell'oggetto.

Nel primo Gentilucci colloca le conseguenze del processo di sublimazione ideologica che aveva indotto i musicisti dell'impegno ad estromettere ogni riferimento esterno o comunque estraneo alla «rappresentazione dei propri personali processi, che per un musicista sono appunto i processi musicali».[89] L'interiorizzazione del gesto porta a privilegiare la necessità di un divenire interiore rispetto all'assunzione di formule astratte provenienti dall'esterno

---

[85] LEONARDO PINZAUTI, *A colloquio con Luigi Nono*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» IV/1 1970 pp. 69-81, poi riportato in *Luigi Nono. Scritti e colloqui.* Vol. 2, pp. 84-95: 90

[86] La musicologia avrebbe confermato questa interpretazione di Gentilucci rilevando nella prima partitura noniana, le *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* eseguita a Darmstadt nel 1950, molte assonanze con la poetica degli anni Ottanta.

[87] Composto tra il 1989 e il 1983 l'organico originale di *Das atmende Klarsein* consiste in Flauto basso, piccolo coro di otto voci (3 Soprani, 3 Contralti, 3 Tenori, 3 Bassi); live electron ics e aveva avuto la sua prima esecuzione assoluta a Firenze, Teatro alla Pergola, 30 maggio 1981, XLIV Maggio Musicale Fiorentino; Roberto Fabbriciani, flauto basso – Ottetto vocale del Maggio Musicale fiorentino – Roberto Gabbiani, direttore di coro – Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks E.V., Freiburg (Breisgau), realizzazione live electronics – Luigi Nono, Hans-Peter Haller, regia del suono.

[88] La citazione è sempre dalla registrazione radiofonica

[89] *Ibidem.*

> Ciò che sta a significare per Nono uno scavo sempre più intenso verso la dimensione interiore. […] Il respiro della rappresentazione diviene il respiro anche intellettuale, di ricerca, morale, di elaborazione del compositore stesso attraverso il suo fare specifico.[90]

In questo passo risulta evidente la sovrapposizione di argomenti con cui Gentilucci nell'autoriflessione *Attraverso i sentieri del comporre,* aveva trattato del "respiro intellettuale" soggiacente l'azione, come esperienza autoconoscitiva che il compositore esercita nell'atto di definire il proprio *fare* specifico. Nei toni di Gentilucci l'adesione al modello-Nono assume il timbro di un'immedesimazione al tempo stesso umana ed artistica.

Ad un secondo livello di riflessione Gentilucci descrive le conseguenze di questa trasformazione della tensione etica, la quale rientrava, modificata per così dire nel grado di estroflessione e invertita di segno, nel dominio del rapporto senso/musica, tanto da far coincidere l'oggetto-rappresentazione con l'indagine su di esso e col riflesso dell'interiorità del soggetto proiettato su detta indagine. La lezione del *Prometeo*, secondo Gentilucci, spostava il ruolo della musica da mezzo a fine «nel quale ad essere rappresentata sarà in fondo proprio la musica come percorso di virtualità altre e multiple».[91]

Lo spostamento dell'analisi sull'oggetto mette a fuoco altre convergenze interessanti che riguardano la declinazione estetico-musicale del concetto di *molteplice*. Il confronto esclude l'accezione esteriore di plurilinguismo, non pertinente e, in quanto tale, neppure sfiorata dal discorso di Gentilucci, e investe la natura profonda che accomuna l'atteggiamento dei due compositori, a prescindere dalle specificità delle poetiche e dei mezzi impiegati. Questo confronto ha alla base l'esecuzione in acustico del frammento *Das Atmende Klarsein*, comprendente in origine il coro e la modificazione e spazializzazione elettronica del flauto basso in DO per mezzo del *live,* concepito da Nono come intenso lavoro di ricerca presso il laboratorio sperimentale di Freiburg in Germania.[92]

Nella descrizione di Gentilucci il brano, proposto quella sera dal flautista Roberto Fabbriciani nella nuda pagina per flauto solo, senza le varianti spaziali elettroacustiche, mostrava

> un tessuto sonoro di grande dolcezza e mistero, basato sui suoni multipli del flauto e su sempre cangianti modalità d'attacco e di trasformazione del suono da parte

---

[90] *Ibidem.*

[91] *Ibidem*

[92] Sulla composizione di Nono, cfr. PETER IVAN EDWARDS, *Object, Space, and Fragility in Luigi Nono's Das Atmende Klarsein*, «Perspectives of new music», n. 46 (2008), pp. 225-243; JOACHIM JUNKER, *Zum Verhältnis von Text und Musik in Luigi Nonos Das atmende Klarsein*, in LUDWIG HOLTMEYER, MICHAEL POLTH, FELIX DIERGARTEN (eds.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik* - 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Augsburg, Wissner Verlag, 2004, pp. 326-337; HELLA MELKERT, *Das atmende Klarsein* (1981), in «Far del silenzio cristallo», PFAU-Verlag, Saarbrücken 2001, pp. 13-81.

> dell'interprete. Un momento dunque isolato dall'ampio flusso sonoro noniano, sempre più immerso appunto in una dimensione di attonita e conturbante musicalità.[93]

L'attenzione di Gentilucci sui modi d'attacco e di trasformazione dei suoni concorda con quella indicata dallo stesso Nono nelle note alla prima esecuzione di *Das atmende Klarsein* del 1981, testo in cui il compositore sembra auspicare un'esecuzione in acustico del brano:

> non unicamente il suono trasformato, come unico fenomeno percettivo, o elaborato e fissato su nastro, ma il suono "live-naturale" del coro e del flauto basso e, nello stesso istante e non nella successione temporale o visuale, il suo diventare altro, il suo germinare sia come spettro compositivo che come dinamica spaziale.[94]

Il passo di Nono chiarisce la natura intrinseca di questa trasformazione del suono che prescinde dalla manipolazione e dagli effetti spazializzanti del *live*, spostando l'interesse percettivo dalla dimensione diacronica di un tempo che trascorre, in quanto generato da una successione di immagini, alla dimensione sincronica dell'istante in cui il suono germina come spettro in un eterno presente ed occupa uno spazio. A questa dimensione statica del "suono" di *Prometeo,* che accoglie «virtualità altre e multiple» rilevate da Gentilucci, o, con Nono

> diversità e molteplicità fantastica del suono, nello stesso istante, possibile, altrimenti, come quella dei pensieri e dei sentimenti, della creatività.[95]

non si può fare a meno di associare su un piano ideale la poetica del compositore leccese. Nel sesto capitolo di *Oltre l'avanguardia,* intitolato *Il suono nella Nuova Musica*, l'autore aveva categoricamente escluso che l' *invito al molteplice* potesse essere equiparato all'auspicio di soluzioni compositive eclettiche o aperte a mescidanze linguistiche. La famosa espressione riassumeva l'esigenza di cogliere il significato della dimensione compositiva contemporanea, situata oltre le categorie di pensiero e operative che avevano fondato l'esperienza della musica avanzata (avanguardia). Dalla dodecafonia al serialismo, alla musica aleatoria, Gentilucci identificava questo *oltre* nella composizione dei timbri, nell'indagine cioè delle infinite possibilità di trasformazione intrinseca dei "suoni" convenzionali, in sé non necessariamente "nuovi", ma combinati in modo da risultare tali, con un chiaro (anche se implicito) riferimento al personale indirizzo compositivo.[96]

---

[93] Registrazione radiofonica cit.

[94] LUIGI NONO, scritto edito per la prima volta in *Maggio Novità*, XLIV Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, Teatro Comunale 1981, (programma dei concerti del 30-31 maggio /1-2 giugno), pp. 451-452 riportato in *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, cit., p. 487; poi ristampato in Restagno, p. 248, edito anche in Feneyrou, pp. 324-325. Le parentesi quadre indicano gli *omissis* rispetto al testo di Musil e sono state introdotte dalla scrivente.

[95] *Ibidem*

[96] Vedi più avanti il § 2.6.1 di questa tesi che illustra il capitolo *Il suono della Nuova Musica* in *Oltre l'avanguardia* di Gentilucci

Altre convergenze d'interessi sull'opera di Nono *Das atmende Klarsein,* con testi da Rainer Maria Rilke (*Elegie duinesi*) e da antiche lamallae orfiche, a cura di Massimo Cacciari, assumono i fondamenti del *molteplice* e del *possibile* come comune sfondo di pensiero. In questa *koiné* culturale le citate categorie filosofiche possono aver radicato nella poetica di Gentilucci e precostituito la giustificazione teorica dei sucessivi indirizzi compositivi.

2.3 La categoria del *possibile* da Nono a Gentilucci

Nelle note a *Das atmende Klarsein,* in relazione alla teoria degli infiniti possibili, Nono citava Musil come suggestione letteraria, e riportava in modo puntuale alcuni passi del quarto capitolo della prima parte de *L'uomo senza qualità:*

> […] se il senso della realtà esiste, […] allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità[97]

e ancora:

> è la realtà che suscita la possibilità [...]. Tuttavia nella media o nella somma rimarrebbero sempre le stesse possibilità che si ripetono, finché viene qualcuno per il quale una cosa reale non vale di più che una immaginaria. È lui che dà finalmente senso e determinazione alle nuove possibilità e le suscita.[98]

L'assunzione della categoria del *possibile* in un musicista come Nono discendeva dall'importante lezione dello scrittore e drammaturgo austriaco, il cui pensiero era penetrato negli ambienti musicali progressisti di quegli anni, in sintonia con altri settori culturali legati ad una precisa tradizione filosofico-letteraria di matrice mitteleuropea.[99] Dallo studio di questa tradizione, che risaliva a Nietzsche e si era propagata attraverso il pensiero di Wittgenstein, prese avvio in Italia un processo di rinnovamento della cultura letteraria e scientifica progressista[100] di cui fu protagonista il filosofo Massimo Cacciari. Studioso dello sviluppo del "pensiero negativo" anti-dialettico tra Schopenhauer e Nietzsche, Cacciari analizzò le connessioni di tale impostazione filosofica con la cultura letteraria, artistica e scientifica del primo Novecento, soffermandosi in particolare sulla *finis Austriae*.

Questi contenuti furono sviluppati in *Krisis, saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzasche a Wittgenstein* pubblicato nel 1976, che nel 1983 giunse alla sua ottava edizione,[101] e completati nel successivo *Pensiero negativo e razionalizzazione*.[102] Scopo di *Krisis* era quello di mostrare che la critica del sistema dialettico, operata dal "pensiero

---

[97]ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, trad. di Anita Rho, Einaudi, Torino 1962[3], p. 12
[98] Ivi, p. 13
[99]A questa tradizione si agganciò l'iniziativa editoriale di Adelphi.
[100]all'interno del quale anche la casa editrice Adelphi svolse un ruolo di spicco,
[101]MASSIMO CACCIARI, *Krisis, saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzasche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976, 1982[6], 1983[8].
[102]M. CACCIARI, *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Marsilio, Venezia 1977

negativo", era alla base del modo di pensare contemporaneo. Secondo Cacciari l'impossibilità di superare in una sintesi dialettica definitiva i momenti di "crisi" nell'ambito sia scientifico sia sociale – impossibilità teorizzata dal "pensiero negativo" – non ha il significato di una disperazione nichilistica, ma al contrario tende a produrre "nuovi ordini" teorici e pratici e a "rifondare" perennemente il sapere e l'agire.[103]

Il processo era stato avviato dalla critica schopenhaueriana allo schematismo di Kant, il quale aveva indicato nei concetti di *spazio* e *tempo* le forme 'a priori' dell'intuizione sensibile e li aveva connessi tramite "schemi" ai concetti puri e ai princìpi dell'intelletto: «i fondamenti della regolarità naturale venivano così trasferiti nella stessa costituzione trascendentale del soggetto».[104] Con la definizione degli a-priori conoscitivi Kant aveva garantito una corrispondenza tra concetti e realtà. Con Schopenhauer, invece, che aveva ridotto il *fenomeno* a mera rappresentazione e sospinto il *noumeno*, vera realtà e sostanza delle cose, al di là dei concetti-limite e delle forme conoscitive del soggetto, si era giunti alla negazione della realtà del dato empirico e alla nullificazione della volontà-alla-vita, fondata sul rapporto di rappresentazione tra soggetto e oggetto.

Questa deduzione, che fondava il pessimismo di Schopenhauer, comportava il problema del tipo di realtà (o di effettualità) del formalismo della ragione. Se infatti l'a-priori non è determinante-effettuale, e non si dà schema trascendentale, si chiede Cacciari, «che tipo di rapporto sussiste, allora, tra forma logica, rappresentazione e realtà?»[105] Due vie possibili si aprivano alla riflessione: la prima, percorsa dal fisico ceco Ernst Mach sfociò in un fallimento; la seconda, imboccata da Nietzsche, proseguì nel pensiero di Wittgenstein.

Nietzsche nei frammenti postumi risalenti agli anni 1885-1889 aveva intuito l'ineliminabilità della crisi dal sistema e sottoposto a critica radicale l'idea, ancora presente in Mach, di un rapporto lineare tra soggetto e oggetto, definito in funzione di una sintesi. Questa sintesi era resa possibile da quattro condizioni: a) che soggetto e oggetto fossero intesi separatamente; b) che l'oggetto venisse definito staticamente, vale a dire ridotto all'essere-sussunto nella immediatezza dell'osservazione; c) che esistesse un'immediatezza percettiva in grado di fornire l'immagine di questo oggetto "puro"; d) che vi fossero proposizioni vere, nel senso di *significare* o di essere riducibili-a questi dati.[106]

Nietzsche smontò questi presupposti e, come sottolinea Cacciari, anticipò le conclusioni che i fisici della scuola di Copenaghen avrebbero tratto dal principio di indeterminazione di Heisenberg:[107]

---

[103]Per una lettura esegetica del pensiero di Cacciari mi rifaccio al contributo di GIOVANNI CATAPANO, *Coincidentia Oppositorum: Appunti sul pensiero di Massimo Cacciari*, pubblicato all'indirizzo <http://www2.units.it/etica/2001_2/pepom11.html> consultato il 9 aprile 2016, nel quale l'autore si prefigge di indagare l'apporto dottrinale del filosofo veneziano ai temi della libertà, della giustizia e del bene. Nello specifico degli obiettivi del saggio il riferimento è a M. CACCIARI, *Krisis*, Prefazione, pp. 7-9.

[104] G. CATAPANO, *Coincidentia cit.*

[105]M. CACCIARI, *Krisis*, cit. p. 58. Qui e nelle altre citazioni, i corsivi sono sempre di Cacciari

[106]*Ivi*, p. 61.

[107]Cfr. M. CACCIARI, *Krisis*, cit, pp. 40-42. Come osserva Catapano, Cacciari mostra di ritenere tali conclusioni come l'esatta interpretazione filosofica della teoria quantistica.

> Ciò che esiste è un divenire intrinsecamente contraddittorio […]. Il carattere molteplice-contraddittorio, l'essere-falso, della natura *come si dà*, esclude […] una sintesi immediata tra soggetto e oggetto – l'esistenza di un soggetto […] che *significhi* l'essere della natura e con ciò si sintetizzi ad essa costituendo un unico sistema. Ciò comporta che non si danno *proposizioni vere* nel senso di proposizioni in grado di esprimere immediatamente tale sintesi […]. Il carattere dinamico-contraddittorio ("falso") dell'esserci naturale non può ridursi, conciliarsi e rapprendersi *in un significato*. Ma se l'osservazione-interpretazione, allora, è costretta a intervenire costantemente in questa dinamica – se è impossibilitata a "com-prehenderla" dall'esterno – se non può ridurla a poche, semplici, stabili equazioni – essa si fa *determinante*, elemento intrinseco e *determinante*, di questa nuova visione del mondo fisico.[108]

Secondo Nietzsche la funzione assolta dalle forme logiche e dalle teorie scientifiche è quella di organizzare il divenire caotico del mondo in modo da consentire all'uomo di usarlo: «la logica non scopre la "logicità" del mondo – ma definisce gli strumenti e i modi del nostro *impossessarci* del mondo. *Mai* in assoluto. *Mai* razionalizzazione definitiva.»[109]. La verità, di conseguenza, non è più un qualche genere di *adaequatio mentis et rei*,[110] bensì

> una forma di organizzazione del materiale sensibile tale da permettercene l'uso. Diciamo che il nostro "attivo determinare" è giunto "alla verità", quando il divenire si è definito in una serie di rapporti che ci permettono di vederlo, conoscerlo e prevederne i movimenti. La verità è funzione di questo nostro *bisogno*[111].

La verità è dunque espressione della volontà di potenza e «il *dominio* sul materiale non potrebbe porsi altrimenti».[112] Il *Wille zur Macht* nietzschiano, secondo Cacciari, «non solo non ha nulla di "irrazionalismo vitalistico" – non solo non intende "recuperare" sul piano meramente soggettivo la crisi dei fondamenti scientifici – ma si pone come interpretazione e risoluzione di questa crisi».[113] In tal modo, il soggetto da un lato riscopre il suo ruolo "creativo", dall'altro perde la sua autonomia di osservatore "esterno" alle cose, in quanto le forme soggettive dell'interpretazione assumono un valore meramente convenzionale.[114]

Ma proprio questa convenzionalità spiega paradossalmente la loro effettualità: esse funzionano perché sono utili e l'utilità ed economicità della forma «dipendono dalla capacità della forma di essere determinante nel *processo di razionalizzazione*»[115]. Per questo

---

[108] *Ivi*, pp. 62-63. La citazione di Cacciari è riportata con le medesime omissioni in G. CATAPANO, *Coincidentia cit.* e qui ripresa integralmente.
[109] *Ivi*, p. 64.
[110] L'espressione latina è di G. CATAPANO, *Coincidentia,* cit.
[111] M. CACCIARI, *Krisis*, cit., p. 64.
[112] *Ibidem.*
[113] *Ibidem.*
[114] La sintesi è di G. CATAPANO, *Coincidentia,* cit
[115] M. CACCIARI, *Krisis*, cit. p. 68.

motivo esse non [sono] «misurabili sulla base della loro coerenza deterministico-finita con il dato sensibile»,[116]ma «in una prospettiva in-finita».[117]

Tra forme logiche e realtà, in sé contraddittoria, vi è dunque un conflitto insanabile: «la prospettiva epistemologica sconta perciò al suo interno una *differenza radicale* tra le forme che necessariamente assume il lavoro concettuale della soggettività e il divenire *come vita,* come organismo».[118] Per questo la razionalizzazione, ossia il processo di "logicizzazione" del reale, è destinata a non essere mai definitiva, a essere sempre falsificabile, a porsi in termini congetturali e probabilistici:[119]

Per Cacciari questa stessa impostazione metodologica è riscontrabile nell'opera del "secondo" Wittgenstein,[120] secondo il quale l'inesorabilità della logica matematica diventa intelligibile proprio nel momento in cui essa rinuncia alla pretesa di fondare la verità.

> La verità è che il contare in un certo modo, il combinare secondo certe regole, ecc., danno buoni risultati. La verità consiste nella liquidazione di un problema *sui generis* della verità. Ed è appunto questa liquidazione a rendere inesorabili quel contare, quel combinare: insomma, quelle regole. Esse non si "appellano" più a giustificazioni esterne. La loro stessa coerenza interna le fonda.[121]

Analogamente, «il significato di una parola *non* è l'oggetto che essa designerebbe, ma "è il suo uso nel linguaggio"».[122] Il concetto di "gioco" linguistico sconfessa la pretesa del *Tractatus* di analizzare ogni enunciato sensato come funzione di verità di enunciati elementari, concepiti a loro volta come immagini mentali della realtà.[123]

> Non si tratta più di scoprire "ciò che sta dietro", di agire una *aletheia*, né di illuderci di una corrispondenza tra "essenza" della proposizione e "stati di fatto"; ma della analisi delle nostre molteplici forme di espressione, della "famiglia" dei nostri linguaggi.[124]

La teoria dei giochi linguistici conserva ancora, tuttavia, l'idea di un uso "normale" (quotidiano) del linguaggio e assegna all'analisi linguistica il compito di ricondurre ad un rapporto immediato tra soggetto e oggetto.[125] Wittgenstein aveva compreso che la trasformazione dei giochi linguistici e quindi delle forme di vita, dei "sistemi" umani, non

---

[116]*Ibidem* e in questo consiste la differenza radicale del pensiero di Nietzsche rispetto all'"economicismo" di Mach.

[117] *Ibidem*.

[118] M. CACCIARI, *Krisis*, cit., p. 68.

[119]Questa sintesi è riportata da G. CATAPANO, *Coincidentia,* cit.

[120]Cacciari si riferisce alle *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica* e nelle *Ricerche filosofiche* del pensatore austriaco.

[121]M. CACCIARI, *Krisis*, cit., p. 78

[122]*Ivi*, p. 80. Cacciari riporta la citazione da L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. it., Einaudi, Torino 1967, p. 33

[123] Cfr. G. CATAPANO, *Coincidentia cit*

[124]M. CACCIARI, *Krisis*, cit, p. 81

[125]Secondo Cacciari "mettere ordine" nel linguaggio, invece, significa già trasformarlo: «Nessun sistema può essere definito se non si "sconta" teoricamente il fatto che l'azione soggettiva, la stessa semplice osservazione, lo trasformano. […] Il problema si sarebbe dovuto spostare dalla analisi puntuale dei giochi dati alla determinazione delle loro strutture e leggi di trasformazione» Ivi, p. 86.

è in potere della filosofia: «alle spalle, sta lo sviluppo che abbiamo seguito. Davanti: le Tesi di Marx, che Wittgenstein ci permette di rileggere in tutta la loro negatività: i filosofi interpretano il mondo in modo diverso (possono descriverlo correttamente nei suoi vari "giochi", la conclusione non cambia), si tratta però di mutarlo»[126]. In ultima analisi, dunque, il riconoscimento dell'ineliminabilità della "crisi" dai sistemi del sapere, che è il grande insegnamento della "crisi dei fondamenti" colta e accolta da Nietzsche e Wittgenstein (e dallo stesso Cacciari), conduce ad un superamento della filosofia nella prassi, cui spetta il compito di trasformare e rinnovare i vecchi ordini del vivere umano.

Negli ultimi due capitoli di *Krisis* Cacciari aveva tentato di "verificare" la presenza del "pensiero negativo" in ambiti culturali diversi dalla filosofia, come la musica (Mahler, Webern, Schönberg), la letteratura (Musil, George, Rilke, Hofmannsthal, Kraus, Altenberg), la pittura (Kandinsky, Klimt) e la psicologia (Freud).[127] Da questi comuni assunti avrebbe preso le mosse il sodalizio di Luigi Nono col filosofo veneziano sino alla feconda collaborazione nella realizzazione del progetto musicale del *Prometeo.*

Dall'influenza crescente della filosofia di Cacciari, tramite il quale il compositore veneziano approfondì la conoscenza di molti filosofi tedeschi, Nono sviluppò la poetica degli infiniti possibili che permeò tutta la stagione compositiva segnata dall'impiego tecnico del *live electronics*. Alla lettura "produttiva" del pensiero negativo proposta da Cacciari e alla validità contemporanea delle sue estensioni all'ambito letterario, artistico e musicale vagliata, per così dire, dalla parabola compositiva dell'ultimo Nono, si dimostrano molto vicini sia gli assunti su Mahler espressi da Gentilucci in *Oltre l'avanguardia*, sia le suggestioni poetiche provenienti al compositore leccese dalle *Elegie duinesi* di Rilke.

Nella *genealogia* della musica contemporanea ripercorsa da Gentilucci nelle prime pagine di *Oltre l'avanguardia,* la nozione di *molteplice* viene fatta risalire implicitamente alla poetica di Gustav Mahler. Gentilucci dissente sull'accostamento di Mahler a Musil avanzato dalla critica, con argomentazioni che spostano la discussione su un terreno di confronto con la dimensione contemporanea del comporre.[128] L'autore attribuisce l'insistenza della critica sul timbro irrazionalistico dell'angoscia, che pure era presente in Mahler, all'incapacità di affrancarsi dalla fede idealista nella possibilità *unica* di dominio razionale del materiale e di leggere nella molteplicità dei portati semantici la possibilità di una loro ricomposizione critica:

---

[126] *Ivi*, pp. 92-93.

[127]Cfr. M. CACCIARI, *Krisis,* cit., pp. 99-142 (*Da Nietzsche a Wittgenstein. Il problema del linguaggio nella filosofia della nuova musica*), e pp. 143-188 (Sprachliches. *Aspetti del "linguaggio viennese" all'epoca della* finis Austriae).

[128]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* cit., p. 51 – capitolo *Per una più ampia genealogia della musica contemporanea:* «Se la molteplicità non è esclusivamente ebbrezza del centrifugo, non è nemmeno dolorosa condizione di insicurezza, disarticolazione dei nessi, in quanto offre materiali possibili di ricostituzione continua, di ricomposizione di nessi, di significati ulteriori. L'aver troppo insistito sull'irrazionalismo, sugli struggimenti angosciosi di Mahler, che pure esistono e sono fondamentali nell'opera del compositore boemo, credo vada messo sul conto di residui idealistici secondo i quali perdere la fede nella possibilità di addivenire a un particolare modo e uno solo di dominare razionalmente il materiale (sempre storicamente dato) significa precludersi ogni sbocco diverso dal fantasma del passato».

> Certamente nella musica di Mahler si ha *anche* la sensazione che i materiali diversi (temi popolari, motivi, ritmi di danza) siano circondati da una luce di struggente nostalgia evidenziata dalla timbrica già talora espressionistica. E non vi è dubbio che la molteplicità si configuri speso in Mahler, come nostalgia dell'univoco, ferita aperta. Ma la direzione oggettiva della sua "contaminazione" del suo compromettersi con materiali storicamente dati, è anche quella per noi oggi, di uno sguardo sul mondo e sulle cose, sulla cronaca e sulla storia, sulla vita, a contatto con una segnaletica sonora che equivale alla pluralità dei portati semantici, senza che questo significhi, necessariamente, valorizzazione dei significati, degradazione dell'esperienza. Al contrario, sempre presente è la possibilità di una ricomposizione critica degli svariati modi messi a confronto e intersecati.[129]

Gli argomenti esposti da Gentilucci collimano in molti punti con gli assunti evidenziati nella lettura di Cacciari. Nella scrittura mahleriana, che è l'opposto di qualsiasi sintesi e conciliazione, e che per questo Schönberg, nel suo saggio, colloca in seno alla "dialettica" del pensiero negativo,[130] si attua la rinuncia ad ogni utopia simbolica. In essa l'uso del "già-detto" come citazione, al di sopra di ogni tardo-romanticismo, aveva decretato che il linguaggio non s'inventa, ma che è possibile operare una critica del materiale esistente. A Mahler non interessa rappresentare l'*essenza* nascosta nelle cose quanto mostrare, nell'apparente pienezza realistica delle sue forme musicali, lo spazio del mondo-tutto, il quale, tuttavia, come aveva dimostrato Nietzsche e confermato Wittgenstein, recava con sé il suo opposto, ovvero il limite, dovuto all'impossibilità della riduzione metafisica. Il nulla, che nella "grande forma" mahleriana si mostra, dà luogo all'esperienza tragica di un linguaggio che non esiste come sostanza, come perno e condizione di qualunque proposizione di senso, ma come somma di linguaggi concreti. Esposti di fronte a noi i linguaggi dicono e nominano: con Wittgenstein, una proposizione può solo dire *come* una cosa è ma non che *cosa* essa sia.[131]

Il fatto che questi linguaggi siano *dati*, come gli oggetti per il senso della proposizione, osserva Cacciari, significa che il luogo in cui essi si colgono è per eccellenza la memoria.[132] Nella misura in cui la molteplicità dei linguaggi si risolve nel tempo perduto della memoria, il principio formale di organizzazione diviene il metro della comprensibilità e del senso stesso della proposizione e la composizione proprietà della forma di appercezione di questi linguaggi. Il principio organizzativo perciò non si dà mai in sé, come forma a priori, in quanto si mostra nella forma concreta (l'essere vissuti e sentiti) di quei linguaggi e di quella memoria. Come Cacciari:

---

[129] *Ivi*, p. 50.
[130] ARNOLD SCHÖNBERG, *Gustav Mahler* (1911) in *Style and Idea*, New York 1950 – trad. it., Milano 1975.
[131] L. WITTGENSTEIN, *Tractatus* 3.221
[132] M. CACCIARI, *Krisis*, cit., p. 118.

> Rendere "grande forma" questa molteplicità […] non significa definire nuove Leggi universali, bloccare il dispiegarsi molteplice dei linguaggi in un nuovo Linguaggio che pretenda di dominarli in eterno.[133]

così Gentilucci:

> La diversità vitale dei materiali, dei reperti, dei procedimenti non viene imprigionata da schemi di presunto significato universale, basati sull'integrità e unità a priori; e se questo tra Otto e Novecento, poteva essere anche sintomo della crisi di tutta una civiltà, oggi tale atteggiamento *può* mutare di segno. Lo struggimento di un'unità perduta è passibile di trasformarsi in epifania.[134]

L'accezione del *molteplice* come epifania era per così dire implicata nella lettura mahleriana di Adorno, non ignota, peraltro, al compositore.[135] Come chiarisce Cacciari, la «proibizione di immagini di speranza» di cui parla Adorno nel suo saggio su Mahler[136] è la proibizione di ogni speranza di superamento della differenza radicale dei linguaggi-memoria, che in quanto tali non sono riducibili ad *un* solo principio formale di organizzazione. L'organizzazione compositiva mostra che implicita all'*uso* della molteplicità dei linguaggi – proprietà inalienabile del loro essere vissuti – è un forma di appercezione che li ordina in modo dinamico, processuale e li rende comunicabili-comprensibili.

> Questa è la terra del *Lied* mahleriano : la molteplicità dei linguaggi, il mostrarsi della forma di organizzazione, la perfetta comprensibilità che ne deriva – *e* la *differenza* radicale che li divide e che impedisce tra essi un rapporto di superamento o di negazione. Questa terra è il contraddittorio divenire nietzschiano che il processo di logicizzazione né supera, né nega, ma rende soltanto formulabile.[137]

Secondo questo indirizzo di pensiero, il singolo può avere di fronte a sé unicamente dei linguaggi *dati* che *non* significano, come gli oggetti che stanno al nome indicato dalla parola. A un soggetto che non si identifica col sistema resta l'*uso* di una pluralità di mezzi che non si identifica con l'a-priori *del* linguaggio. In piena sintonia con gli assunti di questa corrente filosofico-letteraria, che si era affermata in Italia verso la fine degli anni Settanta, in Gentilucci la nozione di *molteplice* afferma l'autonomia dei linguaggi, in quanto questa – non più espressione di un assoluto – è garantita dalla relatività con cui i linguaggi dati si storicizzano e assumono una veste progressiva. In questa *categoria* del pensiero contemporaneo il soggetto scopre di avere un ruolo creativo in misura della *possibilità* di

---

[133] *Ivi*, p. 116.
[134] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* p. 51
[135] THEODOR W. ADORNO, *Wagner ; Mahler : due studi*(prefazione e traduzione [del primo studio] di Mario Bortolotto; traduzione [del secondo studio] di Giacomo Manzoni), Einaudi, Torino 1966. Una copia dell'edizione originale della traduzione italiana è conservata nella Biblioteca privata di Gentilucci.
[136] *Ivi,* p. 266
[137] M. CACCIARI, *Krisis*, cit., pp. 120-1.

produrre il nuovo, il quale non inventa *il* nuovo linguaggio, ma deriva *i* linguaggi (e non si allontana) da quelli precedenti. E questo spiega perché, nonostante nessun linguaggio si inventi, avviene l'evoluzione.

Il rovescio della medaglia della creatività ritrovata consiste nella perdita di autonomia di osservazione da parte del soggetto, in quanto le forme soggettive dell'interpretazione assumono un valore convenzionale. La volontà di potenza di Nietzsche non è affermazione di *dover* essere ma di *poter* essere. Come per gli infiniti possibili di Nono, la volontà di potenza consiste nella relatività con cui l'artista che crea indossa un vestito che è il *suo* linguaggio.

2.4 Suggestioni rilkiane nella poetica di Gentilucci

Nei primi anni Ottanta la penetrazione capillare del pensiero di Nietzsche e della lezione di Musil ebbe molti riscontri in ambito musicale. L' "antirazionalismo" del filosofo tedesco, fatto proprio da Nono, e come tale indagato da Luigi Pestalozza, il quale tentò di radicare le suggestioni irrazionalistiche "subite" dal compositore veneziano nel pensiero marxista,[138] ebbe riflessi anche nella poetica di Aldo Clementi,[139] di Giacomo Manzoni e dello stesso Gentilucci.

In Gentilucci, l'influenza di questo filone di pensiero non veicola soltanto l'elaborazione del molteplice, come fondamento e giustificazione teorica di una concezione compositiva che accentua il possibile rispetto ai risultati; che privilegia il paradigma dell'esperienza rispetto a quello dell'opera; che mette in primo piano il materiale e il metodo per dominarlo come processo della formazione di un risultato rispetto a questo. Nel compositore leccese la penetrazione della linea di pensiero illustrata agisce direttamente nella sua poetica, che trae ispirazione dai componimenti lirici di Rainer Maria Rilke, autore rappresentativo della *finis Austrae.* Indagato da Cacciari per la soluzione proposta attraverso l'interpretazione poetica alla crisi del pensiero negativo, Rilke fu valorizzato con numerosi riferimenti testuali e in più occasioni, anche all'interno del sodalizio con Luigi Nono.

---

[138] Cfr. LUIGI PESTALOZZA, *Nono, parole e suono*, in *Nono. Scritti e colloqui*, 2, pp. 603-29. Stesso dicasi per Manzoni, che a sua volta scopre Nietzsche. Cfr. LUIGI PESTALOZZA, *Il suono oltre la nota*: *per il cambiamento*, in C. DI GENNARO-L. PESTALOZZA (a cura di), *Per Giacomo Manzoni*, LIM, Lucca 2002, pp. 263-79.

[139] *Estratti da un incontro tra Luigi Nono e Aldo Clementi introdotto da Cacciari* (1982), in L. Nono, *Scritti e colloqui*, vol. 2, pp. 276-85: 279. L'incontro ebbe luogo il 3 ottobre 1982 come appuntamento preliminare all'audizione di *Quando stanno morendo. Dario polacco n. 2* eseguita in prima assoluta a Venezia nella medesima serata. In esso Cacciari «E concludo, citando Musil e Wittgenstein: ogni momento espressivo è in Clementi e Nono religiosamente gravato dall'indicazione di molteplicità dei percorsi cui l'operazione è esposta; ogni momento espressivo deve per loro svolgersi attraverso passi motivati, passi minimi, mutamenti pienamente spiegati, tali da eliminare ogni automatismo linguistico, lungi dal ricercarlo come avviene in tante parti, in tanti momenti della *musica ex machina,* tali da eliminare ogni automatismo linguistico, così come ogni facile *extaticità*, ogni moda liberante, desiderante. Liberante: in questo senso la loro opera mi pare rappresenti quello che cercava Musil, o, come avrebbero detto Schönberg e Webern, *ethos* vivente, *lebendiges Ethos*, l'*ethos* di noi in quanto viventi.

L'interesse di Nono per Rilke tuttavia risale ad almeno vent'anni prima, come risulta dalla famosa relazione tenuta a Darmstadt nel 1959 *Presenza storica nella musica d'oggi:* «decisivo l'attimo nel senso del rilkiano *Augenblick*, ovvero l'attimo in cui succede qualcosa di inaspettato in cui illuminazioni improvvise permettono di sottrarre il tempo al suo implacabile fluire».[140] L'opera di Nono *Das atmende Klarsein*, per piccolo coro, flauto basso, *live electronics* e nastro magnetico, composta tra il 1980 e il 1983, basata su testi presi dalle *Elegie duinesi* di Rilke e da lamelle orfiche, curati da Cacciari, sviluppava la concezione del tempo non escatologica ma che parte dall'*attimo* (*Hiersein*) rilkiano per dipanarsi verso il passato e verso il futuro.

Al centro è la perdita del rapporto di significato che si rovescia in tempo perduto e memoria, a cui si è accennato a proposito di Mahler. Dato che il nome è ciò che resta di un rapporto semantico perduto, dire è come ricordare di aver posseduto: «il nome riflette sempre una cosa *passata*: allorché è detta essa è anche trascorsa».[141] L'intreccio-linguaggio memoria spiega come la ricchezza linguistico-formale con cui Mahler ricompone i brani della memoria attraverso il massimo realismo del suo *dire*, esprima l'idea di separazione, il "ritiro" stesso delle cose sino all'*invisibilità,*. Esso spiega anche la forma di una poesia costruita sulle sue pause, dove un paio di linee segnano il limite dell'infinito indicibile: la forma del linguaggio lirico *teorizzato* da Rilke.

Essere per dire è non poter che dire.[142] Il riconoscimento pessimistico dell'illusorietà del mondo che ci circonda trova una giustificazione teoretica nell'interpretazione come riflesso, come ricordo di un'anteriore vita divina immutabile, sottratta al tempo. I brani della memoria possono espressi solo perché immobili. Nella memoria esplode «la liberazione *del* mondo dallo sguardo che lo condanna all'insignificanza dell'accadere, del momento che si succede al momento».[143] Com'è questo tempo e come irrompe l'intemporale in esso?

> Non un tempo immobile dalle origini. Neppure il tempo della narrazione, del racconto. Non il tempo lineare della durata irreversibile. Neppure il tempo ciclico. Un tempo che si rinnova negli improvvisi frattanto dell'Attimo, attraverso feste irripetibili. Tempo, da *témnein*, che è tagliare-ritagliare-decidere. Ma Attimi che, intemporali, sono nel tempo, pieni del suo esserci; *crisi* (*Krinein*: distinguere, ancora, decidere) del tempo, che appartengono al tempo, che non ci liberano da esso nell'Ora immobile dell'esterno, ma che ci ri-creano ogni volta *in* esso. Non vi è, dunque, itinerario in queste *parole*, ma la compresenza di questi significati; l'irriducibilità del nostro tempo ad una sola di queste aporie.[144]

---

[140] L. NONO, *Presenza storica nella musica d'oggi*, in «La rassegna musicale» 30/8, 1-8, p. 5
[141] M. CACCIARI, *Krisis*, cit. p. 164.
[142] *Ivi,* p. 165.
[143] M. CACCIARI, Testo di presentazione a *Das atmende Klarsein*, dal programma di sala del concerto tenutosi al Lingotto di Torino, il 25 marzo 1990, all'interno della rassegna *Voci enigmatiche*, promossa da De Sono. Associazione per la Musica, pp. 55-61, in <http://www.luiginono.it/opere/das-atmende-klarsein/#tab-id-2> testo consultato il 28.02.2017.
[144] *Ibidem.*

Può la vita essere sottratta al nichilismo della durata, dove il passato e il futuro *non* sono e il presente, appena pensato, è già passato? La soluzione è data nell'assunto rilkiano del *nunc, attimo* inafferrabile della creatura, affine a quello della figura divina: *un improvviso frattanto* (*zwischen zwei Weilen*), che il non-più e non-ancora non riescono a catturare; che spezza la durata e costituisce l'eccezione rispetto alla norma. L'*Attimo* salva la creatura, in quanto fa sì che una cosa semplicemente *sia*. In esso si dice che esistere *è* (*Hiersein ist viel*), che noi siamo come se il presente che ci appartiene fosse la più piena esperienza che si possa patire: «essa non trascende, non sublima - è traboccante *d'esserci* (*voll Dasein*)».[145] Questo *Nunc* sta e può aprirsi ovunque: è un fine perennemente possibile che non sta a noi produrre - ma sta a noi saperlo *attendere*, guardando-dicendo-ascoltando. Il realismo di Rilke nel nominare diventa possibile perché le cose si sono ritratte nella forma del linguaggio. La memoria non conserva ma rinnova incessantemente questa separazione: «ricordarla non significa conservarla ma affermare costantemente l'essere-trascorsa, il riconoscerne continuamente la fine».[146]

Il rapporto della scrittura di Gentilucci con la poesia di Rilke si concretizza tre anni prima di quello di Nono e nasce come tentativo di *ascolto* di queste aporie prese nel loro insieme: ciò che dura insieme a ciò che si ripete, ciò che si ripete insieme all'irrompere del *Nunc* - il resistere nella durata insieme alla volontà di irrompere. Un tempo in cui i tempi distinti possano darsi insieme e proprio perché finalmente insieme se ne possa vedere-dire-udire l'infinita *differenza*.[147]Ai versi di due *Elegie duinesi*, la cui stesura risale al 1912, si ispirano le composizioni per orchestra di Gentilucci *II tempo sullo sfondo* del 1978 (IV elegia, vv. 14-20) e *Voci dal silenzio* del 1981 (VIII elegia, vv. 43-50). La presenza extramusicale in brani strumentali del testo rilkiano, che nella partitura dell''81 con doppia intitolazione (italiana e tedesca) viene riportato a mo' di epigrafe, indica l'opzione lirico-contemplativa della concezione estetica di Gentilucci.

In base alla sollecitazione testuale della quarta elegia, il compositore elabora una dimensione bi-prospettica del tempo. Ne *Il tempo sullo sfondo* proietta l'organizzazione degli elementi su «due piani prospettici di "sfondo", inteso come flusso indistinto del tempo che tutto sommerge, e di "istante", heideggerianamente inteso come simbolo della temporalità fugace dell'esserci».[148] Gentilucci tende a cristallizzare sul piano delle strutture percettive l'opposizione tra il tempo colto nel suo estraneo fluire e i battiti dell'

---

[145]*Ibidem.*

[146] M. CACCIARI, *Krisis*, cit., p. 164.

[147] I termini di questo rapporto sono stati illustrati anche da Giordano Ferrari nel suo studio monografico (cfr. G. FERRARI, *Armando cit.* pp. 137-47 § *Suggestioni poetiche* e approfonditi da MARIACARLA DE GIORGI nel contributo *Gentilucci-Rilke: Il tempo sullo sfondo. Illuminazioni rilkiane sul concetto estetico-compositivo di «nuova musica» in Armando Gentilucci*, in ROSSANA DALMONTE e FRANCESCO SPAMPINATO (a cura di), *Il nuovo in musica: estetiche, tecnologie, linguaggi*. Atti del Convegno (Trento 18-20 gennaio 2008), LIM, Lucca 2008, pp. 237-45.

[148] M. DE GIORGI, *Gentilucci-Rilke,* p. 237.

"istante": l'assenza di una scansione cronometrica e il suo contrario.[149] Questa dialettica temporale è suggerita da un passo della quarta *elegia duinese* di Rainer Maria Rilke.

Vedi con che fatica ci si appresta uno sfondo
Di contrasto perché spicchi il disegno
D'un minuto; oh si è chiari, molto chiari
Con noi. Non conosciamo il contorno
Del sentire, ma soltanto quel che dall'esterno lo forma.
Chi non sedé angosciato dinanzi al sipario del suo
cuore?
Si aprì: la scena era addio.[150]

Il tema della perdita del rapporto di significato che si rovescia in tempo perduto e nella memoria, esplorato nell'ambito della poetica mahleriana, è invece al centro dell'ottava elegia che ispirò a Gentilucci la composizione della seconda partitura rilkiana per orchestra, *Voci dal silenzio.* Il riconoscimento pessimistico dell'illusorietà del mondo che trova una giustificazione teoretica nell'interpretazione come riflesso, come ricordo di un'anteriore vita divina immutabile, sottratta al tempo, fonda concettualmente la poetica dei 'lunghi adagi' e la predilezione di Gentilucci per le durate molto larghe.[151] Di seguito la trascrizione del passo con testo a fianco, riportati a mo' di epigrafe in partitura:

Und doch ist in dem wachsam warmen Tier
Gewicht und Sorge einer großen Schwermut.
Denn ihm auch haftetimmer an, was uns
oft überwältigt, – die Erinnerung,
als sei schon einmal das, wonach man drängt,
näher gewesen, treuer und sein Anschluß
unedlich zärtlich. Hier ist alles Abtand,
und dort wars Atem.

Eppure nel vigile, caldo animale
c'è il peso e l'ansia di una gran tristezza.
Perché anche ad esso sempre aderisce
quel che spesso schiaccia noi: la rimembranza;
come se già una volta ciò verso cui tendiamo
fosse stato più vicino, più fido, e quell'accosto
tanto, tanto tenero. Qui tutto è distanza
e là era respiro.[152]

[149] Per la lettura oppositiva di tempo come *kairos* e k*ronos* cfr. § 2.6.2 di questa tesi.
[150]RAINER MARIA RILKE, *Elegie duinesi* (titolo originale: *Duineser Elegien*, Insel, Lipsia 1923)., Vv. 14-20. La traduzione italiana è quella di Enrico e Igea De Portu per l'edizione Einaudi del 1978 con testo a fianco (pp. 22-23), una copia della quale era in possesso di Gentilucci. Ora il volume è parte del Fondo che costituiva la sua Biblioteca privata ed è consultabile presso la Biblioteca omonima dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia. La scelta di non produrre il passo in lingua originale intende essere rispettosa dell'interesse di Gentilucci per irica tedesca, fondato sulla sua conoscenza attraverso le traduzioni.
[151]Cfr. A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre*: il passo è riportato, commentato e posto al vaglio dell'analisi della partitura nel § 3.1.2.1 di questa tesi Per approfondimenti sulla poetica dei lunghi adagi in *Voci dal silenzio* e per la tecnica compositiva soggiacente cfr. anche § 3.1.2.2 sempre di questa tesi.
[152]R. M. RILKE, *Elegie cit.,* n.8 vv. 43-50, p. 50-51 dell'edizione citata con testo a fronte.

2.5 Il molteplice ne *la musica a cavallo tra due decenni* (1986)

«Da quando nel 1979 nel suo celebre *pamphlet* intitolato *La condition postmoderne* Jean François Lyotard dichiarò che l'epoca più che millenaria delle "grandi narrazioni" era ormai giunta alla fine e che le ultime ideologie, e specialmente il materialismo storico, eredi delle grandi sistematiche filosofiche del passato, erano definitivamente tramontate»,[153] il pensiero filosofico conobbe alcune espressioni teoretiche con cui si cercò di interpretare la distruzione degli idoli, delle certezze e degli ideali che erano stati propri della modernità: così la filosofia ermeneutica di Hans-Georg Gadamer, le "genealogie" di Michel Foucault, il "decostruzionismo" di Jacques Derrida, la "svolta linguistica" della filosofia analitica anglosassone, il "pragmatismo edificante" di Richard Rorty.

Prendendo le mosse dalla famosa sentenza secondo la quale non esistono fatti ma solo interpretazioni[154] le prospettive post e ultrametafisiche di Nietzsche e di Heidegger vennero radicalizzate, facendo leva su tre caratteristiche che segnano la fine dell'ontologia metafisica occidentale: il rifiuto dell' 'oggettività' come ideale della conoscenza storica;[155] la generalizzazione del modello ermeneutico a tutta la conoscenza, storica e non; la linguisticità dell'essere.[156]

Negli anni Settanta Gianni Vattimo tematizzerà lo statuto e il compito epocale di una nuova "ontologia ermeneutica". Mentre la metafisica pensava la verità (o l'essere) come rapporto che viene istituito dal soggetto in relazione all'oggetto e viceversa, l'ermeneutica la pensa come rapporto che istituisce il soggetto e l'oggetto, tale che nessuno dei due sia originario. Nel circolo ermeneutico avviene che «il conosciuto sia già dentro l'orizzonte del conoscente, ma solo perché il conoscente è già dentro il mondo che il conosciuto co-determina»,[157] e dunque la pratica dell'interpretazione, non avendo una verità oltre l'interpretazione stessa, è unità di prassi e conoscenza.

Gentilucci mostra di recepire questi postulati sia in *Attraverso i sentieri del comporre*, dove afferma l'esistenza di una coscienza latente ma interna al soggetto, la quale opera in funzione autoconoscitiva,[158] nella misura in cui il conosciuto è interno al conoscente, sia in *La musica contemporanea a cavallo tra due decenni*, in cui definisce la dimensione creativa della composizione come «luogo nel quale si rispecchi una veramente libera e liberatoria processualità interna: di azione, di pensiero».[159]

---

[153] GIANFRANCO BOSIO, *"Postmodernità", "pensiero debole" e "nuovo realismo" ovvero inconsistenza e miseria della filosofia italiana contemporanea,* in «Filosofia e nuovi sentieri», 2012 <https://filosofiaenuovisentieri.it/>.

[154] Più precisamente Nietzsche scrive in *Al di là del bene e del male*: «non esistono fatti morali ma soltanto interpretazioni morali dei fatti».

[155] Esso consiste nel rifiuto del modello metodico delle scienze positive.

[156] GIANNI VATTIMO, *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietsche e Heidegger* , Garzanti, Milano 1980, p. 27

[157] G. VATTIMO, *Le avventure,* cit., p. 26

[158] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre,* p. 441.

[159] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea a cavallo tra due decenni* (1986), in «Musica/Realtà», n. 20 , agosto 1986, pp. 59-74: 72. *Ivi*, p. 66, Gentilucci definisce l'atto compositivo come terreno concreto del *fare pensando* e del *pensare facendo*.

Nella concezione creativa di Gentilucci le costanti epistemologiche che l'opera assorbe, sia nella processualità del suo divenire, sia nel rapporto intersoggettivo che essa presuppone e di fatto instaura col tempo storico, rientrano nel paradigma dell'opera musicale ereditato dalla concezione della musica avanzata, e, nello stesso tempo, corrispondono, ai postulati dell'ontologia ermeneutica.[160] La prima interpretazione implica la critica di Gentilucci ai giovani compositori, i quali nei primi anni Ottanta non credono più nella partecipazione a un *work in progress* intersoggettivo che si estende al di là delle intenzioni dell'individuo. Come osserva Dahlhaus nel saggio pubblicato a Darmstadt nello stesso anno del contributo di Gentilucci a Montepulciano, «non si scrive più perché una critica, che agisce come la storia della propria epoca, confermi che ciò che si sta facendo è un'esigenza del momento e domani apparterrà a un passato definitivamente morto».[161] All'interno dell'ontologia ermeneutica il pensiero di Gentilucci interpreta la condizione che il conoscente sia dentro il mondo, alla determinazione del quale il conosciuto partecipa e la creazione come compimento di un atto di conoscenza attraverso il fare.[162]

L'unitarietà di prassi e conoscenza nella pratica dell'interpretazione costituisce nella elaborazione filosofica di Vattimo una consapevole rilettura della teoria nietzschiana del 'superuomo', di quel tipo di uomo «capace di vivere storicamente l'unità di esistenza e significato, fare e sapere».[163] Ma se l'interpretazione è un processo infinito, mentre l'esistenza dell'uomo è finita, permane anche nell'ermeneutica – come già nella metafisica – una separazione tra vita dell'individuo (interpretazione finita) e significato della vita (interpretazione infinita). Di fronte a questo limite dell'ermeneutica, Vattimo si chiede se sia possibile ancora agire storicamente portando in sé il significato dell'agire, anziché agire rispetto a un significato altro da noi.

La possibilità di agire può essere recuperata rinunciando all'esigenza metafisica di spiegare la realtà alla luce di un fondamento. Il superamento della metafisica, inaugurato da Nietzsche e proseguito da Heidegger, aveva mostrato il limite e la problematicità di un pensiero fondante, e aveva aperto la strada a quello che il filosofo italiano definisce un pensiero dell'eliminazione del fondamento, o dello «sfondamento».[164] Questo sfondamento (*Ab-grund*) non va inteso quale semplice mancanza, come farebbe una metafisica fondativa, ma va assunto come carattere costitutivo dell'esistenza. Come nei teoremi di Kurt Gödel, in base ai quali nessun sistema può trovare il proprio fondamento

---

[160] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre,* p. 441.
[161] C. DAHLHAUS, *La crise*, cit., p. 109. Il testo, letto e citato nella traduzione francese, è stato pubblicato per la prima volta col titolo di *Komponieren Heute,* Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 23, Schott, Mainz 1983. La traduzione dal francese è della scrivente.
[162] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre,* p. 439 dell'Appendice di questa tesi.
[163] G. VATTIMO, *Le avventure,* cit., p. 41
[164] *Ivi*, p. 141.

attraverso un elemento posto all'interno del sistema che lo pone,[165] l'*Ab-grund* consente di comprendere il significato del circolo ermeneutico.

Se l'ermeneutica tende sempre all'integrazione dell' 'altro'[166] all'interno dell'interpretazione, essa è fatalmente segnata dall'impossibilità di questa integrazione. La resistenza all'integrazione o il fraintendimento sono condizioni naturali da cui muove ogni interpretazione, e non un accidente storico o provvisorio rispetto all'ideale di una società fondamentalmente integrata. In base a questi postulati, l'*ambiguità feconda* che Gentilucci[167] rileva come prerogativa della musica attuale implica ed esprime il rapporto contraddittorio col significato, come sola condizione espressiva possibile della società postmetafisica. Il dialogo con l'altro può essere praticato solo a condizione che ognuno degli interlocutori rinunci a identificarsi con il proprio punto di vista, e lo consideri piuttosto come non-proprio, come differente.

Il concetto heideggeriano di 'differenza ontologica', secondo cui l'essere non si dà mai allo stesso modo dell'ente, cioè non si dà mai in presenza, ma solo in maniera in-definibile e in-disponibile aveva anticipato in altri termini la nozione di "sfondamento". Nella società postmoderna la comunicazione sociale e l'espressione artistica sono luoghi in cui si dispiega questa differenza ontologica, poiché in essi si realizza il duplice gioco di integrazione e sfondamento.[168] L'assenza di fondamento viene pensata sempre più in senso nichilistico, con l'intenzione però di assumere il nichilismo non come mera impossibilità (e quindi ancora riferita al pensiero metafisico), ma come possibilità di esperire modi di vivere e di pensare differenti, esclusi dal pensiero fondante.

L'*invito al molteplice* di Gentilucci può essere spiegato nei suoi presupposti filosofici, prima ancora che nei suoi riferimenti estetico-compositivi, come aspirazione al duplice gioco di integrazione e sfondamento: «unica possibilità veramente a-dogmatica di concepire l'esperienza artistica e non».[169] Con questa chiosa, nel saggio dell' '86 *La musica contemporanea a cavallo tra due decenni,* Gentilucci abbozza una prima giustificazione teorica dei molteplici modi di pensare e fare musica succeduti alla *finis avanguardiae* e analizza ciò che resta dopo l'esaurimento delle tendenze che avevano segnato la produzione musicale di quasi un trentennio.

La messa al bando del concetto, conseguenza teorica di un generale ripensamento o presa di distanza da tali posizioni radicali, pone fine alla "tradizione del nuovo".[170] Il tono del discorso è irridente: l'ossimoro ricalca la provocazione adorniana dell'*invecchiamento della Nuova Musica* del 1954,[171] ironizza sull'*ideologia* dell'innovazione e sulla

---

[165] Quest'affermazione presuppone che gli elementi di un sistema siano parti di un linguaggio di cui non è dato conoscere il vero significato.

[166] Si parla anche di «fusione di orizzonti», nelle misura in cui l'interpretazione comporta una partecipazione, un richiamare a sé, un fare propria la natura dell'altro.

[167] A. GENTILUCCI, *La figura,* cit., p. 84

[168] G. VATTIMO, *Le avventure,* cit., p. 168.

[169] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea cit.,* p. 59.

[170] *Ibidem.*

[171] Per una sintesi cfr. ANTONIO SERRAVEZZA, *Musica, filosofia e società in Th W. Adorno,* Dedalo, Bari 1976, p. 20 e sgg.

"scomposizione logica" agita dai musicisti degli anni Settanta come pluralità di reazioni all'iperdeterminismo seriale, sotto la spinta di istanze linguistiche e filosofiche (leggi polemicamente 'non musicali').

Il ripensamento del 'nuovo' coinvolge esordienti ed esponenti meno giovani. Gentilucci descrive la molteplicità della musica a cavallo dei due decenni 1970-80 come «un continuo transitare da un relativo all'altro, dove anche il ritornare su precedenti passi non è mai un ritorno vero e proprio».[172] Il compositore vive e descrive un'epoca della precarietà e non quella di una certezza che si senta sostenuta tecnicamente ed esteticamente da una tradizione o che veda un obiettivo davanti a sé. Da questa mancanza di riferimenti dietro e davanti a sé deriva l'incapacità generale – e forse anche la sua difficoltà individuale – di questionare sulla musica in modo sistematico e ad essa inerente: «Una cultura musicale moderna degna di questo nome non si esaurisce nei fatti sonori e nella loro recezione muta, ma ingloba anche una letteratura sulla musica», tuonava Dahlhaus a Darmstadt.[173]

Prendendo in esame anche solo superficialmente le tendenze che insistono sui giovani compositori per concettualizzarle, risulta evidente che quasi tutte le caratteristiche sono di segno negativo e perseguono lo scopo di distinguersi dal passato e non di delineare il futuro. Con la parola 'ritorni' Gentilucci allude alla riassunzione di moduli conformi alla tradizione musicale, con la quale molti musicisti contemporanei, benché attivi su più fronti, riconsideravano alcune categorie espressive e soprattutto mezzi o strumenti linguistici che erano stati esclusi dall'avanguardia.

Gentilucci introduce il tema del rapporto tra avanguardia e tradizione. In questa vocazione trasversale a molta musica dei primi anni Ottanta, i 'ritorni' a categorie di elementi simili, spesso mutuati dalla tradizione, non impediva che musicisti «attivi su più fronti» giungessero a dire cose diversissime nei risultati. Tra queste categorie Gentilucci include la pratica del *figurare*, insieme ad altri aspetti quali la nozione di verticalità, di ritmo, il problema della forma, il rapporto tra segno e suono, tra composizione e comunicazione.[174]

Sulla *figurazione* Gentilucci riprende tematiche sviluppate l'anno precedente nell'intervento al Convegno di Milano,[175] per calarle nella riflessione incentrata sul molteplice:[176] nel panorama compositivo attuale il 'ritorno' alla composizione per figure esiste solo come possibilità di concepire accadimenti lontanissimi tra loro. La nozione di molteplice non implica una "fusione di orizzonti" né finale, né *in itinere*, in quanto essa retrocederebbe ad una dialettica di tipo hegeliano, dove l'alienazione nell'altro da sé è sempre il passaggio necessario perché lo spirito torni su se stesso. L'ermeneutica è un'esperienza che porta effettivamente il soggetto fuori di sé, nella misura in cui lo

---

[172] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea cit.,* p. 60.

[173] C. DAHLHAUS nel saggio citato (p. 107) fa notare la mancanza di una letteratura sulla musica «senza la quale l'ascolto solo resta sordo e senza concetti.

[174] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea,* cit., p. 60.

[175] Per l'analisi del contributo di Gentilucci *La figura musicale*, cit., cfr § 3.3.3.1. Per approfondire i temi sviluppati nel corso del Convegno citato, cfr. § 3.3.3.1 di questa tesi.

[176] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea,* cit., p. 60

coinvolge in un gioco che […] trascende i giocatori e li getta in un orizzonte più comprensivo il quale trasforma in modo radicale le loro posizioni.[177]

Nello stesso anno Luca Lombardi, in relazione all'impiego di materiali eterogenei – giustificabili solo in base ad un preciso programma compositivo – distingueva tra un uso «in-clusivo» ed uno «ex-clusivo».[178] Il primo, conciliatorio, finisce per neutralizzare il potenziale dirompente, la forza espressiva e icastica che può derivare dal *montaggio* di diverse dimensioni musicali in cui consiste invece il secondo: «la pretesa di fondere questa pluralità è espressione di un pensiero totalitario e sistematico. Ma il sistema è oggi, filosoficamente parlando, improponibile nella misura in cui cerca di ridurre in una gabbia la molteplicità del reale (vedi qui anche la citazione da Vattimo). È invece attraverso il *montaggio* che è possibile non neutralizzare, ma potenziare le caratteristiche individuali dei materiali e sfruttarle ai fini di una visione aperta della realtà»[179]

Lombardi aveva esordito con una lunga citazione da *Le avventure della differenza* di Vattimo per descrivere la situazione musicale attuale, segnata dalla *consapevolezza* della pluralità dei materiali, delle tecniche e, più in generale, delle diverse culture musicali. Questa situazione legittimava l'atteggiamento compositivo in-clusivo: «applicare questo modo di vedere la musica significa porre l'accento non tanto sui singoli oggetti (o matriali), ma sulla relazione fra gli oggetti (o materiali)».[180] Come aveva sostenuto Adorno, più importante dei singoli materiali è il procedimento compositivo (*planende Verfahrenweise,* letteralmente procedimento pianificante) cui può assoggettarsi *qualsiasi* materiale. Lombardi sovrappone questo atteggiamento compositivo alla descrizione di Werner Heisenberg inerente la fisica moderna per la quale il mondo non si divide in diversi gruppi di oggetti ma di relazioni: «il mondo appare così come una complesa rete di eventi in cui connessioni di tipo diverso si alternano o si sovrappongono o si combinano determinando in questo modo la tessitura del tutto».[181]

La nozione di *molteplice* trova un riferimento teoretico congruente nella *geofilosofia* di Deleuze. La mobilità con cui la rizomatica oppone all'impalcatura delle istituzioni concettuali un'immanenza assoluta, popolata di eventi e singolarità molteplici, esprime il dinamismo col quale alla dinamica dell'*affermazione* si sostituisce quella della *relazione*, e cioè l'attitudine di ogni oggetto conosciuto ad essere posto in relazione ad altri oggetti, trovando in essi molteplici possibilità di interazione conoscitiva, e ad ottenere in questo modo molteplici interpretazioni, che superano la singola descrizione dell'oggetto stesso, fissata univocamente ed in un preciso momento. Allo stesso modo lo sguardo dell'osservatore di fronte a un'immagine di Escher non è certo che una figura

---

[177] G. VATTIMO, *Esiti dell'ermeneutica,* in Id., *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica,* Feltrinelli, Milano 1981, p. 79.

[178] LUCA LOMBARDI, *Costruzione della libertà* In «Musica/Realtà», 10, aprile 1983, pp. 190-8; a questo testo fa riferimento nel contributo dello stesso anno *Lettre ouverte*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* cit., pp. 91-5

[179] *Ivi,* p. 196

[180] *Ivi,* p. 195.

[181] Citazione tratta da L. LOMBARDI, cit. p. 195.

rappresentata sia quella che crede che sia, ma certamente coglie ad una prima occhiata il dinamismo che le loro relazioni esprimono.

Conoscere la verità non significa definire la relazione necessaria (logica) tra un fondamento e un fondato, ma praticare la relazione libera (retorica) tra certe regole linguistiche e sociali, e i loro prodotti culturali, in modo da comprenderne l'accadere. Se nei 'ritorni', riferiti da Gentilucci alle composizioni neoromantiche, esiste una possibilità di equivoco, essa non consiste, nell'accoglimento in sé di materiali plurimi, anche se ritenuti consumati:[182] un «esigenza d'*impuro*» che il compositore spiega col bisogno di riappropriarsi di una funzione sociale del far musica.[183] L'autore non intende avvallare atteggiamenti compiacenti e neppure ammiccare a qualunque mezzo, purché idoneo a sostenere il tema dell''incomprensibilità' della *Nuova Musica*; semmai a problematizzarlo, come altrove si era spinto a fare.[184] L'equivoco sorge dall'uso acritico di questi materiali "altri", o, nella peggiore delle ipotesi, nell'impiego strumentale di tali mezzi, nello sfruttamento di meccanismi percettivi sperimentati sul vasto pubblico. In questo senso i 'ritorni' possono precostituire paventate regressioni verso dimensioni consumiste; avvallare scelte compositive appiattite su un bisogno di comunicazione che depone banalmente per l'impiego di un linguaggio meno complesso, o che ripiega verso un conformismo indotto dal mercato culturale.[185]

Il *molteplice* di Gentilucci trova la propria forza nell'obiettivo di opporre ad una categoria linguistica una categoria operativa. Consapevole del pericolo che si nasconde dietro l'identificazione della musica contemporanea con un *linguaggio* specifico, circoscritto al paradigma della sperimentazione e per questo destinato ad essere "archiviato" come altri che lo hanno storicamente preceduto. Con un'immagine della *geofilosofia* deleuziana, potremmo affermare che la stratificazione di specifiche "conformazioni territoriali" non denota in Gentilucci un'accezione statica e astratta dal divenire storico ma tende ad instaurare con altri *topoi* una particolare relazione basata sull'equilibrio tra scarti e persistenze, da cui: il «continuo transitare da un relativo all'altro, dove anche il ritornare su precedenti passi non è mai un ritorno vero e proprio».[186]

L'invito al molteplice Gentilucci risiede altrove: rigetta la categoria linguistica del contemporaneo, divenuta a sua volta un'impalcatura d'istituzioni concettuali, e spinge in direzione di una *prassi* contemporanea, ponendo l'accento sulla relazione retorica (e non logica) che insiste tra regole linguistiche, pratiche sociali e prodotti della cultura. Le

---

[182] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea,* cit., p. 73

[183] *Ivi*, p. 72. Cfr. a tal proposito le considerazioni anteposte da Gentilucci a questo passo e relative ai compositori neoromantici italiani. A questa digressione sul movimento neoromantico è direttamente collegato l'argomento riferito nel testo.

[184] Riferimenti qui agli scritti in cui tratta la questione e indaga le cause interne al gap comunicativo che aveva afflitto il cammino della Nuova Musica e benché tracce di tali riflessioni siano documentabili sia nell'apparato "teorico"sia nella nuova prospettiva del comporre, che egli inaugurò a partire dal 1979, è innegabile che se esiste una portata innovativa nel pensiero di Gentilucci essa non si risolve nella generica aspirazione al recupero di tale dimensione.

[185] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea,* cit., p. 73.

[186] Passo già citato all'inizio di questo paragrafo.

molteplici "figure" che il *rizoma* disegna in concatenazione con altre figure e le stratificazioni che si sono succedute in ere diverse postula l'esigenza di accogliere nel proprio orizzonte creativo, teorico e pedagogico l'intero paesaggio osservabile in superficie. La geografia del pensiero, concepita dal filosofo come corpo increspato da soglie e attraversato da molte linee di fuga, incarna, da un punto di vista esterno al pensiero stesso, le molte declinazioni della cultura rispetto a tutte le condizioni in cui l'azione si esplica. Per cui diventa possibile parlare di cultura in ordine a ogni modulazione delle possibilità rappresentative dell'agire.

Questo legame tra cultura e azione ammonisce tuttavia a non cadere in una concezione strumentale dell'agire. Gentilucci ribatte con la necessità di aprire ad una molteplicità di modelli formali,[187] nella misura in cui l'*accettabilità* di questi *ritorni*, rischia di diventare un'operazione sociologica, basata su una provocazione alla rovescia, antitetica al compiacimento dell'*inaccettabilità* che fondava il gioco delle avanguardie. Quest'apertura non comporta, un capovolgimento di quanto il pensiero negativo aveva promosso ad autentico "valore sociale" nei decenni precedenti: permane la provocazione del "diverso" come statuto linguistico, l'incomprensibilità stessa della nuova musica assunta come strumento di contestazione del mondo e dei suoi istituti linguistici banali e corrotti.[188]

Se il potere di nominazione del linguaggio consiste nell'attitudine a trasformare, la trasformazione non riguarda i modi e la struttura del linguaggio.[189] Le sue tensioni, che Massimo Cacciari definisce deleuzianamente "linee", diventano oggettive poiché è il linguaggio stesso che trasforma le cose nella misura in cui le nomina, le formula e le abbraccia nella sua dimensione.[190] Un linguaggio che manchi di questa "coscienza terrestre" non potrà mai operare tale trasformazione,[191] in quanto chiuso nella propria autonomia e a un rapporto di senso col mondo; un linguaggio che esclude il problema dei suoi stessi limiti. Nelle argomentazioni di Cacciari trova conferma il rapporto di continuità tra pensiero negativo e *molteplice,* che Gentilucci aveva colto – a dispetto delle apparenze che davano il primo per defunto – come risulta tra le righe del citato passaggio contenuto in *La musica contemporanea*: «Defunto il negativismo […] taluni pensano che basti rovesciare la frittata, perché le cose funzionino finalmente nel verso giusto».[192]

Così il filosofo:

> Dalla molteplicità dei linguaggi, il nuovo spazio della scrittura definisce e realizza il negatives Denken che ne aveva analizzato e teorizzato le differenze. *Qui* il pensiero negativo si realizza e *rovescia.* È questo lo spazio dove, proprio perché mai potrà *avvenirvi* ancora il soggetto, avviene continuamente quel processo di formulazione-trasformazione che Nietzsche aveva per primo intuito *come tutt'uno* col processo di

[187] *I* A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea,* cit., p. 72.
[188] *Ibidem.*
[189] M. CACCIARI, *Krisis,* cit. p. 161.
[190] *Ibidem.*
[191] *Ivi*, p. 162.
[192] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea,* cit., p. 72.

> logicizzazione del mondo. *Reale* è la logicizzazione, la Rationalsierung, che rifiuta la metafisica del Linguaggio, la logica della *reductio ad unum*, l'idea del soggetto-sostanza – e assume per intero il carico della contraddittorietà dei processi, della molteplicità dei linguaggi, per formare lo spazio, per farne emergere la forma.[193]

In termini compositivi, l'innesto *in-clusivo* di elementi linguistici altri, è, secondo Gentilucci realizzabile, come dimostrano molte *griglie sonore* «virtualmente disponibili […] [a] suggerimenti provenienti da esperienze musicali diverse».[194] In questa prospettiva la ricerca svolta su piani multipli può affondare le proprie radici anche negli strati fondi della memoria musicale.[195] L'autore cita *Prometeo* di Nono, come esempio che incarna *una* nozione di molteplice, fuori da accademiche contrapposizioni tra materiali 'vecchi' e 'nuovi'.

> Là dove infatti traspare il "già noto" (talune particolarità intervallari o timbriche, o atteggiamenti espressivi ed evocativi) esso subisce sperimentalmente la profonda metamorfosi dovuta a un ripensamento globale del suono e dei suoi cangianti percorsi interni in una complessa quanto trasparente rete di relazioni acustico-spaziali, con esiti di stupefacente poeticità.[196]

In *Prometeo* un particolare rapporto tra scarti e persistenze determina un modo sempre inedito di concepire poli o condensazioni temporanee, in quanto esso rapporto agisce in base ai tagli che è possibile operare sul piano dell'immanenza. Sulla base di quest'idea del pensare come movimento, il divenire viene inteso come *processo* di moltiplicazione delle singolarità e di singolarizzazione del molteplice.

Verso la conclusione del saggio Gentilucci si chiede se l'accettazione del plurimo linguistico, la ricerca musicale libera da tabù e perciò svolta su piani multipli, in accordo col modo attuale di pensare la filosofia e le scienze come discipline fluide e "aperte", non precostituisca una potenziale *ideologia*.[197] Il compositore mostra di cogliere la contraddizione di un pensiero che nel momento in cui dichiara l'assenza di fondamenti enuncia un principio e nel far questo *pone* a sua volta un fondamento, anziché limitarsi ad osservare se stesso nello svolgimento della sua ricerca. Col rischio che anche nel cambiamento "epocale" la destituzione di fondamenti ideologici possa celare un pericolo ideologico, Gentilucci mostra di recepire la critica che in quegli anni veniva mossa al pensiero debole.

La radicalizzazione dell'ermeneutica aveva condotto all'elaborazione di un nuovo *marchio* filosofico. *Il pensiero debole* fu titolo programmatico con cui nel 1983 uscì una

---

[193] M. CACCIARI, *Krisis,* cit., p. 185.
[194] *Ibidem.*
[195] *Ivi*, p. 65.
[196] *Ivi*, p. 66.
[197] *Ivi,* p. 74.

raccolta di saggi curata da Vattimo insieme a Pier Aldo Rovatti.[198] Secondo i curatori non si trattava di un'etichetta di scuola ma di una connotazione comune a tutti quei tentativi filosofici che a) prendono sul serio la scoperta (nietzschiana e marxiana) della relazione tra metafisica e dominio, cioè la scoperta che quanto più il pensiero è metafisicamente fondato, tanto più è autoritario e violento, b) si concentrano sulle apparenze come nuovo luogo di una possibile esperienza dell'essere, c) senza però renderle nuove realtà metafisiche,[199] d) ricordando che l'essere è possibile conoscerlo solo come traccia, ricordo, mai come presenza, quindi come 'essere indebolito'.[200] Volendo riassumere le caratteristiche dell'ontologia debole, si può dire che 1) il vero è oggetto di retorica, non di un'apprensione *noetica*; 2) le verifiche accadono in un contesto storico di regole procedurali, cioè sono valide solo in un particolare 'orizzonte ermeneutico'; 3) il vero è quindi solo il prodotto di un'interpretazione; 4) essendo la verità solo 'retorica', l'essere è solo 'tras-missione' delle procedure storiche dentro cui ci muoviamo.[201] Alle "categorie forti" dell'essere, quali verità, unità, superamento delle contraddizioni, movimento verso un fine e un significato della storia vengono sostituite quelle deboli di transitorietà, divenienza, evenemenzialità, fantasia, liberazione del potenziale simbolico del desiderio, indifferenza e indistinguibilità fra ciò che appartiene alla natura e ciò che è prodotto della cultura.

Per Gentilucci, che in *Attraverso i sentieri del comporre* aveva parlato di sintesi di natura e cultura come obiettivo necessario all'artista contemporaneo,[202] la rinuncia del soggetto creatore a demiurgiche pretese di intervento sulla realtà, comportava l'esplicazione dell'esperienza artistica in termini di libertà. Questi parametri non costituiscono una «caratterizzazione 'positiva' del pensiero debole», che si lascia definire a sua volta solo 'debolmente', come una direzione di pensiero, «un modo di dire provvisorio, forse anche contraddittorio».[203] In effetti il compito è quello di assumere un atteggiamento etico segnato dalla 'rinuncia' al proprio punto di vista e dal rispetto verso quelli altrui, al fine di evitare la violenza e il dominio.

Per superare la metafisica della presenza bisogna ripensare l'essere stesso come 'accadere' a partire dal concetto heideggeriano di 'evento', sia nel senso che ogni conoscenza dell'essere si costituisce storicamente, sia nel senso che ogni manifestazione dell'essere è segnata dalla caducità. Proprio perché non c'è nulla oltre l'accadere temporale dell'essere, occorre pensare e agire dentro gli orizzonti aperti dalla storia, con i suoi contesti, i suoi linguaggi, le sue istituzioni. Gentilucci in *Attraverso i sentieri del comporre*

---

[198] G. VATTIMO – P. A. ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983, 2011².

[199] *Il pensiero debole, cit.*, p. 9. La posizione del pensiero debole non riconosce neppure nello spirito di una "glorificazione dei simulacri" teorizzata da Deleuze, in quanto questa finirebbe per conferir loro lo stesso peso dell'*ontos on* metafisico. Al contrario esso propugna un pensiero capace di articolarsi nella mezza luce, in riferimento alla *Lichtung* di Heidegger (cfr. più avanti nota 104).

[200] *Ibidem.*

[201] *Ivi, cit.*, pp. 25-6.

[202] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri,* cit., p. 441.

[203] *Il pensiero debole,* cit., p. 10.

coniuga pensiero e azione della prassi compositiva con l'agire interno al tempo storico e al pensiero contemporaneo.[204]

L'invito al molteplice contenuto nel saggio *Oltre l'avanguardia* del '79 affonda le proprie radici nella postmetafisica che raccoglie intorno a sé manifestazioni, posizioni estetiche e tecniche che «convivono tranquillamente»[205] anche nella musica: «neostrutturalismo, gestualismo da *happening*, nuovo organicismo, vocazione al composito».[206] Il passaggio dalla metafisica alla postmetafisica non consiste in una sostituzione di concetti, ma nel loro 'superamento'. Al senso peculiare con cui Heidegger aveva parla di una *Verwindung der Metaphysik*, il 'rimettersi' da una malattia, Vattimo aveva aggiunto il senso di *verwinden* come 'torcere', e quindi come il mutare di senso e d'impiego delle tradizionali categorie della presenza metafisica, quali eredità tramandate da rammemorare come il nostro orizzonte linguistico, ma senza la vecchia pretesa «di accedere a un *ontos on*».[207] Nella conclusione di *Oltre l'avanguardia* Gentilucci sembra sottoscrivere questo superamento:

> La musica sempre muore e sempre rinasce; essa fa parte della nostra esistenza. Pertanto, non si può che continuare a interrogarla nella certezza di interrogare noi stessi e insieme una parte della nostra comune storia.[208]

2.6 Indizi di una teoria compositiva implicita: scritti del periodo 1979-1985

I tre seguenti sottoparagrafi illustrano e analizzano altrettanti testi di Gentilucci, contenenti prove o indizi di un'intenzione teorica rivolta alla tecnica e alla poetica compositiva. In essi il contesto prevale sulle formulazioni "particolari", in misura determinata dagli obiettivi principali del singolo contributo. Questa prospettiva ribaltata ha suggerito metodologie di analisi e di esposizione differenti, modulate caso per caso sull'esigenza di fare comunque emergere i contenuti autoriflessivi, sebbene immersi e profondamente incisi in un discorso più ampio e articolato.

Ne *Il suono nella Nuova Musica* (1979), che tratta della categoria del timbro nella musica contemporanea, la sintesi asciutta dell'autore è stata fatta esplodere a contatto con i

---

[204] A. GENTILUCCI, *Attraverso, cit.,* p. 441.
[205] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia, cit.,* p. 141.
[206] *Ibidem.*
[207] *Il pensiero debole* cit., p. 22. In *Essere e tempo* Martin Heidegger aveva operato la radicale distinzione tra ontico e ontologico, ovvero tra esistenza come semplice "presenza" (ente), e l'essere in quanto essere. Questo pensiero oltre a radicarsi sulla differenza ontologica tra essere ed ente, mostrava l'irriducibilità dell'essere a semplice essente. L'essere viene qui inteso come l'altro dell'ente, ossia ciò che rende possibile l'apparire dell'ente (o dell'essente), ma che nel contempo si vela in questa apertura. L'ontologia fondamentale consiste dunque per Heidegger nel pensare l'Essere come ciò che si manifesta, sottraendosi, nell'essente: un Essere inteso cioè non come oggetto, ma piuttosto, con un'immagine affine alla teologia neoplatonica, come la "luce" grazie a cui è possibile vedere gli oggetti (noi non vediamo mai la luce in sé, ma soltanto gli oggetti che da essa vengono illuminati). Heidegger in proposito usa la parola *Lichtung*, la quale in tedesco significa propriamente «radura», ma anche «illuminazione»: l'essere è la radura dell'ente, nel senso che consente di far luce su di esso, ma è una luce che consiste nel proprio stesso "diradarsi" e quindi venir meno.
[208] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia, cit.,* p. 142.

numerosi riferimenti all'evoluzione del concetto nella storia della composizione e alle singole poetiche che lo hanno sviluppato, tra cui quella di Gentilucci.

In *Due sguardi su Ligeti*, che contiene un confronto tra i passi del testo precedente dedicati al compositore ungherese e un contributo pubblicato sei anni dopo sullo stesso soggetto (*György Ligeti oggi*, 1985), l'analisi è stata condotta sui dettagli delle notazioni di Gentilucci, a costo di un approccio in molti punti apparentemente acritico e ridondante per i continui rimbalzi di un medesimo concetto da uno scritto all'altro, allo scopo di far reagire dal *vis-à-vis* col grande Maestro della Nuova Musica, gli indirizzi che hanno guidato Gentilucci nella definizione di una scrittura musicale ricalcata su quel modello.

In *Attraverso i sentieri del comporre* (1983), riportato integralmente in appendice, la testimonianza autobiografica del compositore assorbe, per così dire, il contesto che comunque permane sullo sfondo, e, nella prima parte del paragrafo, sposta il livello dell'indagine sul percorso di crescita dell'artista nelle interazioni con la realtà del suo tempo. Nella seconda parte mette a fuoco in forma sintetica gli assunti compositivi nei termini enunciati dall'autore, demandando con rinvii puntali, l'analisi critica e il confronto con i processi compositivi documentati negli abbozzi e nelle partiture alle argomentazioni contenute nel terzo capitolo.

2.6.1 *Il suono nella nuova musica* (1979)

Nel sesto capitolo di *Oltre l'avanguardia, Il suono nella Nuova Musica,* Gentilucci mette a tema la questione della ricerca timbrica come categoria centrale della musica del Novecento e assume, come riferimento teorico implicito, la dissoluzione della nozione tradizionale di *timbro* in quella più generale di *suono*.[209]

Il "suono" su cui interviene il discorso di Gentilucci richiede le virgolette, in quanto non è più tale nel senso fisico del termine, ma si pone come una totalità articolata nella quale materiale e forma tendono a presentarsi come un *continuum*, secondo livelli temporali variabili, dal suono (questa volta sì) in senso fisico all'opera nella sua interezza. Esso non inerisce *il* materiale della musica, realtà con cui da sempre il compositore si confronta per dar forma alla propria visione del mondo, ma fotografa *una* sua immagine specifica, uno e *un solo* modello rappresentativo del fenomeno sonoro, astratto dal flusso di trasformazioni continue che tale immagine subisce nel tempo.

Specchio di un momento preciso, racchiuso nella risposta di un compositore alle sollecitazioni della realtà,[210] l'approccio di Gentilucci riflette la necessità teorica primaria per un attore del penultimo decennio del Novecento musicale di focalizzare, attraverso i

[209]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Milano 1980, Ricordi-Unicopli, Milano 1991², pp. 81-93.
[210]Sulla "storicità" del materiale cfr. TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, in Id. *Gesammelte Schriften*, VII, hrsg. von R. TIEDEMANN, Suhrkamp, Frankfurt a M. 1970 – trad. It. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 250.

paradigmi del suono – «modelli concettuali di qualcosa che si pensa esista o agisca»[211] – le particolari declinazioni di un apparato in continua evoluzione, i modi in cui esso ha guidato scelte operative e comportamenti dei singoli.

A Gentilucci, che scrive nel 1979, tuttavia, più della discussione teorica in senso stretto, cui non interessa prender parte, preme delineare l'evidenza fisica con cui l'immagine del suono ha recepito via via le diverse forme di pensiero sino a configurare essa stessa una ridefinizione del sistema musicale. Discorrere del *suono* nel cammino della 'Nuova Musica' significa innanzi tutto prendere atto di una realtà non indifferenziata e delle risultanti di un rapido processo evolutivo al centro del quale sono i cambiamenti della sua concezione.

Il ritmo e il respiro degli argomenti modulano le intenzioni dell'autore: scandire in poche ma efficaci battute le tappe del processo di emancipazione timbrica che ha solcato la prima metà del ventesimo secolo, per accordare maggior spazio all'approfondimento delle accezioni del timbro-suono messe a fuoco a partire fine degli anni Cinquanta. Gentilucci salta a piè pari la questione cruciale della possibilità di sottomettere il timbro alla logica di organizzazione seriale, facendo pregiudizialmente *tabula rasa* del modello multiparametrico di rappresentazione del suono e del suo declino, per giungere più in fretta alla meta e tuffarsi a trattare della concezione globale di un fenomeno ad elevato tasso di complessità morfologica, più vicino alla definizione "tattile" di uno spazio multidimensionale, abitabile, che all'unità alfabetica di una sintassi logico-deduttiva concepibile col solo pensiero.

Il metodo di Gentilucci è sempre quello di portare il lettore a dedurre le definizioni dalla descrizione di alcune poetiche compositive contemporanee, compresa la sua. In generale, nelle espressioni poetiche prese in esame la risultante sonora traspone modelli acustici e colloca per così dire in disparte le dimensioni tradizionali della scrittura (melodia, armonia, contrappunto e ritmo), mentre i parametri del suono (altezza, intensità, durate, timbro strumentale e timbro come prolungamento armonico) permangono come griglia di lettura di una realtà musicale che tuttavia risiede al di là di essi, nelle soglie della percezione dove si opera un tentativo di fusione o di trasformazione dei parametri l'uno nell'altro.

Con il tema della composizione (e decomposizione) del suono Gentilucci registra dunque il punto d'arrivo di un arco evolutivo durato almeno centocinquant'anni e in esso si riconosce, non potendo prevedere che dagli anni Ottanta l'interesse compositivo per il timbro, come movente o come permanenza, avrebbe cominciato ad indebolirsi, ormai surclassato da altri paradigmi divenuti prioritari nella ricerca condotta all'interno della cornice elettroacustica.

Ai fini della ricostruzione di una teoria compositiva implicita del compositore Gentilucci, tuttavia, il contributo specifico di questo testo non si esaurisce nel tono partecipe delle osservazioni, ma risiede principalmente nell'autocitazione che a un certo

[211]NICOLA BIZZARRO, *Dalla nota musicale alla sonologia computazionale: composizione e decomposizione del suono nelle poetiche musicali del Novecento*, in GIANMARIO BORIO (a cura di), *Melodia, stile, suono*, (*Storia dei concetti musicali*, 3) Carocci, Roma 2009, pp. 295-314: 295.

punto l'autore inserisce, a sorpresa, nel pieno di una trattazione generale, quale dichiarazione consapevole di appartenenza alla categoria dei compositori del suono.

Per trasformare il valore classificatorio di questo indizio in una rete di riferimenti concettuali e di tendenze operative generali condivisi dal compositore con il suo tempo, occorre sovrapporre al testo di Gentilucci, poco propenso a dare definizioni o ad informare il lettore sulle nozioni implicate nei suoi argomenti, la griglia di riferimenti teorici che lo sorreggono, e integrare le notazioni esplicative o contestuali che in esso scarseggiano o sono totalmente assenti. Perché il substrato teorico del compositore possa essere riportato all'oggettività delle scelte poetiche e illuminare le soluzioni operative deducibili dalle sue partiture è stato necessario esercitare sul testo, di seguito segmentato e illustrato in forma schematica, un'analisi comparativa e aprire le enunciazioni dell'autore al vaglio critico della recente letteratura e a numerosi rimandi paralleli.[212]

Suono o forma?

Senza preamboli Gentilucci affronta di getto l'emergenza di una categoria compositiva divenuta tanto centrale da assumere un rilievo assoluto, come si evince dall'assunto antitetico posto all'inizio del testo: un processo compositivo basato su una prospettiva di tipo timbrico presuppone un superamento di quello che mette al centro l'idea di forma.[213] Sul presupposto che *forma* musicale dovesse intendersi come involucro fisso, come assetto precostituito, imposto dall'esterno, Gentilucci oppone ad essa il recupero della «la qualità più intima e diretta» della musica, vale a dire il *suono*.[214]

La nozione *schematica* di forma, che l'autore enfatizza con evidente intento rafforzativo del suo contrario, risale al complesso della morfologia applicata, all'insieme cioè delle incarnazioni dell'idea di forma apparse al culmine di un ben preciso sviluppo storico e destinate a comporre un sistema di tipologie prefigurate nelle quali la composizione contemporanea non si riconosceva più. Alla fine degli anni Settanta la forma appariva come una creazione individuale, connessa ai caratteri di quell'opera specifica, alla quale una dottrina generale o una disciplina applicata avrebbero potuto sovrapporre solo classificazioni indifferenti alle categorie imprescindibili da ogni forma sensata, quali ripetizione, somiglianza, differenza, contrasto, e, ancora, intensificazione, incurvamento, tensione, contraccolpo, dissoluzione e involuzione.[215]

---

[212]Sul rapporto dinamico tra le nozioni di timbro e suono e per una disamina storica dei paradigmi interessati dalla ricerca timbrica cfr. MAKIS SOLOMOS, *Timbre et son*, in *Theorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 2, Symethrie, Lyon 2013, pp. 1427-77.

[213]*Ivi*, p. 81.

[214]*Ibidem*.

[215]GIANMARIO BORIO, *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven,* in Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di) *Espressione, forma, opera*, (*Storia dei concetti musicali*, 2), Carocci, Roma 2007 pp. 191-211. Già nella seconda metà dell'Ottocento, sotto la spinta dell'epistemologia, della ricerca empirica nel campo dell'acustica, della psicologia e delle filosofie della vita, la trattazione delle forme musicali aveva perso il suo carattere sistematico di *a-priori* e diventava parte di un processo analitico condotto su tutte le componenti di una singola composizione. Sull'opera specifica, sulla *res facta* compositiva e non sulle astrazioni schematiche o sui principi ad essa sottesi si concentrava l'interesse del teorico. Per questo non furono più concepiti trattati di forma musicale, mentre l'abbandono di un'impostazione sistematica e

Il senso dell'alternativa suono/forma posta da Gentilucci si chiarisce *in itinere*. Il compositore interviene col suo discorso al culmine di un'accelerazione che la ricerca sul timbro aveva conosciuto dal 1945 su impulso dei maestri dell'avanguardia. Nel sopravanzare tanto la nozione tradizionale di timbro, come qualità accessoria che dava supporto alle *note*, quanto l'interesse tecnico che nell'Ottocento, come potenziamento di quel ruolo, aveva conferito all'orchestrazione uno statuto distinto dalla composizione, la ricerca della Nuova Musica aspirava ad emancipare il timbro per renderlo strutturale.

Quest'obiettivo comportava un ripensamento delle "gerarchie" in base alle quali la tradizione aveva assegnato a timbro e forma una funzione rispettivamente accessoria e primaria;[216] era finalizzato ad avere ragione sull'egemonia di alcuni parametri del suono su altri relegati in secondo piano, sia pure in misura variabile, nelle diverse epoche storiche.[217]

L'attitudine dei compositori europei a privilegiare «sistemi altamente istituzionalizzati basati su relazioni di *note* (ossia frequenze determinate organizzate in successione di scala, riproducibili su più ottave) anziché di *suoni* (che sono assai di più)»,[218] aveva fondato i processi compositivi su una dialettica di altezze definite e selezionate per convenzione. Nei toni accesi di Gentilucci, questa "riduzione" preventiva del materiale, oltre che precostituire un impoverimento, restringendo di fatto il possibile sonoro ad una sua porzione, nasceva da una coercizione dei "sistemi" sulla «vita del materiale acustico».[219]

Nel primo paragrafo è per così dire propedeutica e chiara la distinzione che Gentilucci pone tra «vita timbrica» di un'opera, quale risultante secondaria di un'articolazione basata su altri parametri e impiego del timbro come obiettivo strutturale primario. Da questa seconda accezione, tuttavia, l'autore fa discendere due importanti implicazioni. La prima consiste nel processo di neutralizzazione delle altezze messo in campo dai compositori del timbro come obiettivo correlato e per così dire finalizzato a fare uscire i cambiamenti di colore. La seconda consiste nelle difficoltà riscontrate nel perseguire l'idea di promuovere il timbro a nuova dimensione forte in grado di sostituirsi agli elementi polarizzatori del "sistema precedente.

In primo luogo trasformare le altezze in ragione del timbro significava passare da una condizione in cui, nell'ambito di una struttura melodica, un timbro fisso agiva come

---

insieme la dissoluzione del paradigma del linguaggio posero l'obiettivo principale del teorico in linea con quello del compositore. Le osservazioni formali più pregnanti venivano incluse nelle monografie dedicate ai compositori o in singoli contributi di estetica e/o di analisi musicale.

[216]PIERRE BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Schott, Mainz 1963 trad. it. *Pensare la musica d'oggi*, Einaudi, Torino 1979, p. 32: «In vista di una dialettica della composizione, la primordialità (non gerarchia, sono fenomeni indipendenti dalla loro evoluzione), mi pare spetti all'altezza e alla durata, mentre l'intensità e il timbro appartengono a categorie di ordine secondario».

[217]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* p. 81. Come ricorda Gentilucci, nel corso della storia ruoli e valori differenti venivano accordati ad essi e questo differente accento posto sull'uno o sull'altro parametro imprimeva una certa omogeneità qualitativa, pur nella pluralità di manifestazioni poetico-espressive. In quest'evoluzione diacronica del fenomeno sonoro, colto nella sua accezione prevalente, il primato assoluto veniva conferito all'altezza e solo in seconda istanza al parametro timbrico..

[218]*Ibidem.*

[219]*Ibidem.*

supporto unificante di note che cambiavano, ad una situazione inversa, in cui era il timbro a mutare in permanenza su un supporto *continuo* dato dall'altezza.[220] A queste altezze, tendenzialmente annientate, subentravano nuovi oggetti complessi come *clusters*, rumori, oggetti sonori, campioni. La prospettiva *timbrica* di questi oggetti era antitetica al modello rappresentativo che vedeva nell'evento sonoro l'interazione di quattro parametri (altezza, durata, intensità e timbro) in grado di essere analizzati e descritti separatamente.[221] Nei giganteschi *clusters* impiegati dopo il 1945 in molta musica d'avanguardia la funzione intervallare spariva sotto l'emergenza di un *colore globale* prodotto per accumulazione di altezze: un colore che variava in funzione della densità di tale accumulazione, del registro occupato e degli strumenti acustici impiegati. Il *suono* in questione che si riscontra in partiture come *Metastaseis* (1953-54) di Xenakis, *Apparitions* (1958-59) di Ligeti e *Threni* (1959-61) di Penderecki, appariva come un universo troppo complesso per dare luogo alla percezione di altezze discrete.

In secondo luogo la natura costitutiva del *timbro-oggetto*, tanto ricco e autonomo da costituire un *fine* in sé, e non più un *mezzo* per emettere note o ritmi, era condizione perché diventasse elemento *unico* o comunque tale da assumere un ruolo unificante del discorso musicale. Per questo avvicendamento non bastava che fossero derubricate le altezze, ma dovevano essere soddisfatte due condizioni: 1) che la nuova organizzazione fosse dotata di una logica equivalente all'organizzazione delle altezze; 2) che essa fosse fatta derivare da un nuovo oggetto e nella fattispecie dal timbro stesso.[222] Se tuttavia nella scrittura tradizionale l'altezza, in quanto elemento minimale, veniva a sussumere il riferimento primario di un principio organizzativo ispirato alla struttura linguistica e garantiva funzionalità sintattica e coesione al sistema *come se* fosse un linguaggio, la nozione di timbro e di linguaggio difficilmente potevano risultare compatibili, dal momento che ogni *timbro-oggetto* costituiva un mondo a sé e pertanto non poteva fondare quel gioco di differenze alla base del funzionamento di un codice linguistico.[223] Nonostante ciò l'utopia che il timbro da parametro di scrittura potesse assurgere a elemento fondante della struttura, accomunò diverse esperienze di compositori, seriali e non, che dopo il 1945 realizzarono strutturazioni di timbri con l'obiettivo di conferire alle loro composizioni un'organizzazione autonoma ed emancipata dall'egemonia delle altezze.[224] Alla potenziale ma intrinseca fragilità del timbro come categoria compositiva Gentilucci

---

[220]M. SOLOMOS, *Timbre cit.* p. 1449 a commento di una riformulazione schönbergiana del concetto di *Klangfarbenmelodie* del 1951 in risposta all'opera di Webern: «progressions of tone-colors equaling harmonic progressions in terms of inner logic» (A. SCHÖNBERG *Anton Webern e la 'klangfarebenmelodie'* in LEONARD STEIN [ed. by] *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg,* University of California Press, Berkeley, 1951, p. 185).

[221]GIANNI ZANARINI, *Il divenire dei suoni composizione musicale e mondo sonoro* <http://www.sonusedizioni.it/maratea/files/edizioni/pdf/zanarini.PDF> (consultato il 24.08.2016); cfr. anche ID., *Il suono*, in *Il sapere musicale* (*Enciclopedia della musica*, vol. II), Einaudi, Torino 2002, pp. 5-23.

[222]M. SOLOMOS, *Timbre* cit. p. 1449.

[223]*Ibidem.*

[224]Atal riguardo Solomos nel saggio citato propone i nomi di Nono, Berio, Maderna, Messiaen, Carter, Ligeti, Xenakis, Takemitsu, Penderecki, Crumb, Ferneyhough.

alluderà più avanti un paio di volte: nel quinto paragrafo, in premessa alla seconda parte del capitolo interamente dedicata alla prospettiva contemporanea e nella chiusa dell'autocitazione posta due capoversi dopo.

Intervallo e dodecafonia

La questione dell'egemonia della *nota* sul *suono* sposta il discorso su un primo *excursus* retrospettivo. Nel metodo di composizione dodecafonico Gentilucci individua il passato più prossimo in cui «tutti i tic e tutte le limitazioni»[225] del sistema tonale, in contrapposizione al quale la dodecafonia era stata concepita, erano stati di fatto reimpiantati.

Per la proprietà transitiva del primato conferito alla tendenza oscillatoria dominante su caratteri vibratori di ordine secondario si era passati da un sistema chiuso ad un altro, come illustra l'autore con la metafora del negativo fotografico, dove il prevalere della dissonanza fa risultare la composizione dodecafonica uguale ma "rovesciata" rispetto a quella tonale. Il passaggio dall'*intervallo* melodico e armonico del sistema tonale a quello identificativo della serie dodecafonica, come rapporto quantificabile di altezza tra nota e nota, perpetuava *mutatis mutandis* il «postulato-base del sistema musicale europeo ed occidentale»[226] e di fatto segnava una battuta d'arresto nel cammino verso l'emancipazione del timbro.

Alle soglie degli anni Ottanta, i compositori che, come Gentilucci, non sentivano alcun debito verso la "matematica" dello Schönberg dodecafonico, erano propensi ad assumere la sensibilità coloristica della sua fase espressionista. L'autore definisce «timbricamente e matericamente sconvolgenti»[227] le opere atonali di Schönberg, senza tuttavia collegarle alla nozione di *sintassi timbrica* elaborata dal compositore viennese nell'ambito delle possibilità espressive dischiuse dall'abbandono della tonalità. Tale nozione, nota come *Klangfarbenmelodie*, formulata da Schönberg in chiusura dell'*Harmonielehere*[228] del 1911 (1921[3]) e applicata nei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909 e seconda versione 1949), occupa una posizione centrale nel processo di emancipazione del timbro, sia come ipotesi, sia come lungimirante intuizione.[229]

Nel *Manuale* l'autore auspicava che in futuro anche la successione dei *timbri* come già le altezze, potesse essere sottoposta a leggi e non più lasciata in balìa della sensibilità del compositore. Che Schönberg non si rassegnasse a tale disomogeneità[230] trapela dal bisogno di descrivere e classificare prima ancora che di regolamentare. Poiché il suono si manifesta attraverso il timbro e l'altezza è una dimensione del timbro stesso, conclude Schönberg: «il

---

[225]A. GENTILUCCI, *Il suono* cit., p. 81.
[226]*Ivi,* p. 82.
[227]*Ivi,* p. 81.
[228]A. SCHONBERG, *Harmonielehere*, trad it. di G. Manzoni, *Manuale d'armonia*, Il Saggiatore, Milano 1963, 2002 (1. Edizione tascabili), pp. 528-9.
[229]Sulla centralità del "mito" schönbergiano della *Klangfarbenmelodie* nell'avvio del processo di emancipazione del timbro cfr. M. SOLOMOS, *Timbre* cit. pp. 1429-42.
[230]La disomogeneità sussiste fra timbro, dimensione qualitativa non misurabile, e altezza, grandezza quantificabili per via numerica.

timbro è dunque il tutto, l'altezza una parte di questo tutto, o meglio l'altezza non è che il timbro misurato in una sola direzione».[231] Con l'estensione di una *ratio* quantitativa al timbro sarebbe stato possibile imperniare su di esso una logica di relazioni:

> Ora, se è possibile produrre, servendosi di timbri diversi per altezza, dei disegni musicali, che chiamiamo melodie, vale a dire successioni di suoni che con i loro rapporti determinano la sensazione di un discorso logico, deve essere anche possibile ricavare dei timbri dell'altra dimensione – da ciò che chiamiamo solo «timbri» – successioni che col loro rapporto generino una logica equivalente a quella che ci soddisfa nella melodia costituita dalle altezze.[232]

Sull'onda innovativa della *Klangfarbe,* scaturita forse anche dall'attenzione rivolta da Schönberg alle contemporanee arti visive tra gli anni 1910 e 1920,[233] nessuna propagazione teorica avrebbe poi distolto il teorico e il compositore dal ritorno alla *Grundgestalt*, all'*idea* generatrice dell'architettura musicale, concepita come unità ritmico-diastematica. L'elaborazione del metodo dodecafonico subentrò di fatto all'approfondimento dell'ipotesi di una sintassi timbrica come motore essenziale della composizione, potenziando il tasso di astrazione che insisteva sull'idea di nota.[234]

In dodecafonia la *nota* assunse una valenza multiparametica e l'intervallo, declinato nelle grandezze misurabili che raccordano le dodici note fra loro, catalizzava l'essenza progettuale della composizione. La composizione dodecafonica scaturiva da un *a-priori* dove la serie non faceva che potenziare l'astrazione implicata nella nozione di *nota*, al tempo stesso unità lessicale minima e coordinata spazio-temporale immersa nel reticolo relazionale della composizione. Interrelata nella serie, la nota acquisiva valore posizionale

---

[231]*Ivi,* p. 528.

[232]*Ibidem*. L'intuizione di Schönberg inserita a conclusione del suo importante trattato, sorto come strumento di lavoro, frutto di un importante vissuto pedagogico e figlio di un sapere armonico prima pratico che teorico, lasciava presagire che l'autore intendesse andare ben oltre la sua enunciazione. Se nel linguaggio ricco di idiosincrasie, frasi sospese, digressioni improvvise tipiche del parlato, che riproducevano l'atmosfera delle lezioni di Schönberg a Vienna e a Berlino, la spiegazione della teoria e della tecnica del comporre veniva superata da ampi collegamenti anche a contributi teorici successivi, in questo specifico caso il dettato schönberghiano si fermava ad un'infervorata dichiarazione d'intenti.

[233]Come testimoniano i rapporti e le interlocuzioni di Schönberg con Kandinskij, di cui v'è traccia anche negli ampi excursus del *Manuale* è significativo ricordare stimolanti e feconde intersezioni fra produzione pittorico-musicale e teorica e come queste abbiano scandito la riflessione comune ai due artisti: gli esperimenti teatrali a cui essi lavorarono a partire dal 1909-10 in maniera autonoma ma con obiettivi affini, *Il suono giallo* e *Die glücklische Hand*, e sul lato teorico *Lo spirituale nell'arte* e il *Manuale d'Armonia*, nati contemporaneamente e pubblicati entrambi nel 1911. Cfr. anche *Arnold Schönberg Wasily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlischen Begegnung*, trad it. ID, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, SE, Milano 2002. Si considerino inoltre i rapporti di Schönberg con Kraus e Loos.

[234]Indotto forse dall'opposizione infastidita dell'autore a certi epigonismi tardo-impressionisti In questo rapporto di causa-effetto è possibile individuare l'eziologia di un'involuzione del pensiero schönberghiano, sul presupposto che l'abbandono della teoria della sintassi timbrica abbia costituito un passo indietro rispetto a quella concezione tanto avanzata da prevenire ciò che in tempi successivi alla stagione dodecafonica, e sporadicamente in tempi paralleli al serialismo integrale, avrebbe posto il materiale sonoro al centro dell'interesse compositivo e ne avrebbe costituito il motore essenziale.

sintattico indipendente dalla realizzazione timbrico-strumentale, mediante la quale essa serie precostituiva e prendeva *forma*.

Il modello multiparametrico di rappresentazione del suono implicava una concezione organicistica dell'opera impostata in base a un sistema di derivazioni logico-deduttive, opposta a quella che poneva (o avrebbe posto) il materiale sonoro al centro, come motore primario dell'organizzazione compositiva. Le relazioni assolute poste in essere dalla serie dodecafonica erano rese percepibili *mediante* il timbro, il quale tornava a svolgere, come già in regime tonale, una funzione subordinata alla logica costruttiva; si poneva come agente disvelatore dell'idea, motore unico della struttura che perseguiva un'intuizione precompositiva, come continuavano a sostenere i compositori della Scuola di Darmstadt sulla spinta del'eredità di Webern.[235] Fondamento della composizione seriale era dunque un modello astratto o una rappresentazione del pensiero destinata a conoscere una successiva fase di espressione in veste strumentale.

In tanto la prospettiva seriale astraeva dalla natura del materiale acustico, in quanto la sua logica perpetuava il *problema* intrinseco ad ogni operazione linguistica interna al sistema musicale europeo e occidentale. Sulla base di questa premessa Gentilucci procede col mettere in luce le esperienze che in passato si erano "ribellate" a tale impostazione. A tal fine egli propone un *excursus* storico a partire dall'Ottocento.

Scuole nazionali e colorismo tardo romantico

Nel variegato panorama europeo del diciannovesimo secolo, oggetto dell'attenzione di Gentilucci sono i compositori delle cosiddette scuole nazionali, che, nel tentativo di opporre alla dimensione internazionale (oggi diremmo "globalizzata") del repertorio dei grandi classici – specchio della supremazia culturale delle grandi potenze e del relativo ordine politico e sociale – un'affermazione dei valori nazionali attraverso la riscoperta delle radici storiche e delle tradizioni popolari, sperimentarono il «problema dei nessi che vi sono tra *suono,* inteso quale realtà primaria, e principi logico-costruttivi della tradizione».[236]

Gentilucci individua in tre punti i nessi causali che nel tardo Ottocento indussero a convogliare sul timbro il dato primario dell'immaginazione compositiva: 1) adozione di forme "libere" modulate in base ai contenuti extramusicali associati alla *musica a programma*; 2) sviluppo della tecnica di orchestrazione nell'ambito della produzione sinfonica con eventuali risvolti di natura decorativistica; 3) ricerca di un particolare *suono* nella dimensione creativa cameristica.

L'autore cita a tal proposito gli esempi del pianismo lisztiano e chopiniano; al secondo punto le esperienza compositive di Berlioz, Musorgskij e ancora Liszt e Chopin, nei quali la ricerca timbrica si pose come dato strutturalmente trainante e come prospettiva innovativa. A Rimskij-Korsakov Gentilucci attribuisce un'accezione orchestrale o

[235]HENRI POUSSEUR, *Ecrits théoriques 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet, P. Mardaga, Sprimont 2004, p. 71.
[236]A. GENTILUCCI, *Il suono cit.*, p. 82

strumentale decorativa, non priva di "esotismo" facilmente rievocativo, che nella gerarchia ideale dell'autore occupa un livello non più che accessorio.

Al primo punto Gentilucci colloca l'emancipazione dalle categorie formali consolidate e pone la libertà strutturale del poema sinfonico tardo-romantico in testa alla casistica storica in cui si attua una prima decisa divaricazione *suono/forma*. In base alla logica argomentativa dell'autore questa proporzionalità inversa delle categorie compositive si collega all'assioma introduttivo e ne costituisce per così dire una prima declaratoria.

Tra Otto e Novecento

Nel quarto paragrafo con l'espressione «fanno il resto» l'autore ascrive a musicisti fioriti tra fine Ottocento e primo Novecento, come Gustav Mahler, Claude Debussy, Leos Janáček, «seguiti nel breve volgere di anni da Charles Ives, Béla Bartók, Edgard Varèse, lo Schönberg espressionista, lo Stravinskij *fauve*»[237] un primo compimento del processo di emancipazione timbrica.

Gentilucci in realtà, senza specificarlo, mette a tema l'apparire del secondo grande paradigma del timbro che nel secolo ventesimo avrebbe avuto uno straordinario sviluppo parallelo all'incarnazione del *timbro-oggetto*. Mentre questo mirava, come si è detto, alla sostituzione delle altezze col timbro, quello trovava la propria ragion d'essere nel prolungamento dell'armonia.[238]

L'autore omette di citare gli usi coloristici dell'armonia funzionale che si erano dati nella cornice dal classicismo e, riguardo il periodo romantico, tralascia di nominare Wagner, nonostante il suo apporto fondamentale allo sviluppo del *timbro-armonia* fosse stato evidenziato in letteratura, e nonostante la pertinenza di alcuni principi costruttivi wagneriani alla poetica di Gentilucci, dichiarata nello scritto rimasto a lungo inedito di prossima illustrazione.[239]

Sulla base di queste concordanze, l'omissione di Gentilucci appare inspiegabile. In primo luogo è difficile pensare che alla fine degli anni Settanta il compositore non avesse letto il saggio di Adorno su Wagner, pubblicato tredici anni prima in traduzione italiana, in cui il filosofo teorizzava il concetto di *sonorità* sulla base della fusione armonia/timbro.[240] Il discorso di Adorno era applicabile ad un'armonia puramente a-funzionale: un tocco di colore che muta nello spazio ma non nel tempo, per effetto di trasposizioni successive, come avviene nello svolgimento del famoso *Tristan-Accord,* in cui l'orchestrazione (il *timbro-oggetto*) viene reiterata con qualche microvariazione.[241] In secondo luogo nella nozione *produttiva* di sonorità messa a punto nella lettura adorniana

---

[237]*Ibidem*

[238]M. SOLOMOS, *Timbre* cit. pp. 1454-59.

[239]G. FERRARI (a cura di), *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci,* in «Musica/Realtà» 51, 1996, pp. 147-55.

[240]THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt 1952 – traduzione italiana in *Wagner, Mahler: due studi,* prefazione e traduzione [del primo studio] di Mario Bortolotto; traduzione [del secondo studio] di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1966, 1978[2], 1981[3].

[241]M. SOLOMOS, *Timbre* cit. p. 1455.

di Wagner, le due "dimensioni" (armonia e colore) sembravano "occupare" e dunque fissare il tempo nello spazio.

In questo scivolamento dell'armonia nel colore, in quanto dominio dello spazio, Adorno coglieva la rinuncia del soggetto alla pretesa di determinare lo svolgimento temporale come svolgimento significativo. Gentilucci in Wagner avrebbe trovato un riscontro storico al paradosso di una poetica (la propria) che negava l'esistenza in musica di un tempo che non fosse puramente cronometrico. Nella musica sostanzialmente atemporale, 'statica', costruita come sovrapposizione di prolungamenti armonici di un "campo" spazializzato, il timbro qualifica gli oggetti che abitano in essa.[242]

Escluso Wagner, in *Oltre l'avanguardia* la nozione di *armonia-timbro* resta ancorata al nome di Debussy (e forse anche di Mahler e Janáček) ma senza riferimenti espliciti all'entità dell'accento dato alla spinta della prima sul secondo. Gentilucci sorvola sulla natura degli aggregati complessi che in Debussy suonano spesso come colori, come timbri-armonia: non più agglomerati di altezze ma timbri creati artificialmente, il cui grado di dissonanza, registro e i cui concatenamenti a-funzionali suggeriscono di considerare tali "accordi" come oggetti in sé, suoni globali, puri colori, timbri.

L'innovazione debussiana consiste nel fatto che in questi "suoni globali" le *note*, che di solito si considerano dal lato delle altezze, giocano il ruolo di *frequenze, s*i pongono cioè come componenti spettrali di un "timbro" che è tale tra virgolette, in quanto metafora.[243] In una parola siamo alla determinarsi del secondo grande paradigma, all'apparire del *timbro-spettro.*

Nell'accezione del timbro come prolungamento armonico riaffiora inoltre la *Klangfarbenmelodie* con cui Schönberg nel 1911 aveva posto le basi teoriche dell'armonia aperta al nuovo ruolo delle dissonanze. Sull'ipotesi schönbergiana di sintassi timbrica convergono ambedue i paradigmi: del *timbro-oggetto* – il suono si segnala per via del timbro, una dimensione del quale è l'altezza – e substrato *spettrale* del suono – un'altezza non è altro che il timbro misurato in un direzione.[244]

Nella retrospettiva di Gentilucci l'*ipotesi* schönbergiana sul possibile scivolamento dell'armonia nel timbro e la *metafora* debussyana degli accordi-timbro coesistono, sia pure

---

[242]Nella lettura di Adorno questo concetto di armonia che riempie lo spazio, unita alla nozione di "colore" armonico, in quanto domini dello spazio visivo, sono espressioni di rinuncia del compositore alla pretesa di organizzazione il tempo e dunque sintomi di abdicazione del soggetto.

[243]Sulle risultanze sonore cfr. MARILYN NONKEN, *Messiaen to Murail, or what sounds become*, in SCOTT MCCARREY - LESLEY, A. WRIGHT (ed. by), *Perspectives on the Performance of French Piano Music,* Ashgate 2014 pp. 171-96. Nel *timbro-spettro* è come se non vi fosse un'armonica concomitante che si percepisce in modo più intenso, determinando l'altezza di un suono determinato, ma come se al contrario si percepissero tutte le armoniche insieme. In base a questo "secondo paradigma" agirono anche Satie, Ravel e Messiaen, che teorizzò il rapporto immediato tra colore e armonia (O. MESSIAEN, *Traité de rytme, de couleur et d'ornithologie,* tomo VII, Leduce, Paris 2002, pp. 102-7) ma anche Varése e, in tempi più vicini, Maurice Ohana e Henri Dutilleux.

[244]Gli accordi di più dei sei suoni invalidavano le regole funzionali su cui si basavano i collegamenti degli accordi perfetti. Per questo si era prodotta la sospensione delle funzioni tonali date dal principio dell'emancipazione delle dissonanze.

ad un livello di pura citazione dei fautori, i quali, ridotti a puri nomi, raccordano come punti nodali i segmenti di un processo ripercorso dall'autore a grandi falcate.

Dalla corsa all'emancipazione del timbro resta escluso lo strutturalismo degli anni Cinquanta: una parentesi che, a detta di Gentilucci, frenò la spinta propulsiva, nell'«esorcistico tentativo» di «erigere le fondamenta una nuova "lingua" musicale».[245] Una ricaduta nel dominio incontrastato della *nota* per risorgere dalle macerie della retorica tradizionale: l'aspirazione a un "grado zero" del linguaggio, ad una presa di distanza (anche dall'avanguardia storica), tanto motivata quanto preclusiva verso il recupero di un rapporto autentico e verso le potenzialità strutturanti del materiale acustico.

Il senso di quest'affermazione si ricollega al contenuto del secondo paragrafo, riguardante la dodecafonia, e s'inquadra nella serrata critica di Gentilucci al serialismo, ricorrente negli scritti giovanili,[246] e sempre in procinto di riaffiorare con toni e modi stigmatizzanti anche nella riflessione più matura.[247]

L'intento polemico porta Gentilucci a radicalizzare: solo il declino dello strutturalismo avrebbe risvegliato «l'attenzione diretta al *medium* dell'opera musicale, ovvero al materiale fisico usato per dare luogo alle forme sonore».[248] Affermazione che contiene una parte di verità, se riferita ai segnali che alla fine degli anni Cinquanta indicano il cosciente passaggio dalla ripartizione parametrica della nota alle «qualità originali di un determinato suono inteso come fenomeno organico, portatore di un senso autonomo indipendente dal significato relazionale all'interno di una struttura linguistica».[249] Proposizione tuttavia viziata di pregiudizio ideologico, nella misura in cui non contempla atteggiamenti e soluzioni operative permeabili al perdurare di una vigile sensibilità timbrica, che nella realtà dei fatti continuò a svilupparsi in parallelo alla vocazione seriale di alcuni compositori.

Materiale e struttura

La logica argomentativa porta Gentilucci a sviluppare la questione del "suono" dal lato delle pratiche, dell'approccio al materiale fisico come oggetto di studio e analisi delle sue caratteristiche fondamentali. Come già Stockhausen aveva indicato, per il compositore si apriva la necessità di un approccio scientifico, finalizzato ad ampliare le proprie conoscenze nel campo della fisica acustica.[250] Gentilucci non cita Stockhausen ma

---

[245]A. GENTILUCCI, *Il suono,* cit., p. 83.
[246]Cfr. § 1.4.3 di questa tesi.
[247]Cfr. § 2.6.3 *Attraverso i sentieri del comporre.*
[248]*Ibidem.*
[249]N. BIZZARRO, *Dalla nota* cit. p. 305, che introduce e commenta un'osservazione di P. BOULEZ, *Relèves d'apprenti*, Seuil, Paris 1966 – trad. it. *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, p. 195, sulla pertinenza morfologica dell' "oggetto musicale"rispetto a quel che il compositore effettua con la retorica dell'opera. Boulez non condivide il senso di smarrimento che può suscitare un universo di timbri apparentemente indifferenziati e ribalta in senso positivo e "corroborante" la natura di quel rapporto.
[250]KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Musica elettronica e musica strumentale* in *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henti Pousseur*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 45-51: 47.

sostanzialmente concorda con lui sulla necessità che la struttura compositiva si rapporti al materiale aderendovi, senza sopraffarlo né assecondarlo pedissequamente.

Gentilucci insiste sull'assunzione di un rapporto equilibrato col materiale sonoro, sia esso noto, sia d'invenzione. Tocca il tema dell'introduzione di nuovi mezzi musicali, come categoria generale, ma pone l'accento sulla necessità che il *timbro-suono,* posto al centro della preoccupazione della scrittura, non esima il compositore dall'assumere «ottiche strutturali diverse tramite le quali assicurare una costante ricomposizione complessiva dei fatti sonori».[251]

Emancipazione del timbro

Come dalla composizione *coi* suoni si sia passati alla composizione *dei* suoni, è quanto Gentilucci si prefigge di rievocare nei quarant'anni che separano lo scrivente dalle premesse della nuova sensibilità per la modificazione dello spazio acustico.

In primo luogo Gentilucci ricorda come negli anni Trenta, per merito di Ives, Varèse e Bartók, fosse stato superato l'antagonismo "ideologico" tra le «ormai logore categorie distinte del suono e del rumore, dopo che, fin dagli anni Venti del Novecento, gli strumenti a percussione avevano acquistato «un peso crescente e talora determinante».[252] In secondo luogo colloca musica concreta e musica elettronica, risalenti agli anni Quaranta e Cinquanta come accentuazioni di tale ampliamento. I riferimenti sono tanto puntuali quanto sintetici e perciò densi di implicazioni.

A valorizzare le percussioni, categoria di strumenti con prevalente vocazione al suono indeterminato, aveva provveduto l'estetica futurista nell'ambito della più vasta riconsiderazione dei rumori. Lo stesso Gentilucci aveva tuttavia rilevato, in un saggio di quindici anni prima,[253] che l'intuizione sperimentale dei futuristi si era per così dire "involuta" nell'aspirazione a produrre rumori intonati e l'esplorazione timbrica piegata all'esigenza d'inquadrare i suoi oggetti nel sistema tradizionale fondato sulla frequenza. Il rumore, di fatto, venne sottoposto ad un processo di stilizzazione che ne amplificava la musicalità senza riabilitarlo.

Nel decennio successivo l'esercizio combinatorio delle percussioni avrebbe condotto a soverchiare il predominio della sintassi diastematica e ritmica. Con Varèse anche il *rumore*, consustanziale al suono, acquistava significato per le sue proprietà intrinseche, riversando sull'ascoltatore la responsabilità di un'eventuale distinzione basata sul maggiore o minore interesse attribuito all'una o all'altro. Su modello di Debussy inoltre, Varèse, pioniere del *suono composto,* puntò al timbro come qualità complessiva, risultante di conglomerati di suoni a varie altezze, che non creavano una sensazione di separatezza, ma davano colore a piani e masse sonore, e lo pose al centro della struttura.[254]

---

[251]A. GENTILUCCI, *Il suono,* cit., p. 83.

[252]*Ibidem.*

[253]A. GENTILUCCI, *Il futurismo e lo sperimentalismo musicale d'oggi*, in «Il convegno musicale» II, 1965 [pubblicato anche in estratto pp. 1-30].

[254]Benché Varèse non avesse potuto disporre di un laboratorio elettroacustico in cui formarsi, non appena avuti gli strumenti, avrebbe composto in modo che si percepissero masse sonore e piani mobili al posto del

Con Varèse una concezione opposta a quella organicistica implicata nella *Grundgestalt* sostituì l'assoggettamento del suono all'idea con un' "immagine acustica" come motore, scaturigine della dimensione creativa.[255]

La prevalenza dell'evento acustico sulla nota passò a improntare l'esperienza di Cage che, a partire dall'esperienza di Varèse, della riabilitazione del rumore e del ruolo primario attribuito alle percussioni, approfondì lo studio e l'esplorazione di nuovi fenomeni sonori nonché l'interesse per la musica concreta e per i suoni prodotti mediante apparecchiature elettroacustiche, contribuendo alla definizione di una corrente statunitense, che, proseguendo con l'esperienza di Henry Cowell ed Elliott Carter, si oppose nella prima metà del secolo a quella mitteleuropea nell'affermare il valore acustico del suono sulla concezione armonico-contrappuntistica.

Il "rumoroso" silenzio di Gentilucci sul fertile apporto di Cage ad una nuova accezione di "musica" intesa come *organizzazione* del suono, si collega forse alla posizione incondizionatamente critica dell'autore verso l'artista americano, nei confronti del quale, ancora nel 1979 continuava a farsi interprete di un giudizio morale di probabile ascendenza adorniana. Per l'accostamento del contributo di Cage, «*enfant terrible* della più recente avanguardia»,[256] all'esperienza di Ives e Varèse bisogna risalire all'Introduzione alla *Guida all'ascolto della musica contemporanea* di dieci anni prima, dove Gentilucci isola e identifica nel raggruppamento dei compositori americani citati una componente aggiuntiva al «*terzo mondo*»,[257] formato dai musicisti dell'est europeo, descritto come alternativo all'opposizione stabilita da Adorno tra i due filoni idealmente rappresentati da Schönberg e da Stravinskij.

Dopo Varèse, questi "suoni composti" o *sonorità,* saranno utilizzati dai compositori per elaborare sezioni d'opera o interi brani secondo modelli acustici precisi. Esempi di sonorità si trovano in Xenakis, in Scelsi, nel Ligeti delle prime opere occidentali e in generale nelle musiche di *testure* e di "superfici" che hanno proliferato negli anni Settanta, ma anche in opere successive.

Nell'ambito più generale della composizione *del* suono come prospettiva timbrica che distingue molte tendenze contemporanee dalla tradizionale composizione *coi* suoni, si colloca l'esperienza di Gentilucci il quale, nella produzione a cavallo degli anni Settanta/Ottanta, attraverso una sensibile ma personale aderenza al modello ligetiano, accoglie la scrittura per superfici e, ripercorrendo la linea Ives, Varèse, Bartók, risale alle radici dell'estetica che pone il timbro al centro del progetto compositivo e la fa sua.

È l'assunzione del *timbro-suono,*[258] generalizzazione dell'idea di prolungamento dell'armonia nel timbro, l'indirizzo compositivo che risulta oggettivamente nelle partiture

---

contrappunto lineare. In *Ionisation,* scritta tra il 1923 e il 1931, è possibile distinguere uno sviluppo di tre sonorità elaborate per convergenza delle tre dimensioni, ritmica, timbrica e registica, secondo procedimenti di sovrapposizione, fusione e inviluppo nell'ultima parte.

[255]N. BIZZARRO, *Dalla nota,* cit., p. 246.

[256]A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della musica contemporanea,* Feltrinelli, Milano 1969, Introduzione, p. 23.

[257]*Ibidem.* Gentilucci ironizza sull'etichetta «fin troppo pittoresca» di *terzo mondo.*

[258]Si rimanda per questo all'analisi delle partiture contenute nella seconda parte di questo lavoro.

di Gentilucci, anche precedenti il 1978. Questa vocazione timbrica del compositore leccese, travalica e smentisce l'ipotesi di una "svolta" di Gentilucci, o induce quantomeno a ridimensionare questo passaggio ad un cambiamento piuttosto percepito che reale. Questa predisposizione alla poetica del timbro non risulta dagli scritti giovanili, se non come opzione alternativa e in aperta polemica alla polarizzazione serialismo/cageismo anni Cinquanta e Sessanta. Il riferimento a sé interviene a denotare la presa di coscienza del soggetto delle proprie potenzialità creative e subentra in antagonsmo a tutti i tentativi di far valere una "posizione" più per il significato ideologico della scelta di campo che come adesione estetica ad una terza via[259] che nasceva da lontano, e aveva proseguito dritta alle soglie degli anni Ottanta. Un futuro divenuto presente, dove l'immagine acustica sopravanzava l'intuizione pre-compositiva e incarnava in modo plastico l' "idea" stessa,[260] basata sul suono, scaturigine della creazione musicale al di là delle note.

Musica concreta ed elettronica

L'esigenza di comporre il timbro non si comprende senza aver considerato le teorizzazioni della musica concreta e le esperienze della prima musica elettronica, attraverso le quali l'ipotesi schönbergiana del *timbro-oggetto* si concretizzava e la metafora debussiana del timbro fuso nel suono diventava per così dire letterale.[261]

L'accenno di Gentilucci alla musica concreta implica il riferimento alla nuova morfologia sonora, liberata dalla dicotomia suono/rumore, e sottintende l'esercizio teorico compiuto da Pierre Shaeffer nel tentativo di domare l'universo di suoni/rumori, che a mano a mano "scopriva", per farli entrare nella cornice del linguaggio, attraverso una limitazione drastica del possibile sonoro a fini musicali.[262]

La nozione shaefferiana di "oggetto-sonoro" si avvicinava al *timbro-oggetto* e in più lo associava all'idea di ascolto "ridotto", ovvero alla relazione con un'entità sonora astratta che è il contrario di una percezione o di un'esperienza uditiva attraverso la quale vedo un altro oggetto.[263] L'operazione di *riduzione,* implicata nell' "oggetto sonoro", richiedeva che ci si attenesse alle informazioni fornite da un orecchio allenato, non concernendo tali

---

[259]A. GENTILUCCI, *Guida all'ascolto,* cit. p. 23.

[260]Si veda in *Attraverso i sentieri del comporre* l'affermazione poi ripresa in *Il dominio amplissimo del possibile.*

[261]M. SOLOMOS, *Timbre* cit. p. 1458. Sul timbro come metafora, oltre al fondamentale testo di Jean-Claude RISSET & David WESSEL, *Exploration du timbre par analyse et synthèse*, *Le timbre, Métaphore pour la composition*, textes réunis et présentés par Jean-Baptiste BARRIÈRE, collection Musique, passé, Présent, Christian Bourgois-IRCAM, Paris 1991, cfr. anche SIMON WATERS, *Timbre composition: ideology, metaphor and social process, in* «Contemporary music review» V. 10, parte II (1994), pp. 129-34 e FRANCOIS BAYLE, I*mage-of-sound, or i-sound: metaphor/metaform /,* in «Contemporary music review», V. 4. (1989), pp. 165-70.

[262]Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Seuil, Paris 1966, 1977². Gli "oggetti" di Schaeffer dovevano giocare un ruolo anticamente destinato alle note, per cui il compositore, per sua ammissione, aveva deliberatamente agito a un livello base, di definizione tassonomica rivolta a una pratica, a un "solfeggio", a un primo livello linguistico, («de la phonétique et de la phonologie» *Ivi*, p. 294), inerente la definizione delle risorse musicali liberate. Una nuova morfologia sonora che non necessariamente avrebbe comportato l'elaborazione di una nuova sintassi, essendo questa per così dire implicata in quella nel superamento della dicotomia tradizionale.

[263]M. SOLOMOS, *Timbre,* cit., p. 1449-50.

informazioni altro che l'evento stesso. È il *solo* suono cioè che "vedo" e identifico, poiché non mi viene indicato altro tramite esso.[264]

Il rigore della "riduzione" accomunava la musica concreta alla dimensione acusmatica dei primi esperimenti compositivi sviluppati in seno ai laboratori di elettroacustica, sorti all'inizio degli anni Cinquanta, dove si perseguiva la sintesi additiva, ovvero la composizione del timbro come sovrapposizione di onde sinusoidali. Sul presupposto che nulla potesse impedire di comparare queste frequenze pure a delle altezze, Karlheinz Stockhausen fu il primo a teorizzare che i timbri potessero essere composti come in passato accadeva per gli accordi e a dimostrarlo nella composizione elettronica *Studio 1,* realizzata con suoni complessi ottenuti per sovrapposizione di fino a sei onde sinusoidali.

Al di là della "povertà" del risultato sonoro, che pure Stockhausen nel misticismo positivistico del suo *background* considerava un valore, questa ed altre realizzazioni artistiche sancirono la validità del *timbro-spettro* sul presupposto che suoni e rumori, in quanto spettri acustici, fossero il prodotto di una mescolanza di onde sinusoidali e che le caratteristiche di ciascun timbro potessero essere indagate e manipolate ai fini della sua composizione, agendo sulla combinazione di proporzioni numeriche, intervalli e proprietà dinamiche delle onde.

Serializzazione del timbro e *continuum* sonoro

Dal 1948 al 1956 l'impiego di apparecchiature elettroacustiche unito alle idee propugnate dalla "corrente" americana e alla tecnica seriale multidimensionale pose all'ordine del giorno il problema della natura del timbro. L'atteggiamento di radicale opposizione al serialismo integrale comporta l'apparente chiusura di Gentilucci all'importante funzione di filtraggio svolta dai compositori postweberniani sulla recezione della *Klangfarben* di Schönberg, ancorata ad una scrittura idiomatica strumentale e portatrice di un'aneddotica timbrica funzionale, disvelatrice di contorni strutturali altri.[265]

Il parametro "timbro" apparve ai loro occhi come terreno vergine, non referenziale, da assoggettare al principio unificatore della composizione e la sua serializzazione un'evoluzione necessaria anche se difficile da realizzare. I compositori si concentrarono sulla soluzione del problema dell'omogeneità timbrica, che non esiste in natura, e sulla necessità di creare, anche artificialmente, "famiglie" di suoni.

Correlato allo studio del *timbro*, parametro che aveva mostrato tutta la sua problematica resistenza alla serializzazione integrale,[266] si affermò l'idea di *continuum* sonoro. Il primo ad utilizzare il termine fu appunto Stockhausen, il quale rilevò come fosse impossibile stabilire un collegamento tra suoni strumentali preformati, come potrebbe essere il suono

---

[264]*Ibidem.*

[265]Il già citato passo degli scritti analitici di Pousseur in cui a proposito della strumentazione di Webern parla del timbro come "disvelatore dell'idea" (H. Pousseur, *Ecrits*, cit., p. 71)

[266]Il problema nasceva da una difficoltà presente in natura, dato che il timbro, qualità risultante dall'interazione di elementi eterogenei e dunque non misurabile in base ad una grandezza fisica non poteva essere iscritto in una scala di valori omogenei, sovrapponibile ai processi di segmentazione e manipolazione propri del metodo seriale.

del clarinetto e quello del pianoforte.[267] Una soluzione alla questione del *continuum* di timbri, condizione necessaria per la definizione di insiemi di valori discreti e manipolabili mediante operazioni algebriche, venne dall'uso degli strumenti elettronici e dall'azione diretta del compositore sulle frequenze parziali.[268]

Insoddisfacente sul piano estetico, il suono "piatto" delle prime realizzazioni elettroniche determinò il passaggio successivo dal controllo seriale sulla microforma ad una concezione globale del suono e comportò l'abbandono della tradizionale idea di timbro come qualità distintiva di famiglie sonore omogenee. Alla ricerca dell' "omogeneità" si unì la ricerca di un tasso di complessità morfologica per la definizione di uno spazio multidimensionale, ottenuto attraverso una continuità timbrica che andava dal suono puro al rumore bianco.[269]

Sul finire degli anni Cinquanta l'evoluzione del *continuum* accompagnò il declino del modello multiparametrico di rappresentazione del suono e da nodo essenziale del pensiero seriale entrò nel dominio di esperienze compositive post-seriali, propense a porre rimedio a quello che a molti (e tra questi Gentilucci) era sembrato un "tradimento" del suono e a recuperare la sua emancipazione a partire dell'ascolto del suono così com'è.

Trasversalità e continuità di interesse per il *continuum* nella teoria della composizione degli anni Ottanta risulta da altri contributi di Gentilucci,[270] ma non da questo, che, come detto in premessa, non tratta del problema della serializzazione del timbro. Nel 1983 Gentilucci, nel corso della seconda serata del ciclo di tre dedicate a *I grandi maestri della nuova musica (*Luciano Berio, Bruno Maderna e Luigi Nono), trasmesse da RAI RadioTre, presentò *Continuo,* composizione elettronica realizzata da Bruno Maderna nel 1958 presso lo studio di fonologia della RAI di Milano.[271] Il brano del compositore veneziano,

---

[267]K. STOCKHAUSEN, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (*Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*), hrsg. von D. Schnebel, I, DuMont, Köln 1963, p. 68.

[268]Discorrendo a proposito delle sue composizioni strumentali dei primi anni '50, Stockhausen ricorda come una soluzione fosse quella di creare una sequenza basata sull'effetto del contrasto e come detta sequenza fosse costituita da una disposizione degli impasti tali da ottenere intervalli e accordi di timbri. (Cfr. K. STOCKHAUSEN, *Texte,* cit., p. 68).

[269]L'inclusione nella produzione elettronica del suono di elementi linguistici tradizionali ebbe interessanti conseguenze storiche, come in generale gli utilizzi della *musique concrète* unita alla musica elettronica. Gli effetti espressivi di questa integrazione furono indagati a partire da *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen e di altre realizzazioni che prevedevano un collegamento tra musica vocale e strumentale con nastro magnetico che poteva avvenire in successione (*Deserts* di Varese elaborata in due 2 versioni 1940/54 e 1960-61) o simultaneamente (*Musica su due dimensioni* di Maderna 1952-53). Nell'opera *Gesang der Jünglinge im Feuerofen,* (1956) – letteralmente "canzone della gioventù nella fornace ardente" – Stockhausen impiegò suoni campionati della voce umana insieme a suoni elettronici. Stockhausen analizzò i versi cantati nelle loro componenti fonetiche elementari, poi incorporò questi suoni in un *continuum* timbrico che variava dai suoni puri (generati elettronicamente da onde sinusoidali) al rumore bianco (suono aperiodico generato elettronicamente). La composizione è storicamente rilevante anche per il suo precoce uso della spazialità. Pensata originariamente per cinque canali audio, per coinvolgere l'ascoltatore in un'esperienza sonora di carattere totale, essi furono in seguito ridotti a soli quattro canali (prima mono e poi stereo per la pubblicazione commerciale).

[270]Cfr. § 2.6.3 *Attraverso i sentieri del comporre.*

[271]Nell'ambito dello stesso ciclo radiofonico Gentiucci aveva condotto la trasmissione su Luigi Nono di cui al par. 3.2. Nello stesso anno portò una testimonianza sulla propria esperienza di compositore nella

scomparso dieci anni prima,[272] è rappresentativo delle opere elettroacustiche posteriori al 1951 che avevano indagato le trasformazioni del timbro nella continuità:[273]

> Il titolo deriva dall'insistenza su sonorità lungamente tenute, quindi sulla nozione di tessuto complessivo, non scandito ritmicamente. Sonorità assaporate in tutto il loro fascino timbrico verso il quale Maderna aveva sempre una grande debolezza e vorrei dire una grande tenerezza.[274]

La descrizione di Gentilucci implica la nozione di *continuum* che dà il titolo all'opera, ovvero la natura dissociativa dell'intervento che, in generale, il compositore attua tra altezza e durata del suono, normalmente coincidenti nella scrittura tradizionale. Conseguenza della dissociazione era il prolungamento del suono oltre i tempi naturali di propagazione ed estinzione: soluzione possibile in quanto il *medium* elettroacustico, consentiva di agire direttamente su controllo, creazione e trasformazione delle durate.

Stockhausen aveva fornito la legittimazione teorica del *continuum,* dimostrando la natura isomorfica di altezza e durate, entrambe funzioni della frequenza di impulsi nell'unità di tempo[275] e confermando sostanzialmente la validità dell'ipotesi di Cowell,[276] risalente agli anni trenta e ripresa nel ventannio successivo da Schaeffer.[277] La conseguenza fu un cambiamento di prospettiva compositiva rispetto alla tradizione, che da sempre si era concentrata sull'attacco del suono, per cui il compositore era portato a lavorare con una grande quantità di note.

Al contrario nell'opera di Maderna, come osserva Gentilucci:

> La caratteristica principale della composizione sta nei suoni tenuti, nelle linee protratte, ma queste linee vengono poi percorse e per così dire elettrizzate da nervose figurazioni fatte di miriadi di suoni brevissimi come polverizzati.[278]

La composizione si sviluppa per linee protratte, suoni tenuti al di sopra dei quali microeventi istantanei solcano la continuità del tessuto. Il progetto compositivo di Maderna tende a lavorare su un tempo flessibile, elastico che coincide con la "durata" nel

---

comunicazione tenuta al seminario internazionale di composizione nell'ambito del Cantiere d'arte di Montepulciano. Sul *continuum* sonoro cfr. anche 3.6.2 *Attraverso i sentieri del comporre.*

[272]Nell'introduzione Gentilucci descriveva la poliedrica personalità del musicista veneziano prematuramente scomparso dieci anni prima, ricordandone la forza maieutica come direttore d'orchestra, revisore di antiche musiche, suscitatore di iniziative culturali, docente anticonvenzionale e molto generoso verso gli altri aveva una visione ampia del fare musica, sempre rispettoso delle molteplici realizzazioni specifiche. Come compositore Gentilucci sottolinave il rigore seriale che Maderna aveva saputo unire ad un accattivante lirismo e ad una scrittura flessibile, non finita, ma aperta alle integrazioni dell'interprete.

[273]In *Gesang der Jünglinge* Stockhausen aveva sperimento l'idea di una *continuità* timbrica in trasformazione che comprendeva escursioni dal suono sinusoidale al suono bianco.

[274]Il testo è stato trascritto da una fissazione radiofonica del documento, conservata presso l'archivio Gentilucci della Biblioteca a lui dedicata di Reggio Emilia.

[275]K. STOCKHAUSEN, *Texte,* cit., p. 99-139.

[276]HENRY COWELL, *New Musical Resources*, A. Knopf, New York-London 1930 – trad. it. *Nuove risorse musicali*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1998,

[277]PIERRE SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris 1952.

[278]A. GENTILUCCI, *I grandi maestri, cit*. Trascrizione dalla trasmissione radiofonica.

senso indicato da Bergson.[279] Il coesistere di due livelli di scorrimento temporale, una dilatata e tendenzialmente statica, l'altra definita dall'apparire discontinuo di eventi brevissimi, ricorda in estrema sintesi lo svolgimento generale de *Il tempo sullo sfondo*.

In *Continuo* l'obiettivo compositivo è commisurato agli effetti della manipolazione sul suono, o, se si vuole, il procedimento di "composizione" del suono genera l'immagine acustica da cui trae origine il progetto compositivo. Come Gentilucci aveva premesso:

> Si tratta di una delle composizioni in cui maggiormente il progetto strutturale è legato direttamente ai mezzi impiegati.[280]

Il progetto di Maderna è unitario: suono e forma, materiale e struttura sono inscindibilmente legati come movimenti di un medesimo gesto creativo. Nel «processo di sottile mimesi nei confronti della materia»[281] (il suono elettronico) dalla quale il compositore trae suggerimenti per disegnare le articolazioni formali, s'invera l'*organicità,* auspicata da Gentilucci ne *Il suono della nuova musica* di un controllo non prevaricante sulla materia.[282]

Il concetto di organicità verrà enunciato e ribadito da Gentilucci in due punti successivi dello stesso testo: prima come necessità di mettere in campo una «strategia complessiva del materiale»;[283] poi come specificazione qualitativa di "ascolto del materiale",

---

[279]In un contesto ancora per larga parte di impostazione positivista, teso nella fattispecie a riflettere sulla natura della percezione nel rapporto tra soggetto conoscente e realtà conosciuta, Henri Bergson sviluppa la sua celebre riflessione sul tempo. Nell' *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), trad. it *Saggio sui dati immediati della coscienza* , il rapporto tra io e mondo è mediato dal linguaggio, ciò che provoca un filtro che evidenzia l'irriducibile alterità tra sfera della quantità e sfera della qualità. Questo fatto, evidente alla coscienza, si manifesta in modo chiaro e distinto nel caso della percezione del tempo: vi è un concetto matematico del tempo, astratto, neutro, assoluto e d'altra parte vi è un tempo soggettivo che coincide con la durata (*durée*), il contenuto qualitativo dell'esistenza, il sovrappiù di vita indifferente al tempo assoluto. La *durée* sembra dunque coincidere con la vita stessa, attraversata dallo scambio che vi è tra la percezione e la persistenza dei ricordi (memoria, definita in *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit* 1896 trad. it.: *Materia e memoria,* 1983). Si distinguono così una memoria-abitudine (serie di ricordi irriflessi e spontanei) e una memoria-ricordo (fatti del passato bene individualizzati e presenti a livello virtuale nel cervello). Tramite questa complessa riflessione il fenomeno-tempo viene ad assumere una duplice natura soggettiva e oggettiva insieme. Il concetto fondamentale di *durée*, introdotto da Bergson, è l'esperienza di un vissuto soggettivo non misurabile il nodo nel rapporto tra percezione e memoria, il criterio di distinzione tra ciò che è fittizio e ciò che è reale e, quindi, costituisce in qualche modo la stoffa stessa del reale, poiché il mondo è fatto di tempo. L'idea di un tempo assoluto e tendenzialmente omogeneo può quindi rovesciarsi senza grandi difficoltà in uno spazio omogeneo e assoluto: è con questa equazione che la realtà esterna, nonostante la complessità delle questioni legate alla percezione, resta sostanzialmente misurabile.

[280]A. GENTILUCCI, *I grandi maestri,* cit.

[281]*Ibidem.*

[282]Cfr. A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 83: «La struttura non usa violenza al materiale e neanche lo asseconda pedissequamente, ma piuttosto si rapporta con esso». Segue nella presentazione di *Continuo*: «La struttura è complessa e articolata a largo raggio ma il musicista si mostra qui insensibile and una mera speculazione sulla materia sonora di tipo per così dire scientifico-sperimentale, volendo intendere per sperimentale quell'atteggiamento distaccato, da laboratorio. Maderna era musicista sempre e qualunque cosa facesse, non rifiuta la suggestione del suono elettronico ma opportunamente si sforza di attuare un processo di sottile mimesi nei confronti della materia, ricavando da essa gli opportuni suggerimenti per un'articolazione responsabilmente in senso formativo.» (A. GENTILUCCI, *I grandi maestri cit.* Bruno Maderna)

[283]*Ibidem.*

espressione ricorrente anche nella comunicazione didattica di Gentilucci, come attestano gli allievi del compositore,[284] e qui utilizzata nel contesto dell'autocitazione relativa a *Il tempo sullo sfondo*,[285] altrove[286] in relazione più generale alla poietica compositiva degli ultimi dieci anni.

L'avverbio *organicamente* qualifica in primo luogo la necessità strutturale delle scelte compiute dal compositore sul piano timbrico. Gentilucci paventa il rischio di lasciarsi sopraffare dalla gratuità esornativa delle «escogitazioni e seduzioni timbriche». Il *timbrismo* e le sue sirene, cui accennerà nella cornice dell'autocitazione, possono attrarre e distogliere il compositore dalla necessità di ricomporre «organicamente, secondo nessi volta a volta diversi, qualsiasi elemento sonoro».[287] Lo sguardo a tutto campo sul mondo acustico può rivelarsi dispersivo e fine e se stesso se non viene convogliato entro coordinate strutturali.

Continuum di Maderna incarna l'*identicità* di materiale/struttura derivati da un'unica idea musicale. È quanto Stockhausen aveva teorizzato in un testo, probabilmente non ignoto a Gentilucci, pubblicato in traduzione tre anni prima:

> Il comporre fa un passo in avanti. La struttura di una data composizione e la struttura del materiale in essa usato vengono derivati da un'unica idea musicale: struttura del materiale e struttura dell'opera devono essere identiche.[288]

Nel campo della musica elettronica, ogni suono, afferma Stockhausen, che aveva imputato all'utilizzo di suoni strumentali preformati – "oggetti" dati nel passato – il limite delle possibilità costruttive, è il risultato di un'operazione compositiva.[289] Il fatto che i compositori preferiscano confezionare per ogni composizione i suoni necessari e *collegarli artificialmente* in accordo con la sua specifica legge formale equipara il musicista al moderno architetto, che non avrebbe potuto costruire grattacieli con l'argilla o concepire "manufatti" innovativi, senza pensare che tali strutture richiedessero l'impiego di nuovi materiali di costruzione.

La fine di una visione tradizionale di materiale contribuisce alla ridefinizione del sistema musicale. Vicina all'accezione indicata da Stockhausen, la nozione di *materiale* esposta da Gentilucci nel testo del '79 ha perso ogni legame con la "storicità", mutuata da Adorno, che ancora supportava la definizione del concetto negli scritti giovanili:

> Dare voce al materiale significa innanzitutto dare voce al soggetto che parla attraverso la *conoscenza* (né dunque solo mediante l'*uso* e l'esterna *manipolazione*) del materiale stesso, intendendo il fenomeno nel duplice significato di scoperta di suoni nuovi e di

---

[284]Per quest'osservazione mi sono basata su testimonianze orali, in particolare del compositore Maurizio Ferrari, allievo di Armando Gentilucci.
[285]Il passo è riportato e commentato più avanti.
[286]Sull'espressione "ascolto del materiale" cfr. anche 3.6.2 *Attraverso i sentieri del comporre.*
[287]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 83.
[288]K. STOCKHAUSEN, *Musica cit.* pp. 45-51.
[289]*Ivi*, p. 48.

> aggregazione diversa e mutevole di altri, magari largamente acquisiti, ma proiettati anche in un'ulteriore dimensione percettiva.[290]

Parafrasando il filosofo, «il materiale non è mai 'materiale'», sembra voler dire Gentilucci, non perché non possa non essere adeguatamente calato nella storia, ma perché condizione della sua esistenza è l'atto conoscitivo di un soggetto che parla attraverso di esso.[291] Ogni "materiale", in quanto espressione specifica di un'indagine conoscitiva che mira a *non* utilizzarlo come datità combinatoria, ma che lo considera nella sua dimensione dinamica e timbrica del fenomeno sonoro, è dis-oggettivato. Non sta di fronte al soggetto. Non si pone come 'cosa', disponibile all'uso o alla manipolazione esterna, ma ambisce a definirsi nella sua naturale instabilità, nell'indefinitezza parametrica, nella sua ambiguità di fenomeno acustico che si trasforma nelle soglie della percezione.

> Di qui la potenzialità che le odierne tecniche musicali hanno di assumere, secondo angolature le più diverse, materiali musicali magari largamente noti, come i dodici suoni del sistema temperato sottoposti alle più svariate trasformazioni.[292]

L'assunto di Gentilucci presuppone il cambiamento intervenuto nella direzione della musica occidentale, dopo che negli anni Settanta una profonda trasformazione aveva interessato tanto lo studio scientifico del fenomeno sonoro, quanto la concezione compositiva.

Implicazioni delle nuove tecnologie e *nuove* dimensioni del suono

Con il lavoro in studio il compositore aveva preso atto dell'interazione tra attività di *manipolazione* e complessità del pensiero. La relazione tra i mondi della musica e della ricerca scientifico-tecnologica aveva di fatto posto in dialogo due differenti categorie di pensiero e di soggetti, chiamati ad operare, gomito a gomito, attraverso le fasi attuative di registrazione (incisione della musica su nastro), sintesi analogica (trattamento strumentale di suoni elettrici ed uso del sintetizzatore) e digitale.

Negli anni Settanta il passaggio ai procedimenti digitalizzati e alle tecnologie informatiche aveva permesso di osservare il suono non più solo come entità statica, come dato acustico da impiegare in un'attività combinatoria, ma soprattutto come fenomeno dinamico: come processo orientato nel tempo.

L'analisi digitalizzata consentiva al compositore di utilizzare in modo scientifico e pertinente una materia sonora, che, come afferma Gentilucci, sebbene largamente nota appariva ancora tanto inesplorata quanto illimitata. La sonologia computazionale rendeva visibili e manipolabili nuove categorie, come il ruolo svolto dall'evoluzione temporale dello spettro nella determinazione del timbro, e ne sostituiva definitivamente altre, come

---

[290] A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 83

[291] Sulla composizione come atto conoscitivo cfr. paragrafo 3.6.2 *Attraverso i sentieri del comporre.*

[292] *Ibidem.*

quella scalare di altezza, sulla quale avevano trovato fondamento i concetti di armonia e melodia.

In continuità col processo iniziato con Debussy e con Schönberg dalla composizione del timbro si era giunti alla composizione *del* suono. Sul piano pratico e teorico furono posti in primo piano dispositivi spettrali, transitori d'attacco e d'estinzione, inviluppi, bande di rumore, fenomeni d'interferenza con i battimenti, effetti di maschera, effetto di coro o di distorsione. Il suono informatico o simulato, liberato dalla sua materialità e meccanicità, aveva acquisito una diversa dimensione.

Dall'osservazione dei fenomeni "microscopici" compiuta nei primi laboratori elettroacustici, in relazione alle difficoltà nella definizione di una gamma di timbri paragonabile a quella definita per gli altri parametri, sorse l'esigenza di dotare il compositore di una guida per la "navigazione". Alcune ricerche prefigurarono l'idea di una "mappa dei timbri" che fu teorizzata dagli psicoacustici negli anni Settanta[293] come risultato di un'esplorazione del timbro per analisi e sintesi.[294]

Furono proposti modelli geometrici di uno spazio soggettivo di timbri, che rappresentava i suoni singoli come punti nello spazio, la cui distanza era proporzionale al grado di somiglianza. I "suoni" vennero classificati in base ad un metodo di analisi multidimensionale che dette luogo a rappresentazioni tridimensionali come un famoso grafico realizzato da John Grey di sedici timbri strumentali.[295] La comparazione di timbri si fondava sull'ascolto di suoni strumentali analizzati col computer e ri-sintetizzati in modo da avere la stessa altezza intensità e durata soggettive.

Il grafico a tre assi, in cui le variazioni di distanza indicavano il grado di somiglianza/dissomiglianza tra i timbri, pose il problema dell'interpretazione dell'asse relativo alla profondità, insieme ad un'imbarazzante dis-univocità di risultati. La metafora di un suono tridimensionale, come quello rappresentato da Grey dieci anni prima, sembra sovrapporsi all'immagine mentale della *terza dimensione del suono* indicata da Gentilucci nel suo contributo sulla figura musicale al convegno di Milano del 1985.[296]

Alla concezione di figura è presupposta l'idea della composizione di un suono inteso come evento timbrico complesso. Suono, sia esso il prodotto di un *medium* elettroacustico, sia esso la risultante acustica di un fenomeno posto in essere da uno o più corpi vibranti è l'entità materica su cui il compositore agisce come uno scultore o un architetto. Il modello sinestesico della *scultura* sonora o del *tessuto-oggetto,* sostituisce nell'immaginario del

---

[293]DAVID WESSEL, *Psychoacoustics and Music. A report from Michigan State University, in* «Bulletin of the Computers Arts Society», XXX/1-2 (1973).

[294]JEAN-CLAUDE RISSET & DAVID WESSEL, *Exploration cit.*

[295]JOHN M. GREY, *An Exploration of Musical Timbre Using Computer-Based Techniques for Analysis, Syntheiss and Perceptual Scaling,* Stanford University, Stanford 1975. [Ann Arbor (MI) – University Microfilms International, 1980] Cfr. anche ID., *Multidimensional perceptual scaling of Musical Timbres*, in «Journal of Acoustical Society of America», 61, 1977, pp. 1270-77 e DAVID WESSEL, *Timbre Space as a Musical Control Structure*, in «Computer Music Journal», 3 n. 2 giugno 1979, pp. 45-52.

[296]Per A. GENTILUCCI, *La figura musicale e la terza dimensione del suono*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea,* Atti del Convegno, Milano, 2-4 ottobre 1985, pp. 9-13, cfr. paragrafo 3.6.3.

compositore un concezione del suono a due dimensioni con la nozione tridimensionale di *corpo sonoro*.

Esso non costituisce il rivestimento di un struttura predeterminata per via logico-deduttiva ma è consustanziale all'idea stessa. Il compositore crea direttamente configurazioni volumetriche incarnate e delimitate dagli organici strumentali, attraverso i quali tali configurazioni e relative componenti si trasformano e manifestano la loro *ambiguità*.

Composizione e decomposizione del suono

Alla fine degli anni Settanta in alcune tendenze della composizione contemporanea Gentilucci registrava il legame "strutturale" che si era stabilito tra il momento della creazione e quello della fruizione. L'uso esteso delle tecnologie, per il quale erano stati elaborati e sintetizzati *nuovi* suoni, aveva stimolato l'introduzione di *nuovi* modelli percettivi attraverso i quali la 'Nuova Musica' cercava di riconquistare una dimensione dell'ascolto messa in crisi dagli effetti dello sperimentalismo degli anni precedenti.

La reazione dei musicisti post-seriali all'indifferenziazione sonora si era rovesciata in un'attenzione programmatica alla percezione, al dato sensitivo e auditivo. Come animati da una volontà "neopitagorica" di inglobare nell'atto compositivo l'ordine del sensibile,[297] i compositori degli ultimi vent'anni del Novecento, posero il momento percettivo come obiettivo centrale della ricerca sul timbro, che non aveva mai smesso di impegnare le loro forze, appoggiandosi ora alle risorse più aggiornate dell'informatica e alle risultanze teoriche della psicoacustica.

Un circuito virtuoso offriva alla modellizzazione informatica criteri pertinenti elaborati dalla ricerca psicoacustica, in base ai quali era diventato possibile operare una "trascrizione" della realtà sonora e fornire alla creazione musicale le coordinate scientifiche per intervenire soggettivamente nei processi del suo disvelamento.

Il *gioco* compositivo tendeva a sublimare l'incontro con l'ascoltatore creando legami tra qualità acustiche del suono e possibilità percettivo-culturali del soggetto. Sul presupposto che l'orecchio potesse cogliere evoluzioni globali dei fenomeni sonori, in base a meccanismi percettivi di natura psicofisica di cui il soggetto ignorava la pregnanza, il lavoro dei compositori *del* suono portava a livello conscio una grande varietà di realtà sonore: «la conoscenza di questi meccanismi psicofisici fa sì che si possa prolungare l'armonia strumentale con un timbro sintetico, modificare progressivamente il suono in maniera tale che questo venga percepito sinteticamente come massa, tessitura, timbro, o, analiticamente, come polifonia, linee, accordi».[298]

L'esempio fornito da Hugues Dufourt, compositore teorico della corrente spettrale, esprime bene la natura di questo disvelamento, ossia il passaggio nell'ascoltatore dalle

---

[297]HUGUES DUFOURT, *L'ordine del sensibile*, originariamente in A. MACHOVER (a cura di) *Quoi? quand? comment? La recherche musicale,* Ch. Bourgois, Paris 1985, pp. 224-39; poi in *Musique, pouvoir, écriture*, Ch. Bourgois, Paris 1981 – trad. it. in *Musica potere scrittura*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, pp. 175-90.
[298]H. DUFOURT *Musique, pouvoir, écriture*, (conclusione), tr. it. p. 358.

competenze tacite alle conoscenze esplicite di cui la composizione musicale tende a farsi veicolo.[299] La composizione, come Gentilucci aveva scritto nel '79 e come avrebbe ribadito nell'autoriflessione dell'83, presuppone ed ha come fine un atto conoscitivo: del compositore sul materiale e dell'ascoltatore sulla natura dei fenomeni sonori, resa evidente, portata alla coscienza attraverso la percezione dello svolgimento di un processo. Comprendo la natura fenomenologica di un suono nella misura in cui il compositore mi mette di fronte al suo divenire acustico, al modo in cui esso può trasformarsi. E nella scelta di uno tra gli infiniti modi possibili di "far viaggiare" le componenti del suono per trasformazione dell'una nell'altra consiste il senso dell'opera d'arte, l'opzione estetica del compositore.

La natura epistemologica di alcune affermazioni inserite da Gentilucci in questo testo e di alcuni assunti ribaditi nel contributo dell'1983, sono abbastanza sovrapponibili allo stato pre-conoscitivo o pre-cosciente di elaborazione delle informazioni acustiche cui si rivolge il modello percettivo assunto dai compositori degli ultimi vent'anni del Novecento.[300]

Nel testo del '79 precisava inoltre che le «svariate trasformazioni» dei materiali musicali non riguardavano tanto il fenomeno della 'citazione',[301] prerogativa possibile delle musiche di ogni tempo, ma propria di alcune scelte poetiche (e non di altre), basate sull'utilizzo di linguaggi e stili preesistenti. L'inciso pare d'obbligo all'autore poiché il fenomeno della citazione, considerato tra le manifestazioni della post-modernità, si era consolidato grazie al campionamento digitale che consentiva di manipolare, brani, frammenti, estratti.[302] Negli anni Sessanta, in ambito musicale 'colto', le pratiche citazionistiche avevano sfruttato coscientemente la condizione del testo musicale che le contemporanee teorie intertestuali, nate in ambito letterario, avrebbero poi indagato nella forma e nel contenuto teorico.[303]

---

[299]Mi riferisco al concetto di conoscenza tacita o inespressa formulata da MICHAEL POLANYI, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy,* The University of Chicago Press, Chicago 1958; tr. it. *La conoscenza personale*, Rusconi, Milano 1990.

[300]Cfr. § 2.6.3 *Attraverso i sentieri del comporre.*

[301]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 83.

[302]Molte sono le composizioni in cui Berio mise a fuoco elementi citazionali ricavati da tradizioni eterogenee, attuando differenti processi di captazione e di "coinvogimento" di tali elementi nell'articolazione formale. Limitatamente alle opere composte negli anni in cui scrive Gentilucci, i riferimenti possono essere di natura esplicita e tradursi in una drammatizzazione di *objets trouvés,* come accade in *Folk songs* [1964 e seconda versione del 1973]. Come illustrato in CANDIDA FELICI, *Procedimenti intertestuali e articolazione della forma nell'opera di Luciano Berio* <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/448> (consultato il 25.08.2016): «In altri casi i materiali captati non corrispondono a strutture diastematiche, bensì a *modi operandi* compositivi, come nel caso dei procedimenti eterofonici ispirati alle musiche dei Banda Linda dell'Africa centrale utilizzati in *Coro* [1976]. La captazione di altri materiali nelle opere di Berio non è solo rivolta all'esterno, infatti innumerevoli sono gli esempi di autocitazione, che collegano le composizioni in una reciproca referenzialità: nessi di questo tipo possono essere rintracciati tra *Coro*, […] la *Sequenza VIII* per violino [1977] e *Cries of London* [1973-1974]».

[303]JULIA KRISTEVA, *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), Feltrinelli, Milano 1978; ID. *Le text du roman. Approche semiologique d'une structure discursive transformationelle,* L'Aia-Parigi 1970; UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979; ROLAND BARTHES, *La mort de l'auteur*, in ID., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Edition du Seuil, Paris 1984. Il termine intertestualità viene utilizzato in riferimento all'opera,

Nonostante in musica l'uso di tecniche intertestuali avesse dato luogo a un'estetica ad alta incidenza sulla stimolazione mnemonica, indotta dai frammenti, per la costruzione di percorsi di senso,[304] le "trasformazioni" di cui parla Gentilucci prescindono dall'uso della citazione e comunque da scelte compositive che puntino a far riconoscere strutture sintattiche o (meno ancora) semantiche. La composizione, secondo l'autore, cerca nell'ascoltatore un livello di risposta che si situa nei meccanismi pre-coscienti della percezione. Essa si propone di far cogliere nei fenomeni le microfluttuazioni, i timbri e le diverse tipologie di produzione del suono per come si manifestano:

> Conta, invece, proprio lo sguardo sgombro da schemi, autenticamente sperimentale con il quale si osservano le componenti sonore, che risultano così legate tra loro da associazioni avventurose, arcane, inconsuete.[305]

Gentilucci fa riferimento ad una modalità di codifica dell'atto di comunicazione che nella moderna filosofia dei linguaggi viene inquadrato come contesto pre-citazionale o "tribale", per distinguerlo da un contesto citazionale, atto di codifica che presuppone l'intervento di schemi logici di natura linguistico-sintattica, prerogativa delle civiltà più evolute.[306] Come attesta l'uso dell'aggettivo "arcane", le associazioni inconsuete che legano le componenti sonore "organizzate" nella composizione contemporanea, rimandano, secondo Gentilucci, ad una vocazione originaria della comunicazione del quale la musica e il gesto fanno parte come espressioni caratterizzate da una densità di significati difficilmente riconducibili alle proprietà di un linguaggio articolato.[307] In questa capacità del suono "liberato dall'idea" di appellarsi ad una dimensione originaria della comunicazione umana non possono, ad esempio, non trovare un fondamento filosofico le sonorità "creaturali" di Giacinto Scelsi o quelle fisiologico-metamorfiche di Salvatore Sciarrino.

La tecnologia elettronica aveva permesso di lavorare al limite della percezione discreta, tra fusione e separazione, fra il discreto e il continuo, nel campo della transizione dove il

---

come luogo nel quale coincidono linguaggi e discorsi diversi, e al metodo analitico-interpretativo, che, considerando l'opera come intertesto, ne indaga le strutture e i significati nelle relazioni che essa ha stabilito con atri stili, linguaggi, opere.

[304]Per gli studi successivi che hanno evidenziato l'incidenza dell'intertestualità cfr. GIORDANO MONTECCHI, *Contaminazione o nuova acculturazione? Lingue e tecnologie musicali nell'epoca del post*, in CARLO DE INCONTRERA (a cura di), *Contaminazioni. La musica e le sue metamorfosi*, 13 aprile-13 giugno 1997, Teatro Municipale di Monfalcone, Monfalcone 1997, pp. 31-95.

[305]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 83-4.

[306]Cfr. MARCELLO LA MATINA, *Cronosensitività. Una teoria per lo studio filosofico dei linguaggi*, Carocci, Roma 2004, «p. 313: «Cononostante, dinanzi a un dipinto o a un brano di musica noi ascoltatori o spettatori siamo quasi sempre in grado di comprendere quel che l'Emissario pittore o interprete ha voluto dirci. La comprensione dunque, almeno nel caso dei linguaggi non verbali, non presuppone un *livello lessicale predisposto*».

[307]M. LA MATINA, *Cronosensitività* cit. p. 181: «Se questa è la vocazione originaria alla comunicazione, allora appare chiaro che i cosiddetti *codici* non abbiano un ruolo filosoficamente ed empiricamente rilevante nella spiegazione della natura e delle finalità per le quali i linguaggi sono dati all'interno delle comunità umane. Le creature che comunicano in regime di oralità vengono ad essere caratterizzate dalla capacità di adottare teorie cronosensitive, piuttosto che dal processo di un codice condiviso anteriormente alla comunicazione».

ritmo si muta in timbro.[308] Si poteva passare anche da un'armonia ad un timbro, e viceversa, per uno scivolamento dolcissimo, senza interruzione nella scrittura.[309] La rottura si situava a livello della percezione. Per questo, osserva Gentilucci:

> Le immagini non sono nuove o vecchie, ma *diverse* in quanto prodotte da tecniche di agglutinamento passibili di far lievitare i dati materiali (facendoli apparire sempre più fuori da legami formali istituzionalizzati) come *Componenti soggette a una Metamorfosi*, intesa quale principio stesso del comporre, quale fantastica ricerca delle tendenzialmente infinite possibilità che la natura del materiale, più ancora dell'idea formale esterna, comprende in sé.[310]

Il riferimento implicito ai procedimenti compositivi («tecniche di agglutinamento») adottati nel linguaggio contemporaneo per «far lievitare i dati materiali» può essere ricondotto ad alcuni processi messi in atto per corrispondere a precisi modelli psico-percettivi. In base a questi modelli, che tenevano conto delle nuove scoperte della fisica acustica, il suono viene pensato nella ricchezza timbrica di una fitta rete di relazioni non gerarchizzate tra spazio e tempo.

Nell'acustica tradizionale il timbro era conosciuto come fenomeno statico, periodico, atemporale[311] Se nella sintesi del suono la sovrapposizione di elementi primi (le onde sinusoidali) si presentava come una sovrapposizione di note che formano accordi è perché ci si limitava a considerare la parte stabile dello spettro. La nuova acustica unita alle possibilità di analisi fornite dal computer, aveva evidenziato la natura instabile del fenomeno, costituito da piccoli elementi (parziali) che si modificano nel tempo. Ogni suono ha un particolare comportamento nel tempo (inviluppo temporale) nel quale è

---

[308]I. PUSTIJANAC, *György Ligeti, Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM 2013, p. 194: «In contesti in cui la quantità di eventi discreti (ossia isolati e di breve durata) in un determinato lasso di tempo oscilla intorno alla soglia della fusione sonora può verificarsi un altro fenomeno: nonostante la sua natura discreta, un singolo suono viene percettivamente considerato come categoria continua solo se ripetuto ad una determinata velocità, altrimenti la percezione comincia ad estrapolare elementi e stabilire rapporti tra loro».

[309]Nell'opera *Mutations* del 1969, Jean-Claude Risset esplorò alcune possibilità di composizione del suono con l'uso del computer. L'inizio incarna il processo attraverso il quale l'armonia può essere prolungata nel timbro. Uno stesso "motivo" viene proposto prima in forma melodica, poi armonica, come accordo e infine sotto forma di timbro, che si percepisca come ombra dell'accordo precedente. Il titolo dell'opera si riferisce ai cambiamenti graduali che si svolgono durante il brano, soprattutto il passaggio da una successione di altezze discontinue a variazioni di frequenza continue. Questo passaggio avviene tramite giochi di trasformazioni. L'aggiunta graduale di armoniche sempre più acute luogo ad una rete di intervalli sempre più stretti. I suoni continui scivolano verso l'acuto seguendo un movimento a spirale che potrebbe continuare all'infinito: un paradosso o un'illusione acustica. Dopo un ponte che utilizza, per la prima volta in un'opera musicale, la tecnica della modulazione di frequenza di John Chowning, una "ripresa" fa sentire tutte le scale di altezze continuo e discontinuo fino a un punto finale che recupera le componenti acute e gravi delle strutture armoniche iniziali.

[310]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84. Il corsivo è stato introdotto dalla scrivente sulla base del presupposto che l'iniziale maiuscola dei due sostantivi nell'edizione del testo potesse essere un indizio di sottolineatura del concetto.

[311]HERMANN VON HELMOLTZ, *Die Lehre von den Tonemfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig, 1863, 1870[3], 1877[4].

possibile individuare: una zona d'inizio (transitorio d'attacco), una centrale (fase di tenuta) e una di congedo (transitorio di estinzione).

Alla luce di questo modello acustico, risultava riduttiva e inappropriata la descrizione tradizionale del suono condotta in base a parametri determinati. Nella nuova acustica, che si interessava ai transitori d'attacco e d'estinzione e ai rumori, ciò che prevale è la forma del suono: complessità e instabilità morfologica assimilavano il suono a un essere vivente in continua trasformazione.

La plasticità del suono, la sia fugacità e le sue infime alterazioni acquistavano una forza di aggregazione immediata. Lo spazio sonoro, dove la distinzione tra suono e rumore non aveva più ragion d'essere, veniva assunto come un unico campo di possibilità ai cui estremi si dispongono da un lato il rumore bianco e la suo opposto la sinusoide:[312] nel mezzo tutte le infinite possibili gradazioni.

Metamorfosi e ambiguità

L'interesse di tale prospettiva non risiedeva più in una definizione cristallina o fossilizzata di oggetto sonoro ma nell'esplorazione delle categorie divisorie, degli oggetti ibridi, delle soglie, delle illusioni o delle trasformazioni continue.

Il legame metamorfico tra le componenti sonore, richiamato da Gentilucci, può essere altresì percepito dall'ascoltatore come un tempo continuo, senza interruzioni, nel senso indicato da Boulez, che con la nozione di tempo "liscio", definì la qualità organizzativa principale del linguaggio musicale del Novecento, in contrasto col tempo "striato" proprio dello stile romantico.[313]

La nozione bouleziana di tempo liscio può essere applicata alla musica del Novecento sia come trasposizione su scala macroformale della natura acustica del fenomeno sonoro sia come interpretazione del *continuum* sonoro data dagli effetti sul tempo di alcuni procedimenti compositivi attuati nelle partiture.[314]

Nell'ambito della prima accezione opera lo spettralismo, che negli anni Settanta studia il fenomeno sonoro come evento in costante evoluzione, «come una somma di micro-

---

[312]L'onda sinusoidale rappresenta la forma più semplice di periodicità, in quanto descrive un movimento perfettamente regolare. Al suo opposto, il rumore bianco è costituito da una fascia nella quale tutte le frequenze sono presenti in uguale misura e si muovono in maniera casuale, non periodica. Tecnicamente la sintesi più semplice da realizzare è la sintesi additiva a spettro fisso con sinusoidi in rapporto armonico fra loro. Nella sintesi additiva armonica ogni armonica ha un'ampiezza dipendente dal tempo. Nella sintesi inarmonica sia l'ampiezza che la frequenza di ogni parziale sono dipendenti dal tempo. Usando come generatrici forme d'onda puramente sinusoidali, o in genere periodiche, si ottiene un suono cosiddetto stazionario, mentre con la sovrapposizione di altre forme d'onda si ottengono timbri tempo-varianti.

[313]P. BOULEZ, *Pensare la musica oggi*, p. 83 (spazio) p. 90 (tempo striato). Nella tradizione musicale la classificazione dei suoni in base a griglie di altezze e di durate, dove le frequenze procedevano in maniera discreta (scale musicali) e le durate suddividevano il tempo in intervalli regolari, davano vita a quello che Boulez definì tempo "striato".

[314] Rispettivamente agli spettralisti e alla ripetizione utilizzata come figura ricorrente dai compositori del minimalismo. Per il rapprto continuo/discontinuo si vedano gli studi compiuti da Michel Imberty (tre citazioni bibliografiche).

modulazioni che la composizione amplifica, moltiplica, frammenta disintegra e proietta nello spazio di un'esperienza estetica».[315]

Gentilucci parla di alcuni lavori di Gerard Grisey «ancorati alla struttura intima dei suoni armonici»,[316] in riferimento al fatto che i musicisti *spettrali* si avvalevano delle potenzialità introspettive dell'analisi digitale del suono, sostituendo alla relazione causale tra il segno e la cosa, tra scrittura e risultante sonora, il modello di suono come campo di forze, ognuna delle quali segue una propria evoluzione.

A differenza di Stockhausen e di Jean-Claude Risset, che deducevano la scrittura dalla sintesi del suono gli *spettrali* inventano un nuovo tipo di scrittura armonico-timbrica, destinata alla musica strumentale, dimostrando come questa non fosse affatto priva di personalità. In questo contesto il timbro viene inteso di nuovo in senso metaforico.

Dufourt, teorico della musica spettrale, dice che per comprendere le ambizioni di questa musica bisogna capire che nella musica spettrale l'armonia si muta in timbro. Tutta la prima sezione di *Partiels,* composizione del 1976 per 18 strumenti di Gerard Grisey si articola su un unico spettro armonico,[317] le cui componenti vengono distribuite fra gli strumenti, creando uno spettro virtuale, dato ogni armonica, essendo appunto affidata ad un particolare strumento, possiede a sua volta un proprio spettro. Anche il transitorio d'attacco viene ricostruito riproducendo la sequenza di ingresso delle diverse componenti con entrate non simultanee di suoni che si allungano nel tempo e suonano vicini. L'orecchio – anche quello non allenato – li percepisce come una *sonorità* dove le componenti si fondono un modo da creare un timbro completamente nuovo.[318] La sequenza viene poi ripetuta e sottoposta ogni volta a minime trasformazioni, fino scivolare lentamente verso uno spettro di parziali inarmoniche. Questi "accordi" possono essere percepiti come spettri: come un'entità ibrida per la nostra percezione, che non è ancora un timbro ma non è più accordo. Per questo Grisey preferiva parlare di musica *liminale* anziché spettrale.

Nelle musica spettrale organizzazioni pregnanti di frequenze presuppongono una *gerarchia* di altezze e una *risultante* per fusione di tale sovrapposizione di frequenze. Tristan Murail usa la tecnica spettrale per "fusionare" suoni orchestrali ed elettronici. I gruppi di parziali costituiscono le *formanti* ovvero zone di risonanza più forte. L'aggregato risultante non suonerà più come un accordo, ma come un oggetto unico, un timbro. Ambiguità e fusione prendono i posto di melodia, polifonia, timbro e ritmo. Più in

---

[315]N. BIZZARRO, *Dalla nota* cit., p. 308.

[316]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84.

[317]Uno spettro armonico è formato da una frequenza fondamentale (f) e dall'insieme di tutte le altre frequenze multipli interi di f. Per l'analisi della prima sezione di *Partiels* cfr. FRANÇOIS-XAVIER FÉRON, *Gérard Grisey : première section de Partiels* (1975), , in «Genesis : (Manuscrits-Recherche-Invention)» n. 31, 2010, pp. 77-97

[318]Anche le lunghezze dei transitori d'attacco e di estinzione evolvono nel tempo: i transitori di attacco si accorciano mentre quelli di estinzione si distendono sempre di più. Le durate delle zone di tenuta del suono si mantengono invece più o meno costanti.

generale tutte le dimensioni della musica possono convertirsi l'una nell'altra per transizioni impercettibili.[319]

Per attuare questa trasformazione del suono Grisey aveva operato dilatando spazio e tempo. Il nuovo tipo di scansione temporale possiede una periodicità più lunga rispetto a quella del tempo musicale convenzionale. All'inizio il progetto spettrale è marcato da una visione statica: si pone come una variante della tecnica dei *corpi sonori*, sviluppata da Rameau, che presuppone una visione del suono fuori dal tempo. Il cambiamento di scala temporale indotto dalla dilatazione delle durate dei suoni, presente anche in altre opere in cui l'autore applicò le medesime tecniche compositive,[320] fu teorizzato da Grisey nel famoso saggio *Tempus ex machina,* dove l'autore classificava tre scansioni alternative in tempo del linguaggio umano, tempo delle balene (tempo dilatato) e tempo degli insetti (tempo contratto).[321]

La teoria sul tempo, applicabile a questa e ad altre opere della prima musica spettrale, che simulavano l'evoluzione globale di un suono per mezzo della tecnica processuale e del modello spettrale, veniva ripetuta da Grisey nelle sue lezioni ed era conosciuta da Gentilucci, come dimostra la presenza nella sua biblioteca privata di una copia ciclostile del citato saggio in traduzione italiana, distribuita come *handout* durante un evento seminariale organizzato a Milano tra il 1981 e il 1982 nell'ambito di *Musica del nostro tempo.*[322]

Il compositore osserva l'entità sonora come fenomeno dotato di una personalità peculiare, compreso il rumore prodotto da suoni strumentali ad altezze determinate, e in questa ricerca delle infinite possibilità che la natura acustica del materiale ha in sé, si identifica il processo compositivo. La struttura del suono diventa principio di forma. Per il compositore francese l'oggetto sonoro non è che un processo contratto e il processo non è che un oggetto sonoro dilatato. La struttura del suono viene usata come modello per ricreare la forma della figura e Grisey si serve dello stesso tipo di tecnica per costruire intere composizioni.

Il timbro-suono composto o più semplicemente suono composto diventa nella prospettiva dei compositori del suono una totalità articolata nella quale materiale e forma

---

[319] Cfr. JEROME BAILLET, *Gerard Grisey: Fondements d'une écriture*, L'Itinéraire-L'Harmattan, Paris 2000.

[320]In *Transitoires* (1978) (*Les espaces acoustiques V*) di Grisey , la parte centrale del brano è costruita prendendo a modello un unico suono di contrabbasso e analizzandone alcune possibili variazioni dello spettro. In essa vengono esaminate differenti modalità di produzione del suono (arco ordinari, arco sul ponticello, pizzicato ordinario, pizzicato sul ponticello etc,) ricavando i sonogrammi relativi. Ognuno di questi spettri è stato proiettato nell'orchestra. Le sue componenti sono state ridistribuite tra i diversi strumenti.

[321]Formulato come intervento durante gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt nel luglio 1980 la prima pubblicazione di GERAD GRISEY, *Tempus ex machina. Reflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in «Entretemps», 8, 1989, pp. 83-119 – trad ing. riv. *Tempus ex Machina: a composer's reflections on musical time* in « Contemporary music review», V. 2., 1987: *Music and Psychology: a mutual regard* - 1. parte, , pp. 239-75 – trad. it in « I quaderni della civica scuola di musica », XV/27 2000).

[322]Una prima traduzione italiana del contributo fu realizzata e distribuita in copia dattiloscritta nell'ambito dell'iniziativa milanese *Musica nel nostro tempo 1981/1982.* La conservazione di un esemplare di quell'edizione provvisoria nella Biblioteca privata di Armando Gentilucci, patrimonio dell'omonimo servizio Bibliotecario dell'Istituto Musicale di Reggio Emilia, dimostra la conoscenza se non proprio l'interesse per questo testo da parte del compositore leccese.

tendono a presentarsi come un *contnuum.* Gentilucci aveva affermato per inciso, e poco più avanti avrebbe ribadito in forma più esplicita, che questa sensibilità per il materiale aveva determinato un allontanamento dalla concezione "esterna" della forma musicale. A chiusura delle argomentazioni fornite nel corpo del discorso, l'autore fornisce la risposta alla questione posta all'inizio:

> Il già segnalato allontanamento dalla forma musicale intesa quale involucro, presentazione fisica di un'idea fissata nei rigidi contorni, comporta sempre un certo grado di avvicinamento al modo di suonare della musica in sé, come fatto acustico.[323]

Il tempo sullo sfondo

La prima musica spettrale aveva portato l'ambiguità tra armonia e timbro nel dominio della musica strumentale. Nata come progetto di superamento e di ampliamento del mondo acustico definito dalle risorse strumentali, l'esperienza compositiva condotta nel campo della musica elettronica ritornava a queste con una rinnovata consapevolezza e con categorie di pensiero altre. Così Gentilucci avrebbe concluso nell' '83 la sua presentazione radiofonica del brano di Maderna:

> Non v'è chi non veda come da questa sia pur sommaria descrizione la scrittura musicale di Maderna fosse unitaria e quindi l'esperienza della musica elettronica fosse da una parte il naturale sbocco dello strumentalismo di quegli anni e come del resto la musica elettronica abbia poi influenzato anche la musica per strumento.[324]

La disponibilità dei suoni elettroacustici aveva permesso di comprendere meglio ed esplorare a fondo la specificità della voce e degli strumenti. Con il ritorno alla musica strumentale fu attuata un'inversione nel cammino storico che aveva portato dall'armonia al timbro. Il *transfert* delle tecniche di studio, infatti, aveva impresso un duplice rinnovamento: dell'orchestrazione, attraverso la padronanza del *timbro-oggetto* (o della sua evoluzione) di cui si era fatta strumento la tecnica spettrale, e dell'universo delle altezze, attraverso l'uso dei microintervalli come approssimazione degli armonici superiori.

Alla fine degli anni Settanta la storia dei due paradigmi, del timbro-oggetto e del timbro quale prolungamento dell'armonia, tendeva a convergere. La trasposizione agli strumenti e all'orchestra delle tecniche sperimentate in studio aveva di fatto stimolato ad elaborare nuove tecniche strumentali e compositive. In molte partiture della musica seriale e post-seriale è possibile rintracciare passaggi che traspongono su scala strumentale il modello acustico attacco-risonanza.[325] Tali risonanze "composte", ovvero non naturali, evocano, come è stato rilevato da alcuni studiosi, lo scintillio di Webern e l'incanto di Debussy.[326]

---

[323]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84.

[324]Conclusione del commento radiofonico di Gentilucci a *Continuo* di Maderna (A. GENTILUCCI, *I grandi maestri,* cit.).

[325]Esempi di suoni composti si trovano nelle partiture di Nono, Berio, Stockhausen e in Boulez, per il quale ricorso ai suoni composti rappresenta una costante: *Le marteau sans mâitre* (1953-1955), *Éclat* (1964-1965),

Un esempio di trasposizione in orchestra del modello acustico attacco-risonanza si trova all'inizio de *Il tempo sullo sfondo* di Gentilucci del 1978, composizione in cui agli strumenti tradizionali sono affiancate risorse elettroniche per l'amplificazione in tempo reale. Queste risorse, tuttavia, non vengono impiegate nelle prime battute che compongono l'introduzione del brano. In esse gli accordi degli archi gravi in tremolato rispondono per tre volte ad altrettanti attacchi percussivi. Questo tipo di *risonanza composta* "mette in vibrazione" un campo armonico e si presenta come un alone, come un *aura* che libera la magia di una presenza sonora colta nel momento in cui sta per svanire.

Il timbro-suono composto da Gentilucci rispecchia le risonanze artificiali realizzate in studio in base ad effetti di eco e di riverbero. L' "aura elettronica" viene riprodotta da anche in altri punti della partitura, o con le stesse risonanze composte, che tornano creando parallelismi a distanza, o impiegando gli effetti del suono soffiato per ampie sezioni, o, infine, come effetto di sdoppiamento dato dagli strumenti amplificati. L'elettronica in senso proprio viene utilizzata in modo molto semplice, come raddoppio della parte strumentale o come una sua amplificazione, attraverso la creazione di un alone o altra risonanza artificiale che genera una sensazione oceanica.

Ad essa Gentilucci associa una volontà di presenza sonora immobile, continua, ipnotica, sferica, che scorre nel tempo e nello spazio. Con questi obiettivi il compositore propone il suo "ascolto del materiale"e per questo lavora a due dimensioni: su un tempo flessibile, elastico, relegato *sullo sfondo* di un suono che appare disteso lungo arcate estese, prima di lasciarci e svanire nel nulla, e su un tempo che ci aggredisce, che viene verso di noi con l'irruenza di attacchi improvvisi e brutali. Gestita dapprima su poche note, e destinata a ad addensarsi nella tensione di una differente qualità armonica, la fase di propagazione del suono è posta al centro del suo primo obiettivo: la fase di attacco al centro del secondo.[327]

Poetiche del suono

> Personalmente nel *Tempo sullo sfondo* (1978) sono stato assai toccato da una simile prospettiva, nella quale l'ascolto del materiale si propone organicamente, fuori dalle sirene del timbrismo.[328]

Con lo scarto improvviso di questa notazione Gentilucci sovrappone il *compositore* all'autore del testo. Avrebbe potuto produrre altri esempi da un repertorio strumentale misto o no all'elettronica, o comunque inquadrabile all'interno della prospettiva timbrica, ma sceglie di violare il suo annoso riserbo con un'autocitazione, ponendola in calce ad una selezione di nomi importanti, tutti ascritti alla *koiné* del "suono": György Ligeti, Aldo

---

Répons (1981-1988). In essi gli strumenti rispondono in base ad una scelta di strumenti solistici risonanti all'attacco quasi percussivo.

[326]GISELE BRELET, *L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle*, in «Revue d'esthétique» 2-3-4, 1968, p. 260, citato in M. Solomos, *Le timbre cit*. p. 1465.

[327]Per un'analisi puntuale della partitura si rinvia alla seconda parte di questa tesi.

[328]A. GENTILUCCI, *Il suono cit.*, p. 84.

Clementi, Franco Donatoni, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Niccolò Castiglioni, Giacomo Manzoni, Gerad Grisey.

L'accostamento degli autori rispecchia «angolature diverse» delle «odierne tecniche musicali»,[329] sotto le quali, sul presupposto comune del *timbro-suono*, l'arte della composizione si era sviluppata. Nello specifico di soluzioni, poetiche, scritture, obiettivi compositivi e tipi di materiale molto differenti Gentilucci si apprestava a declinare concetti e pratiche esemplari: elaborazioni di "oggetti sonori" colti nella loro oggettualità materica (Ligeti); invenzione di suoni creati sinteticamente; elaborazione in tempo reale di suoni strumentali (Nono e *live electronics*); simulazione e trasformazione elettronica di suoni strumentali; simulazione del suono elettronico o digitale con strumenti acustici (Grisey).

Il tempismo dell'auto-inclusione in questa specifica geografia della musica esorbita il solito intento classificatorio-sistematizzante, che insiste sulla maggior parte degli scritti di Gentilucci e che pure coesiste: occorre considerare in primo luogo la rilevanza dell'atto nel contesto della singola vita artistica. Nel 1979 dal suo punto d'osservazione a tutto campo Gentilucci mette da parte i "pudori" che fino a quel momento lo avevano frenato ed esce allo scoperto con la consapevolezza di un debutto, fianco a fianco con i nomi degli esponenti più noti e prestigiosi di una 'Nuova Musica' giunta al termine della sesta decade del Novecento, ma anche alla conclusione del ruolo di punta che l'aveva posta all'*avanguardia* del panorama musicale del secondo dopoguerra.

La decisione ha i toni epocali di una discesa in campo, di un'uscita dalle retrovie o dal sottobosco al quale il "divulgatore" si era consegnato e sotto la cui ombra il compositore aveva continuato ad agire non visto. Come attestano molte partiture del suo catalogo antecedenti il 1979, precisi indizi compositivi denunciavano una netta propensione al lavoro sul *suono,* sia come evidenza fisica, sia come necessità teorica.[330] Ma soltanto *dopo l'avanguardia,*[331] e non prima, dopo l'abdicazione dell'indirizzo unico di pensiero, alla cui strenua opposizione lo *scrittore* aveva subordinato il suo esercizio critico, condividendo le conclusioni cui erano giunti gli stessi compositori che avevano operato a Darmstadt, anche il *compositore* aveva deciso di esplicitare il proprio *credo* artistico. Gentilucci riteneva di avere finalmente qualcosa da dire e questo qualcosa recava il nome di una partitura per orchestra: *Il tempo sullo sfondo*.

Il passo conferma il ruolo-perno del brano nell'assunzione di consapevolezza e insieme lo sdoganamento che l'opera aveva significato nello specifico della carriera. Un gesto liberatorio lo affrancava dalla condizione pregressa di compositore "alla ricerca" e lo avviava "alla sperimentazione" come costruzione consapevole di un linguaggio personale.

Il luogo dell'autocitazione contestualizza le risultanze estetiche del brano tra gli effetti di una ridefinizione generale del rapporto dei compositori col materiale musicale, attuata a partire dalla seconda metà del Novecento. Questa ridefinizione, che Gentilucci recepì in

[329]*Ivi*, p. 83

[330]Per questi rilievi si rimanda alle analisi delle partiture e alle conclusioni della seconda parte di questa tesi

[331]Ricordiamo che col titolo *Dopo l'avanguardia: prospettive musicali intorno agli anni '80* La Biennale di Venezia, 24 settembre - 10 ottobre 1981, il Festival internazionale di musica, aveva riunito esecuzioni di compositori tratti o citati nel saggio maggiore di Gentilucci.

toto, e che opponeva ad una visione tradizionale del materiale la centralità del suono e della sua percezione quale istanza primaria del pensiero e della scrittura musicale, lo accomunava a molte esperienze creative contemporanee, rispetto alle quali devono essere valutati in special modo (ma non solo) i risultati raggiunti nelle sue composizioni degli ultimi dieci anni e l'evoluzione interna che le ha interessate. Più in generale nella multiforme cornice della ricerca condotta sul timbro-suono dagli esponenti della 'Nuova Musica' del periodo 1979-89 deve essere inquadrato e sottoposto al vaglio il significato della sua intera esperienza compositiva.

2.6.2 Due sguardi su Ligeti: 1979 e 1985

Nell'economia del capitolo sul *suono* di *Oltre l'avanguardia* l'autore assegna grande spazio a Ligeti. Il rilievo conferito da Gentilucci al compositore ungherese con dovizia di osservazioni va oltre l'illustrazione di *routine.* Travalica il ruolo storico di Ligeti, dovuto alla priorità «conferita al materiale in quanto tale»,[332] ma anche l'indubbio valore estetico dei suoi esiti compositivi, in quanto nasce dal profondo delle inclinazioni dell'autore, da una *simpatia* tutt'altro che istintiva o superficiale. Il «peso schiacciante» del materiale, la centralità del suono come entità complessa animava la penna non indifferente di chi era «stato assai toccato da una simile prospettiva»:[333] innovativa, illuminante, tanto da essere percepita e presentata ancora in controtendenza, quando nel '79 vi erano le condizioni per una sua recezione ormai storicizzata.

Il capitolo in questione non esaurisce l'interesse di Gentilucci per il compositore ungherese. Altri indizi di un riferimento importante e duraturo supportano la tesi della s*ympàtheia*: l'intonazione del discorso, velatamente partecipe rispetto ai *modi* distaccati di Gentilucci; la presenza del soggetto in un arco temporale di scritti che coprono sei anni; due autocitazioni,[334] eccezionalmente messe in campo da Gentilucci in altrettanti contesti dedicati al compositore ungherese; le *prove* del debito verso la lezione ligetiana – per quanto rivissuta e rifunzionalizzata – rintracciabili nelle partiture.

A differenza degli altri scritti, dove l'approccio analitico-ermeneutico di Gentilucci rientra nel normale processo di appropriazione storica dei linguaggi e degli stili e in cui l'autore era solito rimodulare i concetti, enucleando i punti che potevano o meno concordare con la sua visione estetica, in quelli su Ligeti l'asse argomentativa tende ad assumere un'angolatura più prossima allo scrivente, nel senso funzionale al comporre.

È come se Gentilucci, attraverso l'illustrazione del linguaggio musicale di Ligeti, intendesse tematizzare, in modo più o meno consapevole, «un apparato concettuale che

---

[332] A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84

[333] *Ibidem.*

[334] Esse riguardano *Il tempo sullo sfondo,* composizione citata in *Il suono nella Nuova Muisca,* e *Mensurale*, citata in *György Ligeti oggi.*

[aveva] sviluppato, precisato e trasformato nel confronto col proprio materiale».[335] Sceglie ed espone gli aspetti che più sembrano sostenere o collimare con le proprie opzioni tecnico-compositive; parla formalmente di un altro, ma sotto le parole scorrono i *topics* della scrittura che aveva studiato, assimilato e restituito, filtrata dalla sensibilità personale e "piegata" ai propri obiettivi poetico-interpretativi che in quella scrittura avevano trovato conferma.

Nelle partiture, dove ogni compositore tende a riambientare possibili riferimenti esterni, declinandoli in base a necessità estetiche individuali, sono riconoscibili i trapianti e le trasposizioni di alcuni tratti specifici della scrittura ligetiana, la quale vi compare ridotta ai principi fondamentali, agli obiettivi compositivi primi, assimilati attraverso alcune tecniche combinatorie similmente applicate ai parametri musicali (altezze, durate, dinamica) e poi rifunzionalizzate in base ad una differente sensibilità poetica.

Sei anni dopo le notazioni su Ligeti contenute in *Oltre l'avanguardia*, il riconoscimento di quest' eredità nel panorama musicale degli anni Ottanta mosse Gentilucci a partecipare all'opera collettanea sul compositore ungherese, curata da Enzo Restagno, con un saggio, intitolato *György Ligeti oggi*.[336] Nel contributo, pubblicato all'interno della prima parte del volume dedicata al linguaggio musicale del musicista ungherese, lo sguardo aggiornato di Gentilucci procede dal ruolo magistrale «in tutti i sensi» che nel 1985 veniva riconosciuto a Ligeti, divenuto un 'classico' della musica nuova.

Il suo discorso, pur vertendo sugli effetti di questo lascito nella composizione contemporanea, enuclea per la seconda volta gli aspetti notevoli della vicenda compositiva ligetiana, applicando scelte e criteri sostanzialmente simili al testo del '79. Questa sovrapponibilità consente da un lato di cogliere approfondimenti e precisazioni sul senso di alcune affermazioni che apparivano sfuocate nella redazione precedente; dall'altro, di valutare i cambiamenti intervenuti nel rapporto col modello in Gentilucci, giunto nel frattempo all'apice della sua carriera.

Ragioni storiche

Mentre in *Oltre l'avanguardia*, il contesto argomentativo sollecita un approccio unicamente finalizzato all'analisi musicale, il taglio del saggio dell' '85 richiede che siano delineati i presupposti storici dell'*attualità* di Ligeti: «quelle stesse ragioni, conviene però precisare subito, che stanno a fondamento delle procedure compositive del musicista ungherese fin dalle opere degli anni Sessanta (*Atmosphères, Volumina, Requiem, Lontano*)».[337]

Le "ragioni" illustrate da Gentilucci mirano a inquadrare il senso dell'esperienza musicale di Ligeti nella storia e perciò collocano la sua ascesa in contrapposizione reattiva

---

[335]GIANMARIO BORIO, *Analisi come processo di appropriazione storica: Webern e il circolo di Darmstadt,* in *Anton Webern. Un punto un cosmo*, a cura di MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Una cosa rara/LIM, Lucca 1998, pp. 47-91: 3.

[336]A. GENTILUCCI, *György Ligeti oggi*, in E. RESTAGNO (a cura di) *Ligeti*, EDT, Torino 1985, pp. 58-64.

[337] *Ivi,* p. 58.

allo strutturalismo, fenomeno pur complesso e sfaccettato.[338] Il discorso muove dal presupposto, enunciato in modo generico nel testo del '79, che alla fine degli anni Cinquanta l'avvicendarsi di due nozioni differenti di *suono* – l'eclissi del modello multiparametrico seriale e l'ascesa di un rinnovato interesse per il timbro – avesse impresso una svolta significativa al cammino della Nuova Musica.

Nell' '85, sulla base di questa tacita premessa, Gentilucci attribuiva un volto e una responsabilità autoriale all'avvicendamento descritto, facendo coincidere l'«affievolirsi di alcuni *apriori* sui quali l'avanguardia seriale e strutturalista aveva eretto il proprio apparato tecnico, concettuale, perfino ideologico» con lo sbocciare delle «opere maggiori» del musicista ungherese.

Gentilucci si riferisce alle composizioni dei primi anni Sessanta, in cui Ligeti, dopo una prima fase influenzata dalla timbrica bartokiana ed una seconda, lambita dal fruttuoso scambio avvenuto a Darmstadt con la «sparuta pattuglia dei più radicali sperimentatori (cui appartenevano Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Pousseur e Maderna)»,[339] poi approfondito da un'esperienza biennale presso lo Studio del WDR di Colonia,[340] aveva condotto un'esplorazione dello spazio sonoro in maniera del tutto libera da preconcetti legati alla scrittura, con l'obiettivo di avvicinare la composizione all'essenza del materiale.

In *György Ligeti oggi* l'autore riportava sul piano dei principi fondamentali lo iato che aveva distinto Ligeti dalle poetiche di derivazione seriale. Tornava per la terza volta sul concetto iniziale e lo approfondiva:

> mentre per queste ultime l'oggetto musicale era la risultante di procedure che ambiscono essere 'incarnazioni fisiche dell'Idea', e quindi concrezioni del pensiero (positivo o negativo che fosse), gesti culturali prima ancora che trame musicali autonome, per Ligeti l'atto del comporre è rispecchiamento con il materiale sonoro e con l'intrinseca struttura espressiva, senza cilici, autoflagellazioni, senza annegare l'estetico nell'ideologico.[341]

Dal confronto scaturiva un implicito riferimento a sé. La concezione del comporre di Gentilucci è in totale sintonia con ciò che egli ascrive a Ligeti. Molte le concordanze con le posizioni espresse in *Oltre l'avanguardia*, anche fuori dagli stretti riferimenti a Ligeti, e molte le coincidenze con l'autoriflessione dell' '83.[342] I calchi linguistici confermano le

---

[338]*Ibidem*: «György Ligeti, che pur componendo fin dagli anni giovanili si era fatto conoscere da principio più come critico che come compositore, diviene un autore di importanza decisiva proprio quando le sue opere maggiori sbocciano in coincidenza con l'affievolirsi di alcuni a priori sui quali l'avanguardia seriale e strutturalista aveva eretto il proprio apparato tecnico, concettuale, perfino ideologico: beninteso con differenze anche profonde di pensiero tra i musicisti, e si pensi solo alla critica interna di Nono (differenze certo non solo, come pure tutti o quasi abbiamo detto in anni passati, di natura 'politica')».

[339] *Ibidem.*

[340]Ne *Il suono nella 'Nuova Musica* l'esperienza ligetiana dell'elettronica sarebbe stata ricordata da Gentilucci poco più avanti: parlerà di ricerche limitate che Ligeti condusse a Colonia con Stockhausen, Eimert e Koenig.

[341]A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 58 che prosegue: «Rischio, questo, che la nuova musica ha corso, paradossalmente, proprio quando ha preteso di negare la storicità (ogni storicità) del linguaggio musicale, giungendo a mimare perfino l'atto del comporre o del suonare quale mera provocazione, mera apparenza».

[342]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit.

sovrapposizioni: il rifiuto della composizione come «concrezione del pensiero», come trasposizione in note di un *apriori,* di un «gesto culturale» rimanda al deprecato «suono dell'Idea» che, nei toni stigmatizzanti di Gentilucci, aveva reso possibile negli anni Cinquanta l'identificazione astratta di *suono* con la nozione multiparametrica di *nota* e negli anni Sessanta le poetiche negative dell'informale materico.[343]

Al contrario, una composizione che intenda riappropriarsi dell'«idea di Suono» richiede al compositore un rapporto *vis-à-vis,* «un rispecchiamento con il materiale sonoro»: esercizio autoconoscitivo che Gentilucci sia nel capitolo sul suono di *Oltre l'Avanguardia*, sia in *Attraverso i sentieri del comporre,* ascrive al soggetto, nell'atto maieutico di indagare le potenzialità espressive *intrinseche* al materiale stesso. Su un piano teorico-estetico, il "rispecchiamento" qualifica estensivamente l'immedesimarsi del compositore Gentilucci nella poetica ligetiana, tanto da determinare una sovrapposizione dei piani del soggetto e dell'autore, da innescare un gioco di rifrazioni e rimandi che spostano continuamente il punto focale del discorso dall'uno all'altro.

Ligeti innova stando *dentro* l'orizzonte della 'Nuova Musica': lo dimostrano, come ricorda Gentilucci, i primi lavori di «teatro musicale da concerto», *Aventures* e *Nouvelles Aventures* «collocabili ancora entro i binari dell'avanguardia provocatoriamente incline alla 'trasgressione'».[344] La sua è un'azione corrosiva che esercita dall'interno di una strategia negatrice, fatta di "presupposti" evitati, di immunità dai 'tic' dell'*avanguardia:*

> la frammentazione puntillistica, a brevi ondate discontinue in miriadi di punti-suono, il materismo che accatastava i suoni organizzati con preminente interesse all'asimmetrico negli svariati aspetti o (come si disse) parametri; la tendenziale vocazione centrifuga del cromatismo radicale; la volontaria perdita di 'profondità' acustica conseguente alla sottovalutazione (meglio, estraneità) della dimensione armonico-verticale; l'ostentata assenza di relazioni formali (non semplicemente 'schemi') con i prodotti della tradizione tonale e post-tonale; l'anestetizzazione del divenire ancorché non dialettico; l'abbandono al materiale, come era di moda dire negli anni di fuoco, talora per giustificare il caotico, l'informe, il non-finito; il casualismo aleatorio, l'indeterminazione linguistica e/o formale.[345]

ll *non-essere* di Ligeti è un *résumé* di tutti gli argomenti utilizzati in passato dall'autore nei suoi attacchi sferrati contro l'avanguardia seriale e non. Da ciò che Ligeti aveva tenuto ostentatamente ai margini, Gentilucci ricava una lista degli otto capi d'imputazione, intorno ai quali aveva costruito nel tempo la propria posizione critica e in reazione ai quali aveva declinato i propri indirizzi compositivi. L'ordine dei concetti segue la successione di questioni tecnico-compositive che avevano interessato l'evoluzione musicale del secondo Novecento: dall'iperdeterminismo

[343]Cfr. A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit. e ID. *Il dominio amplissimo del possibile, cit.*, p. 13.
[344] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 58.
[345]*Ivi,* p. 59.

strutturalista al suo opposto (informale materico), passando per le estremizzazioni della "musica negativa":
1) DIMENSIONE ORIZZONTALE: continuità disattesa dalla frammentazione (punti-suono) nella prima fase del serialismo;
2) TESSUTO MUSICALE: indifferenziazione materica data dalla gestione sommaria della scrittura per masse;
3) QUALITA' ARMONICA: tendenza centrifuga indotta dal cromatismo radicale;
4) DIMENSIONE VERTICALE: assenza di 'profondità' acustica, come conseguenza del punto 3);
5) FORMA: assenza di relazioni con le forme musicali della tradizione tonale e post-tonale;
6) ASSE TEMPORALE: "anestetizzazione" del divenire come conseguenza percettiva della concezione multiparametrica di nota, e dello sviluppo per costellazioni statico-spaziali della musica seriale;
7) RINUNCIA ALLA COSTRUZIONE o "abbandono al materiale": presupposti estetici della "musica negativa" che occupava la scena musicale ai tempi dell'esordio di Gentilucci critico e compositore nella seconda metà degli anni Sessanta;
8) CASUALISMO ALEATORIO: indeterminazione linguistica e formale, implicata nella conseguenza descritta al punto 7).

Questo procedere induttivo e per diadi, caratteristico della struttura argomentativa di Gentilucci scrittore, dalla demolizione dei falsi idoli alla costruzione della conoscenza, articola anche lo svolgimento del discorso su Ligeti, al quale veniva ricondotto il risvolto positivo della medaglia. Con lo scopo di portare il lettore verso la definizione della realtà come conseguenza induttiva della presentazione di prove e argomenti, Gentilucci si appresta ad articolare la parte costruttiva del suo messaggio e a riformulare in termini positivi la scansione degli argomenti premessi nella *black list*, concentrandosi su alcuni punti essenziali.

Spessore sonoro

Sul nascere degli anni Sessanta Ligeti aveva elaborato una tecnica compositiva originale, rivolta alla creazione di masse timbriche ipercomplesse. La risultanza sonora propendeva, come osserva Gentilucci, per una qualità corposa, antitetica alle evanescenti costellazioni della fase puntillista del serialismo integrale:

> Già con opere quali *Atmosphères* e *Requiem*, lo spessore sonoro pieno e ricco di armoniche fa dileguare anche la semplice memoria del puntillismo e del divisionismo anni Cinquanta.[346]

Nel timbro, come risultante complessa dell'interazione di altezza, durata, intensità e attacco, Ligeti aveva individuato la categoria primaria entro cui articolare il proprio

[346] *Ibidem*

pensiero compositivo. La nozione di 'composizione timbrica' presupponeva un ripensamento delle categorie tradizionali di melodia, armonia, ritmo e forma e aveva trovato una compiuta – e sulle prime intuitiva – realizzazione in *Apparitions* (1958-59) e *Atmosphères* (1961). Per la formalizzazione teorica si sarebbe dovuta attendere la pubblicazione integrale degli appunti preparatori alle lezioni tenute dal compositore all'Internationaler Musikinstitut di Darmstadt nel 1962.[347] In essi venivano esaminati i complessi meccanismi che soggiacevano alle superfici sonore apparentemente statiche, con l'obiettivo di dimostrare che la *Komposition mit Klangfarben* era il risultato di una severa organizzazione del materiale:[348] non una scrittura orchestrale che si avvaleva del timbro come puro effetto coloristico – il facile «timbrismo» paventato da Gentilucci – ma il prodotto di una fase pre-compositiva complessa e articolata, condizione necessaria per la realizzazione di una precisa idea di forma.

Sulla base di quest'idea di forma, dai blocchi statici di *Apparitions* e dalle masse sonore in movimento di *Atmosphères* si sarebbe sviluppata una tecnica di scrittura che avrebbe conferito nuova veste sonora alle opere della seconda metà degli anni Sessanta. Il discorso di Gentilucci oscilla senza distinzioni tra i due, forse tre Ligeti che si erano succeduti nei vent'anni dal 1959 in poi. Non entra nel dettaglio delle «nuove tecniche di scrittura» che a posteriori, negli anni Settanta, Ligeti e suoi studiosi avrebbero ricondotto alla *micropolifonia* o, più genericamente, alla cosiddetta "musica statica", ma salta subito alle conclusioni, descrivendo gli effetti della scrittura sulla qualità complessiva della percezione dell'evento acustico, come già aveva fatto nel '79:

> Da una simile concezione tesa alla percezione di grandi spessori sonori in rotazione graduale e del tutto priva di accentuazioni ritmiche, scaturisce un'idea contemplativa, come se la musica venisse di lontano senza interrompersi mai e il "tempo" si fosse bloccato.[349]

La qualità prevalentemente statica di una musica eterna, che fluisce senza interruzioni in quanto priva di accentuazioni ritmiche, e nella contemplazione della quale il tempo sembra bloccato, ricorda anche l'inizio (e non solo quello) di molte partiture di Gentilucci. Gli esempi di 'musica statica' ricorrono in tutta la produzione di Gentilucci e costituiscono una qualità trasversale della sua cifra caratteristica: dall'inizio di *Phonomimesis*, del 1969 (Fig. 1) per orchestra, gestito come un timbro-accordo costruito per sovrapposizione di lunghi suoni tenuti, all'esordio di *Cile, 1973*, per quintetto di fiati (Fig. 2) che, *mutatis mutandis,* ricalca la stessa modalità o a quello di *Haleine,* per due trombe, due tromboni e basso tuba del 1980 (Fig. 3).

---

[347]Gli appunti dattiloscritti, conservati presso la Fondazione Paul Sacher, sono confluiti nel testo *Komposition mit Klangfarbern* pubblicato in G. LIGETI, *Gesammelte Schriften cit.*. vol . 1, pp. 157-9.

[348]INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti, Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM 2013, p. 41 e p. 130 e sgg.

[349]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84

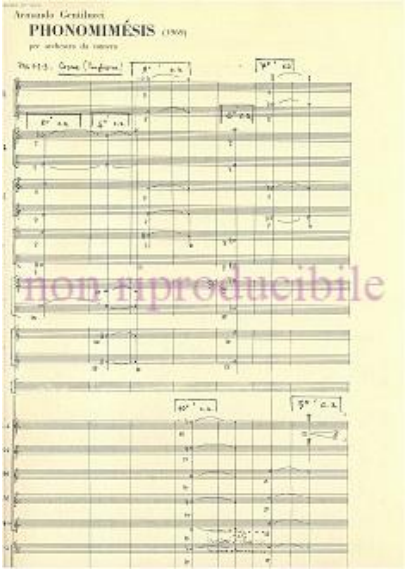


FIGURA 1

A. GENTILUCCI, *Phonomimesis* (1969) - Copyright © 1969 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

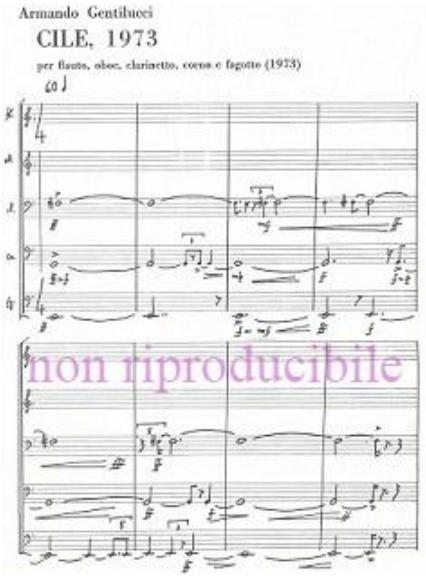


FIGURA 2

A. GENTILUCCI. *Cile, 1973* (1973) - Copyright © 1974 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

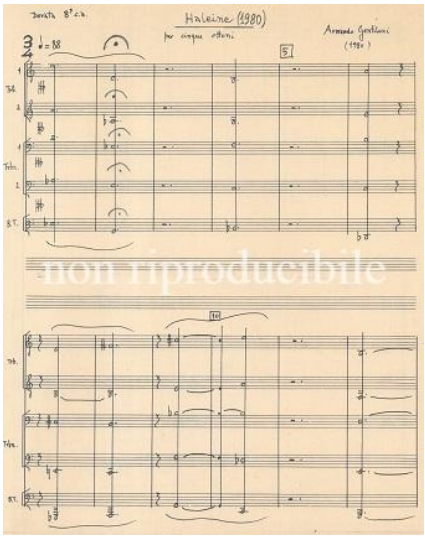


FIGURA 3

A. GENTILUCCI, *Haleine* (1980) - Copyright © 1981 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

In prossimità dichiarata alla poetica del Maestro ungherese, nel '77 Gentilucci aveva concepito *Mensurale* per undici archi, dove altrettanti *strati* di successioni di bicordi di quinta giusta, con durate proporzionalmente distribuite dalla più lunga alla più breve, procedendo dal grave all'acuto, realizzavano la pagina 'statica' che l'autore avrebbe definito nell' '85 come la più ligetiana della sua produzione:

> È fuori di dubbio che se negli anni Sessanta, per i compositori più giovani Ligeti rappresentava un significativo e suggestivo musicista vagamente liminare, da metà circa degli anni Settanta egli è diventato un punto di riferimento sicuro: come dicevo in apertura, un vero grande maestro. Posso portare qui una testimonianza diretta, come compositore. Benché chi conosce un po' la mia musica faccia risalire al *Tempo sullo sfondo* del 1978 la fase compositiva attuale, liberata da certo avanguardismo un po' acre ed eclettico, vi è un pezzo precedente di un anno, *Mensurale* per 11 archi, nel quale si attua un processo di maggiore omogeneizzazione del tessuto, con una ricerca di precise polarità acustiche. Ebbene, senza che ciò fosse premeditato, ne è sortito il mio lavoro più 'ligetiano' (anzi, probabilmente l'unico).[350]

Tra il 1986 e il 1988 la partitura di *Mensurale*, accresciuta coi raddoppi per un'orchestra d'archi, previsti sin dall'inizio come alternativi all'esecuzione a parti reali, sarebbe stata riprodotta integralmente all'inizio del primo atto dell'opera *Moby Dick*, a contestualizzare la scena della partenza della nave Pequod dal porto: uno sfondo sonoro immobile ma teso all'apparire della sagoma nera dell'imbarcazione dalle brumose luci dell'alba.[351]

---

[350] A. GENTILUCCI, *György*, cit., p. 62

[351] A. GENTILUCCI, *Moby Dick:* azione musicale in un prologo e due atti, [Partitura], Ricordi, Milano 1988, pp. 1-2; 11. Didascalia di Gentilucci (autore anche del libretto) in testa all'apertura dell'Atto Primo: «La nave baleniera Pequod compie gli ultimi preparativi prima di salpare. La nave appare lentamente al buio». La

A dieci anni dalla sua composizione Gentilucci continua a riconoscersi in quest'opera, come attesta l'autocitazione nel testo dell'85 e come prova il trapianto della partitura in quella del *Moby Dick* del 1987-1988. Le assonanze ligetiane ruotano intorno al concetto di musica statica e le "trasposizioni" operate da Gentilucci seguono essenzialmente due linee operative: 1) realizzazione di un tessuto omogeneo; 2) ricerca di precise polarità acustiche.

Il concetto di tessuto e la qualità omogenea della scrittura, stimolano l'autore a interrogarsi sul ruolo dello "spessore sonoro" nella gestione delle curve di tensione.[352] Lo spessore come fattore di accrescimento e decompressione della tensione musicale non si risolve nel solo dato quantitativo, assai diffuso nella recezione delle «famose *fasce sonore*» ligetiane, «fin troppo imitate[353] in tediose versioni vulgate e semplicistiche dai soliti imitatori di turno»[354], finanche nel primo Penderecki 'avanguardistico', ma si approfondisce nel cesello del contrappunto:

> Quanto il polacco era sommario, seppure abile, nello stendere i suoi strati sonori tendenzialmente massivi, tanto Ligeti apparve un moderno fiammingo: i suoi densissimi canoni e artifici contrappuntistici si tramutano in suono arcano, in timbro.[355]

L'artificio del canone per diminuzione presiede alla logica imitativa dell'inizio di *Mensurale* (Fig. 4). L'organizzazione ritmica delle parti obbedisce ai principi costruttivi del contrappunto mensurale, per cui ogni strumento in partitura applica ad una medesima successione di bicordi la scansione di durate sempre uguali, secondo uno schema di diminuzione progressiva di ¼ dai 12/4 del secondo violoncello ai 2/4 del primo violino.[356]

Un'altra applicazione del canone come tecnica di scrittura contrappuntistico-imitativa si trova nella sezione T de *Il tempo sullo sfondo* per orchestra del 1978. Essa riguarda tre sole voci di una polifonia più complessa costruita su una successione di otto quinte giuste che richiama *Mensurale* nella qualità primaria del materiale (la cellula intervallare di quinta giusta) e del rivestimento timbrico, affidato ai soli archi (Fig. 5). Rispetto alle tecniche utilizzate nella composizione del '77, ne *Il tempo sullo sfondo* Gentilucci aggiunge la diminuzione del retrogrado della "serie", come verrà illustrato nell'analisi della composizione.[357]

---

partitura originaria è riportata integralmente ma arricchita da due brevi interpolazioni vocali in corrispondenza della seconda sezione e intercalata da un ampio pannello orchestrale contrastante tra la fine della seconda e la terza sezione.

[352] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 59: «L'accrescimento, l'interna tensione musicale, si scarica perciò interamente nella quantità e qualità degli spessori sonori, che assumono un ruolo singolarmente centrale.»

[353] Sulla copia dattiloscritta del saggio *György Ligeti oggi,* conservata nelle carte dell'archivio del compositore, il participio attributivo "ricalcate" corregge e sostituisce nell'ultima versione dell'autore la lezione precedente "imitate" accolta invece nell'edizione.

[354] A. GENTILUCCI, *György,* cit. p. 61.

[355] *Ivi,* p. 60.

[356] Per l'analisi di *Mensurale* cfr. § 3.3.1.2 di questa tesi.

[357] Cfr. § 3.3.1.2 di questa tesi.

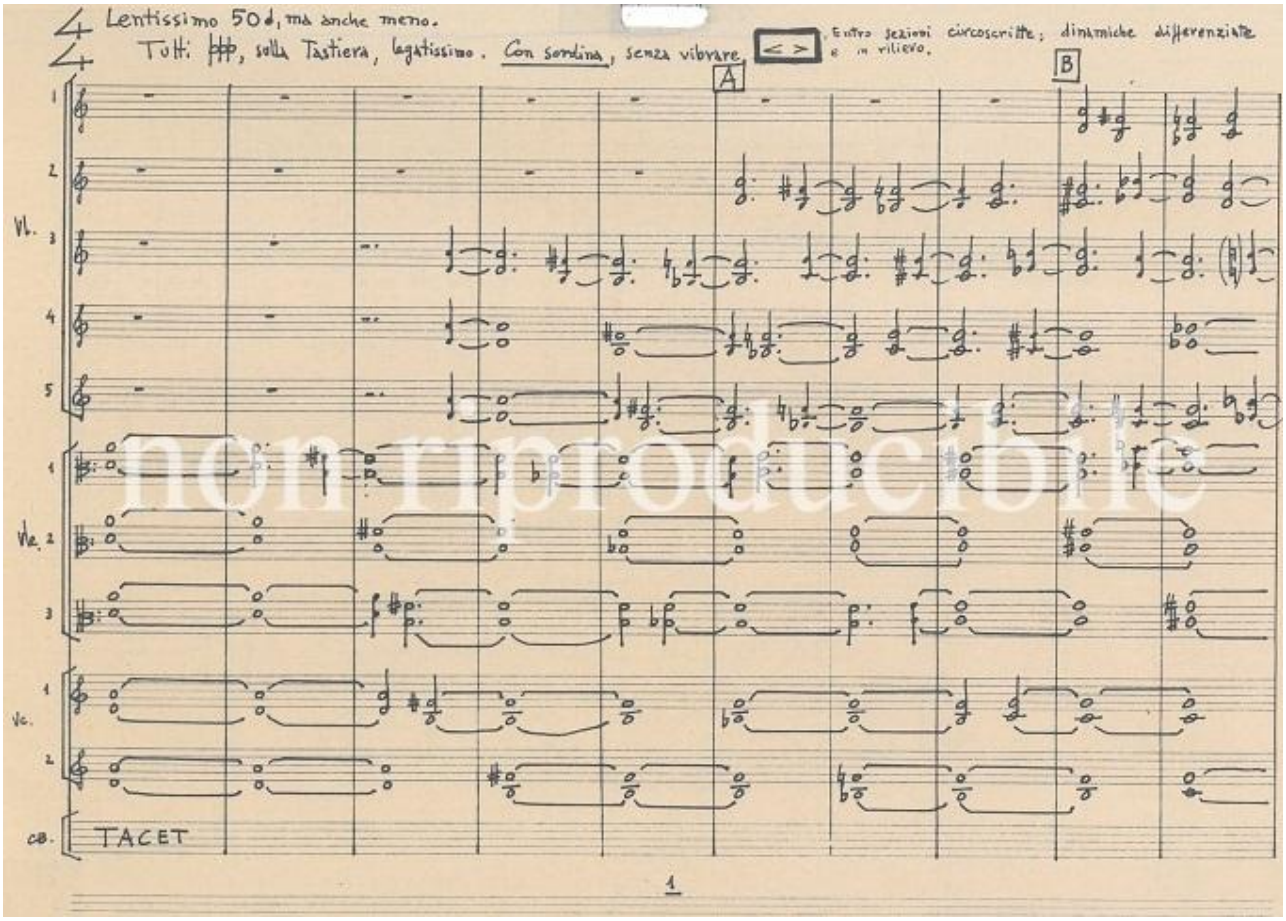


FIGURA 4
A. GENTILUCCI , *Mensurale* (1977), p. 1 - Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano
Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Ancor più dell'abusato espediente retorico con cui Gentilucci è solito enfatizzare un concetto attraverso la descrizione "in negativo" del suo contrario, preme osservare che i criteri di analisi e le conclusioni valutative applicate alla scrittura ligetiana sono quelli applicabili allo scrivente. La qualità specifica dei «blocchi sonori cangianti»[358] di Ligeti catalizza la riflessione di Gentilucci nella misura in cui in essa egli vede attualizzati (come intende debbano essere) sia i meccanismi del contrappunto, sia un'evidente presenza di pensiero armonico.

Il riferimento implicito alla tecnica della *micropolifonia* specificato tra parentesi – «(un contrappunto non identificabile in imitazioni esplicite, tematiche, ma che solo la lente di ingrandimento rivela cogliendo i minuti particolari dell'arazzo)»[359] – sposta l'attenzione dal risultato complessivo, il *tessuto-oggetto,* ai meccanismi di scrittura che regolano la sua costruzione. Stesso dicasi per il riferimento ad un pensiero armonico, non appiattito alla seconda dimensione, ma spinto dal suo prolungamento nel timbro a definire la profondità dello spazio sonoro.

[358] A. GENTILUCCI, *Györg,* cit., p. 61
[359] *Ibidem.*

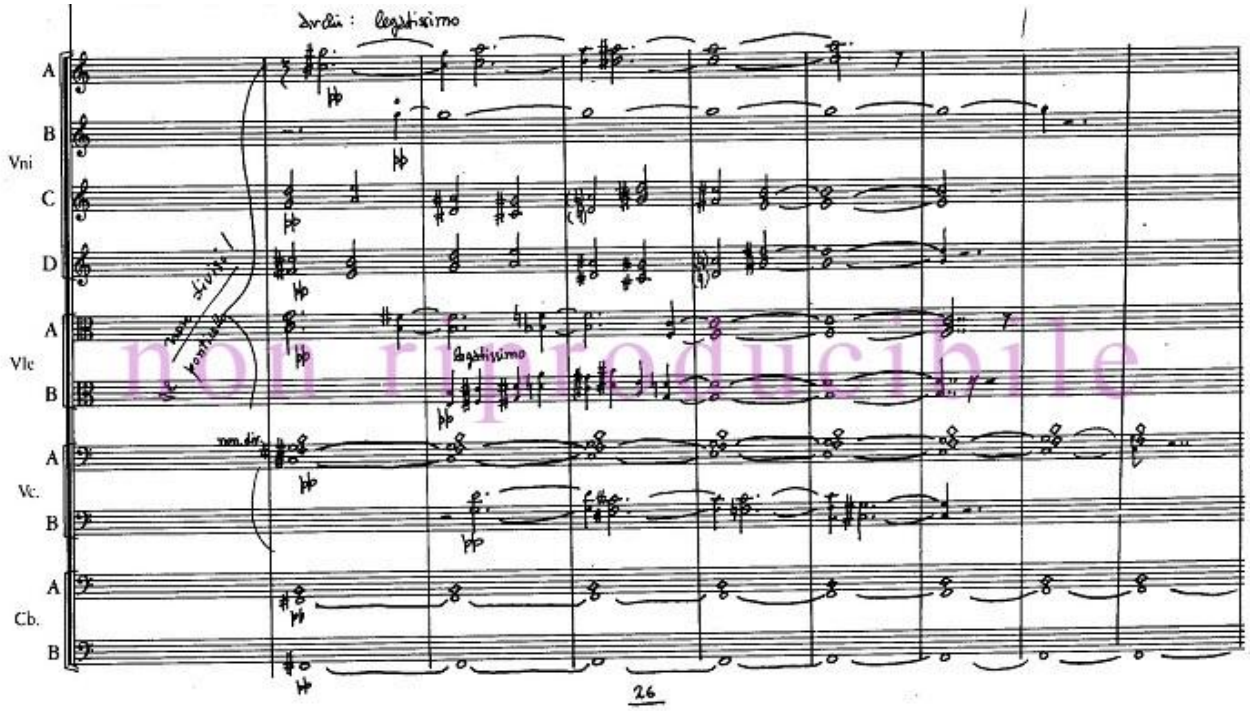


FIGURA 5
A. GENTILUCCI , *Il tempo sullo sfondo* (1978), p. 26. - Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano
Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

In definitiva, l'accento posto da Gentilucci sull'uso aggiornato di tecniche tradizionali nelle opere di Ligeti, deriva non soltanto dalla necessità di definire il tratto distintivo del Maestro ungherese, quanto dal rinvio implicito a quelle stesse dimensioni tradizionali della scrittura (armonia e contrappunto) impiegate nelle sue composizioni e dichiarate in *Attraverso i sentieri del comporre* dell' '83.[360] Lo sguardo di Gentilucci su Ligeti illumina e avvalora la definizione di una propria poetica, nella misura in cui l'esigenza di riflettere su questa determina la griglia analitica applicata alle partiture del modello.

Polarità armoniche

Nel sesto capitolo di *Oltre l'avanguardia* del '79 Gentilucci riporta l'immagine sonora più recente del Maestro ungherese. La scrittura che Ligeti aveva varato dal 1971 col manifesto della 'nuova polifonia' risuona forte e chiara, e incarna la cifra distintiva del soggetto nella rassegna di poetiche contemporanee del timbro-suono.

Con l'espressione 'nuova polifonia', di conio ligetiano, si indica una nuova tendenza compositiva che emerge nella sua scrittura a partire da composizioni come *Melodien* per orchestra del 1971, *San Francisco Polyphony* per orchestra del 1973-74, *Doppelkonzert* per flauto, oboe e orchestra del 1972 e *Clocks and Clouds* per coro femminile e orchestra del 1973. Essa consiste nell'emergere di strutture melodiche chiamate a definire un secondo livello di polifonia, la quale evolve, nella direzione di una maggiore percettibilità, il personalissimo *materismo*, realizzato nelle opere dei primi anni Sessanta con la tecnica della *micropolifonia*.

[360]Cfr. 2.6.3 *Attraverso i sentieri del comporre.*

In questa evoluzione dello stile, sostenuta da evidenti progettualità del disegno formale complessivo, si assiste ad un progressivo abbandono dell'informale materico e una decisiva emancipazione del compositore dalla negatività avanguardistica, della quale, peraltro, come aveva ricordato Gentilucci, Ligeti aveva colto e reinterpretato la sola dimensione gestuale.

La posizione di Ligeti nell'orizzonte musicale della fine degli anni Settanta by-passava il declino dell'*avanguardia,* nella misura in cui questo suo porsi *oltre* trovava «puntuali aderenze al cosmo musicale del molteplice linguistico e stilistico».[361] Cosmo tanto contemporaneo quanto già radicato in lui, come mostrano alcune opzioni *retrospettive* rintracciabili in lavori precedenti, poi strappate alla forma latente e portate alla luce del sole, come rileva Gentilucci

> in sincronia con il suo mondo poetico, che consiste nel sovrapporre strati di suoni e timbri diversi, con durate spesso assai lunghe, oppure linee contrappuntistiche costruite perfino "a canone", volte a formare un tessuto musicale continuo.[362]

Gentilucci distingue tra uno spessore generato per sovrapposizione di suoni tenuti (altrove definiti «pedali multipli»[363]) e uno per stratificazione di linee contrappuntistiche. In entrambi i testi l'autore sostiene che la tecnica adottata da Ligeti per la costruzione del *tessuto-oggetto* non aveva comportato la neutralizzazione armonica, né condotto ad una indifferenziazione materica.[364] Gentilucci assume lo sviluppo della scrittura timbrica ligetiana come superamento dell'obiettivo primario di neutralizzazione delle altezze (e di conseguenza anche armonica) nel processo storico di emancipazione del timbro e ascrive, nello specifico, ai pedali multipli la benefica responsabilità strutturale di aver scongiurato un tale rischio.[365] Al "beneficio armonico" dei pedali Gentilucci associa il concetto di *profondità*, cui aveva accennato nella lista al negativo posta in epigrafe, e che ora enuncia:

> Di qui la ritrovata profondità acustica che scaturisce dall'accamparsi di ampie superfici sonore nelle quali si evidenziano non solo spessori variabili, ma polarità acustiche, e perfino armonie storicamente definite il cui recupero (in termini puramente timbrico-acustici e non funzionali, ovviamente) ammette tranquillamente i rapporti d'ottava lasciandosi pertanto alle spalle, ormai come una memoria lontana, le strettoie neoscolastiche del dissonantismo radicale, le quaresime del suono agro e smunto, oppure aguzzo e brillante, nel quale la volatilità intercambiabile degli intervalli (ridotti quasi a entità statistica) perpetuava la storica fuga verso l'indeterminato, l'apparente, il *come se*...[366]

---

[361] CLAUDIO TEMPO, *San Francisco Polyphony*, in E. RESTAGNO (a cura di), *Ligeti,* cit., p.183.
[362] A. GENTILUCCI, *Il suono,* cit., p. 84.
[363] A. GENTILUCCI, *György,*cit. p. 61.
[364] A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 86: «La descrizione della tecnica ligetiana potrebbe far pensare a una totale neutralizzazione armonica» e ID., *György* cit. p. 60
[365] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 60: «I pedali multipli, del nostro autore, allontanarono risolutamente il rischio di un atotale neutralizzazione armonica»
[366] *Ibidem*

Con l'espressione "profondità acustica" Gentilucci associa due campi semantici. Unisce in senso relativo la distanza misurata lungo la verticale tra il fondo di un corpo cavo e la sua estremità superiore, all'attributo della scienza che studia il suono, le sue proprietà, il suo meccanismo di formazione, propagazione e ricezione. Allude ad una terza dimensione che, associata ai fenomeni vibratori della materia, considerati a tutte le frequenze possibili, presuppone la trasposizione spaziale del dato acustico percepito e l'estensione di una qualità della visione al dominio dell'ascolto.

La profondità è dunque in primo luogo una proprietà dello "spessore sonoro" fin'ora descritto, e, come tale, rientra nella metafora spaziale applicata alla musica di cui si dirà più avanti. Meno intuitiva è la sua accezione legata alla presenza di polarità acustiche, che, come precisa Gentilucci, possono ammettere rapporti di ottava o combinazioni accordali dell'armonia tradizionale, come le triadi:

> All'interno delle ampie superfici sonore costituite spesso dai dodici suoni più volte ripetuti, vengono evidenziati intervalli o complessi di intervalli che lasciano emergere suoni privilegiati e perfino armonie e accordi tra i più usati nell'ambito della tradizione tonale.[367]

Secondo Gentilucci, la diatonicità del colore armonico si pone in Ligeti come evidenziazione occasionale di intervalli o complessi intervallari all'interno di un contesto armonico prevalentemente cromatico: tratto peraltro distintivo anche delle sue composizioni, come è possibile osservare nelle due partiture rilkiane dove alla triade di FA minore presente in *Il tempo sullo sfondo* (Fig. 6) fa da contraltare la triade di MI minore in *Voci dal silenzio* (Fig. 7).

> Va però ulteriormente precisato che per Ligeti non si tratta di utilizzare intervalli e armonie reinventandone una qualche funzionalità: essi sono pensati (precisa il compositore) in modo nettamente *timbrico*.[368]

Il confronto implicito fra sé e il "modello" induce Gentilucci a parlare *pro domo sua.* Le specificazioni sull'interesse di tipo timbrico che tali «intervalli e armonie» investono nella struttura armonica delle composizioni di Ligeti spiegano e legittimano il loro utilizzo da parte dello stesso Gentilucci. Simili gli argomenti, analoghe le espressioni con cui nel testo auto-riflessivo dell' '83[369] l'autore puntualizza che il «recupero»[370] di materiali armonici già noti prescinde dall'interesse per la rete di relazioni funzionali alla tensione gravitazionale intorno a un nucleo, propria del sistema armonico tonale. Al contrario, ciò che rende possibile la loro rivisitazione è il loro riapparire come oggetti autonomi, *legibus soluti,* o,

[367]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 86
[368]A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 86.
[369]Cfr. § 2.6.3 *Attraverso i sentieri del comporre.*
[370]Il termine è utilizzato da Gentilucci nel passo citato sopra di A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 60.

come aveva premesso nelle pagine introduttive di *Oltre l'avanguardia,* dimensionati a semplici *materiali.*[371]

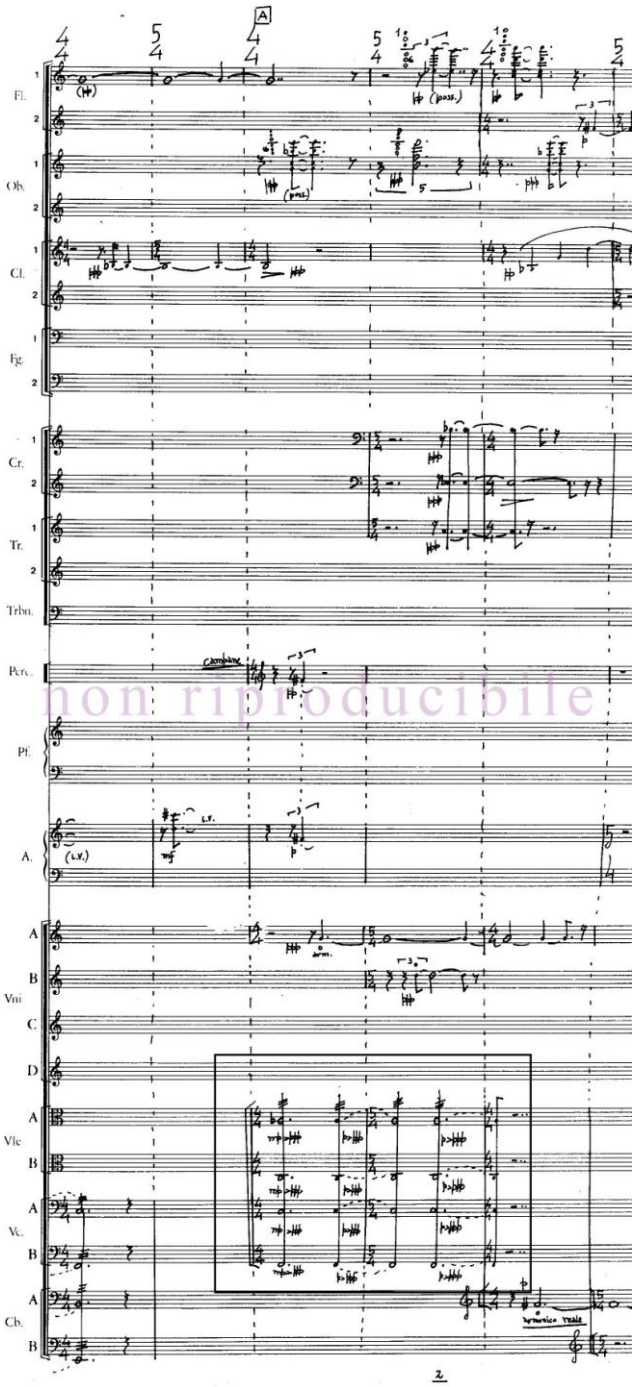


FIGURA 6

A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo (*1978), p. 2. - Copyright © 1878 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

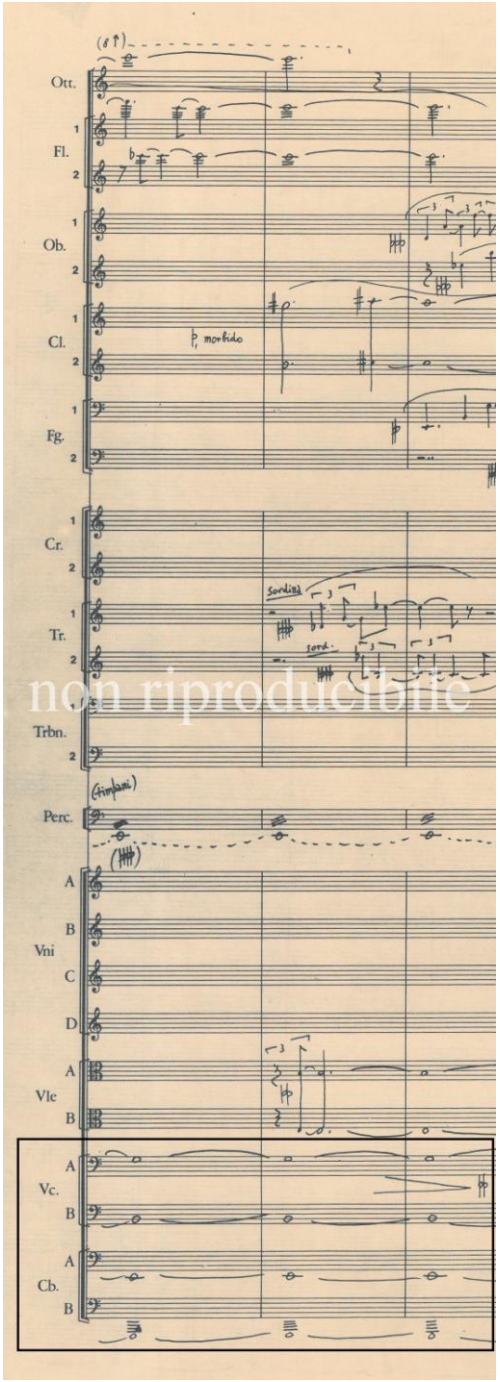


FIGURA 7

A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* (1981), p. 2. - Copyright © 1981 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

L'utilizzo di timbri-accordi, di agglomerati di suoni differenziati per densità, qualità armonica (diatonica o cromatica), registro occupato, composizione di suoni strumentali faceva emergere una logica del tutto sganciata da una prospettiva relazionale armonica. A

[371] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguarda cit.* p. 22 nel capitolo iniziale *Lo sperimentalismo come invito al molteplice.*

guidare la scelta di Ligeti per i "riporti" del linguaggio tradizionale era perciò ancora una volta l'interesse per la *sonorità* risultante, secondo la prospettiva stilistica del musicista ungherese.

In questa accezione, coerente con la poetica del timbro «genialmente monocorde e fin neoleibniziana»,[372] Ligeti assecondava la «tendenza attuale a considerare qualsiasi eventuale riporto già noto come un "materiale" da ripensare e rivisitare con libertà, senza civetteria ma anche, alfine, senza complessi».[373] La coerenza stilistica di Ligeti riposa, secondo Gentilucci, su un approccio razionale matematico, che identifica nel pensiero ordinatore l'unica realtà esistente e vede nella materia null'altro che una sua estensione. In questa prospettiva «neoleibniziana» applicata alla composizione, Ligeti appare a Gentilucci «poco incline alla mescolanza di elementi eterogenei»[374] e in questo senso lontano dal *molteplice,* se inteso riduttivamente come esteriore mescianza plurilinguistica.

Nel testo dell' '83 Gentilucci assumeva (senza esplicitarlo) il rigore di Ligeti come riferimento metodologico. Dalla lezione ligetiana traeva vigore la necessità di far discendere le scelte linguistiche minute (compresi i "recuperi" armonici tonaleggianti) da un unico disegno «interno all'ordito sonoro»[375] e come naturale conseguenza dall'«intrinseca struttura espressiva» del materiale.[376]

Con la forma condizionale dell'assunto Gentilucci metteva in guardia il lettore dalle mode di segno contrario. Tra le righe traspare la gratuità degli utilizzi, la facilità dei "riporti" anche tonali, incuranti di una logica precisa, adottati in alcune espressioni di tendenza contemporanea di cui più avanti l'autore chiarirà le credenziali. Il paesaggio musicale che circonda Gentilucci non conosce preclusioni, ma proprio per questo il lavoro del compositore deve risultare saldamente coeso:

> La ragnatela sonora può ora abbracciare, nel suo sensibile dipanarsi, elementi assai diversamente connotati, purché essa sia pensata fin dall'inizio per questo scopo: accordi consonanti e perfino triadi tonaleggianti affiorano senza scorrettezza alcuna nei confronti della logica interna all'ordito sonoro.[377]

Come accade per gli oggetti "armonico-tonali", dalla «logica interna all'ordito sonoro» può scaturire anche il «sottile gioco di polarità gravitazionali».[378] In *Mensurale* per undici archi (1977), oggetto della seconda autocitazione inserita nei testi critici su Ligeti,[379]

---

[372]*Ibidem.*
[373] A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 86.
[374] *Ibidem.*
[375]Le proprietà intrinseche del materiale cui Gentilucci aveva fatto riferimento sia in *Oltre l'avanguardia*, sia in *Attraverso i sentieri del comporre.*
[376] Cfr. il passo citato sopra da A. GENTILUCCI, *György,* cit,. p. 58.
[377]A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre.* Per ulteriori specificazioni del concetto cfr. 3.6.3.
[378]A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 62
[379] In *György Ligeti oggi* (p. 62) la citazione di *Mensurale* riportata sopra corrisponde a quella de *Il tempo sullo sfondo* menzionata nel capitolo sul suono di *Oltre l'avanguardia* (p. 84) subito prima dei paragrafi dedicati al compositore ungherese.

Gentilucci, in esplicito riferimento alla tecnica compositiva del compositore ungherese, aveva attuato, un processo di omogeneizzazione del tessuto e perseguito una «ricerca di precise polarità acustiche».[380]

Questo secondo obiettivo risulta "preannunciato" nell'organizzazione del materiale pre-compositivo. Nella "serie" di nove quinte giuste, in aperta opposizione a un principio fondamentale del metodo di composizione coi dodici suoni, il primo intervallo (RE-LA) è ripetuto in terz'ultima posizione, creando un'evidente polarizzazione intorno al RE (Fig. 8)

FIGURA 8
Materiale armonico di *Mensurale,* per undici archi (1977)

Gentilucci non è nuovo a questa libera interpretazione della tecnica di composizione seriale. Il raddoppio armonico di una nota della serie costituiva già uno stilema delle prime composizioni vocali. Nel primo dei *Canti da Exravagario di Pablo Neruda* per voce di baritono, oboe, violino, viola e violoncello, scritti nel marzo 1965, *La desdichada*, basato su una serie dodecafonica costruita sul RE (Fig. 9) il suono tenuto in *forte* del violino rende evidente la gravitazione polare che insiste sulla funzione di pedale armonico svolta da questa altezza a sostegno della linea vocale (Fig. 10).[381]

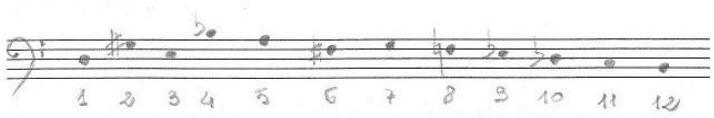


FIGURA 9
Serie dodecafonica per *La desdichada*, per baritono, oboe, violino, viola, violoncello (1965)

Come osserva Ferrari nel suo lavoro monografico su Gentilucci, l'intenzione del compositore risulta mascherata dalla compresenza di due intervalli sovrapposti di seconda minore (MI bemolle e Mi bequadro) nella viola e nel violoncello che attenuano il rilievo conferito al RE, che pure esiste.

[380]A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 62
[381]Il rilievo è desunto da G. FERRARI, *Armando Gentilucci. Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1998, p. 38

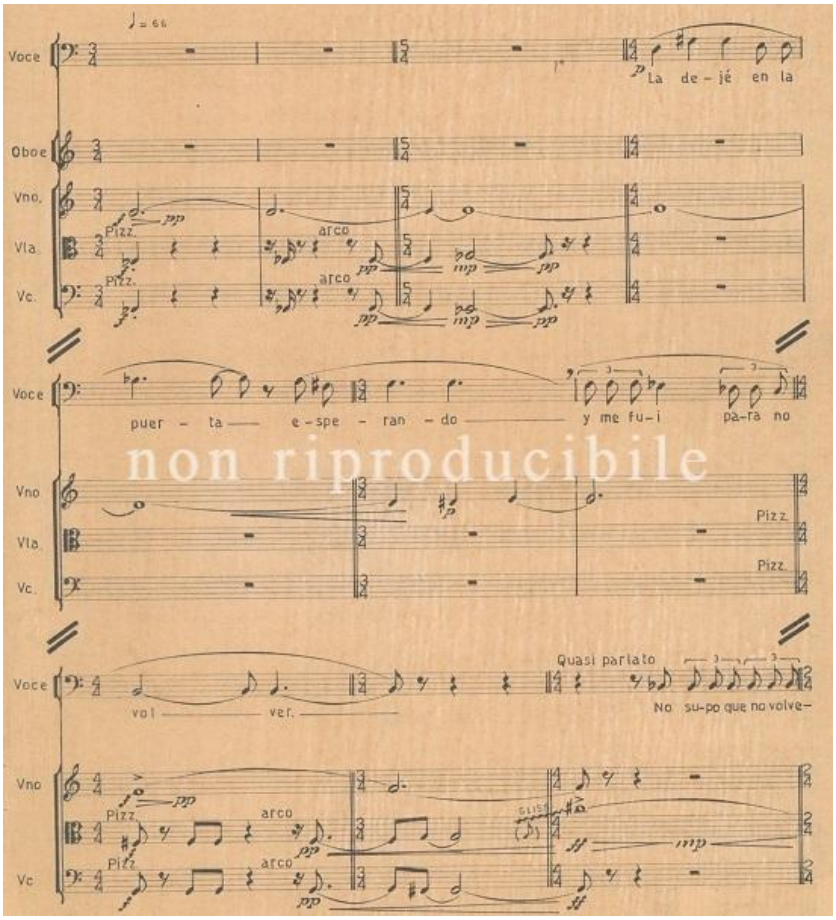


FIGURA 10
A. GENTILUCCI, *Canti da "extravagario" di Pablo Nerida*, per Voce maschile, (baritono) Oboe e Trio d'archi (1965) : n. 1 *La desdichada*, p. 1 – © 1965 Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali – Milano. Per gentile concessione dell'editore.

In *Mensurale* la "serie" di quinte viene eseguita nelle forme originale e retrograda un numero di volte necessario a saturare lo spazio delle durate distribuite in modo proporzionale tra le parti. Come in un antico canone mensurale, la lettura imitativa della serie distribuita con durate dalla più lunga (*brevis* ternaria) alla più breve (*minima*) nelle parti dai violoncelli ai violini, crea un tessuto omogeneo.

Nelle prime due sezioni l'impiego in tutte le parti degli archi (esclusi i contrabbassi) della serie di quinte fissate nell'unico registro dell'ottava centrale, dà luogo a sottili trasformazioni timbriche sull'unisono. Questa prima evoluzione incarna l'avvio di un processo che ricerca la varietà nell'unitarietà dei materiali e anima dall'interno una scrittura congegnata per evolvere una superficie statica.

La gravitazione intorno al RE_3, frequenza che impronta il colore armonico di tutta la prima parte, accentua la qualità percettiva di staticità e trae il suo potenziale unificante a posteriori, prima dal contrasto con il lungo accordo di undici note posto tra un respiro e l'altro della "polifonia" – una profonda incisione praticata nel tessuto, dalla quale il RE risulta assente – e successivamente dalla riproposizione del bicordo RE-LA in apertura della seconda parte. In essa, l'ampliamento qualitativo del campo iniziale, realizzato con

l'aggiunta di quattro nuove quinte che saturano il totale cromatico (se si considera la tredicesima quinta come una ripetizione della prima) non distoglie il RE_3 ,dall'insistere polare nel registro dell'ottava centrale insieme alla sua *repercussio* LA. Anche l'evoluzione dello spettro armonico, attuata nella terza parte mediante trasposizione delle quinte ad altre ottave, non fa che ribadire il gioco di polarità gravitazionali da una prospettiva pre-conclusiva di rivolto (LA-RE) che precede lo stato "fondamentale" e determinare il suo approfondimento sino al registro grave dei contrabbassi, i quali emergono per la prima volta, e in controtendenza, con una "linea" di nove altezze (non più bicordi) incentrata anch'essa sul RE. La terza parte, in definitiva, completa il quadro di riferimento armonico delle consonanze perfette, aggiungendo alla quinta, cellula-intervallo strutturale, e all'unisono, conseguenza della "frizione timbrica" imitativa, il rapporto di ottava.

La scelta articolativa di Gentilucci ricerca programmaticamente la definizione di uno stato immobile. L'assenza di accenti ritmici e la gestione delle durate in base all'obiettivo del *continuum* sonoro,[382] sposta la tensione dell'ascolto sui soli valori timbrico-armonici. Tutto ruota intorno a un *suono* iniziale, a un'idea timbrica di sonorità composta, prodotta dalla emissione di otto quinte giuste da parte di undici archi divisi che si svolge entro un solo registro specifico con un'intensità in pianissimo.

Durante l'ascolto apparentemente non accade nulla. Il discorso procede senza figure individuate e l'articolazione dell'idea timbrica iniziale avviene sotto una superficie omogenea attraverso piccole modifiche, la cui gradualità, gestita in tre fasi, rende percepibile un lento processo di crescita a partire dalla cellula-intervallo iniziale: 1) prima evoluzione timbrica, data dalle sfumature di colore che i bicordi assumono circolando nei diversi tagli degli archi; 2) prima evoluzione armonica che estende il campo difettivo iniziale al totale cromatico con una seconda evoluzione timbrica, data dall'inserimento di movimenti locali come glissandi e tremoli; 3) evoluzione del registro complessivo con l'aggiunta di contrasti dinamici.

Rispetto al modello, la scrittura di *Mensurale* può esser fatta rientrare nella categoria ligetiana dei «complessi globalmente statici ma permeati da movimenti interni», secondo l'auto-classificazione elaborata dal compositore ungherese,[383] sulla quale torneremo più avanti. La tenue polarizzazione sul RE e in generale la «ricerca di precise polarità acustiche» rimanda alla concezione armonica che governa molte parti di composizioni della fine degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta di Ligeti.

In esse la tendenza a far emergere elementi melodici, od altri eventi, segnava un cambiamento rispetto al cesello indistinto della precedente scrittura micropolifonica; una seconda evidenziava la scelta di precise combinazioni armoniche attraverso un ordine di preminenza dato alle consonanze perfette: unisono e ottava, più volte raddoppiata e

[382]L'autore connetterà questa scelta articolativa alla personale poetica del tempo, come verrà illustrato più avanti. L'obiettivo è esplicitato in uno scritto di presentazione al brano citato più avanti.
[383] Vedi più avanti in questo paragrafo.

fissata in alcuni determinati registri (le "registrazioni d'ottava" indicate da Gentilucci), l'ottava arricchita dalla quinta giusta o da altri intervalli.[384]

Ad alcune di queste opere, come *Concerto per violoncello e orchestra* del 1968,[385] *Doppelkonzert* per flauto e oboe del 1972,[386] si riferisce probabilmente Gentilucci in *Oltre l'avanguardia* quando colloca il linguaggio armonico di Ligeti in una terra di mezzo, estranea sia ai centri tonali e relative responsabilità funzionali, sia all'equipollenza livellatrice delle dodici note della scala cromatica propria della musica atonale e seriale:

> indicativa la frequenza con cui ci imbatte nelle "registrazioni d'ottava" con numerosi raddoppi dell'ottava stessa all'interno del blocco, ove viene rimossa un'indicazione di segno opposto che Arnold Schönberg aveva lasciato quale eredità alla musica contemporanea, situata tutta in tal modo entro il dissonantismo radicale.[387]

È interessante osservare come Gentilucci non riconduca subito l'impiego delle ottave di Ligeti a puri *oggetti* utilizzati per la loro risultanza fonico-timbrica, come ci saremmo aspettati, considerando le argomentazioni dell'autore citate e prese in esame, ma prenda spunto dai raddoppi multipli per assimilarli a responsabilizzazioni polari e innervare su questa lettura, che pone al centro la rinnovata sensibilità di Ligeti per la differenziazione armonica, due linee in ultima analisi convergenti del discorso.

Digressione

La prima procede nel volgere di una breve parentesi esplicativa. Per la spiegazione l'autore si avvale ancora un volta di un argomento in negativo. Gentilucci distingue cioè tra il modo d'intendere la polarità di Ligeti e quello di Nono, per far risultare il primo dal contrasto col secondo. L'autore identifica nel «sottile gioco di polarità gravitazionali» una caratteristica di molte opere del compositore veneziano di sempre.[388]

> fin dai celebri cori, o nel Canto sospeso, ove la rigidezza meccanica dei procedimenti seriali viene evitata proprio alla radice, sostituendo qualsivoglia schema di ingegneria costruttiva precostituita mediante la nozione di processo visto quale dispiegamento degli 'infiniti possibili' interni a campi sonori percorribili nelle più svariate direzioni, ma su perni intervallari e finanche altezze fisse stabilizzate perfino in un'unica serie e che perciò orientano l'ascolto connotandolo fortemente.[389]

Il riconoscimento di una continuità della cifra noniana, contraddistinse, come è stato detto, la posizione critica di Gentilucci e di Pestalozza[390] dai sostenitori di un'adesione "convenzionale" del compositore veneziano, allora poco più che esordiente, al serialismo

---

[384]Esempi in *Doppelkonzert* per flauto e oboe del 1972.
[385]Si veda dopo batt. 30 il convergere sul si bemolle su cinque ottave dopo la fascia a partire dai fiati.
[386]Nel primo movimento il raddoppio di ottava in tutta l'orchestra del *si* presente nel primo ingresso dell'oboe solo;
[387] A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 86.
[388]A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 60.
[389]*Ibidem.*
[390]Sui riflessi estetico compositivi del disimpegno cfr. § 2.2 di questa tesi.

integrale. Sul presupposto di quest'assenza di mutamenti sostanziali, al di sotto delle appariscenti evoluzioni delle fasi successive di Nono, Gentilucci fa risalire l'impiego di intervalli e suoni-perno alla partitura del *Canto sospeso*, dove, d'altra parte, il rigore della costruzione, improntato questo sì alla disciplina seriale, trasudava nella ricerca di simmetria nella distribuzione degli episodi e, al loro interno, nel congegno di elementi e parametri musicali che variava da brano a brano.

L'unitarietà, come ricorda Gentilucci, era garantita dalla rilettura continua di una medesima successione di dodici suoni che attraversa l'intera composizione a partire da un LA, che si divarica di semitono in semitono e di tono in tono fino a contenere tutte le distanze possibili tra nota e nota. Nono, in più, mette questa distanza – l'intervallo – al centro della sua costruzione, come gradiente espressivo del canto secondo la tradizionale corrispondenza tra intervalli ampi e canto molto sentito, tra intervalli piccoli e canto intimo. Trascende il "feticismo" strutturalista di questa struttura minima procedendo ad integrarlo nelle categorie percettive che definiscono ogni movimento come una forma riflessiva sulla composizione dell'oggetto musicale e sulla capacità del soggetto di identificarsi in essa.

Nono sostituisce allo schematismo precostituito dei procedimenti seriali la nozione di *processo,* in cui, come Gentilucci aveva affermato nella citata presentazione radiofonica di *Das Atmende Klarsein* dell' '83, consiste la rappresentazione stessa della musica come esperienza in atto,[391] o in cui, come aveva tenuto a precisare nell' '85, si attua il «dispiegamento degli 'infiniti possibili' interni a campi sonori percorribili nelle più svariate direzioni».[392] Sul piano delle risultanze percettive, il ricorrere polare di altezze e intervalli, rintracciabile nelle partiture di Nono dal *Canto sospeso* alle "armonie" del *Prometeo,* tendeva ad orientare l'ascolto e a determinare la sua forte connotazione.

Nella breve parentesi, funzionale alle argomentazioni principali, Gentilucci tralascia di considerare un elemento, che, insieme al lirismo, definiva l'assunzione di Nono ad altro importante modello per il compositore leccese: la poetica del tempo. Nel *Canto sospeso* relazioni di densità, distribuzione dei registri, costruzione e smantellamento di strati sonori sovrapposti, avvolgono l'ascoltatore in un fluttuare sospeso degli elementi in assenza di movimento. La staticità è costitutiva del senso profondo di queste pagine in cui la concezione del tempo riposa sulla tensione tra una determinazione rigorosa degli eventi, che essa delimita, e l'irregolarità delle strutture ritmiche sovrapposte, che rende tale determinazione per lo più indistinta.

Alla fine degli anni Settanta, in *Sofferte onde serene,* composizione di Nono per pianoforte e nastro magnetico a due tracce del 1976,[393] Gentilucci individuava un esito significativo

---

[391] *Ibidem.*

[392] A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 60

[393] Composizione del 1976 dedicata "A Maurizio e Marilisa Pollini". Prima esecuzione assoluta: Milano, "Musica del nostro tempo", Conservatorio, Sala Verdi, 17 aprile 1977; Maurizio Pollini, pianoforte – Luigi Nono, regia del suono. Editore: Ricordi, 132564 (prima edizione 1977 – seconda edizione 1992, con le note tecniche alla regia del suono di Alvise Vidolin e il CD con il remastering digitale del nastro magnetico originale, a cura di Pietro Pellegrini e Alvise Vidolin.

nella contemporanea ricerca condotta sul *suono,* [394] tanto da accostarla nel sesto capitolo di *Oltre l'avanguardia* a «quasi tutte le musiche di Ligeti e di Aldo Clementi, di assai importanti opere di Franco Donatoni, dalle partiture più vitali di Iannis Xenakis […] dalle musiche del Niccolò Castiglioni di sempre, a *Lessico* di Giacomo Manzoni, ad alcuni lavori di Gerard Grisey, ancorati alla struttura intima dei suoni armonici».[395]

Sullo sfondo di questo affresco di esperienze compositive attraversate dal comune interesse timbrico-materico, la citazione di Nono assume un "timbro" particolare per la vicinanza a quella che Gentilucci fa di se stesso. Oggetto della proposizione successiva, l'opera il *Tempo sullo sfondo* (1978) esemplifica il modo in cui Gentilucci era stato «toccato da una simile prospettiva».[396] Nel farlo egli mette sullo stesso piano la dimensione pre-compositiva dell' «ascolto del materiale» e le risultanze effettuali di quell'ascolto proiettato nella *res facta* della sua partitura.[397] La "prospettiva" assimilata da Gentilucci inerisce i fondamenti del comporre. Lo sguardo totalmente rivolto al materiale sonoro abbraccia potenzialità e risultanze effettuali; aspira all'unitarietà di una concezione organicistica che espande la definizione di un nucleo germinale e lo dispiega in una forma che procede dal suo "ascolto", secondo l'assunto più volte ribadito dall'autore. Come per molti compositori degli anni Ottanta (Nono compreso), il *suono* di Gentilucci è una totalità articolata nella quale materiale e forma tendono a presentarsi come un *continuum*.

Il riferimento a *Sofferte onde serene,* tuttavia, soddisfa una duplice specificità. Un primo ordine di senso, più esterno, accomuna suggestione extra-musicale ed elaborazione di oggetti timbrici in maniera del tutto esente (in entrambi i compositori) da intenti banalmente illustrativi.

> Alla mia casa, alla Giudecca in Venezia, giungono continuamente suoni di campane varie, variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole. Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare. Inviti al lavoro, alla meditazione, avvertimenti. E la vita vi continua nella sofferta e serena necessità dell'"equilibrio del profondo interiore", come dice Kafka.[398]

L'occasione compositiva descritta da Nono non suona estranea alla sostanza evocativa che Gentilucci mette in vibrazione all'inizio de *Il tempo sullo sfondo.* La definizione del suono-rintocco, attuata attraverso l'evoluzione delle sue "componenti" nello spazio, crea i presupposti per il propagarsi di quella cellula timbrica attraverso le "infinite possibili" esplorazioni del campo armonico iniziale. Le molteplici relazioni che le polarità armoniche instaurano tra loro prolungano la percezione di uno spazio sonoro. Lo stare all'interno di

---

[394] A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84.
[395] *Ibidem.*
[396] *Ibidem.*
[397] Per l'autocitazione di Gentilucci cfr. § 2.6.1 *Il suono nella nuova musica.*
[398] Originariamente pubblicato nel fascicolo programma del disco Deutsche Grammophon 2531004 del 1979, contenente le registrazioni di *A floresta é jovem e chéja de vida* e *… sofferte onde serene…*, il testo di Luigi NONO da cui ho tratto la citazione è in *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, a cura di A.I. DE BENEDICTIS e V. RIZZARDI, Ricordi-LIM («Le Sfere», 35), Milano 2001, vol. I, p. 482.

un campo permette all'ascoltatore di coglierne le trasformazioni, ed è ciò che avviene anche in *Sofferte onde serene*.

Meno immediato, ma non meno fondante, risulta il collegamento del *Il tempo sullo sfondo* con la "scena della pendola" che precede la morte di Boris nell'opera di Musorgskij.[399] Secondo una testimonianza resa pubblica in tempi recenti,[400] l'autore riferì della suggestione che gli procurò la famosa scena delle allucinazioni del protagonista scandite dal battito della pendola, per via dello sdoppiamento temporale che la musica di Musorgskij procurava nell'ascoltatore. Questo sdoppiamento evocava la duplice nozione di χρονος (chronos) e καιρος (kairos) con cui la terminologia dell'antica Grecia distingueva il riferimento al tempo cronologico e sequenziale, da quello a "un tempo nel mezzo", a un momento di un periodo di tempo indeterminato nel quale "qualcosa" di speciale accade. Mentre il primo è quantitativo, il secondo ha una natura qualitativa.

Nella riambientazione espressiva di Gentilucci, la metafora di un tempo "a due dimensioni" assorbe e coniuga entrambe in una sola rappresentazione esistenziale. Ne *Il tempo sullo sfondo* la nozione di tempo cronologico è data come scorrimento di un tempo "esterno" incarnato nell'isocronia dei "battiti" che affiorano di tanto in tanto, mentre la seconda risulta amplificata dall'immobilità di un tempo circolare, incombente sul quale irrompe all'improvviso il peso qualitativo degli istanti.

Questa lettura aderisce ad una *sostanza* compositiva che, come in Nono, governa i piani acustici. A quest'ordine di ragioni, interne al processo creativo, il riferimento di Gentilucci all'ultimo lavoro di Nono riguarda in senso stretto la scelta dei materiali e la tecnica adottata per la composizione su nastro magnetico.[401] Le registrazioni di Pollini, fatte in studio, riguardavano soprattutto gli attacchi dei suoni, la cui qualità percussiva, estremamente articolata sui tasti, veniva modificata e ulteriormente composta insieme ai vari campi intervallari. Come scriveva lo stesso Nono,

> Ne risultano due piani acustici, che spesso 'con-fondono', annullando spesso l'estraneità meccanica del nastro. Tra essi due sono stati studiati rapporti di formazione del suono. Compreso l'uso delle vibrazioni dei colpi di pedale, forse particolari risonanze "nel profondo interiore". Non 'episodi' che si esauriscono nella successione, ma 'memorie' e 'presenze' che si sovrappongono, in quanto memorie, in quanto presenze che si con-fondono, esse sì, con le "onde serene".[402]

Nel *Tempo sullo sfondo* Gentilucci effettua una trasposizione su scala strumentale degli attacchi percussivi registrati e rielaborati dall'elettronica. L'obiettivo ruota intorno alla

---

[399]Modest MUSORGSKIJ, *Boris Godunov,* Parte IV, quadro II (versione 1869) e Atto IV, quadro I (versione 1872.

[400] Riporto qui la testimonianza orale di Francesca Magnani, amica e collega del compositore, riferita dalla musicologa in occasione di una conferenza tenuta alla Biblioteca Gentilucci dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia sabato 31 ottobre 2015, nell'ambito dell'iniziativa *La parola vive nella musica. Boris e le redici del moderno teatro musicale,* lezione aperta di Adriano Guarnieri, con interventi di Francesca Magnani e Monica Boni.

[401]Il nastro magnetico per *Sofferte onde serene* di Nono fu realizzato presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano, con l'assistenza di Marino Zuccheri.

[402] L. NONO, *op. cit.* p. 482.

composizione di precise sonorità che nell'introduzione riproducono con chiarezza propedeutica il modello acustico attacco-risonanza.

L'incidenza della composizione di Nono su Gentilucci può essere dedotta dall'evoluzione conseguita a tale impatto. Un indizio si rileva tra la fine del 1976 e l'inizio del 1977, quando, dopo quasi un anno di interruzione dell'attività compositiva, Gentilucci si rimise in gioco con l'opera *Molteplice* per violino, violoncello, pianoforte e nastro magnetico. Questo lavoro comportò l'approfondimento di una personale accezione del mezzo elettronico, già peraltro esplorato in *Come qualcosa palpita nel fondo* per violino e nastro magnetico del 1973: composizione che, nella parte del nastro, sarebbe stata oggetto di una seconda versione nel 1980.

Per Gentilucci l'impiego dell'elettronica aveva rappresentato viepiù un allargamento delle possibilità sonore dello strumentario acustico. Consentiva di realizzare né più né meno che un montaggio con elementi *dal vivo,* sul modello della *Musica su due dimensioni* (1952-1958) per flauto e nastro magnetico di Bruno Maderna, o di *Différences* (1959-1967) per flauto, clarinetto, viola, violoncello, arpa e nastro magnetico di Luciano Berio, il quale, principalmente a causa di questa concezione (a suo dire già invecchiata) del mezzo elettronico, non risparmiò critiche taglienti all'impresa editoriale che aveva impegnato Gentilucci nei primi anni Settanta.[403]

La composizione di *Molteplice* segue di poco quella di *Sofferte onde serene,* la cui prima esecuzione avvenne a Milano nell'ambito del ciclo di iniziative *Musica del nostro tempo* il 17 aprile 1977, e questa coincidenza non è priva di significato, considerando il momento cruciale nella maturazione in Gentilucci di una nuova consapevolezza artistica. Nella presentazione redatta in occasione della prima esecuzione di *Molteplice,* effettuata nel 1978 a Bologna dai colleghi del Klaviertrio, cui la composizione è dedicata, l'autore premette alcune delucidazioni sulla

> varietà di elementi, con un'area di materiale che cerca di essere la più larga possibile (nella direzione già indicata da un Bartók o da un Ives), e sia come moltiplicazione elettronica di suoni prodotti strumentalmente con una continua ricerca di proiezioni, scambio, interazione e dilatazione tra esecuzione dal vivo e nastro[404]

Molteplice incarna programmaticamente questo passaggio cruciale. Termine *ante quem* rispetto agli indirizzi precedenti, li riassume nell'uso di materiali eterogenei, nel pluralismo linguistico alla Ives perseguito in *Studi per un Dies Irae* del 1971-72. Termine *post quem* rispetto agli indirizzi successivi, *Molteplice* accosta all'articolazione di un pianismo che sfrutta lo strumento per quello che deve rappresentare, un "idioma" a tratti anche inedito, estraneo a ogni eredità, tutto inventato, sia per la tecnica, sia per la gestione delle durate, attraversate da brevi passaggi aleatori, sia per il ricorso ad una particolare

[403]Cfr. Luciano BERIO, *Eroismo elettronico* recensione ad A. Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1972, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI/4 ottobre-dicembre 1972, pp. 663-5.

[404]A. GENTILUCCI, programma di sala redatto dall'autore in occasione del concerto tenuto il 20 marzo 1978 al Teatro Comunale di Bologna dal *Nuovo Klavietrio* (Ennio Pastorino, pianoforte, Astorre Ferrari, violino, Marco Perini, violoncello): componenti era tutti professori dell'Istituto Musicale "A. Peri" di Reggio Emilia.

notazione che incornicia raggruppamenti sonori da eseguire «fortissimo e velocissimo, come una scarica» (Fig. 12).[405] Questa notazione, impiegata da Gentilucci per la prima volta in una composizione inedita per un percussionista del 1976 (Fig. 11) poi riutilizzata ne *Il tempo sullo sfondo* del 1978 (Fig. 13) è la risposta semiografica alla ricerca di proiezioni, scambi e dilatazioni, poste in essere dalle interazioni tra il mezzo acustico dal vivo e la risorsa elettronica su nastro, che pure accoglie e predetermina la moltiplicazione di suoni prodotti strumentalmente.

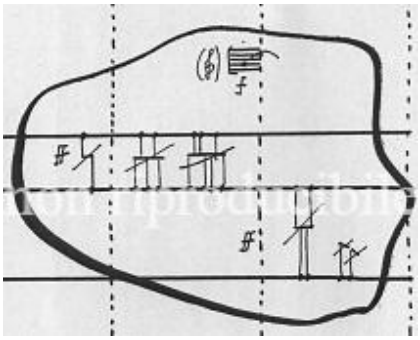


FIGURA 11
A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista (1976). Particolare del manoscritto autografo: per gentile concessione della Fondazione Dragoni di Milano

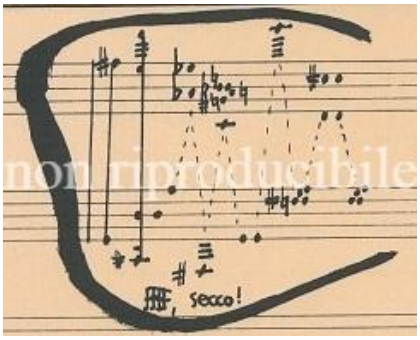


FIGURA 12
A. GENTILUCCI, *Molteplice* (1976-1977) Copyright © Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

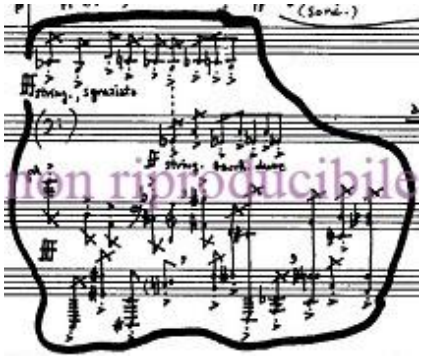


FIGURA 13
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* (1978) Copyright © Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

non riproducibile

Né "contra-stante", né "contra-punto", come avrebbe potuto dire Nono, *Molteplice* descrive la ricerca di una poetica del timbro e la definizione di uno spazio sonoro costruito e investito di significato dalle interrelazioni poste in essere tra i quattro elementi (tre esecutori e nastro), i quali agiscono come 'dramatis personae', secondo modalità sperimentate in un altro fondamentale lavoro di Nono, *Como una ola de fuerza y luz* per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico (1971-1972), opera molto cara a Gentilucci, che peraltro mostra, dal punto di vista dell'occasione compositiva, molte analogie con *Come qualcosa palpita nel fondo* del 1973.[406]

Recezioni neoromantiche

La citazione di *Sofferte onde serene* in *Oltre l'avanguardia* concorre a pre-definire, in modo implicito e sul presupposto di mezzi e obiettivi espressivi differenti, il concetto di "profondità acustica", prerogativa della musica di Ligeti che Gentilucci avrebbe enunciato

[405] Didascalia dell'autore sulla partitura di *Molteplice*, Ricordi, Milano 1976-77.

[406] L'opera è scritta su versi scelti da un poema del poeta argentino Julio Huasi, amico di Luciano Cruz conosciuto da Nono: «Conobbi Luciano Cruz, dirigente popolarmente amato del M.I.R. cileno (movimento di sinistra rivoluzionario) a Santiago nell'estate del '71. La sua forte intelligenza e straordinaria capacità marxista di combattente per la libertà cilena, mi suscitò ammirata immediata amicizia per lui. Nel settembre del '71 mi giunse improvvisa la notizia della sua morte accidentale strana, a soli 27 anni. È la motivazione di questa mia musica» (In: Luigi Nono. Scritti e colloqui, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-LIM («Le Sfere», 35), Milano 2001, vol. I, p. 479.

e sviluppato nel testo dell' '85, curando di distinguerlo dal senso più diffuso e intuitivo di "profondità sinfonica".

Questa seconda qualità definisce una caratteristica organizzativa presupposta alla scrittura tradizionale per orchestra. Al fine di determinare una scansione ideale di piani sonori, i ruoli delle famiglie strumentali, e talvolta dei singoli strumenti o loro impasti, sono pensati momento per momento in relazione alla necessità di occupare lo spazio illusorio che s'interpone tra l'ascoltatore, ipoteticamente seduto di fronte all'orchestra, e una successione immaginaria di quinte teatrali che si susseguono: dal primo piano allo sfondo; dagli oggetti sonori di maggior rilievo per il loro carattere gestuale-figurale, all'immobilità del tappeto sonoro "retrostante".

Nello specifico Gentilucci riconduce il concetto di "profondità sinfonica" alla natura «quasi gestuale»,[407] che talvolta in Ligeti si accompagna alla "profondità acustica". Intorno a questi due aspetti si profilano, secondo l'autore, alcuni equivoci nella recezione contemporanea del Maestro ungherese. La distinzione in oggetto catalizza perciò l'ultima parte di *György Ligeti oggi,* nella quale l'autore va al nocciolo della questione e giunge a formulare i termini di confronto odierno con l'opera e il pensiero del Maestro.

> Non saprei francamente dire con sicurezza quanto siano legittimi i sia pur parziali richiami a Ligeti di compositori più giovani quali i tedeschi Trojahn, Schweinitz, Müller-Siemens, Febel. Escluso forse (in parte) Febel, per gli altri ciò che attrae maggiormente in Ligeti è proprio quella sorta di gesto sinfonico non isolabile da tutto il resto se non a rischio di fraintendimenti.[408]

Gentilucci imputa ai giovani compositori tedeschi di tendenza neoromantica, che affermavano di riconoscersi in Ligeti, una sua lettura parziale e limitata a ciò che, ai loro occhi, appariva più in sintonia con opzioni estetiche *retrospettive.* A tal fine essi tendevano a isolare alcune componenti esteriori e in sé esornative della sua scrittura, e ad assimilarle *d'emblée,* disgiunte dall'approccio rigoroso al comporre, dalla «capillare, sapientissima artigianalità interna»[409] di cui esse erano peraltro un'organica conseguenza, «per quel tanto di *atmosfera* […] ottenibile con scritture molto generiche e retrò».[410]

Questa sottolineatura forzata degli aspetti più vistosi dell'originale, che in alcuni momenti potevano sfiorare la retorica tardo romantica, ma che erano frutto di un connubio tra esplorazione di una materia sonora sempre nuova e ricerca di un suono sinfonico, fuorviava i contemporanei dalla recezione più autentica della lezione di Ligeti. Un'esperienza sicuramente debitrice dell'attento studio condotto su Mahler, Webern e Debussy, per quanto concerne i valori spaziali *interni* alla musica, ma che non aveva nulla a che spartire con l'accezione morfologica di affresco sonoro che la musica di Mahler si portava dietro.

---

[407] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 63
[408] *Ivi,* p. 64.
[409] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 64.
[410] *Ibidem.*

Il tema della recezione di Ligeti nelle poetiche contemporanee rispondeva in realtà all'interrogativo più generale sulle ragioni dell'attualità del suo pensiero e della sua prassi costruttiva: una domanda che l'autore aveva introdotto qualche paragrafo indietro, a giustificazione della testimonianza diretta portata col proprio esempio di *Mensurale.* Da questo interrogativo scaturiva l'analisi delle prospettive convergenti nella linea indicata da Ligeti. Era la chiave di volta del testo e Gentilucci poneva al vertice i temi più "sensibili" del linguaggio armonico e della forma.

Linguaggio armonico

Secondo Gentilucci i compositori europei e non europei degli anni Ottanta che si riferivano a Ligeti – compreso il millantato debito dei neoromantici, verso i quali l'autore assumeva una posizione decisamente critica,[411] – erano principalmente motivati dalla sua attitudine a «pensare la musica fuori dalla contrapposizione astratta, scolastica, di consonanza e dissonanza».[412]

Il rischio di trarre da questa prassi costruttiva alcune conclusioni potenzialmente errate o semplicistiche era la contropartita reattiva e liberatoria dai dogmi che avevano totalizzato le precedenti condizioni operative:

> Credo che i riferimenti a Ligeti (che pure, sia ben chiaro, è pur sempre rimasto un musicista 'di ricerca' o d'avanguardia, come si usava dire un tempo), avvengano in nome di alcune cose che però sino a ieri sembravano degne solo di sospetto, quando non addirittura compromissorie.[413]

Il consenso all'agire di Ligeti nasceva dal comune auspicio a scongiurare «certi tabù della passata avanguardia»,[414] a cominciare dal fraintendimento "dialettico" del rapporto tra consonanza e dissonanza, considerate «antitetiche e tendenzialmente incompatibili, avversarie irriducibili, incarnazioni (per la verità, patetiche assai) del vecchio e del nuovo».[415] Quel *nuovo* che nelle risultanze sonore aveva pagato, secondo Gentilucci, il prezzo più alto, schiacciato dalle limitazioni e dai divieti, condizionato nelle «strettoie del dissonantismo radicale», mortificato nelle «quaresime del suono agro e smunto, oppure aguzzo e brillante».[416]

Il modo critico con cui Ligeti aveva messo in atto questo superamento nasceva tuttavia dall'alveo di grande apertura generata dalle esperienze della 'Nuova Musica', in seno alla quale il compositore ungherese aveva comunque agito. Benché orientato a perseguire obiettivi autonomi e paralleli alle estensioni del serialismo integrale, la sua forza consisteva nel'aver saputo armonizzare il percorso di ricerca con le istanze

---

[411]A tal proposito cfr. anche A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea a cavallo tra due decenni: 1970-80*, in «Musica/Realtà», A. 7., n. 20 (ago. 1986), pp. 59-74. e la sua illustrazione al paragrafo 3.6.4.
[412]A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 62.
[413] *Ibidem.*
[414]A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 64
[415]*A. GENTILUCCI, György cit.* p. 62
[416]*Ivi*, p. 60, già citato.

dell'*avanguardia,* pur conservando su di essa uno sguardo critico, che lo aveva preservato sia dall'accettazione passiva del concetto di serialità sia da semplicistiche regressioni.

Gentilucci insiste su questo punto, illustrando le conseguenze dal lato del linguaggio armonico e da quello della concezione formale. Consonanza e dissonanza sono equiparate all'interno della nozione complessa di materiale timbrico, rispetto al quale esse concorrono a determinare la qualità armonica, in grado di svolgere una funzione aggregante e unificante all'interno di uno specifico contesto. L'assunto presuppone una trasformazione di prospettiva. Il cambiamento epocale scatta con l'abbandono dell'ideologia che aveva enfatizzato la distinzione accademica impedendo ogni deroga e si compie con l'ancoraggio alla prassi, alla gestione in sede operativa del lessico timbrico-armonico più funzionale, come per altri parametri, alla scelta di tipo espressivo:

> Per Ligeti l'una e l'altra non rappresentano altro che materiali: esse possono convivere benissimo; sta al comporre come prassi stabilire di volta in volta gerarchie e prevalenze. Ma, ciò va chiarito subito, senza livellamenti neutralizzanti le specifiche proprietà acustico-fisiche e percettive dei fenomeni sonori (ossia intervallari d'altezza, in verticale e in orizzontale).[417]

D'altro canto, precisa Gentilucci, l'impiego di aggregati armonici su base qualitativa timbrica degli "oggetti", non comporta l'annientamento dell'intervallo né come proprietà fisico-acustica, né come qualità percettiva specifica del fenomeno sonoro. Al contrario, in Ligeti l'intervallo concorre a determinare le proprietà delle configurazioni sia orizzontali sia verticali.

L'autore sottoscrive una prassi compositiva che condivide e gli appartiene. Alla poetica di Gentilucci coesiste un pensiero armonico che non conosce opposizioni "neoscolastiche", che si pone come prolungamento di un pensiero timbrico ma che, nello stesso tempo, rifiuta la defunzionalizzazione degli intervalli, la loro «volatilità intercambiabile».[418] Gentilucci pone la tecnica compositiva per campi armonici al centro della sua prassi e l'intervallo come cellula germinale al vertice di una fenomenologia di conseguenze sul piano timbrico e morfologico.

Nella teoria e nella prassi del compositore ungherese Gentilucci trova confermata la tecnica e legittimata la sua stessa critica allo stato cui era giunta la musica d'avanguardia alla fine degli anni Cinquanta.[419] L'estensione del principio seriale a dimensioni globali aveva depotenziato il concetto originario di serie aumentando la distanza tra il processo e il risultato della tecnica compositiva. Questa dissoluzione del principio ordinatore si manifestava attraverso l'indifferenza nei confronti delle dimensioni musicali, l'assenza di contrasti e l'appiattimento delle dimensioni formali

---

[417] *Ibidem.*
[418] *Ivi*, p. 60, già citato.
[419] Cfr § 1.4.6 di questa tesi.

dovuto all'azione livellatrice perpetrata sugli intervalli, ridotti, come ricorda Gentilucci, a mere entità statistiche.[420] La fungibilità delle altezze non era che una manifestazione della permeabilità diffusa delle strutture, la quale, giustificava molte fughe «verso l'indeterminato, l'apparente, il *come se*».[421]

La neutralizzazione dell'intervallo, condizione necessaria al processo di emancipazione del timbro, aveva inevitabilmente improntato molte poetiche del suono,[422] insieme alle *fasce sonore* del primo Ligeti. La costruzione del *suono* consentanea a Gentilucci, tuttavia, non si riduce agli spessori variabili della produzione ligetiana dei primi anni Sessanta. È dal successivo abbandono di un tessuto armonicamente indifferenziato e da altri postulati della 'nuova polifonia' ligetiana che scaturisce la piena sintonia di Gentilucci con la citata profondità acustica, la quale nel compositore ungherese si affianca ad una concezione "volumetrica" del suono.

Il concetto di profondità e di spazio nel Ligeti degli anni Settanta risulta elucidato solo in parte. Esso ha in realtà molte altre accezioni: in primo luogo quello della prospettiva o tridimensionalità dello spazio immaginario ottenuto con la strumentazione adeguata (come in *Dies irae)*; in secondo luogo quello del 'volume' (l'espressione è di Ligeti) ossia della densità maggiore o minore delle parti strumentali in grado di generare sensazioni di vicinanza o di lontananza (come in *Lontano*).[423] La 'profondità acustica' cui fa riferimento Gentilucci, invece, inerisce la profondità del suono inteso nella sua essenza di fenomeno vibratorio complesso, generato dall'azione concomitante di più frequenze "armoniche" (prevalentemente ottave e quinte) che delimitano il corpo principale. In base a questa concezione classica helmoltziana, l'uso ricorrente degli intervalli di ottava (prevalenti in Ligeti) e di quinta (prevalenti in Gentilucci) non fa che potenziare l'intensità di tali frequenze contenute in un suono o intervallo fondamentale del campo di altezze definito in sede pre-costruttiva,[424] e giustifica l'uso delle polarità.

Forma

Attraverso il citato confronto sull'uso delle polarità in Ligeti e in Nono, nato da un'esigenza illustrativa del concetto di "profondità acustica", Gentilucci aveva messo a fuoco due prospettive sulla nozione di *processo*, sulla quale la Nuova Musica aveva preso a interrogarsi.

> Ciò che in Nono è però sempre processo, percorso, esperienza in atto (e altrettanto si può dire, pur con tutte le marcatissime differenze tra un musicista e l'altro, per Stockhausen e per Berio), in Ligeti torna ad essere culto per l'oggetto sonoro dai

[420] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 60 già citato.
[421] *Ibidem*
[422] Si veda la citazione inerente la qualità materica e delle fasce sonore nelle opere di Krzystof Penderecki.
[423] Sullo spazio immaginario che si compone attraverso le trasformazioni del timbro e dell'intensità attraverso la scelta degli strumenti e del modo di emissione del suono cfr.I. PUSTIJANAC, *György cit.,* p. 261 e sgg., dove la studiosa fa risalire l'approfondimento delle differenti possibilità di scrittura prospettica agli studi compiuti dal compositore ungherese su Mahler, come testimoniano alcuni suoi contributi.
[424] Cfr. § 3.3.1 di questa tesi.

> contorni formalmente ritagliati, che un ascolto attento può abbracciare nella sua interezza: *forma chiusa* nel senso ovviamente lato del termine, che non può dirsi certo neoclassica o neoromantica o altro, e neppure precostituita a mo' di involucro.[425]

Se la musica di Nono mette in campo l'ostensione di un processo, e in questo divenire "formale" trova un corrispettivo nei percorsi suggeriti nelle opere di Stockhausen e Berio, in un compositore come Ligeti il processo interessa «solo in quanto individuazione del materiale»,[426] fase preparatoria, comprendente il suo studio e la sua manipolazione, rispetto ad una concezione intenzionata della «'forma' come *risultante* del processo di composizione».[427]

Il tema del processo sposta il discorso di Gentilucci dalla qualità armonica alla questione della forma e al legame che quest'ultima instaura con l'esperienza dell'ascolto. L'integrazione tra i due piani, armonico e formale, avviene dal lato dell'esperienza percettiva, dove un ruolo guida è svolto dalle curve di tensione armonica che improntano le articolazioni:

> Conseguente al pensiero del e sul materiale è quello della forma, intesa anch'essa in termini nuovi, fatta di pieni e di vuoti, di stacchi, che definiscono i tagli del continuo: ma si tratta di stacchi che coincidono sempre (o quasi) con l'esaurirsi di una tensione 'armonica' o l'inizio di un nuovo campo magnetico sonoro.[428]

Il richiamo al potenziale di tensione che insiste su un campo armonico e ai riflessi delle opzioni intervallari sul piano delle evoluzioni morfologiche soddisfa un'esigenza di continuità materiale-forma conforme ai principi organizzativi deducibili in Gentilucci. La *poiesis* di Ligeti descritta da Gentilucci ha molti punti in comune con quella che il compositore leccese si attribuisce in *Attraverso i sentieri del comporre,* a cominciare dal richiamo all' «integerrimo processo d'interrogazione" del materiale sonoro»,[429] che in Gentilucci, per effetto di una lettura un po' impressionista diventa "ascolto" del materiale.

Questa ricerca di continuità traduce in prassi il bisogno di mettere a fuoco una condizione dell'opera e del suo ascolto, volta a colmare la distanza che aveva afflitto molta musica di ricerca. L'aderenza al mezzo, secondo Gentilucci, era garanzia di un congruo risultato, nella misura in cui il processo era in grado di contenere gli obiettivi espressivi in uno spazio ristretto e definito di aggregazione, dove all'*iter* centrifugo di molte forme risultanti della composizione d'avanguardia si sostituiva il *focus* dell'immagine fotografica racchiusa entro contorni netti e posta innanzi all'ascoltatore come un oggetto:

> Essa forma ha veramente, né più né meno, il respiro del materiale sonoro che gli è congruo; ma ciò che in altri autori inclina al centrifugo, qui si rapprende in un iter più concentrato, rivela il desiderio della messa a fuoco in senso propriamente fotografico.

---

[425] A. GENTILUCCI, *György*, cit., p. 60.
[426] *Ivi,* p. 64.
[427] *Ibidem.*
[428] *Ivi.* p. 63.
[429] *Ivi,* p. 64.

> Anche fruitivamente, l'esperienza dell'ascolto in Ligeti restringe lo spazio (nel nostro secolo, talora, dilatato a dismisura) tra opera proposta e percorso individuale di chi ascolta.[430]

La questione della forma e del rapporto tra tecnica e processo, attraversa peraltro tutta la riflessione di Ligeti attestata fino a un certo punto negli scritti e incarnata nelle soluzioni compositive che scandiscono l'intera sua parabola creativa, dagli anni delle partiture timbriche alle ultime opere. Lo sguardo di Gentilucci è imbevuto di molte immagini musicali, sonore e notate, del compositore ungherese, rispetto alle quali poche furono le opportunità di riscontri teorici, per lo scoglio rappresentato dalla diffusione dei testi di Ligeti prevalentemente in lingua tedesca. Per questo motivo la traduzione del saggio del 1960 *Wandlungen der musikalischen Form*, realizzata venticinque anni dopo per il volume monografico su Ligeti dell''85,[431] costituì per il lettore italiano un'occasione per avvicinare un testo fondamentale.

In esso, frutto di uno scambio di idee con il musicologo austriaco Harald Kaufmann sulla situazione della musica seriale verso il 1958, Ligeti, in reazione al nuovo concetto di forma introdotto dalla *Terza sonata* per pianoforte di Boulez (1955-57 con elaborazioni fino al 1963)[432] e successivamente teorizzato dal compositore francese con la nozione di 'alea controllata', approfondiva criticamente il tema del rapporto fra predeterminazione e risultato finale della composizione.[433]

Sul presupposto che il risultato degli automatismi derivanti dalla generalizzazione delle disposizioni seriali e delle applicazioni dell'*alea* portava comunque in entrambi i casi all'indeterminazione, Ligeti prese posizione in modo fermo e tranciante contro questa prospettiva di livellamento,[434] sostenendo la necessità di riaffermare il controllo delle decisioni compositive. Per ovviare all'indifferenziazione e *caratterizzare* il processo, il compositore poteva optare tra il controllo del dettaglio, a rischio di perdere di vista la macroforma, e la realizzazione di una visone d'insieme, a prezzo di abbandonare completamente la predeterminazione totale del particolare.

---

[430] *Ivi*, p. 61.

[431] Concepito nel 1958 per una trasmissione radiofonica col titolo di *Wandlungen der seriellen Musik*, fu pubblicato due anni dopo col titolo di *Wandlungen der musikalischen Form*, in «Die Reihe», n. 7, 1960. La traduzione *Metamorfosi della forma musicale*, trad. it. a cura di G. GIOANOLA, in E. RESTAGNO (a cura di) *Ligeti*, cit. pp. 223-42.

[432] Affiancato dalle opere di Stockhausen (*Klavierstück XI*, 1956) e di Pousseur (*Mobile*, per due pianoforti, 1957-58).

[433] L'analisi dell'opera e alcune riflessioni di Ligeti sull'opera di Boulez erano state pubblicate in *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der* Structure Ia, in «Die Reihe», n. 4, 1958, pp. 38-63 (ora in ID., *Gesammelte Schriften*, Schott, Mainz 2017, Band. 1, pp. 413-46) e *Zur III. Klaviersonate von Boulez*, in «Die Rehie», n. 5, 1959, pp. 38-40, (ora in ID., *Gesammelte Schriften* vol. 1, pp. 447-50). Per un'illustrazione comparativa dei due scritti ligetiani con *Wandlungen der musikalischen Form* cfr. HERMAN SABBE, *György Ligeti*, in *Theorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 2, Symethrie, Lyon 2013, pp. 1081-94.

[434] I riferimenti critici all' ipotesi dell'"alea controlata" formulata da Boulez nel famoso articolo (Cfr. PIERRE BOULEZ, DAVID NOAKES and PAUL JACOBS, *Alea*, in «Perspectives of New Music», Vol. 3, No. 1 (Autumn - Winter, 1964), pp. 42-53.

Dal testo di Ligeti, testimonianza di un dibattito sorto intorno alla 'Forma nella Nuova Musica', in gran parte ospitato sulla rivista «Die Reihe», e tanto cogente in quegli anni da diventare tema centrale dei *Ferienkurse* di Darmstadt del 1965, traspare in filigrana la lettura tardiva di Gentilucci, filtrata dalla sensibilità di un compositore degli anni Ottanta che in esso trovava confermate a posteriori molte posizioni critiche espresse nei suoi scritti del decennio '67-'77.

Il dissenso di Gentilucci, come quello di Ligeti, rientrava nella dinamica di un rapporto costruttivamente critico con la Nuova Musica e non comprometteva, nell'un caso e nell'altro, il permanere della propria azione entro quei confini. Per scongiurare gli equivoci di una apparente estraneità di Ligeti al comune *background*, Gentilucci aveva insistito su questo radicamento, analizzando il tema del suo rapporto con la serie. La centralità di questo rapporto appare evidente anche nell'autoriflessione di *Attraverso i sentieri del comporre*, dove Gentilucci antepone la propria accezione del concetto di serie.[435]

In *Metamorfosi della forma musicale* il Maestro ungherese lamentava la perdita di specificità formatrice della serie e la sua "deriva", dovuta all'impiego di più svolgimenti sovrapposti, soprattutto se collocati ad un medesimo registro e senza alcuna distinzione di tipo timbrico. In questi contesti di scrittura, l'indifferenziazione intervallare e la tendenza all'equiparazione cromatica, conducevano ad una perdita di pregnanza. Alla funzionalità degli intervalli (successivi o simultanei) si sostituivano rapporti di densità e di registro, dall'intreccio dei quali il potenziale aggregante della serie risultava come assorbito.

Ligeti afferma che se il compositore rinuncia alla predisposizione degli intervalli in una serie dodecafonica, può tuttavia recuperare questa matrice dei rapporti intervallari ad un livello macroformale di "zone" e affidare al controllo seriale l'organizzazione della forma nel suo complesso. A queste condizioni, sul piano operativo occorre instaurare un coordinamento reattivo tra piano d'insieme e decisioni locali da prendere *durante la scrittura*, a garanzia di flessibilità e possibilità di scelta da esercitare momento per momento.[436]

Nel declinare questo concetto, Gentilucci mette sullo stesso piano due diversi ordini di riflessione, inerenti la costruzione della forma globale e le tipologie di materiale:

> rimosse le forme del passato, la forma stessa è stata assunta fenomenicamente nei suoi valori di *fattualità*, ciò che ha reso possibile il superamento della fuga vagamente nevrotica dal già noto. Le forme possibili scaturiscono dal lavoro di composizione: nelle une come nell'altra, anche ogni memoria pare legittima, purché riemerga da un integerrimo processo di interrogazione del materiale sonoro. In questo, Ligeti è sicuramente maestro.[437]

---

[435]Cfr. § 2.6.3 di questa tesi.

[436]In una nota l'autore stabilisce la distinzione tipologica fra struttura, i cui elementi sono percepiti separatamente e testura, percepiti globalmente e descritti statisticamente. Le testure presentano diversi gradi di permeabilità e sono reciprocamente più o meno osmotiche.

[437]A. GENTILUCCI, *György*, cit., p. 64

La confusione di livelli nasce evidentemente dall'esigenza di sottolineare l'assunzione "fenomenica" del concetto ligetiano di forma, che Gentilucci intende sottoscrivere, come dimostra l'affinità tra questo passo, tratto dal testo dell' '85 e il seguente, riferito a se stesso, di due anni prima:

> La "forma" […] è da me intesa quale risultante di una processualità inventiva che la scopre e la determina passo per passo.[438]

Nel nuovo "senso della forma" emergente alla fine degli anni Cinquanta, Ligeti, pur constatando alcune proprietà individuate come costanti, astraeva dalle fattispecie formali seriali, statistiche o casuali di quegli anni. Il suo discorso risulta perciò sovraordinato a contrapposizioni antitetiche e neoscolastiche, come Gentilucci lascia intendere.[439]

Questa nuova tendenza formale procedeva dalla necessità di colmare la distanza tra composizione e risultato che nelle opere del serialismo integrale e in quelle aleatorie aveva determinato il consolidamento di tipologie tali da improntare le opere di una forte somiglianza tra loro.[440] L'apparente universalità di alcuni elementi tendeva ad immettere nella stessa musica che li aveva categoricamente respinti, qualità portatrici di significato 'come-se', creando una forte contraddizione interna tra forma concepita e forma realizzata.

Ancora nelle scelte compositive degli anni Ottanta Gentilucci, in *Attraverso i sentieri del comporre,* lamentava l'involontaria caricatura del concetto di forma, «e, sul versante opposto, restaurativo, il ricalco di elementi della grammatica e della sintassi musicale tradizionale, con simmetrie formali date, prese dall'esterno, come citate».[441]

Secondo Ligeti, il motivo di questo paradosso andava cercato nell'allentamento dei rapporti tra processo compositivo, scisso in più fasi, e manifestazione concreta della musica. Per ovviare a questo *empasse,* il pensiero compositivo doveva puntare a far coincidere le relazioni interne al processo con quelle dell'opera composta, adattando il metodo, ossia la tecnica compositiva alle esigenze formali dell'evento musicale.[442]

Il riposizionarsi del pensiero compositivo sul controllo continuo tra forma e tecnica esprime da un lato i valori di *fattualità* evidenziati da Gentilucci in Ligeti; dall'altro il rapporto dinamico tra libertà – come sublimazione del momento immaginativo, che comprende musica realizzata e forma nel suo manifestarsi – e ordine, assolto dalle regole implicate nella tecnica adottata per l'oggettivazione della forma.

---

[438]A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri,*cit., p. 446.

[439]A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 64: col superamento del rifiuto categorico del "già noto" Gentilucci indica il fatto che Ligeti non disdegna nelle sue partiture il riscorso ad elementi tradizionali.

[440]Ligeti censisce alcuni elementi ricorrenti: collocazione di singoli oggetti nello spazio, impiego di macchie sonore ininterrotte strutturate al loro interno come cluster,combinazioni timbriche particolari, movimento continuo per ampi salti che si interrompono e poi riprendono.

[441]A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre,* cit., p. 445.

[442]I. PUSTIJANAC, *György,* cit., pp. 140-1

Entro queste coordinate estreme, l'adeguamento specifico dei mezzi alla prefigurazione immaginativa, scaturita dall'indagine sul materiale, torna ad esso come sua trasformazione continua, che si determina strada facendo, *attraverso i sentieri* indicati al compositore dalle proprietà dello stesso. Le trasformazioni risultanti possono essere graduali o subitanee, come aveva precisato Ligeti secondo una distinzione paragonabile a quella tra fluttuazioni e catastrofi.

Nel 1983 Gentilucci compositore si limita ad esortare che si

> accetti il comporre come "avventura", come trasformazione continua del materiale sonoro entro quei sentieri che si disvelano al musicista dopo lunghe interrogazioni (non solo del materiale: anche di se stesso). Ciò mi sembra, oltreché fecondo, anche congruo rispetto ai materiali sonori oggi impiegati.[443]

L'apparente ossimoro, che coniuga ordine a libertà, risuona nell'autoriflessione di molti compositori contemporanei.[444] Il coesistere di queste due necessità, mette in luce l'atteggiamento che più unisce Gentilucci a Ligeti, ed entrambi al pensiero d'avanguardia. Al di là delle molteplici trasformazioni e generalizzazioni della tecnica seriale, "le charme des impossibilités", secondo la nota espressione di Messiaen,[445] il bisogno di stabilire regole costruttive, di restringere il campo delle possibilità per operare con pochi elementi scelti di volta in volta, attraversa le poetiche e le tecniche adottate dai compositori della Nuova Musica.

Sul primo punto la sintesi di Gentilucci è chiara. Ligeti rovescia il *senso* della serialità senza negarla. Nell'applicare la logica seriale alla gestione della macroforma, egli sottrae il suo potenziale centrifugo al dominio del negativo, ancorandola «ad una operatività di tipo aggregante. Ciò che va a costituire, probabilmente, «un vero mutamento 'epocale', anche se, ovviamente, non è il solo autore a prospettarlo».[446] Egli tuttavia assume la tecnica seriale come uno dei "metodi" (non il solo) di oggettivazione della forma.

Ligeti coniuga alla trattazione generica le implicazioni estetiche specifiche nelle coeve *Apparitions* e *Atmosphères*.

> Ma il Ligeti di oggi non è più quello degli anni Sessanta, pur decisivi in tutti i sensi nella definizione della sua scrittura.[447]

Nel 1985, con questo *incipit* avversativo Gentilucci marca i cambiamenti intervenuti nell'oggetto della sua analisi. Vi sono in realtà almeno due diversi Ligeti che si profilano nel breve inventario inserito dall'autore: quello degli anni Sessanta delle famose fasce sonore e quello contemporaneo, che «ha progressivamente accolto articolazioni musicali

---

[443] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre,* cit., p. 446. Per approfondimenti al § 2.6.3 di questa tesi.
[444] *Ibidem.*
[445] L'espressione viene applicata al ritmo non retrogradabile nella sua introduzione al *Traité de rythme de Couleur et d'Ornithologie*, Leduc, Paris 1994 .
[446] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 64.
[447] *Ivi,* p. 61.

più strette e definite anche ritmicamente».[448] Gentilucci cita nell'ordine *Grand Macabre* (1974-1977), *Trio* per violino, corno e pianoforte (1982) per «la ricomparsa di 'gesti' nettamente più tradizionali» nel primo e di «elementi formali e figurali più vicini alla tradizione» nel secondo – una Passacaglia e una forma ABA per ammissione dello stesso Ligeti – : caratteristiche che Gentilucci acutamente rileva essere preesistenti e consentanee alla poetica ligetiana già dal 1968, come dimostrano nel *Secondo Quartetto* per archi

> tensioni latamente discorsive: non già per la presenza di una qualche dialettica tematica, assolutamente inesistente, quanto piuttosto per gli accrescimenti agogico-dinamici interni, che non rifiutavano una determinante presenza del gesto ritmico sottratto alla logica monodirezionale della quantità di suoni presenti in una determinata porzione di tempo.[449]

I richiami espliciti a forme o elementi della tradizione, presenti nella seconda parte della produzione di Ligeti, non indicano, come fu sostenuto da alcuni critici, una regressione, benché essi sembrino negare per certi aspetti l'avanguardismo materico della fase precedente. Gentilucci sottolinea la persistenza di una cifra personale che non smentisce la posizione del compositore sulla questione della forma:

> Ligeti ha *sempre* parlato non già in termini di 'affresco', ma in quelli di 'forma' come risultante del processo di composizione.[450]

L'avverbio riportato in corsivo non esclude l'esclusione. Le partiture del "secondo Ligeti" non fanno che incarnare altre possibilità implicate nella riflessione del 1960, al centro della quale l'autore aveva posto il concetto di *funzione*. Nelle relazioni che ogni forma pone in essere tra le parti e il tutto, il ruolo primario viene svolto dagli aspetti sintattici. All'interno della totalità la posizione e il ruolo del singolo oggetto viene definito in base alla funzione. Essi traggono significato dall'esistenza o dall'assenza di collegamenti, dal sistema di rapporti, di parentela o contrasto, che sussistono tra i singoli momenti piuttosto che dalla loro specifica articolazione.

A quest'ordine di relazioni dialettiche appartengono le «tensioni latamente discorsive» individuate da Gentilucci.[451] Quest'accezione para-linguistica di forma, organizzata secondo le regole di un discorso, risulta tuttavia attenuata dalla qualità del "sistema sintattico" di riferimento, il quale permane aperto a ogni tipo di trasformazione. Diretta conseguenza di questa apertura è il rapporto univoco che s'instaura tra l'opera e la forma plasmata unicamente per essa.

Il nuovo concetto di forma enunciato da Ligeti passa dunque attraverso il riconoscimento di alcune proprietà:

---

[448] *Ibidem.*
[449] *Ibidem.*
[450] *Ivi*, p. 64
[451] L'espressione è nel passo citato sopra da A. GENTILUCCI, *György* ,cit., p. 61

[forma] – ogni fase e ogni singolo momento all'interno del processo musicale sono determinate dal processo stesso, per cui non ci sono schemi formali prestabiliti, nella misura in cui anche i tipi formali della tradizione nascevano da raggruppamenti di caratteristiche comuni a forme uniche;
[ritmo] – l'articolazione ritmica risulta indipendente da ogni riferimento metrico e di pulsazione ed ha come conseguenza la possibilità di agire sulla differenziazione dell'articolazione, o sulla sua indifferenziazione fino a snervare la sua forza strutturante;
[sintassi] – la sintassi, intesa come possibilità di rapporti tra differenti sistemi, non è univoca ma si determina sul piano delle soluzioni particolari e non si richiama a sistemi universalmente validi;
[funzione] – rispetto al concetto formale classico-romantico di funzione, quello odierno, non designa un ruolo fisso, preordinato dal sistema di forze attrattive interne ad una struttura sintattica come quella tonale, ma labile e relativo.[452]

Come evidenzia Ingrid Pustijanac:

> Le possibilità formali della nuova musica vengono valorizzate attraverso il necessario abbandono dei criteri formali tradizionali individuati nella direzionalità degli eventi musicali e nella loro funzione formale, a favore di una musica non direzionata e formalmente non predeterminata.[453]

L'assenza del carattere vettoriale, come conseguenza di una trasformazione avvenuta nel linguaggio musicale occidentale, era stata indagata da Ligeti nei suoi studi sull'opera di Webern.[454] Nelle partiture del compositore viennese le relazioni melodiche e armoniche venivano ricondotte ad una *struttura* sovraordinata, che prescindeva dai rapporti orizzontali-verticali ed obbediva a leggi indipendenti dal pensiero musicale tradizionale. L'approdo di Ligeti all' «oggetto sonoro dai contorni formalmente ritagliati»[455] descritto da Gentilucci passa dunque attraverso il radicamento nella tradizione della trasformazione del linguaggio musicale.

L'accezione weberniana di serie dodecafonica aveva aperto allo sviluppo di nuove dimensioni compositive, come la configurazione di uno "spazio immaginario", che Ligeti descrive come modalità organizzativa «in cui i rapporti di simmetria o asimmetria (nella costruzione delle serie di altezze, nella disposizione verticale degli intervalli ecc.) prevalgono sulla tradizionale morfologia sintattica e temporale».[456]

Quest'accezione porterà ad indebolire in prospettiva gli aspetti paralinguistici della forma, rendendo concepibile non più il significato in sé, ma la sua trasformazione o il suo trasferimento, dovuto al fatto che nell'ambito di una composizione, ogni momento risulta portatore di senso in quanto rimanda ad altri momenti. Nella Nuova Musica il sistema di

---

[452] I. PUSTIJANAC, *György,* cit., pp. 239-40.
[453] *Ivi,* p. 241.
[454] G. LIGETI, *Webern und die Romantik*; ID, *Webern und die Zwolftonkomposition*; ID., *Weberns Harmonik*
[455] A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 60.
[456] I. PUSTIJANAC, *György,* cit., p. 233.

rapporti posto in essere dalle relazioni di continuità e contrasto determina il grado di movimento o di stasi, la qualità di estensione nel tempo.

Stratificazioni e tempo spazializzato

Nel saggio dell' '85 Gentilucci riconduce "struttura sonora per strati sovrapposti" e "sospensione del tempo musicale" ad un rapporto stringente di causa–effetto. Su un piano esterno, l'autore associa il nesso eziologico stratificazione-tempo alla nozione di *continuum,* implicata in senso stretto all'esperienza di Ligeti con la musica elettronica – cui Gentilucci aveva accennato nel testo del '79 – e, in senso lato, all'azione svolta dal Maestro ungherese *dentro* l'avanguardia. Sul piano interno alla musica, l'autore fornisce gli elementi per un'interpretazione originale che relaziona il binomio descritto alle conseguenze sul piano morfologico.

All'autore preme innanzitutto evidenziare e approfondire alcuni tratti già individuati in *Oltre l'avanguardia.*[457] Nel «fascinoso *continuum*», invenzione stilistica inconfondibilmente ligetiana, risultante da una struttura sonora per strati sovrapposti e intrecciati, l'articolazione formale si era per così di dire liberata dal dominio della dimensione temporale. Il *continuum*, flusso sonoro «nel quale ogni pulsazione metrico-accentuativa è pressoché assente»,[458] contribuiva a definire uno sviluppo formale basato su rapporti che prescindevano dallo scorrimento di un tempo associato alla musica come dimensione primaria.

Gentilucci precisa inoltre che nella musica di Ligeti la sospensione del tempo non inerisce «la 'durata' quale fenomeno percettivo-psicologico».[459] Non rientra, cioè, nella percezione soggettiva del trascorrere, in rapporto alla quale si definisce il contenuto qualitativo dell'esperienza del tempo, a sua volta indifferente al tempo assoluto, secondo la nozione introdotta da Bergson.[460] L'autore non spiega tuttavia il perché la sospensione del tempo di cui parla non riguardi la *durée* e soprattutto non illustra le implicazioni di questa nozione con la poetica del tempo spazializzato che fino a quel momento aveva

---

[457] Cfr. A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84.

[458] A. GENTILUCCI, *György cit.* p. 59. Descritto altrove come «privo di accentuazioni ritmiche» (Cfr. A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84), il *continuum* viene illustrato anche in riferimento all'omonima composizione elettronica di Maderna (Cfr. A. GENTILUCCI, *Grandi maestri* citato in § 2.6.1) e ribadito nello stesso anno in *Attraverso i sentieri del comporre,* cit., p. 445 (Cfr. illustrazione del testo al § 2.6.3 di questa tesi).

[459] A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 59

[460] Henri Bergson aveva sviluppato la sua celebre riflessione sul tempo in un contesto d'impostazione ancora largamente positivista, interessato a riflettere sulla natura della percezione nel rapporto tra soggetto conoscente e realtà conosciuta. Nell' *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) il rapporto tra io e mondo è mediato dal linguaggio: filtro che evidenzia l'irriducibile alterità tra sfera della quantità e sfera della qualità. Questo fatto, evidente alla coscienza, si manifesta in modo chiaro e distinto nel caso della percezione del tempo: vi è un concetto matematico del tempo, astratto, neutro, assoluto e un tempo soggettivo che coincide con la durata (*durée*), il contenuto qualitativo dell'esistenza, il sovrappiù di vita indifferente al tempo assoluto. La *durée* sembra coincidere con la vita stessa, attraversata dallo scambio tra percezione e persistenza dei ricordi (*Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit,* 1896). Bergson distingue tra una memoria-abitudine (serie di ricordi irriflessi e spontanei) e una memoria-ricordo (fatti del passato bene individualizzati e presenti a livello virtuale nel cervello). Tramite questa complessa riflessione il fenomeno-tempo viene ad assumere una duplice natura soggettiva e oggettiva insieme.

fondato (e avrebbe continuato a fecondare anche in seguito) la ricerca compositiva di Ligeti.

Il concetto di *durée* coincide con l'esperienza di un vissuto soggettivo non misurabile, data dal complesso rapporto tra percezione e memoria, tra ciò che è fittizio e ciò che è reale nella misura in cui entrambi, attraverso un rapporto dinamico tra ricordi irriflessi e memorie di fatti del passato, partecipano alla costruzione del fenomeno-tempo. Tramite questa complessa riflessione, il tempo viene ad assumere una duplice natura soggettiva e oggettiva insieme. L'idea di un tempo assoluto e tendenzialmente omogeneo può quindi rovesciarsi in uno spazio omogeneo e assoluto. In base a questa equazione la realtà esterna, nonostante la complessità delle questioni legate alla percezione, resta sostanzialmente misurabile e ad essa viene ricondotto il nodo, la trama, il tessuto stesso del reale, poiché il mondo è fatto di tempo.

Alla sospensione del tempo riferita da Gentilucci, invece, è sovrintesa la tensione musicale interna, la «traiettoria accrescitiva»[461] dovuta alla qualità e alla quantità degli spessori sonori messi in campo dalla scrittura ligetiana per fasce degli anni Sessanta:

> L'accrescimento, l'interna tensione musicale, si scarica perciò interamente nella quantità e qualità degli spessori sonori, che assumono un ruolo singolarmente centrale.[462]

Nella lettura di Gentilucci la nozione ligetiana di tempo spazializzato discende da una particolare specificazione «della temporalità bloccata e della cristallinità formale, quasi ontologica, dell'oggetto sonoro»:[463] caratteri, non così lontani, nella fuga dalla monodirezionalità, dalle costellazioni sonore di Webern, ma che in Ligeti vengono riambientati espressivamente «in complesse strutture sonore assai più compatte, percepibili come fatto di globalità sonora quasi geometrizzato».[464]

Il parallelo con Webern, «(suono a parte, che è da lui lontanissimo)»,[465] si approfondisce tuttavia in negativo con la distinzione operata subito dopo da Gentilucci sulla nozione di istante. In Webern gli *istanti* «captati dal regno del possibile», così presenti, nota Gentilucci, anche nell'ultimo Nono, sono come riassorbiti in Ligeti all'interno della globalità descritta, la quale depotenzia l'efficacia articolativa del singolo evento a vantaggio di una scansione 'a zone' della macroforma, connotate timbricamente.

> Nelle musiche più strutturate secondo un *continuum* temporale, il flusso del tessuto sonoro è poi articolato secondo zone di densità e specificazione timbrica che pongono argine all'ininterrotto e tagliano, per costì dire, formalmente la materia sonora connotandola fortemente a livello macroformale.[466]

---

[461] A. GENTILUCCI, *György,* cit. p. 59
[462] *Ibidem*
[463] A. GENTILUCCI, *György,* cit. p. 61
[464] *Ibidem*
[465] *Ibidem*
[466] *Ibidem*

Gentilucci associa il nesso stratificazione-tempo all'idea di forma «intesa anch'essa in termini nuovi, fatta di pieni e di vuoti, di stacchi, che definiscono i tagli del continuo».[467] *Taglio* del continuo e *taglio* della materia sonora risultano assimilati nella *trasposizione analogica* che Gentilucci mutua probabilmente da Boulez e che sta alla base della famosa distinzione fra *tempo amorfo* e *tempo pulsato* proposta nel '63 dal compositore e teorico francese, come *pendant* di quella fra *spazio liscio* e *spazio striato*.[468]

Il testo di Boulez tuttavia deve essere letto come manifesto del serialismo integrale improntato dallo spirito logicizzante dello strutturalismo, e, come tale, interessato a seguire «ogni possibile riferimento analogico, non già allo scopo di ottenere approfondimenti descrittivi, ma a quello di operare generalizzazioni e subordinazioni concettuali».[469] La nozione di *taglio* acquista perciò un rilievo speculativo, come si evince conferisce dall'allusione esplicita di Boulez alla concezione matematica del *continuo.*

> Il continuum *si manifesta* con la possibilità di *tagliare* lo spazio secondo certe leggi; la dialettica tra continuo e discontinuo passa dunque attraverso la nozione di *taglio;* arriverei perfino a dire che il continuo *è* questa possibilità stessa perché contiene insieme il continuo e il discontinuo: il taglio, se si vuole, cambia il *continuum* di segno.[470]

La nozione bouleziana di *taglio* richiama da un lato lo spazio sonoro definito in rapporto al sistema delle altezze. In quest'accezione di «spazio delle frequenze» assume un particolare rilievo la distinzione tra *continuità* e *discontinuità*. Lo spazio di cui discorre Boulez in questo specifico passo non ha nulla a che fare con l'ambiente del suono o con situazioni percettive implicanti lo spazio reale, ma attiene ad un sistema di relazioni astrattamente considerato. L'interesse di Boulez per lo spazio risiede nella necessità di legittimare l'impiego della spazialità come parametro musicale, il quale mal si concilia con un'accezione «decorativa»[471] (o "aneddotica") data dagli effetti di movimento sonoro ottenuti con la mobilità delle fonti o degli esecutori. Un teatralizzazione priva di scopo e dunque fuorviante per l'attenzione dell'ascoltatore che deve essere interamente concentrata sulle strutture. L'antitesi ha un fondamento comune nei compositori degli anni Sessanta e prescinde dall'adesione allo strutturalismo, come risulta dalle analoghe affermazioni di Ligeti, riportate più avanti, e da questo passo di Gentilucci che tardivamente lo echeggia:

> E va considerata inoltre, nella musica di Ligeti, la presenza determinante dello *spazio*: inteso come spazio-profondità *interno* alla musica e alla struttura della composizione,

---

[467]*Ivi*, p. 63
[468] P. BOULEZ , *Tecnica musicale*, in *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979.
[469]GIOVANNI PIANA, *Filosofia delle musica*, Guerini, Milano 1991, nota 4 p. 206.
[470]P. BOULEZ, *Penser la musique cit.* – trad it., p. 83.
[471]*Ivi,* p. 64.

> piuttosto che in quello *ambientale* della diversa collocazione delle fonti sonore rispetto all'ascoltatore.[472]

Quanto alla *continuità* indicata da Boulez, essa non inerisce fenomeni sonori che possono essere concretamente esibiti, come i movimenti sonori apparenti dati dai «glissandi dello spazio» e in generale dal percorso continuo effettuato da un punto all'altro dello spazio, né dalla variazione continua delle altezze. Boulez mette a fuoco un'idea astratta di continuità che vive di riflesso, «che viene posta in modo indiretto e proprio attraverso un esempio di discontinuità»:[473] e il rilievo dato al concetto di *taglio* lo conferma. Tanto che la nozione di *spazio liscio* non definisce il continuo stesso ma una selezione irregolare di punti, di singolarità emergenti su uno sfondo indifferenziato, in opposizione ad uno *spazio striato* che interviene a definire la presenza di articolazioni regolari.

Questa distinzione assume particolare interesse nella sua *trasposizione analogica* al problema della temporalità. Boulez astrae dall'approccio fenomenologico, che associa l'esperienza del tempo al gesto concreto dello scandire, e fa corrispondere alla nozione di *spazio striato*, ottenuta per suddivisione regolare di esso, attraverso l'iterazione di un'unità campione, quella di *tempo pulsato,* nel quale «le strutture della durata si riferiscono la tempo cronometrico in funzione di una localizzazione, di un'assegnazione di rotta – si potrebbe dire – regolare o irregolare, ma sistematica […]».[474] Al contrario, allo *spazio liscio,* definito a partire da una suddivisione irregolare dello spazio sonoro, Boulez fa corrispondere un *tempo amorfo* che si oppone alla temporalità scandita come temporalità del flusso. L'analogia pone sullo stesso piano la pulsazione e temperamento rispettivamente implicati nella nozione di tempo pulsato e spazio striato.

> Nel tempo liscio si occupa il tempo senza contarlo; nel tempo striato, si conta il tempo per occuparlo. Queste due relazioni mi paiono primordiali nella valutazione teorica e pratica delle strutture temporali; sono leggi fondamentali del tempo in musica.[475]

Nell'accezione di Gentilucci, la nozione di *taglio,* riferita all'analisi di Ligeti, presuppone la trasposizione analogica di Boulez nell'elaborazione concettuale, come dimostra l'utilizzo della parola nei due contesti spazio-temporali, ma interviene di fatto ad approfondire la descrizione di un fenomeno sonoro concreto. Il *taglio* di Gentilucci rientra nei modi rispetto ai quali il soggetto avverte l'entità del procedere. Continua o discontinua, in base alle relazioni che le parti instaurano tra loro e rispetto al tutto, è la «traiettoria accrescitiva» che la forma risultante dalla scrittura musicale presenta in relazione alla qualità dell'esperienza percettiva.

---

472 A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 63.
473 G. PIANA, *Filosofia,* cit., p. 207.
474 P. BOULEZ , *Tecnica,* cit., p. 87.
475 *Ivi* p. 94.

Materismo

Nel testo del '79 Gentilucci individuava nella qualità *materica* delle fasce ligetiane l'accezione timbrica innovativa, ma distinta dal materismo informale di cui essa costituiva un superamento.

> Ligeti coglie e sottolinea una nuova dimensione del suono, appunto *materica*, nella quale l'estrema ricchezza e novità non sono la conseguenza di una scheggiatura del tessuto, ma rivestono carattere primario.[476]

Il riferimento alle poetiche dell'informale, celato nella criptica «scheggiatura del tessuto», si chiarisce nell'esposizione più distesa del medesimo concetto presentata nel testo dell'85:

> E siamo qui, conseguentemente, al superamento ligetiano del *materismo* informale. In esso, i processi formali intermedi erano frequentemente occultati, come è ben noto, dal processo di sistematica 'emancipazione del particolare' che portava ad intendere il dettaglio come minuscola scheggia della struttura, esaltando la sconnessione e ricostruendo connessioni prevalentemente statistiche. La conseguente 'razionalizzazione del negativo' conduceva il tessuto sonoro verso una sorta di indecifrabilità. Si parlò di *caos* acustico.[477]

Gentilucci procede, com'è suo solito, con la definizione in negativo, per la quale rispolvera gli argomenti ritriti della sua critica annosa alle musiche negative, con un tono finalmente pacato e immune dallo slancio polemico degli scritti giovanili. L'avvento dell'informale era stato determinato dagli eccessi dello strutturalismo che si era rovesciato nel suo contrario. Il *caos* acustico era la conseguenza dell'iperdeterminismo organizzativo, il quale, applicato al progetto compositivo, aveva provocato il sopravvento dei principi quantitativi sulla qualità dei rapporti intervallari, progressivamente destinati a perdere peso:

> Le proprietà specifiche dei singoli livelli di altezza e dei sistemi intervallici, con il materismo radicale vengono esautorati di fatto. Non si contano le partiture degli anni tra il 1960 e i primi anni Settanta che portano abbondantemente indicazioni come «suoni più acuti possibili», «suoni più gravi possibili» e così via, con grafismi approssimativi.[478]

L'esperienza di Ligeti aveva dimostrato che la dimensione *materica* del suono poteva coniugarsi con una gestione non indifferenziata delle altezze e, in definitiva, con una soppesata cura della qualità armonica. Come Gentilucci aveva premesso nel capitolo sul *suono* in *Oltre l'avanguardia,* un rapporto equilibrato del compositore col materiale non comportava la sua abdicazione, ma l'esercizio di un controllo su di esso, sia pure non

---

[476] A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84-5.
[477] A. GENTILUCCI, *György,* cit., p. 62.
[478] *Ivi* p. 63.

prevaricante. Intorno al controllo sui parametri del suono si consumava la distinzione tra le diverse accezioni di *materismo.*

> Ligeti si è mosso invece, anche nelle sue musiche più sperimentali, secondo un'ottica diversa. Per lui, il materismo non è mai stato cieco e sordo, ottusamente quantitativo: all'interno delle sue ampie superfici sonore, veri e propri *clusters* armonici, non tutti i suoni e rapporti di altezza hanno la stessa valenza, lo stesso peso. Al contrario, si stabiliscono polarità precise, decisive: esse risultano evidentissime alla percezione, in quanto frutto di una messa a fuoco non già della materia *brutisticamente* intesa, ma di una *ben precisa* materia, quella elaborata dal compositore.

La dimensione *materica* del suono si collega in Ligeti ai «grandi spessori» delle superfici in movimento illustrate da Gentilucci nel testo del '79. La definizione dell'autore manca tuttavia di una precisazione importante. Il carattere innovativo della poetica di Ligeti consiste nell'aver conferito un carattere primario alla dimensione dello spazio. Il *materismo* di Ligeti è in senso stretto la conseguenza percettiva di una prospettiva fondante rovesciata sulla quale Gentilucci, sulle prime, sorvola, limitandosi a constatare una «spazialità sonora» suggerita dalle composizioni di Ligeti, sulla quale però omette di soffermarsi.

L'autore salta direttamente alle conseguenze. Ma la «presenza determinanate dello spazio», dimensione normalmente secondaria in musica, presuppone l'insistere di un interesse "prospettico" in senso visuale, la ricerca cioè di una scrittura della musica che dia l'illusione della "profondità". La nozione di *spazio-profondità* viene introdotta effettivamente da Gentilucci nel testo dell' 85, come si evince dal passo citato due paragrafi sopra.[479]

Spazio

In Ligeti la «nuova dimensione del suono»,[480] colta da Gentilucci, inerisce la nozione di 'spazio immaginario'. Indagata dal compositore ungherese come proprietà formale della musica, tale nozione è concepita secondo principi dedotti dalla pittura, dove, come in musica, è possibile distinguere, secondo Ligeti, forme di tempo e spazio reali e virtuali. In musica, tuttavia, lo spazio può solo essere immaginato, ovvero prodotto per associazione locativa di stimoli provocata o da una particolare disposizione delle fonti sonore *nello* spazio (reale) o da un'artificiosa composizione della sua esistenza apparente (virtuale). Esempi di prefigurazioni illusorie si danno in entrambe le arti. Come nelle due dimensioni del quadro è possibile suggerire un'estensione dello spazio in profondità, attraverso le tecniche di illusione prospettica del disegno, in musica è possibile evocare l'apparenza di movimento dalle trasformazioni nel tempo di altezze, timbri e intensità.

Nel testo dell' '85 Gentilucci fa esplicito riferimento alla nozione di "spazio-profondità" come parametro *interno* alla musica e alla struttura della composizione, che egli distingue

[479]*Ivi,* p. 63.
[480]Si veda il passo citato nel paragrafo precedente da A. GENTILUCCI, *Il suono*, cit., p. 84.

da quello *ambientale,* dovuto alla diversa collocazione delle fonti sonore rispetto all'ascoltatore.[481] Pur non essendo a conoscenza degli scritti di Ligeti, diffusi quasi esclusivamente in lingua tedesca, la distinzione di Gentilucci ricalca in modo sorprendentemente puntuale quella tra dimensione reale e immaginaria dello spazio elaborata dal musicista ungherese nel 1960,[482] come del resto aveva già puntualizzato nel testo del '79:

> Perciò le composizioni ligetiane suggeriscono anche una "spazialità" sonora che non deriva dal fatto di situare esecutori o gruppi di esecutori in posizione fisicamente distanziata, ma solo dalla struttura timbrica (rapporto di altezza tra strumento e strumento o tra famiglie di strumenti).[483]

Alla sintesi asciutta di Gentilucci manca il coinvolgimento critico del compositore ungherese. Mancano le frecciate stigmatizzanti rivolte da Ligeti alla teatralità esibita negli effetti spaziali dei grandi pezzi per orchestra di Stockhausen e di Boulez, che pure aveva deprecato questo atteggiamento decorativo nella citata *Tecnica musicale.* Manca l'auspicio di una modalità più "intima" di illusione spaziale, che Ligeti ricerca e ottiene attivando le sole categorie compositive. Ma proprio sulle "categorie spaziali" Gentilucci dà rilievo alla sola «struttura timbrica», come «rapporto di altezza tra strumento e strumento o tra famiglie di strumenti», e non va oltre.

Sul piano della rifunzionalizzazione dell'analisi a fini compositivi, la tecnica illustrata rimanda in modo puntuale alla scrittura per strati praticata da Gentilucci con l'abbinamento di alcune altezze ad un particolare registro e scelta degli strumenti.[484] In una lettera non datata indirizzata a Enzo Beacco, il compositore, in relazione all'effetto di dilatazione del tempo nell'opera *Il tempo sullo sfondo* riferisce di aver applicato una

> rigorosa "registrazione delle altezze" (ogni zona figurale ha una sua "registrazione armonica") che accentua la percezione di staticità nel movimento e di "attesa", se si toglie appunto la breve parte centrale contrastante, dove però la ricerca timbrica, con relative rotazioni strumentali è di primaria importanza e anche l' "armonia" intesa nel senso di analisi accurata degli "incontri" verticali.[485]

L'espressione "zona figurale", nel linguaggio di Gentilucci, pertiene a un piccolo insieme di intervalli che, nel corso del brano, acquista pregnanza di "figura" musicale, come verrà illustrato più avanti.[486] La "registrazione" delle altezze, che effettivamente si apprezza nell'analisi delle sue partiture, risulta integrata e rafforzata dalla specificazione

---

[481] *Ibidem.*

[482]Per i riferimenti a G.LIGETI, *Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik*, in ID.,*Gesammelte Schriften,* cit. pp. 106-111 ho preso in considerazione le osservazioni di Ingrid Pustijanac, in *György,* cit., p. 260.

[483]A. GENTILUCCI, *Il suono,* cit., p. 85.

[484]Per gli esempi cfr § 3.3.2.1 di questa tesi sull'impiego delle permutazioni nella tecnica di Gentilucci.

[485] Il passo della lettera di Gentilucci è citato in G. FERRARI, *Armando Gentilucci, cit.* p. 97. Non ho potuto consultare la fonte in quanto la lettera, ritrovata tra le carte di Gentilucci come il restante carteggio, non è stata depositata presso l'archivio dell'autore.

[486]Cfr. § 3.3.3.1 *La figura musicale e la terza dimensione del suono.*

successiva che sostituisce l'aggettivo "armonica" al genitivo "delle altezze", per chiarire che l'uso del termine "armonia" non inerisce soltanto la dimensione verticale del controllo sulle altezze, ma , come nozione estesa di campo armonico, impronta la "ricerca timbrica", tanto quanto la scelta dei colori strumentali.

Gentilucci compositore assimila la lezione di Ligeti molto più di quanto lasci trasparire dai testi qui illustrati. Sul piano della pura analisi, l'autore trascura di approfondire gli sviluppi nella ricerca del "volume" e della profondità prospettica che Ligeti aveva messo a punto nelle opere successive alla scrittura per fasce dei primi anni Sessanta e, mentre nelle pagine di *Oltre l'avanguardia* si limita a constatare lo spessore sonoro, in *György Ligeti oggi* si attiene alla cursoria notazione sullo *spazio-profondità*

Il concetto ligetiano di spazio immaginario, dominato inizialmente dalla poetica dei timbri, doveva perfezionarsi in una traduzione morfologica, in un struttura ostensiva dei rapporti percepibili tra i singoli momenti musicali e tale da permetterne mentalmente la ricostruzione. Quest'obiettivo formale di tipo "architettonico" esorbitava la tecnica, sia pur raffinata, della scrittura timbrica che aveva dato luogo alle fasce colorate delle prime opere. La ricerca di «elementi funzionali alla realizzazione della forma musicale come oggetto che viene contemplato in uno spazio immaginario»,[487] aveva indotto Ligeti a studiare alcuni modelli del passato – primo fra tutti Mahler – per ricavare suggerimenti dall'impiego delle pure risorse orchestrali per creare illusioni spaziali.

Ligeti giunge alla conclusione che l'apparenza di uno spazio 'composto' si dava non solo per trasformazioni del timbro e dell'intensità o attraverso la scelta di strumenti e del modo di emissione del suono,[488] come insegnavano quei modelli, ma anche per suggestione di "volume", dato da densità maggiore o minore delle parti strumentali. Nel confronto con le poetiche contemporanee, la nozione di Ligeti assumeva le proprietà spaziali del suono strumentale teorizzate da Stockhausen[489] ma innovava sia rispetto alla concezione di spazio multipolare concepito da Pousseur, sia rispetto alle costellazioni seriali.

Lo spazio illusorio suggerito da Ligeti si basava sulla struttura timbrica, o, più in dettaglio, come confermò lui stesso negli scritti, sull'associazione che il nostro cervello compie da un lato fra la percezione di un'intensità forte e di uno spettro sonoro chiaro (non distorto) e una vicinanza nello spazio; dall'altro fra la percezione di un'intensità contenuta e spettri deformati (Ligeti fa l'esempio di suoni emessi da strumenti con sordina) e un senso di lontananza.

Questa maturazione verso proprietà prospettiche, realizzabili con diversi piani di vicinanza portò all'elaborazione di un pensiero per strati sovrapposti, dove l'uso sapiente della scrittura orchestrale consentiva al compositore di operare sugli indici di una specifica

---

[487]I. PUSTIJANAC, *György*, cit., p. 261.

[488]Secondo il modello di Mahler la trasformazione operata su questi parametri era associabile alla percezione di allontanamento, avvicinamento, presenza simultanea di più superfici, improvvisi cambiamenti di prospettiva (*Ivi*, p. 262).

[489]Cfr. K. STOCKHAUSEN, *…wie die Zeit vergeht…*(1956), in «Die Reihe» 3 , 1957, pp. 13-42 e ID., *Musik in Raum* (1958), in «Die Reihe» 5 , 1959 ora in ID., *Texte zur Musik*, DuMont, Koln 1963-, Bd. XX pp. 152-75.

"posizione" nello spazio sonoro. Nella tavolozza dei mezzi impiegati anche la traslucenza, protta dall'uso di colori puri, "alla Mahler", entrò nelle partiture di Ligeti a partire da *Requiem* (1963-65) e fu codificata in *Lontano* (1967), come fattore di contrasto timbrico funzionale al conferimento di proprietà spaziali del suono orchestrale.

Gentilucci, che aveva assunto Mahler, insieme ad Ives, a modelli nell'uso delle citazioni sin dagli anni della musica impegnata in *Studi per un Dies Irae* (1971) e più in generale di materiali eterogenei, con *Mensurale* (1976-77), dimostra di aver assimilato la lezione timbrico-spaziale del compositore austriaco, forse proprio attraverso la mediazione operata da Ligeti, come dimostra l'uso dell'orchestra nelle due partiture "rilkiane".[490]

Nel testo del '79, tuttavia, l'autore insiste col dare rilievo alla sola scrittura timbrica dei primi lavori orchestrali, tanto che opere come *Requiem, Volumina e Lux aeterna* vengono citate insieme ad *Apparitions* e ad *Atmosphères*, ancora e solo per il modo in cui vari gruppi e combinazioni strumentali sono impiegati per ottenere nuovi timbri o masse di suono indistinto. Gentilucci esemplifica menzionando la trasposizione di sonorità "elettroniche" agli strumenti acustici o alle voci: cifra indubbiamente ligetiana, ma anche sovrapponibile ad una prassi diffusa nella *koinè* post-seriale della fine degli anni Cinquanta e prima metà degli anni Sessanta,[491]

> L'ascolto di opere quali *Apparitions, Atmosphères*, *Volumina, Lux aeterna* e *Requiem*, con le loro trasparenze da grandi vetrate di suoni fa pensare molto al suono elettronico. In effetti le sia pur limitate ricerche che Ligeti ha condotto presso lo studio di Colonia con Stockhausen, Eimert e Koenig hanno avuto il loro peso nel precisare una concezione prevalentemente orchestrale o corale che si avvale di complesse situazioni foniche, al limite tra suono e "rumore".[492]

Le «complesse situazioni foniche al limite fra suono e rumore» erano penetrate consapevolmente anche nell'immaginario creativo di Gentilucci, il quale aveva lavorato con l'elettronica,[493] realizzando presso il Laboratorio di Sonologia della RAI di Milano la parte di nastro magnetico per la composizione *Come qualcosa palpita nel fondo* (1973) con violino solista, per l'azione elettroacustica *Che voi pensiate* (1975), e per *Molteplice* per violino, violoncello e pianoforte. Come Ligeti, anche Gentilucci aveva verificato "sul campo" la nozione di *continuum* sonoro originata dall'esperienza coi mezzi elettronici. Come Ligeti, chiusa la breve parentesi sperimentale dell'elettronica, Gentilucci era tornato agli strumenti acustici ed era giunto alla definizione di campi sonori omogenei, che sostituivano il discorso musicale ed evolvevano endogeneticamente, tracciando un percorso timbrico adeguato al materiale di partenza.

---

[490]Per i riferimenti puntuali rimando all'analisi di *Mensurale* in § 3.3.1.2 di questa tesi.

[491]Altri compositori come Krzystof Penderecki e Iannis Xenakis avevano spianato la strada al materismo con le loro composizioni per orchestra, rispettivamente *Métastasis*, *Pithoprakta* e *Anaklasis*, *Threnos* e *Fluorescences*.

[492]*Ivi*, p. 85

[493]Sui riflessi del lavoro compiuto sull'elettronica nella concezione del suono di Gentilucci vedi anche più avanti.

Rispetto a Ligeti, che alla fine degli anni Cinquanta aveva innovato radicalmente sostituendo all'astrazione della sintassi logico-deduttiva un approccio linguistico orientato a plasmare "concrete" *sculture sonore*, quindici anni dopo Gentilucci si era incanalato nel solco tracciato dal Maestro ungherese, offrendo interpretazioni molto personali. Anche Gentilucci persegue l'obiettivo di ottenere uno spazio illusorio attraverso la costruzione di piani sonori, come è possibile rintracciare ne *Il tempo sullo sfondo* del 1978 e in altre partiture degli anni Ottanta.[494] I rilievi compiuti sul modello confermano l'interesse di Gentilucci per una tecnica di scrittura che egli riteneva funzionale ad una percezione complessiva dell'evento acustico improntata ad una condizione di sostanziale staticità. A questa condizione della percezione dovevano mirare progetto e realizzazione formale delle sue composizioni. Come nel modello

> I piani sonori, le vaste superfici ottenute sovrapponendo numerosissimi suoni o linee contrappuntistiche che si annullano individualmente per dare luogo ad una percezione complessiva dell'evento acustico, tendono verso un sostanziale staticità, verso la forma musicale continua, nella quale i suoni, come disse Ligeti stesso, "sembrano venire dall'infinito e nell'infinito perdersi".[495]

Introdotta per la prima volta nell'esperienza compositiva europea tra il 1957 e il 1961 dalle opere di Ligeti, la tecnica della *testura* e del *microritmo* alla scrittura musicale provocava, come nota Gentilucci senza nominarla, l'annullamento percettivo delle singole individualità sonore, dando luogo ad una risultante complessa dell'evento acustico. È Ligeti stesso a precisare la definizione di questa tecnica che investe la quantità, per l'intreccio di un gran numero di voci singole strumentali o vocali, e la qualità del suono generato, che non è più ne vocale, né strumentale, e per questo si riporta integralmente il passo a chiusura di questo tema che era già stato introdotto e parzialmente svolto in apertura di paragrafo:

> È una polifonia che non agisce più in quanto tale, perché non sono percettibili le singole voci. Si genera un timbro che non è più il colore della voce umana e neanche quello degli archi o dei fiati, ma una specie di 'colore del movimento' o 'colore del ritmo'.[496]

La sinestesia 'colore del ritmo o del movimento' utilizzata da Ligeti evidenzia i nuovi termini della questione. La tecnologia elettronica aveva permesso di lavorare al limite della percezione discreta, tra fusione e separazione, fra il discreto e il continuo, nel campo della transizione dove il ritmo si muta in timbro.[497]

---

[494]Cfr. § 3.1.2.2 di questa tesi.
[495]*Ivi*, p. 85.
[496]G. LIGETI, *Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffeln*, in *Gesammelte Schriften* (hrsg. von M. LICHTENFELD), Schott, Mainz 2007, vol II.. p. 89. Traduzione italiana del passo da I. PUSTIJANAC, *György cit.*, Lucca, LIM 2013, p. 144.
[497]I. PUSTIJANAC, *György*, cit., p. 194: «In contesti in cui la quantità di eventi discreti (ossia isolati e di breve durata) in un determinato lasso di tempo oscilla intorno alla soglia della fusione sonora può verificarsi un

Articolazione degli stati immobili

L'interesse si era spostato alle soglie della percezione e in questa prospettiva era stata introdotta sia la scrittura precisa e meccanica, (nelle versioni a note ribattute o a scale/arpeggi), definita negli scritti *struttura reticolare* e ottenuta per sovrapposizione di *pattern* ritmici regolari ma diversi tra loro (settimine, sestine, quintine etc.), sia la polistratificazione, intesa sia come poliritmia, sia come polimetricità. In questo contesto la scrittura iterativa, con la quale venivano definiti degli stati sonori a partire dalla velocità quale fattore unificante, tendeva «a dare sempre maggior spazio al processo di trasformazione del materiale, pur mantenendone il senso di staticità globale determinato inevitabilmente dalla sovrapposizione di numerosi strati ritmici».[498]

Nelle partiture di Ligeti posteriori a quelle dei primi anni Sessanta addensamenti e rarefazioni della testura «sempre più lontana dalla condizione puramente qualitativo-timbrica dello stato sonoro complessivamente immobile nello spazio»,[499] avevano reso più chiare le strutture ritmiche, come nota Gentilucci, a proposito delle quali osservava che tali musiche

> non rifiutavano una determinante presenza del gesto ritmico sottratto alla logica monodirezionale della quantità di suoni presenti in una determinata porzione di tempo.[500]

Il fatto che nei testi di Gentilucci non vi sia alcun riferimento esplicito alle scritture iterative, né indirettamente della loro recezione attraverso opere come *Continuum* (1968), o come i terzi movimenti di *Quartetto per archi n. 2* (1968) e *Kammerkonzert* (1969-70), lascia intendere che né la condizione di staticità come risultante di quel particolare trattamento del fattore 'ritmo' abbinato all'agogica, né il principio trasformativo del materiale legato a questo, costituisse motivo d'interesse per l'autore, come confermano del resto le sue partiture, impostate, senza nessun eccezione, su una ricerca di staticità, risultante di altre condizioni.

Il modello del resto offriva esempi di soluzioni differenti per l'articolazione degli "stati immobili". In relazione al concetto di forma statica, Ingrid Pustjianac nel suo ampio lavoro su Ligeti ha esaminato tre fattispecie di materiale attuato «sotto la superficie della musica statica». Queste le configurazioni utilizzate, e successivamente definite dal compositore ungherese, in sintonia con il suo interesse per la costruzione di timbri e sonorità

---

altro fenomeno: nonostante la sua natura discreta, un singolo suono viene percettivamente considerato come categoria continua solo se ripetuto ad una determinata velocità, altrimenti la percezione comincia ad estrapolare elementi e stabilire rapporti tra loro».

[498] *Ivi*, pp. 194-5.

[499] *Ivi*, p. 194.

[500] A. GENTILUCCI, *György* cit. pp. 61-2 che prosegue: «Non si dice delle opere più recenti e principalmente del *Grand Macabre*, nel quale riappaiono elementi musicali formalmente riconducibili alla tradizione operistica. (Ma è indicativo anche il fatto che Ligeti per il suo nuovo lavoro teatrale in via di composizione, il cui testo è desunto dalla *Tempesta* di Shakespeare, parli di allontanamento dalla parentesi del *Macabre* e ritorno musicale al flusso magico di *Atmosphères* e di *Lontano*, magari anche del posteriore *Trio*.)»

complesse: «complessi sonori immobili», «complessi sonori in movimento» e «complessi globalmente statici ma permeati da movimenti interni».[501] Ripercorro sommariamente le definizioni date dalla studiosa, ipotizzando che una griglia analoga potesse essere stata adottata da Gentilucci come criterio-guida per l'analisi e per la valutazione delle "categorie timbriche" ligetiane, per vederle attuate nella rifunzionalizzazione a lui più congeniale e riformulate "con parole proprie" nelle sue partiture.

1. *complessi sonori immobili*

Si tratta di un oggetto sonoro costruito a partire dalla sovrapposizione di un certo numero di altezze in rapporto cromatico tra loro, con durata e dinamica complessiva date. Le possibilità di differenziazione sono date dall'estensione e dalla distribuzione registrica, dal colore strumentale dominante e dal modo di emissione, oltre che, naturalmente dalla durata.[502] Il termine più frequente per indicare questa tipologia di agglomerati è *cluster.*[503] Essa costituisce uno stilema inconfondibile della musica degli anni Sessanta, ed è rintracciabile nelle partiture di altri musicisti 'timbrici' come Penderecki e Lutosławski, oltre che in tutto l'arco compositivo ligetiano.

È il modo più semplice di costruire stati sonori e strati armonici, e con questo fine, organizzata in modo vario, la tecnica del *cluster* viene utilizzata sistematicamente anche da Gentilucci, nelle varianti diatoniche o cromatiche, sia come zona di scrittura 'timbrica' (macchia di colore) circoscritta, sia, nella'accezione cromatica, come qualità armonica tensiva raggiunta al culmine di un processo di evoluzione che si allontana da un diatonismo più disteso.

Un esempio del primo utilizzo si ha ne *Il tempo sullo sfondo,* dove a p. 13 gli archi in due fasi realizzano un cluster con le sette altezze della scala diatonica DO_4-SI_4, cui viene applicata un'intensificazione dinamica con un crescendo sincrono in tutte le parti (Fig. 14).

Un altro esempio è in *Voci dal Silenzio* per orchestra (1981), dove, a p. 11 della partitura, gli archi realizzano un *cluster* su una porzione di scala diatonica nell'ambito di una quinta giusta RE MI FA SOL LA (Fig. 15). Sotto il "pedale" del suono superiore, il *cluster*, evolve per ascesa cromatica di due componenti e discesa cromatica di altre due in una seconda verticalità, composta da due agglomerati di seconda separati da una terza minore.

---

[501]*Ivi*, pp. 129-44. Le definizioni sono derivate da G. Ligeti, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen,* Bemerkungen zu *Appartitions, i*n «Blätter o Bilder» 11 1960, pp. 50-7; in «Melos» 34/5 (1967), pp. 165-9.; in *Gesammelte Schriften*, vol II, pp. 170-73.

[502]Una casistica esaustiva delle tipologie di *cluster* è data da Ligeti in *legenda* ai simboli utilizzati nella partitura grafica di *Volumina* (1961-1962) per organo, manifesto della poetica del timbro: *cluster* cromatico, diatonico, pentatonico, costruito e decostruito gradualmente, con contorni mobili, con movimenti interni ma saturati cromaticamente.

[503]Come fa notare la Pustijanac (*op. cit.* pp. 136-7) in Ligeti la terminologia non è univoca. Ciò che nelle note ad *Atmosphères* era indicato come *testura* diventa *cluster* nelle note ad *Apparitions*, salvo poi sostituirlo nelle note a *Requiem* con le espressioni 'complesso cromatico' o 'suono cromaticamente stratificato', dimostrando l'attenzione alla strutturazione interna dei complessi cromatici in relazione al risultato cercato.

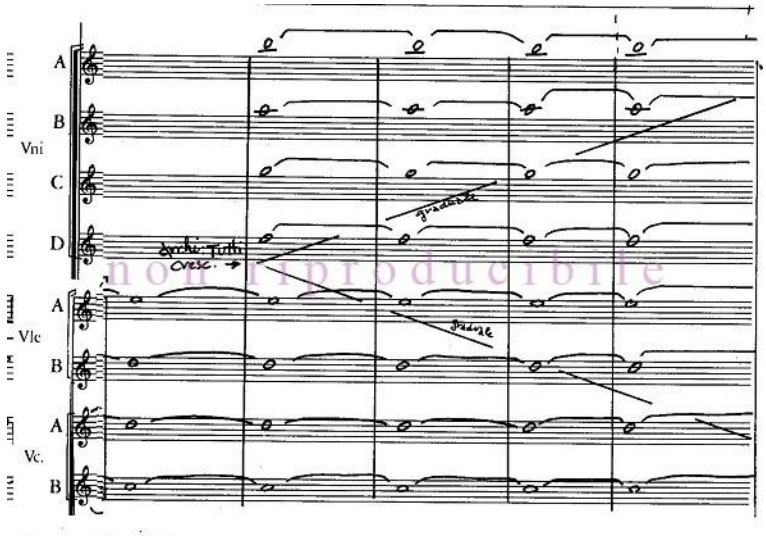


FIGURA 14

A. GENTILUCCI *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 13 (violini, viole e violoncelli: frammento) – Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

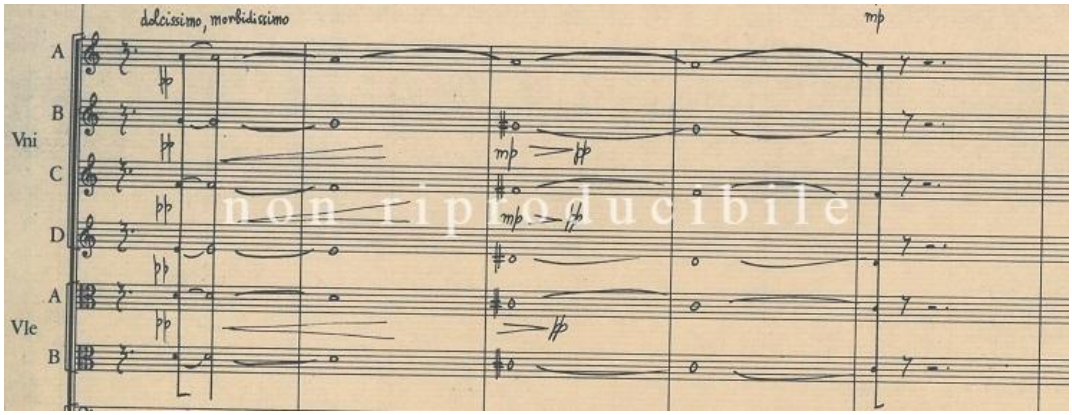


FIGURA 15

A. GENTILUCCI *Voci dal Silenzio* per orchestra (1981), p. 11 (violini e viole: frammento) – Copyright © 1981 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

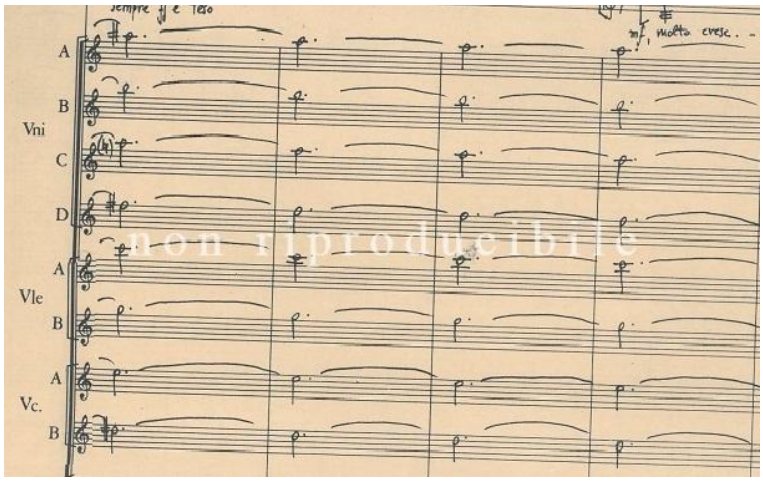


FIGURA 16

A. GENTILUCCI *Voci dal Silenzio* per orchestra (1981), p. 30 (violini, viole e violoncelli: frammento) – Copyright © 1981 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Un esempio di densità armonica realizzata come *cluster* è nella sezione M de *Il tempo sullo sfondo* (p. 14 della partitura) in corrispondenza di un attacco in fortissimo di tutti gli strumenti (Fig. 20). Per l'analisi armonica di questa sezione rimando al § 3.3.1.1. Un *cluster* ottenuto con una porzione di scala cromatica da RE#$_4$ a DO$_5$ (escluso il FA bequadro) si trova sempre in *Voci dal silenzio* (p. 30 della partitura) (Fig. 16).

Come in Ligeti, nelle partiture di Gentilucci, questo tipo di scrittura può occupare un spazio registrico ristretto o essere disposto su grandi estensioni. Può essere costituito da un numero più o meno alto di parti strumentali, il cui rapporto intervallare può essere cromatico, oppure articolato armonicamente e in cui la presenza o l'assenza di determinate famiglie di strumenti condizionano la qualità timbrica complessiva.

2. *complessi sonori in movimento*

Si basano sulla tecnica del glissato, realizzato attraverso lo spostamento non sincrono ma ravvicinato delle singole voci, per dare l'illusione di movimento globale continuo, ascendente o discendente, di un intero gruppo di altezze. Nelle realizzazioni elettroniche, attraverso l'azione sulla velocità del nastro, veniva agevolata la fusione del movimento discreto delle singole frequenze in quello continuo;[504] nelle trasposizioni strumentali essa richiedeva un elevato numero di spostamenti nell'unità di tempo.[505] Data la complessità della tecnica, che comportava un elevato numero di strumenti, una scrittura di *tutti divisi* e un meticoloso lavoro sul piano delle altezze e delle durate, Ligeti si orientò verso nuove modalità di generazione di timbri attraverso il movimento.

Una versione semplificata di questa scrittura, costruita cioè con un numero inferiore di movimenti, si presenta come polarizzazione della massa sonora nei due punti opposti dello spazio registrico (all'acuto e al grave). Utilizzata dal compositore ungherese in punti strutturalmente significativi delle opere successive ad *Atmosphères,* come ad esempio nel finale di *San Francisco Polyphony (1973-1974),* venne impiegata con una certa frequenza anche da Gentilucci, come risulta nelle due partiture rilkiane, con particolare enfasi in *Voci dal silenzio* che inizia con una disposizione divaricata degli archi gravi e dei legni sovracuti, col vuoto in mezzo (Fig. 17).

---

[504]Sperimentata nell'ambito di esercizi volti all'apprendimento di tecniche di generazione del suono, come *Glissandi* (1957) e impiegata nel *Pièce électronique n. 3.* L'obiettivo di Ligeti era la costruzione di spettri complessi formati da tanti suoni parziali il cui rapporto armonico faceva emergere suoni differenziali. Come spiega Ingrid Pustijanac (*György, cit.*, p. 136), questo supersegnale generava una melodia spettrale nel registro grave la quale appariva e scompariva parallelamente alla percezione nitida dei campi armonici. Questi suoni si generavano nell'orecchio dell'ascoltatore, senza che fossero materialmente contenuti nel nastro. Ligeti stesso aveva rilevato che il ricorso al campo delle armoniche naturali non aveva nulla a che fare con la musica 'tonale'.

[505]Nelle sezioni E degli archi ed F dei fiati di *Atmosphères*, dove il movimento delle altezze è cromatico, «ogni strumento compie in un breve arco temporale un determinato numero di spostamenti specifici. In questo modo grazie alla presenza di almeno un evento per ogni unità minima di durata si ottiene una massa di suono in movimento complessivamente continuo» (I. PUSTIJANAC, *György,* cit., p. 138).

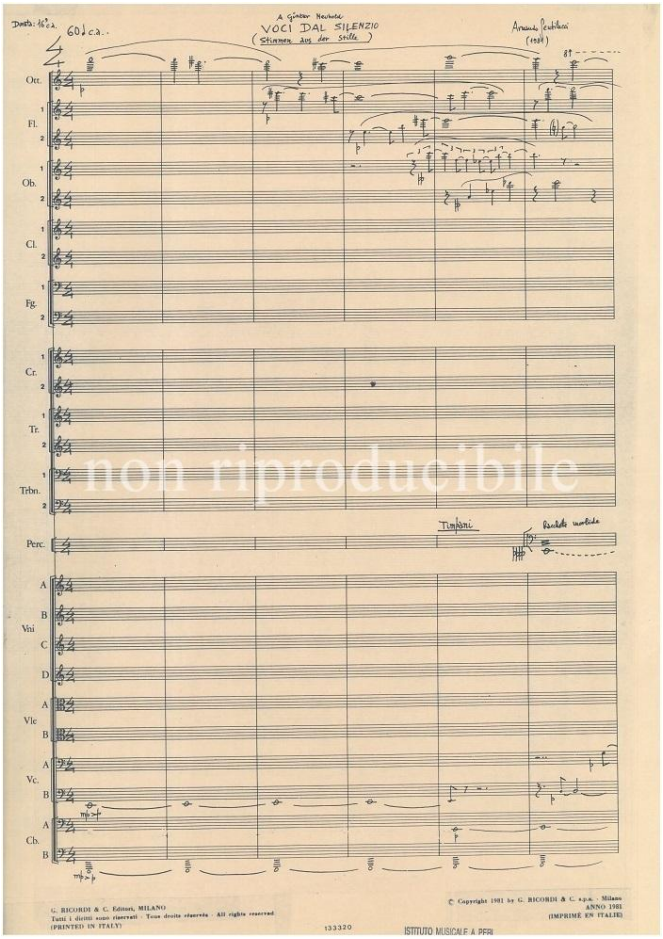


FIGURA 17

A. GENTILUCCI *Voci dal Silenzio* per orchestra (1981), p. 1 – Copyright © 1981 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

3. *complessi globalmente statici ma permeati da movimenti interni*

Richiede una scrittura per *tutti divisi*, fondata sulla possibilità di determinare altezza, ritmo e dinamica per ogni parte strumentale e/o vocale, e di variarle singolarmente o in combinazione. Il mezzo tradizionale (vocal-strumentale), pensato come un *ensemble* di solisti, potenzialmente anche enorme, come nel caso dell'orchestra, si era mostrato molto più soddisfacente del mezzo elettronico, che Ligeti abbandonò, in quanto più flessibile e aperto a vari livelli di articolazione. Questa categoria pertanto «rappresenta il nucleo stesso della poetica del timbro» ed è «in stretto rapporto anche con il concetto di musica statica».[506]

In sintesi questi i livelli di articolazione rilevati e descritti dalla Pustijanac, in una progressione dei procedimenti dal semplice al complesso:

–*articolazione dinamica non sincrona* (crescendi o decrescendi sfasati):
il risultato dà una massa di suono apparentemente ferma ma all'interno si percepisce un susseguirsi di onde dinamiche regolari o irregolari, sulla base del sincronismo o meno di

[506] *Ivi*, p. 139.

entrate e apici dinamici nelle diverse parti strumentali (tipica delle opere di Ligeti degli anni Sessanta).

In Gentilucci troviamo un impiego di questa tecnica in *Cile 1973* per quintetto di fiati alle bb. 3-8 come primo livello di articolazione dell'accordo iniziale MI_1 SOL_1 $FA\#_2$ (Fig. 2). Un altro esempio si trova nel ponte evolutivo della sezione L, a p. 14 de *Il tempo sullo sfondo* dove le onde dinamiche impresse ai suoni tenuti del trombone, delle trombe e del fagotto sono funzionali all'accrescimento della tensione destinata a culminare in fortissimo sul battere di M (Fig. 18):

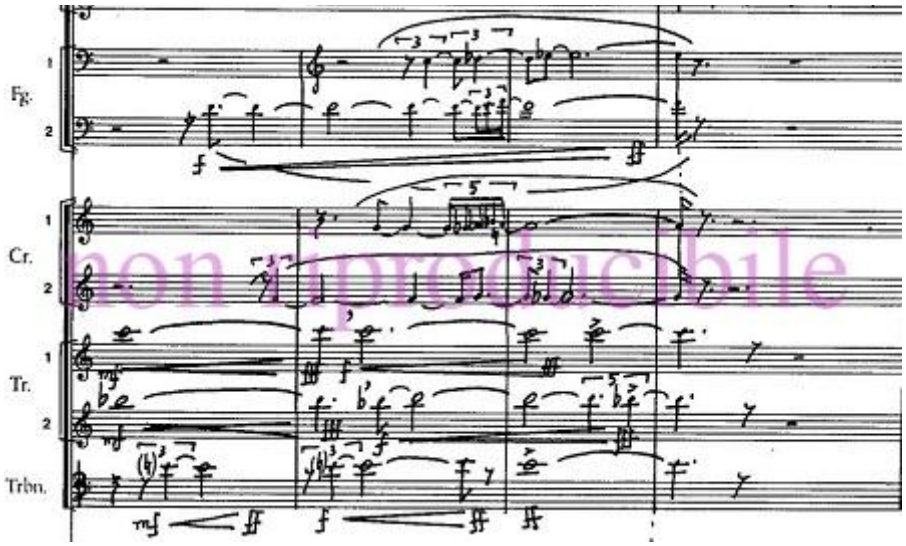


FIGURA 18

A. GENTILUCCI *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 14 (fagotti, corni, trombe e trombone: frammento) – Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

–*note ribattute, trilli e tremoli in tutte le parti strumentali*:
per ottenere la fusione timbrica della massa intera di suoni si agisce soprattutto sul parametro del ritmo, mentre il contenuto delle altezze rimane globalmente costante.

Un esempio "propedeutico" di impiego delle note ribattute si ha in *Cile 1973.* Per muovere il complesso sonoro statico iniziale Gentilucci aveva messo applicato, come primo *step,* l'*articolazione dinamica non sincrona* (crescendi o decrescendi sfasati). Nella zona di scrittura successiva agisce sul ritmo (Fig. 19). Mentre le altezze rimangono inalterate da otto battute prima, almeno fino all'ingresso degli altri due legni, che determina un improvviso cambiamento del campo armonico e del registro complessivo, chiede agli esecutori di ribattere i suoni con figure irregolari (duine, terzine, quintine) sovrapposte, che distribuiscano gli impulsi in modo differente nel tempo. Altre zone di scrittura con ribattuti si alterneranno nel brano ad episodi contrappuntistici

Un esempio di scrittura del secondo tipo, con trilli e tremoli in tutte le parti, si ha ne *Il tempo sullo sfondo.* Una variante semplificata di questa scrittura articola la sezione M come si può osservare dall'immagine (Fig. 20).

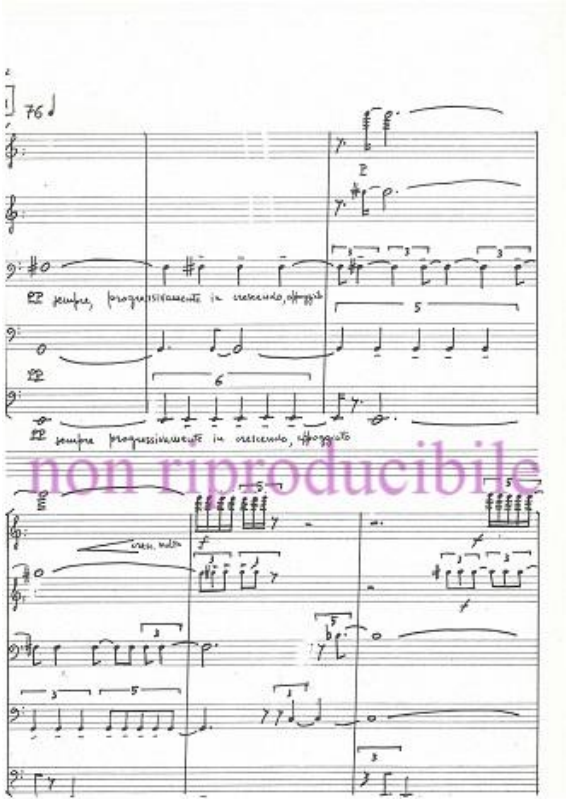


FIGURA 19

A. GENTILUCCI. *Cile, 1973* (1973), p. 2, bb. 9-14. Copyright © 1974 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

-*movimenti continui di tipo scalare* (ascendente o discendente) *con suoni reali o di arpeggi con suoni armonici:*

scrittura ritmica capace di generare un timbro specifico e trasformare il movimento in stati attraverso il mutamento di velocità. Questa scrittura di tipo ripetitivo, realizzata alternativamente per sovrapposizione di figure irregolari, impiegate per ottenere un numero elevato di eventi nell'unità di tempo, ma anche per generare stratificazioni temporali.

In Gentilucci un esempio di scrittura del secondo tipo, che accorpa suoni ribattuti e alternati con velocità diverse sovrapposte, si trova in *Cile 1973* per quintetto di fiati (Figura 21). Molti esempi di scrittura ritmica, utilizzata per generare stratificazioni temporali, sono presenti in entrambe le partiture "rilkiane". Ne *Il tempo sullo sfondo* (sezione F), Gentilucci aggiunge l'effetto dato dagli archi che eseguono arpeggi e oscillazioni dell'arco 'col legno' sulle corde vuote (Fig. 22). In *Voci dal silenzio* (p. 28 della partitura) risulta molto chiara la sovrapposizione di velocità di scorrimento differenti (Fig. 23).

-*articolazione data dalla trasformazione contemporanea di tutti e tre i parametri: dinamica, ritmo e altezza:*

come le due articolazioni descritte precedentemente, questa scrittura incarna l'essenza della scrittura ligetiana degli anni Sessanta, come trasposizione in campo strumentale dell'esperienza di generazione di suoni elettronici, specialmente in relazione al fenomeno

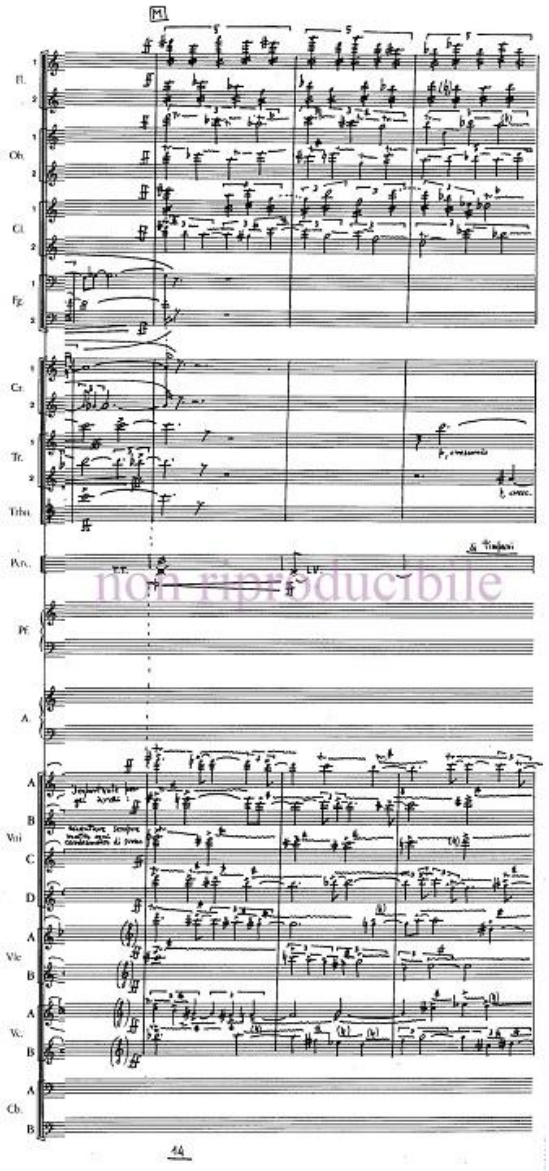


FIGURA 20

A.GENTILUCCI *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 14 – Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

FIGURA 21

A. GENTILUCCI. *Cile, 1973* (1973), p. 12. Copyright © 1974 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

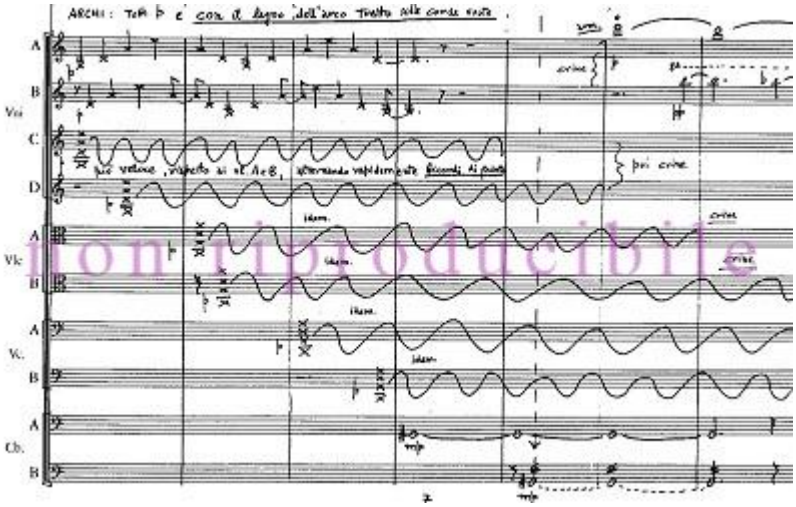


FIGURA 22

A. GENTILUCCI *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 7 (archi: frammento) – Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

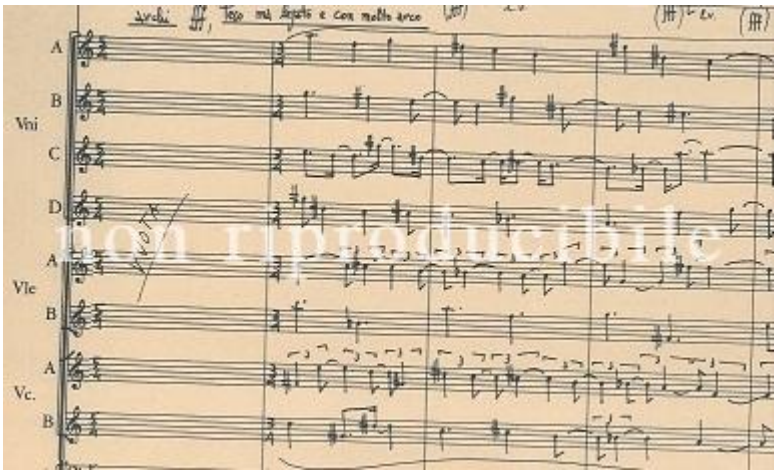


FIGURA 23

A. GENTILUCCI *Voci dal Silenzio* per orchestra (1981), p. 28 (violini, viole e violoncelli: frammento) – Copyright © 1981 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

acustico del *mascheramento*.[507]

Negli stessi anni, in una direzione più congeniale alla poetica di Gentilucci, Ligeti aveva approfondito l'elaborazione di un pensiero per strati sovrapposti che dalle opere statiche degli anni Sessanta avrebbe condotto alle 'nuove polifonie' degli anni Settanta prodotte dalla crescente indipendenza delle linee melodiche e dalla polistratificazione ritmica. Analogamente alla recezione dei mezzi utilizzati per la costruzione di «complessi globalmente statici ma permeati da movimenti interni», Gentilucci si mostra sensibile alle evoluzioni di scrittura presenti nelle partiture del Maestro ungherese, come mostra questo "calco" di *Kammerkonzert* del 1969-70, presentato da Gentilucci all'inizio della sezione L de *Il tempo sullo sfondo* (Fig. 24)*:*

[507] L'autrice rimanda alle dichiarazioni di Ligeti contenute in *Anwirkungen der elektronischen Musik auf mein komposotorisches Schaffen,* in ID.,*Gesammelte Schriften*, cit Band. II, pp. 86-94.

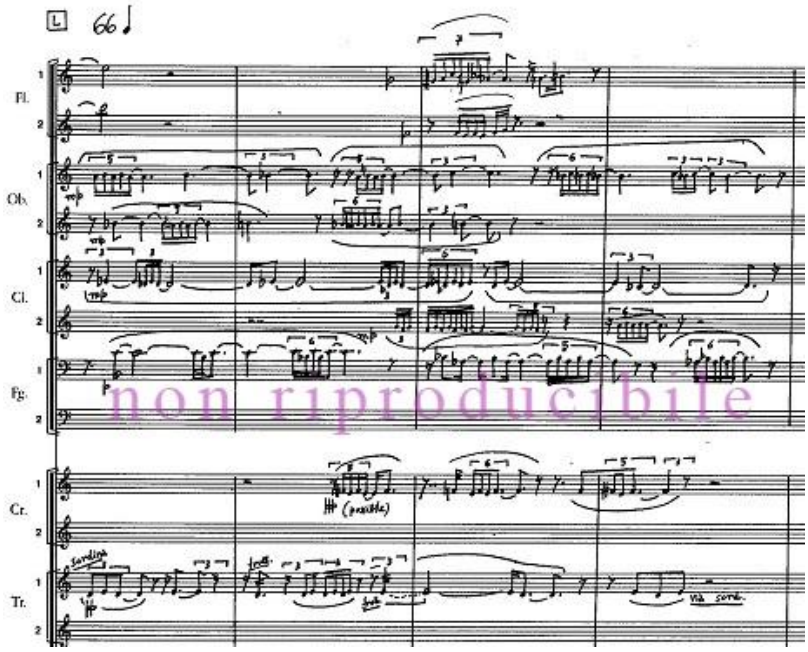


FIGURA 24

A.GENTILUCCI *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 12 (legni e ottoni: frammento) – Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Gentilucci registra questo fondamentale cambiamento e nelle sue partiture dei primi Ottanta prende ripetutamente spunto dalla scrittura polistratificata di Ligeti, impiegando il simultaneo uso di tempi di scorrimento differenti, come è possibile rilevare ad esempio in molti passaggi di *Voci dal silenzio* del 1981.

Psicologia della *Gestalt*

La messa in musica del processo di trasformazione del materiale accomunava l'immaginario di Ligeti al mondo pittorico e scientifico. Negli anni in cui scrive Gentilucci erano state evidenziate le molte analogie e, nello specifico degli "illusionismi acustici", erano stati prodotti studi che li accostavano alle teorie della visione gestaltica:

> Il gioco delle rifrazioni, in siffatti piani sonori contrassegnati da vaste campiture, si apparenta vagamente con l'illusionismo gestaltico di talune esperienze "ottiche" nell'ambito delle arti visuali.[508]

Gentilucci si riferisce ai legami documentati tra le distorsioni geometriche, gli effetti di visione paradossale presenti nei quadri di Maurits Cornelis Escher[509] e il rapporto figura/sfondo indagato dal musicista in *Clocks and Clouds* (1972-1973) e nei tre pezzi per due pianoforti *Monument, Selbstpotrait, Bewegung* (1976). Le impressioni vertiginose suggerite dal pittore olandese sarebbero poi state interiorizzate e approfondite negli *Études pour piano* del 1985 (primo libro).

---

[508]A. GENTILUCCI, *Il suono, cit.*, p. 85.

[509]Ciò riguarda soprattutto gli *Studi* per pianoforte. Questo modo sinestesico di esperire la musica è confermato dallo stesso Ligeti nel saggio *Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik*, in *Gesammelte*, *cit.*, vol. II, pp. 33-50.

A costruzioni impossibili ed esplorazioni dell'infinito, comuni a pittura e musica, sono presupposte le teorie fondamentali della psicologia della *Gestalt*. Un indirizzo innovativo di studi sulla percezione, fondato dalla cosiddetta scuola della *Gestalt*, aveva promosso, a partire dal secondo ventennio del Novecento in Germania, lo studio della percezione sul piano puramente psicologico, sulla base cioè di una netta distinzione tra le dimensioni fisica e psichica.[510]

Quest'impostazione aveva permesso di formulare una serie di leggi che regolano la percezione (chiusura, direzione, pregnanza, destino comune) e che saranno illustrate in § 3.3.3.1. In ambito acustico questi principi di organizzazione percettiva riguardano la natura dei fenomeni sonori esterni al soggetto. Ciò che appare ai sensi come evento riconosciuto dall'intelletto nel suo essere informativo presenta una complessa organicità interna. Quest'organicità complessa è condizione della conoscenza analitica, intellettiva e acustica di un fenomeno sonoro. Per questo motivo, in base alla *Gestaltpsychologie* la figura musicale può essere definita come insieme di relazioni formanti.[511]

In ambito percettivo musicale questa tendenza all'interpretazione più significativa dei dati accade quando, una volta individuata l'unità minima dotata di senso (*buona figura*), ci poniamo in un prospettiva analitica, valutando le singole componenti di tale unità[512] e cogliamo la sua capacità informativa. In quest'ultima istanza ci poniamo alla ricerca di ciò che rende un contesto caratterizzato, di ciò che determina la sua espressività e di ciò che porta senso alle sintesi percettive.[513]

La tendenza all'equilibrio e il fenomeno di trasposizione,[514] cioè la tendenza a reagire non allo stimolo isolato ma alle configurazioni isomorfiche di stimoli, reagendo quindi al 'rapporto' degli stimoli tra loro, alla struttura della loro configurazione, sono caratteristiche significative della percezione messe in luce dalla scuola gestaltista: «la

---

[510]RICCARDO MARTINELLI, *Musica e teoria della Gestalt. Paradigmi musicali nella psicologia del primo Novecento*, «Il Saggiatore musicale», V, 1998, pp. 93-110.

[511]Queste prospettive d'interpretazione funzionale sono state messe a fuoco nella distinzione proposta dal compositore greco Iannis Xenakis tra "nel tempo" e "fuori del tempo" (Cfr. I. XENAKIS, *Musica. Architettura*, Spirali, Milano, 1982, p. 36). Si vedano anche le nozioni di sintagma e paradigma nella riflessione semiologica di J. J. NATTIEZ, *Dalla semiologia alla musica*, Sellerio, Palermo 1990.

[512]Tale operazione, auspicabile per cogliere pienamente le formanti di tali eventi di base, è comunque sempre superata dall'inscindibile sintesi funzionale che la mente elabora, impedendo la valutazione del singolo parametro come autonomo rispetto all'insieme.

[513]TH. W. ADORNO, *Vers une musique. cit*, p. 260 «ogni suono che fa accesso nel campo musicale è sempre già qualcosa di più che un semplice suono, anche se le proprietà del suono che costituiscono quel "di più" non si possono isolare in vista di una definizione. Il "di più" è innanzi tutto ciò che esse diventano una volta inserire n relazioni».Un esempio di tale interazione lo abbiamo nella forma sonata. In essa gli oggetti costitutivamente ideati per realizzare un percorso formale fondato su qualità differenti si appartengono vicendevolmente e realizzano, pur nella loro diversità, un obiettivo comune. Tale obiettivo supera entrambi gli oggetti.

[514]Adorno nei primi anni Sessanta ricorda come Henri Pousseur avesse sottolineato il significato della *Gestalttheorie* per la musica come «l'universale possibilità di trasporre» (*Vers une musique. cit*, p. 260).

rilevanza musicale delle relazioni è inoltre confermata dal fatto che le figure rimangono, in certi limiti, immutate, anche se si modificano le altezze di cui sono costituite».[515]

Come osserva Gentilucci, la poetica dello spazio di Ligeti non inerisce tanto la pretesa 'costruttiva' del compositore, che pure è fortemente implicata nelle tecniche di scrittura, ma si fonda soprattutto su una prospettiva psicoacustica:

> Lo "spazio" pertanto non è un elemento costruttivo della composizione ligetiana come in *Gruppen* o *Carrè* di Stockhausen, o in *Diario polacco* di Nono, ma è suggerito dagli equilibri o squilibri timbrici all'interno di un blocco sonoro omogeneo, come talvolta avviene in Beethoven (si pensi solo all'attacco della *Nona Sinfonia*), in Mahler, in Bartók, in Debussy, in Šostakovič, in Varèse.[516]

Gli esempi scelti da Gentilucci per rilevare in che termini la metafora di uno spazio percettivo suggerito, e dunque posto tra virgolette, si opponesse allo spazio propriamente inteso come organizzazione della forma globale, implicano da un lato la posizione controcorrente assunta da Ligeti anche nei confronti del rinnovamento del pensiero seriale, orientato alla fine degli anni Cinquanta verso nuove problematiche inerenti la tecnica compositiva e l'articolazione formale;[517] dall'altro il rapporto di continuità con cui la sua ricerca timbrica si era posta rispetto a quella dei modelli storici.

Nella *Momentform* l'affidamento dell'organizzazione complessiva al controllo seriale aveva concesso maggior flessibilità alla gestione dei singoli momenti, i quali potevano essere concepiti come transizioni di stati (o gruppi) fortemente caratterizzati al loro interno. Nonostante le intenzioni e gli obiettivi consentanei rispetto ad un'oggettiva evoluzione intercorsa del materiale, la distanza che, secondo Ligeti, separava ancora il processo compositivo dai risultati ottenuti – e che nel cuore degli anni del serialismo integrale aveva di fatto accomunato nelle risultanze sonore predeterminazione strutturalista e cageismo aleatorio – lo aveva indotto a indirizzare la ricerca sulla poetica sul timbro, mantenendo aperta la questione della forma.

> Tra gli espedienti timbrici più usati da Ligeti, oltre ai *cluster* organistici in *Volumina* (grappoli di suon, e perciò di tasti, contigui e con passaggi di registro), si possono ricordare il puro soffiare degli ottoni in *Atmosphères* e *Apparitions* (senza produzione di *note* e con un effetto vicino al *suono bianco* elettronico), gli armonici degli archi su posizioni particolarmente azzardate, la cordiera del pianoforte strofinata da spazzole.[518]

In *Oltre l'avanguardia* Gentilucci propone a titolo esemplificativo una breve lista di effetti timbrici rilevati nella partiture di Ligeti. La lista ripercorre gli effetti sperimentati dall'autore ne *Il tempo sullo sfondo. I*l cluster è impiegato come punto d'arrivo di

---

[515]TH. W. ADORNO, *Vers une musique,* cit, p. 260. Sono altresì considerati elementi di rilievo l'atteggiamento, le motivazioni e l'influenza dell'esperienza precedente.
[516]A. GENTILUCCI, *Il suono,* cit., p. 85.
[517]G. LIGETI, *Metamorfosi della forma musicale*, 1960.
[518]A. GENTILUCCI, *Il suono,* cit., p. 85.

un'evoluzione armonica del campo iniziale che descrive un cammino intensificante dalle due quinte incatenate dell'introduzione a un campo organizzato per seconde minori raggiunto da tutti gli strumenti in fortissimo nella sezione M; il puro soffiare delle sezioni B e D ; gli armonici degli archi su posizioni sovracute nella sezione F; la cordiera strofinata nelle sezioni B-C. La presenza della partitura di *Atmosphères* nella sua biblioteca privata documenta l'interesse riversato da Gentilucci su queste pagine.

Nonostante i riferimenti puntuali, Gentilucci tende a ridimensionare l'importanza di questi effetti che egli riporta a meri "espedienti", «secondari rispetto alla concezione globale del musicista, agli spessori fonici ottenuti sovrapponendo e intrecciando i suoni come veri e propri "pedali multipli" orchestrali o corali».[519] Per lo stesso motivo, secondario è anche l'uso dei microintervalli che «in una scrittura d'insieme così massiva non modificano sostanzialmente il tessuto poiché tendono addirittura a formarsi da sé».[520]

2.6.2 *Attraverso i sentieri del comporre* (1983)

Per le discussioni del Seminario Internazionale di Musica Contemporanea, che si svolse a Montepulciano tra il 29 luglio e il 6 agosto 1983, nell'ambito dell'ottavo Cantiere Internazionale d´Arte, intitolato *Pionieri e trasgressori*, a Gentilucci e ad altri sei compositori fu chiesto d'inviare un contributo inerente il proprio lavoro. Nella presentazione al convegno, poi pubblicata nel *program booklet* del Cantiere,[521] l'obiettivo del confronto fu esposto da Luca Lombardi, che in quella sede rappresentava l'Italia insieme a Gentilucci. A fronte di un'estesa fioritura di giovani compositori, molte domande sul senso e sulle motivazioni del comporre nascevano, secondo Lombardi, dalla gratuità di molte loro realizzazioni. Un atteggiamento estetizzante, decorativo e fondamentalmente disimpegnato di molta produzione di quegli anni, soprattutto italiana, induceva a riflettere sul concetto di autenticità e sull'equivoco tra consistenza di un pensiero compositivo ed esibizione di un abile artigianato. Una tecnica più che adeguata tendeva a librarsi su un sostanziale vuoto ideativo; l'incremento di produttività ad appiattirsi su una conformistica interscambiabilità tra autori e pezzi.

Con i concerti monografici dedicati ad alcuni compositori il Seminario si prefiggeva di fornire ai giovani alcuni modelli, prospettando le diverse strade e possibilità.[522] A tale scopo ad ogni compositore fu abbinato un musicologo di spicco nel panorama della ricerca musicale internazionale, con il compito di coadiuvare il musicista nella presentazione della

---

[519] *Ibidem*.
[520] *Ibidem*.
[521] L. LOMBARDI, *Seminario internazionale di Musica Contemporanea*, in *Pionieri e Trasgressori*. Atti dell'ottavo cantiere d'arte di Muntepulciano, 10 luglio-7 agosto 1983, Editori Del Grifo, Montepulciano 1983, pp. 101-2.
[522] Gli altri compositori eseguiti a Montepulciano furono Henri Pousseur, Klaus Huber, Hubert Stuppner, Frederick Rzewski, Friedrich Schenker.

propria musica e di favorire, attraverso un confronto di posizioni non necessariamente convergenti, gli interrogativi su cosa significasse *fare* musica oggi.[523]

I lavori del Seminario furono articolati in dieci sessioni corrispondenti ad altrettante giornate. A Gentilucci fu dedicato un concerto monografico che si svolse nella sesta giornata, alle ore 10.00 di giovedì 4 agosto, presso Palazzo Ricci. In quell'occasione furono eseguite le composizioni *Cile 1973* (1973) per quintetto di fiati, *Attraverso il suono* (1979) per oboe, clarinetto in la e fagotto, *Gesti e risonanze* (1979) per clarinetto in la e percussione, *In Lebensfluten* (1983) per oboe solo, *Nei quieti silenzi* (1983) per gruppo strumentale, presentate dal musicologo Hanns-Werner Heister. Gli esecutori furono Burkhard Glaetzner, oboe e Gruppo "Nuova Consonanza" di Milano diretto da Vittorio Parisi.

Il testo dell'intervento di Gentilucci *Attraverso i sentieri del comporre* fu distribuito ai partecipanti in copia ciclostile del dattiloscritto. A questo *handout* non seguì un'edizione a stampa del contributo.[524] Data l'importanza di questo documento ai fini dello studio sull'autore, sia come testimonianza del travaglio artistico e umano vissuto nel passaggio dall'esperienza della musica "impegnata" alla fase artistica avviata dalla fine degli anni Settanta, sia come esposizione sistematica degli indirizzi e delle tecniche compositive, è stata approntata un'edizione con note e corredo bibliografico per la quale si rinvia all'APPENDICE A.[525] Per questo motivo l'illustrazione seguente del testo farà riferimento in nota ai passi commentati, senza riportarli.

Il discorso di Gentilucci è organizzato in due parti,[526] incorniciate da una lunga premessa e da una breve conclusione. La logica oppositiva con cui la seconda parte interviene a sancire la costruzione di un edificio teorico sulle macerie di quello demolito nella prima, depone per l'applicazione di un metodo induttivo. Nella *pars destruens* il compositore si prefigge di sgombrare la mente del lettore dai falsi pregiudizi in forza dei quali nel ventennio precedente fu preclusa la possibilità di agire in regime di totale libertà. Gentilucci, quarantaquattrenne, ripercorre l'evoluzione che aveva condotto al divorzio tra composizione e suono, e rievoca la condizione drammatica dei musicisti che si erano consegnati alla sudditanza a regole e leggi combinatorie, e, nel far questo, avevano perso il controllo sulle risultanze sonore.[527] È una requisitoria del serialismo integrale e dello strutturalismo postweberniano, che avevano dominato per quindici anni la scena della musica occidentale dal 1950 al 1965. La distruzione degli "idoli" legati all'esperienza di Darmstadt nasce dall'osservazione della realtà circostante: uno scenario popolato dalle nuove tendenze, tra cui la musica degli anni '70-'80 aveva preso ad oscillare. È in

[523]I musicologi coinvolti furono Hanns-Werner Heister (Repubblica Federale Tedesca), János Maróthy (Ungheria), Günter Mayer (Repubblica Democratica Tedesca), David Osmond-Smith (Inghilterra), Luigi Pestalozza (Italia), Lars Cassio Karbe (Repubblica Federale Tedesca), Ivanka Stoianova (Francia).

[524]Il *program booklet* prodotto a corredo del Cantiere, *Pionieri e trasgressori, cit.,* reca i programmi dei concerti, la citata presentazione del Seminario e le biografie dei compositori eseguiti, ma non i testi inviati dai compositori e gli interventi dei musicologi ad essi abbinati.

[525]I riferimenti al testo inedito si riferiscono a pagine e capoversi dell'edizione fornita nell'Appendice di questa tesi..

[526]La prima parte si estende da p. 439 a p. 442; la seconda da p. 442 (ultimo capoverso) a p. 447.

[527]Vedi più avanti la premessa al capitolo sul suono in *Oltre l'avanguardia.*

quest'orizzonte in fibrillazione che il compositore leccese, per corrispondere alle consegne del Seminario, offre la prima testimonianza su di sé e s'interroga se sia possibile restituire operatività ad un scrittura «condannata a funzionare a vuoto».[528]

Nella *pars construens* il compositore reagisce alla *finis avanguardiae*, promuovendo le istanze di una soggettività che si esprime attraverso la musica, senza rinunciare ad una sostanzialità storico-filosofica. Dato che ogni soluzione di problemi non deve essere immaginata o escogitata a priori, la scelta e l'eliminazione su cui si fonda tale induzione suppongono la raccolta dei fatti e la loro descrizione, siano essi particolari o generali. Gentilicci definisce un campo di possibilità fondate sulla propria esperienza di compositore. Espone un metodo che dal suo punto di vista soddisfa l'esigenza di confrontarsi col grado di sviluppo del materiale musicale: dalla predisposizione degli elementi pre-costruttivi alle condizioni della loro germinazione formale. Nell'autonomia artistica affrancata dalle ideologie, trova espressione il vissuto artistico particolare di Gentilucci e riceve piena giustificazione la tendenza generale della musica degli anni Ottanta ad articolarsi in un variegato orizzonte di poetiche personali, ma anche la necessità che il primo si armonizzi con le istanze del proprio tempo. Il lavoro del compositore non si riduce ad uno schema o in una struttura astratta, ma ingloba nel proprio tessuto connettivo la varietà d'aspetti di un mondo, del quale l'opera musicale rileva e trascrive espressivamente tutte le tensioni.

Proponiamo di seguito un'analisi della prima parte e una sintesi dei punti toccati nella seconda, rimandando l'esegesi dei passi salienti ai capitoli e ai paragrafi di questa tesi, in cui le enunciazioni dell'autore sono state sviluppate e poste al vaglio delle partiture,

La testimonianza

In una lunga premessa l'autore riconosce l'eccezionalità di questo contributo autoriflessivo nell'ambito della sua produzione teorica[529] e procede a motivarla dall'interno all'esterno, dalla percezione di sé alla propria immagine pubblica. Gentilucci si autodefinisce «scrittore di argomenti musicali»[530] per non dire 'critico' e antepone la riluttanza di sempre a far emergere le istanze intime del comporre rispetto nell'esercizio critico.[531] In passato il riserbo nasceva dalla consapevolezza di non possedere alcunché di proprio da dire; attualmente, dalla fiducia nelle proprie realizzazioni recenti, tanto da ritenere superfluo ogni discorso su di esse.[532] Con la definizione di un *prima* e di un *dopo*,

---

[528]L'espressione non è di Gentilucci ma del compositore e musicologo francese HUGUES DUFOURT (cfr. ID., *Razionalità e limiti della produzione sonora (1970-1980, un bilancio*), in Le compositeur et l'instrument , IRCAM e Ensemble InterContemporain, Parigi 18-12 febbraio 1980, pp. 10-6, poi ripubblicato in *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois, Paris 1991 – trad it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-LIM, Lucca 1997, p. 323-7: 324), di quattro anni più giovane del primo, ma che nei primi anni Ottanta emerge quale esponente della musica spettrale.

[529] Gentilucci distingue le categorie dei saggi e dei libri destinati alla divulgazione.

[530]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit.,p. 439.

[531]*Ibidem.*

[532]*Ibidem.*

Gentilucci introduce il tema del processo di definizione dell'*io creativo* e del suo compimento, oggetto di svolgimento e sviluppo all'interno del testo.

Gli argomenti addotti a giustificazione della propria ritrosia pongono sullo stesso piano due livelli concettuali. Il primo, di ordine epistemologico, inerisce l'irriducibilità *della* musica a un discorso *sulla* musica. Il fatto che questo tema resti confinato alla proposizione iniziale, senza essere né ripreso né sviluppato (in questo testo o altrove) spiega che la «reticenza della parola detta o scritta»[533] è quella che Gentilucci intende mantenere sul termine medio dell'analisi e dell'investigazione. L'assenza di un bisogno esplicativo, sia esso inerente la poetica o gli aspetti linguistico-strutturali, vuole sviare intenzionalmente il lettore dai presupposti teorici alle realizzazioni compositive. L'autore formalmente assegna alla percezione dell'intenzione un ruolo primario e stabilisce prioritariamente che sia la validità delle proprie opere ad imporsi su tutto il resto,[534] ma queste dichiarazioni non escludono che siano altri i motivi per cui egli non giunge ad un' elaborazione sistematica del suo pensiero.

Il secondo livello è di ordine psicologico. In passato il compositore scelse di non esporre i suoi "volontaristici arrovellamenti"[535] per pudore verso la propria condizione di artista 'alla ricerca'. L'attributo pone l'accento su una volontà non necessitata dall'intelletto o comunque prevalente su di esso; sul prodigarsi di quella come puro spirito pratico o come slancio vitale produttivo. Il primato della volontà nega che nel passaggio dall'*intenzione* alla *composizione* abbia mai avuto luogo un reale processo conoscitivo.[536] Gentilucci non ha *saputo volere* e su questa mancata corrispondenza tra scopi e fatti non ritiene di doversi soffermare, in quanto espressione di una difficoltà.

Gentilucci si affretta a prevenire le obiezioni del lettore, spiazzato da questo improvviso spostamento dell'oggetto della riflessione dall'esterno all'interno.[537] L'apertura al soggettivo poteva apparire contraddittoria rispetto all'esercizio didattico-critico che aveva monopolizzato tutta la precedente riflessione sulla musica: un impegno che ambiva ad un'impostazione oggettiva nell'analisi dell'attuale situazione musicale, anche se «indirettamente (meglio: inevitabilmente) filtrata dal modo personale di guardare le cose».[538] L'immagine plastica dei due fili, che negli anni aveva «lungamente tenuto in mano senza troppo intrecciarli», suggerisce la mancata integrazione, lo svolgimento parallelo della riflessione teorica, percepita come "altra cosa" rispetto alle motivazioni soggettive, intime del suo essere compositore. In questo contributo Gentilucci si prefigge di ricomporre la schizofrenica disgiunzione in cui aveva curato di mantenere sfera

---

[533]*Ibidem.*

[534]Cfr. PIERRE BOULEZ, *Necessità di un orientamento estetico*, in *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 148-210. riferimento implicito all'autonomia linguistica del musicale è funzionale all'esigenza di sottolineare il carattere conseguente delle risultanze compositive rispetto alle necessità estetiche.

[535]*Ibidem.*

[536]Cfr. più avanti A. GENTILUCCI, *Attraverso,* cit., p. 441.

[537]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 439.

[538] *Ibidem.*

soggettiva del vissuto artistico e osservazione analitica della realtà, proponendo un incontro bilanciato tra "espressione della ricerca individuale"e "ragionamento".[539]

L'antitesi lascia supporre lo svolgimento della composizione in regime di totale estraneità all'esercizio del secondo. Come se esplorazione creativa e riflessione non fossero interrelate o attraversate dall'esigenza comune di sottoporre risultati provvisori al dubbio della ragione. Il confronto con altri passi del testo[540] chiarisce il senso di quest'opposizione e l'antagonismo come gratuità di un "pensiero astratto' ("ragionamento") sia esso di natura filosofica, o scientifica, che non riceve la giusta collocazione all'interno del *fare*.[541] La speculazione fine a se stessa può rappresentare un'indebita trasposizione intellettuale se non assume come funzione primaria l'azione del comporre. L'imposizione di sistemi di pensiero alla musica genera condizionamenti dai quali la libertà nella ricerca musicale corre il rischio di essere alienata o di risolversi, com'egli scriverà altrove, in un «appagamento dell'idea e nell'idea».[542] L'aderenza del momento della speculazione al *fare* presuppone altresì il contatto con la geografia musicale.[543] La precisazione implica il rapporto con quanto è esistito e la propria collocazione in una successione cronologica di altre scelte individuali, come esigenza di riconoscimento che nasce da un bisogno di conoscenza. Il buono o cattivo uso del "ragionamento", la composizione come rispecchiamento autoconoscitivo preannunciano i temi su cui verterà il contributo.

L'imperativo conoscitivo muove da un'esigenza dell'essere e la relazione con gli oggetti da una esigenza dell'esser-ci. Lo stato della musica nei primi anni Ottanta,[544] richiamato in premessa nei «molteplici, diversi e contraddittori aspetti dell'attuale panorama musicale» serve ad argomentare che dalla difficoltà di cogliere il complesso groviglio del presente non può prescindere l'esperienza individuale. D'altro canto nessun soggettivismo potrà mai essere contrastato da un mero inventario di tecniche e poetiche contemporanee. L'approccio conoscitivo pretende ben altra giustificazione di una fredda catalogazione della realtà musicale.[545] C'è un velo di autocritica in queste affermazioni, che ammettono, tra le righe, una certa superficialità nell'esercizio critico. Come si spiega questa presunta difficoltà a spingere l'indagine in ciò che musicalmente specifico e profondo sulle poetiche individuali? Un difetto d'investigazione o di deduzione dai procedimenti particolari delle chiavi individuali? Ma allora da dove provengono lucidità e chiarezza profuse da Gentilucci nelle notazioni intorno ai maggiori artisti contemporanei? Se il momento dell'analisi come ricostruzione e riduzione delle tecniche a processi generatori e come inquadramento di tali processi in reti operative indotte dalle determinazioni estetiche, è mancato in Gentilucci critico, può questo difetto aver ritardato il raggiungimento di una

[539]*Ivi*, p. 439.
[540]*Ivi*, p. 442.
[541]*Ivi*, p. 439.
[542]L'integrazione di ricerca e prassi mette al riparo da solipsistiche velleità fondative, contro le quali l'autore avrà modo di insistere nella successiva requisitoria contro lo strutturalismo.
[543] *Ibidem.*
[544]*Ibidem.*
[545]*Ibidem.*

consapevolezza del compositore o, al contrario, può questo ritardo aver compromesso la comprensione della «la vera, intima natura» delle opere? Nel 1983 Gentilucci, in quanto compositore, si sente legittimato a penetrare il pensiero compositivo di altri con la giusta distanza critica, senza pregiudizi dogmatici o soggiacenze ad opinioni correnti.[546]

Pars destruens

Alieno da compiacimenti narcisistici, Gentilucci passa a rievocare la propria vicenda creativa, come alla ricerca delle possibili cause. Scopo del lungo *excursus* autobiografico, che occuperà quasi tutta la prima parte del saggio, è quello di rendere ragione del suo itinerario e «offrire materiali forse utili ad una recente storia comune».[547] Dopo tutto un *iter* personale può contribuire a rispecchiare, «con somiglianze più o meno grandi e con divergenze altrettanto significative, uno spirito globalmente molto simile».[548]

Per il *flashback* risale al periodo tra gli ultimi anni Sessanta e i primi Settanta, quando, poco più che ventenne, si affacciò su una geografia musicale in parte improntata dai maestri della generazione degli anni Venti, in parte superata. Tra i nomi citati vi sono i protagonisti dell'avanguardia europea che nei primi anni Cinquanta, con l'intento di azzerare l'eredità culturale eticamente compromessa con la responsabilità politica delle grandi tragedie belliche, avevano partecipato al progetto collettivo di riedificazione del linguaggio musicale: «Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Maderna, Donatoni, Pousseur, Ligeti, Clementi, i più giovani Bussotti, Manzoni, Castiglioni».

Quindici anni dopo tutto era già stato sperimentato e inventato. La «saturazione dei linguaggi storici»[549] con la quale il giovane compositore leccese si trovò a fare i conti alla fine degli anni Sessanta, ennesima Torre di Babele, riguardava fattispecie recenti o meno recenti. Dalle specificazioni successive e dalle posizioni che l'autore si attribuisce, possiamo dedurre le sue figure di riferimento. Se si esclude per ovvi motivi cronologici il periodo della libera atonalità (1908-1923) e la fase dodecafonica (1924-1950), nei successivi quindici anni dominati dall'organizzazione seriale (1950-1965), la prosecuzione del modernismo nel secondo dopoguerra aveva registrato in musicisti molto diversi come Maderna, Nono, Stockhausen e Boulez una sostanziale concordia sull'importanza della musica seriale. Altri autori si trovarono al centro di proliferazioni seriali, o furono semplicemente coinvolti nel tentativo di sventare i "pericoli" derivanti dalla concezione di una nuova musica non seriale, come ad esempio Berio o Pousseur.[550] Altri ancora, infine, furono dediti ad una elaborazione linguistica autonoma, al riparo dalle seduzioni

---

[546]*Ibidem.*

[547]A. GENTILUCCI, *Attraverso,* cit., p. 439.

[548]P. BOULEZ, *Necessità di un orientamento estetico,* in *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 148-210: 187. In modo analogo HUGUES DUFOURT nella prefazione a *Musique, pouvoir cit.*, p. 11 dell'edizione italiana: «Qui la storia si è incontrata con la mia, personale, testimonianza. Ho descritto un'avventura collettiva che, al di là dell'ambito strettamente musicale, ha dovuto mettere alla prova la propria democraticità. E qui ho tracciato un bilancio complessivo – non negativo – della mia generazione.

[549]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit. p. 440.

[550] PAUL GRIFFITHS, *The Twentieth-Century Music*. – trad . it. *La musica del Novecento*, Enaudi, Torino 2014, pp. 181-8.

costruttiviste del serialismo integrale come Ligeti. Un discorso a parte meritava Donatoni, che Gentilucci ricorderà nel paragrafo successivo come proprio insegnante insieme a Bettinelli,[551] e così pure Clementi, oltre ai più giovani Bussotti, Manzoni e Castiglioni.[552]

A questi tredici nomi Gentilucci ascrive il *milieu* musicale della sua giovinezza, senza soffermarsi sulle sfaccettature. Su questo sfondo campeggia il ricordo della propria missione critica, intenzionata a demolire le istanze di un unico fronte estetico che egli avvertiva incombente: quello del serialismo integrale. Associa all'"ascetismo" weberniano, cui s'ispirarono i compositori della cosiddetta scuola di Darmstadt, l'utopia storicamente necessaria del serialismo, e l'assimila alla categoria dei 'gesti' culturali utopici e totalizzanti, per il fatto che si affidò incondizionatamente alla validità di una tecnica,[553] senza considerare che la musicologia, sorretta dalla pretesa filosofica di poter giustificare l'intera realtà, aveva costruito intorno alla Nuova Musica un apparato concettuale ricco, con una forte componente critica, e non focalizzato esclusivamente sugli scritti dei giovani compositori.[554] È sulle soluzioni tecnico-linguistiche (e armamentario teorico al seguito) che verteva la critica di Gentilucci:[555]

- sulla convinzione che le funzioni proprie del linguaggio tonale, ormai perdute e improponibili, non potessero essere surrogate da altri principi di aggregazione;
- sull'arbitrarietà di postulati che sembravano dedicare scarsa attenzione alle strutture percettive della musica e alla loro riconoscibilità;
- sull'opposizione alla logica "distruttiva" che sembrava informare i linguaggi sperimentali nella loro risultanza percettiva;
- sull'utopia di voler fondare dal nulla, ovvero su detta arbitrarietà, una lingua comune;
- sull'inaccettabilità di un solo linguaggio musicale *dato.*

L'urgenza stigmatizzante è ancora quella di vent'anni prima, quando il critico si adoperava per smascherare la fallacia di una costruzione linguistica che voleva accreditarsi come comune, senza fare i conti coi meccanismi di base che presiedono alle modalità di codifica di un dato musicale.[556] Il tema dell'accessibilità della Nuova Musica, che Gentilucci sfiora, costituisce in realtà il cuore della questione.[557] Col riferimento alle strutture percettive egli mette il dito sul problema di fondo e denuncia l'arbitrarietà di qualunque sistema che prescinda dal funzionamento dei "dispositivi" psicoacustici e dei meccanismi che presiedono ad uno specifico atto di codifica e di comunicazione. Il *j'accuse*

---

[551] Si veda il saggio di A. GENTILUCCI, *Presenza di Bruno Bettinelli*, in «Il convegno musicale», n. 1-2, 1965, pp. 49-56, pubblicato anche in estratto.
[552] *Ibidem*
[553] Cfr. HUGUES DUFOURT, *L'opera e la storia*, inedito poi pubblicato come conclusione a *Musique, pouvoir cit.* – p. 334 della traduzione italiana.
[554] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 440.
[555] *Ibidem*
[556] Sulle questioni critiche intorno alla Nuova Musica e le posizioni assunte da Gentilucci § 1.4.3 di questa tesi.
[557] *Ibidem*

ha dunque l'obiettivo di denunciare il fallimento comunicativo della Nuova Musica, imputando a una sua parte (serialismo e sue derivazioni) l'intera responsabilità.

Il limite di questa critica sta nelle omissioni. Gentilucci non cita assunzioni autocritiche di esponenti del serialismo e tralascia di indicare le alternative al sistema seriale, cresciute al riparo dalle istanze della scuola di Darmstadt, nonostante pochi paragrafi prima avesse nominato alcuni illustri rappresentanti.[558] Se si esclude la difficile circolazione del pensiero critico dei compositori, in gran parte pubblicato, o a un difetto di aggiornamento dell'autore, l'omissione intende far valere la pregiudiziale ideologica che muoveva la sua penna. Schierato tra le fila del Partito Comunista Italiano, negli scritti giovanili Gentilucci aveva stigmatizzato l'autocompiacimento tecnico dei post-weberniani, esibendo l'etichetta di "formalismo" astratto e accademico, diffusa negli ambienti dell'*engagement politico* di sinistra contro lo sperimentalismo linguistico della Nuova Musica.[559] All'iperdeterminismo della nuova Arcadia (altra etichetta diffusa) Gentilucci assegna ora l'attributo di "nichilismo borghese",[560] assumendo criticamente lo schema interpretativo posto da Adorno a fondamento della sua *Filosofia della musica moderna*.[561]

A più di venticinque anni dalla pubblicazione (quindici dalla traduzione italiana) la *Philosophie* sembra essere l'unico testo adorniano di riferimento sia per il giovane, che denuncia le conseguenze estetiche del negativismo radicale, sia per il critico maturo che nel 1979 in *Oltre l'avanguardia*, sul presupposto che nella *Philosophie* il filosofo tedesco riconoscesse soltanto alla "scuola" di Schönberg il diritto di esistenza, negherà l'assioma dell' "idea totalizzante che in un momento storico determinato debba esistere un modo e uno solo di fare musica."[562] Con quest'orientamento in ultima analisi *formalmente* anti-adorniano, tra il '67 e il '76 Gentilucci stende saggi sui compositori che ritiene a sé più congeniali in quanto estranei al negativismo radicale (Nono,[563] Manzoni[564] e Fellegara[565]).[566]

---

[558]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 440.

[559] Per approfondimenti sul rapporto tra Nuova Musica e posizioni culturali del Partito Comunista Italiano cfr. § 1.2 *ideologia e impegno* di questa tesi.

[560]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 441.

[561] Il riferimento implicito alla critica negativa della *Philosophie der neuen Musik*, colloca la posizione di Gentilucci sull'onda lunga della tardiva recezione italiana del pensiero del filosofo di Francoforte. Lo sfaccettato e contraddittorio rapporto che legò il pensiero e l'opera del compositore alla filosofia di Adorno fu determinato dall'enorme influenza da questi esercitata sul mondo musicale italiano dagli anni Cinquanta in avanti. Donde l'impossibilità per un critico o un compositore formatosi in quegli anni di sbarazzarsi completamente (senza cioè assorbire alcun elemento di quella filosofia all'interno del proprio pensiero) di un'eredità tanto complessa e importante. Per approfondimenti cfr. § 1.3 di questa tesi.

[562]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia, Un invito al molteplice*, Discanto, Milano 1980 - rist. Ricordi-Unicopli, Milano 1991, p. 21.

[563]Cfr. A. GENTILUCCI: *La tecnica corale di Luigi Nono*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II, n. 1, 1967, pp. 111-129 [pubblicato anche in estratto]; ID, *«L'action ne doit pas être une réaction mais une création»: appunti su una recente opera di Luigi Nono*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Aspetti della musica d'oggi* (Quaderni della Rassegna musicale diretti da Guido M. Gatti; 5), Einaudi, Torino 1972, pp. 67-74.

[564]Cfr. A. GENTILUCCI, *Giacomo Manzoni*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, n. 6, novembre-dicembre 1968, pp. 1147-1161 [pubblicato anche in estratto]

[565] Cfr. A. GENTILUCCI, *Vittorio Fellegara, una presenza* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, n. 4, ottobre-dicembre 1974, pp. 579-591 [pubblicato anche in estratto]

Sul piano compositivo le posizioni ideologiche si stemperavano nell'urgenza di affrontare questioni linguistiche a suo dire cruciali. Egli ritrae se stesso "arrovellato" in problemi di ordine formale. Molte esplorazioni condotte nelle musiche d'esordio, benché prive d'interesse, secondo il giudizio del loro autore, furono guidate da obiettivi di tipo discorsivo narrativo, come dimostra l'utilizzo di figure.[567] La gestualizzazione dei linguaggi sperimentali era funzionale alla necessità di affermare relazioni, o almeno contrastare la loro negazione, in reazione al nichilismo distruttivo, che proveniva dai linguaggi sperimentali di quegli anni.[568]

In opposizione alle derive percettive della musica "negativa" o "informale" dei primi anni Settanta, Gentilucci finalizza i mezzi tecnico-compositivi ad una «volontà formatrice». Agisce sul presupposto di due differenti condizioni della percezione, rispetto all'affastellamento materico, dovuto alla polverizzazione del tessuto, e alla percepibilità dei singoli elementi interni.[569] Tali condizioni erano soddisfatte dall'impiego contestuale– in alternanza, sovrapposizione o intreccio – di differenti principi organizzativi. L'autore cita come esempi le partiture di *Phonomimesis* per orchestra (1967), *Sequenze* per orchestra (1968), *Coinvolgimento* per due violini, viola e orchestra (1974), *In divenire* per viola e orchestra (1975).[570]

L'autore vuole farci credere di aver cambiato radicalmente modo di scrivere e per questo si sofferma sulle risultanze percettive di alcune articolazioni linguistico-formali, mettendole in relazione con una precisa intenzione poetica. L'argomento di Gentilucci si scontra con una contraddizione molto evidente. Se la "ricomposizione dialettica" veniva perseguita mediante l'eterogeneità dei materiali, questa era ritenuta una ricchezza, il cui valore veniva stabilito in base al loro *orientamento*.[571] Il significato di quest'affermazione verrà chiarito quattro capoversi più avanti,[572] con il prevalere di un'accezione semantica prima ancora che musicale delle configurazioni. La nozione stessa di forma era sottoposta al determinismo idealista di un'arte programmaticamente finalizzata a raccontare un'azione.[573] Di questa volontà di *racconto con i suoni*[574] erano interpreti le figure musicali attraverso le quali il compositore gestualizzava, mimava il corso del mondo (o della storia) ed esercitava un controllo sui suoi contrasti:[575] una visione allegorica di cui l'autore si professava a un tempo "testimone e giudice".[576] Gentilucci riteneva che questa funzione allegorica della forma fosse incarnata in alcune composizioni di Bruno Maderna per

---

[566]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit.,p. 441. In realtà la "poetica dell'impegno" assai evidente nella produzione teatrale di Luigi Nono e di Giacomo Manzoni aveva mostrato di possedere parecchi punti di contatto con la *filosofia della nuova musica* di Adorno.
[567]*Ivi*, p. 440.
[568]*Ibidem*.
[569]*Ibidem*
[570]*Ibidem*. Il passo è stato chiosato anche in § 1.4.4. di questa tesi.
[571]*Ivi*, p. 440.
[572]*Ivi*, p. 441.
[573]*Ivi*, p. 440.
[574]*Ivi*, p. 441.
[575]*Ivi*, p.440.
[576]*Ibidem*.

strumento solista e orchestra,[577] nelle quali la *narrazione* del contrasto tra lirismo della parte solista e configurazioni amorfe, brutali, straniate dell'orchestra mimava la conflittualità tra istanze individuali ed esterne al soggetto.

Mimesi, narrazione, racconto, sono obiettivi compositivi molto lontani dalla concezione del lavoro per processi che caratterizzerà tutta la produzione di Gentilucci successiva al 1976. L'analisi delle partiture precedenti indicate dall'autore, tuttavia, non attesta questo cambiamento eclatante.[578] Vien detto di chiederci se ci troviamo realmente di fronte ad una svolta o se non si tratti piuttosto di un cambiamento percepito dal compositore, come conseguenza di un mutato rapporto con la dimensione creativa.

Come l'intellettuale "organico", il musicista "impegnato" aveva trovato nell'imperativo morale di 'arte responsabile' il *conforto* di un riferimento ideologico,[579] tanto rassicurante, quanto scivolosa si mostrava strada verso un proprio *credo* artistico. Il ruolo compensativo dell'ideologia e lo stimolo ad affrontare temi legati al ruolo sociale dell'arte, provengono dalla recezione della filosofia di Adorno.[580] Gentilucci fa riferimento ad un altro attributo fondamentale dell'arte secondo il filosofo di Francoforte, che consiste nel suo carattere gnoseologico. Ogni autentica creazione artistica può essere colta solamente a seguito di un'elaborazione intellettuale e concettuale:[581] «l'arte responsabile si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato».[582] Fermo su posizioni anti-negativiste, l'autore ammette il passato adornismo, anche se temperato.[583]

Gentilucci imputa alla pregiudiziale ideologica la "faticosa concettosità"[584] nella quale si dibatteva la sua azione compositiva[585] e si esprimeva il giudizio critico nei confronti di altri musicisti, compresa la sua lettura parziale di Nono.[586] Si giustifica denunciando il

---

[577]*Ibidem*. Gentilucci allude forse al *Concerto* per pianoforte e orchestra (1959), o ai Concerti per oboe e orchestra n. *1* (1962-63) n. 2 (1967), n. 3 (1973) o a *Grande Aulodia*, per flauto, oboe e orchestra (1970).

[578] Un esempio comparativo si trova nel paragrafo precedente § 2.6.2 di questa tesi, a proposito del carattere trasversale della poetica della musica statica che attraversa tutta la produzione di Gentilucci, appunto da *Phonomimesis* del 1969 a *Cile 1973* del 1973 a *Voci dal silenzio* del 1981 che vengono poste a confronto.

[579]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 441.

[580] Alcuni nessi inestricabili legavano in Adorno teoria critica e teoria estetica, filosofia e musica. Secondo il filosofo attributo della creazione artistica è il suo carattere sociale. L'idea di arte come *fait social* pone il fenomeno artistico direttamente all'interno dei rapporti sociali dei quali è prodotto e specchio. Essa mantiene anche la propria autonomia, dato che l'arte "diventa fatto sociale per via della sua contrapposizione alla società, e quella posizione essa la ricopre solo come arte autonoma"(TH. W. ADORNO, *Ästetische Theorie*, Frankurt am Main 1970 - trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 318).

[581]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit.,p. 441.

[582]TH. W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Gesammelte Schriften,* vol. XIV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973 – *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, Trad it. di G. Manzoni, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano (1959) 1974², p. 9.

[583]Su un presunto 'adornismo di ritorno' di Gentilucci e sulla natura ambigua del suo rapporto con il pensiero del filosofo di Francoforte, cfr. G. PIANA, *Considerazioni inattuali su Th. W. Adorno*, in «Musica/Realtà», XIII, n. 39 , dicembre 1992, pp. 27-53: in particolare le pp. 43-9. La critica di Piana è ripresa in parte nell'ampia trattazione relativa a Gentilucci, contenuta nella tesi di laurea in filosofia di S. MARINO, *La ricezione dell'estetica musicale di TH. W. Adorno in Italia*, relatore prof. Carlo Gentili, Università degli Studi di Bologna, aa. 2000-1, pp. 351- 7.

[584]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 441.

[585]*Ibidem*

[586]*Ibidem.*

conformismo che induceva a schematizzare, spesso anche senza troppa convinzione, la realtà.[587] Conclusa la fase della militanza politica,[588] gli è finalmente chiaro il beneficio e l'importanza dell'*autonomia* da condizionamenti.[589] Tutta la seconda parte del testo tratterà delle conseguenze di questo strappo culturale.

La palingenesi era per così dire nelle corde. Il compositore rammenta come le pulsioni autentiche sovente primeggiassero sull'acquiescenza di fondo ai condizionamenti e come questa rivincita della libertà creativa avesse dato luogo a non poche contraddizioni tra azione e "predicazione".[590] Questa ammissione di contraddittorietà conferma il nostro dubbio circa la veridicità della svolta di Gentilucci e depone per una costruzione auto percettiva del cambiamento, dovuta al nuovo modo dell'artista di relazionarsi alla musica, affrancato dai condizionamenti ideologici ma che tuttavia insiste sulla continuità di una poetica; incide dall'esterno su una necessità espressiva già incanalata nella direzione evolutiva. Dal lato della costruzione retorica del testo, la notazione di Gentilucci pone le premesse per un digressione sul ruolo del soggettivo nell'esperienza artistica. Gentilucci astrae dalla sua biografia e da un punto di osservazione esterno tratta dell'esistenza di una "coscienza interna al soggetto": una facoltà in grado di anticipare le acquisizioni della conoscenza logica, nella misura in cui questa non le ha ancora accolte o comprese.[591] Parla di un forma privilegiata di conoscenza che permette di superare gli schemi dell'intelletto e di giungere per questa via ad una comprensione più vera. Gentilucci ha dato in forma implicita una definizione di conoscenza intuitiva, la quale consiste nel rapporto immediato e diretto tra soggetto pensante e oggetto, che può essere inteso sia come presenza dell'oggetto alla mente, sia come immedesimazione in esso, secondo la regola che nei processi di creazione o di fruizione estetica il ruolo dell'intuizione non possa prescindere dalla presenza di un oggetto.

Tale conoscenza, prosegue l'autore, permane interna al soggetto, e in questo stato di latenza è interessata da un lento processo di evoluzione. Il dispiegamento delle sue potenzialità è subordinato alla rimozione degli ostacoli esterni e interni, i quali agiscono sul soggetto come tabù o come imperativi.[592] Col riferimento all'interiorizzazione di codici di comportamento, divieti ed ingiunzioni, come "luoghi" che compongono il modello strutturale dell'apparato psichico secondo la teoria freudiana, Gentilucci pone ora la questione della conoscenza sul lato delle istanze psichiche implicate nel processo di autorealizzazione dell'individuo. Il compositore privilegia la necessità che il soggetto, propenso come ogni essere umano a realizzare le proprie potenzialità dal punto di vista sia della crescita interiore (psichica ed emotiva) sia del comportamento, anteponga la coscienza di sé a quella del mondo esterno con cui egli è in rapporto.

---

[587] *Ivi*,, p. 441.
[588] Per approfondimenti cfr § 2.2. di questa tesi.
[589] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, p. 441.
[590] *Ibidem*
[591] *Ibidem*
[592] *Ibidem*.

L'obiettivo conoscitivo di Gentilucci presuppone l'interiorizzazione della ricerca compositiva, come riflesso del ripiegamento comune ad altri musicisti che, come lui, avevano vissuto la stagione dell'impegno ed ora si trovavano ad affrontare la sua crisi. Gli argomenti con cui l'autore cerca di sostenere gli assunti gnoseologici si fermano tuttavia ad una enunciazione generica e in parte contraddittoria. Da un lato espone la necessità di rintuzzare l'effetto respingente della conoscenza razionale, perché la ricerca non tralasci di mirare all'interiorità più profonda del soggetto; dall'altro caldeggia il desiderio di tale ricerca al di sopra di tutte le contingenze, poiché è rispetto alle proprie strutture mentali ed emozionali che la ragione potrà procedere al vaglio dei risultati dell'esperienza e valutare, in base a questo bilancio, la loro importanza. Su quali presupposti si svolga il processo auto conoscitivo e come possa concretizzarsi nella realizzazione di sé non ci è dato sapere. Manca il riferimento di Gentilucci ad una gnoseologia complessiva, dove il giusto peso assegnato all'esercizio del dubbio razionale controbilanci il ruolo primario che egli assegna alla componente irrazionale:[593] un irrazionalismo che rifiuta espressamente e assimila a una tendenza modaiola.

Con la difesa dalle derive irrazionaliste Gentilucci cerca di porre l'interiorizzazione al riparo dal soggettivismo esistenzialista. Senza che il mutamento di prospettiva si traduca in un elogio dichiarato del disimpegno, auspica un mutamento di "geografie interne ed esterne".[594] Occorre rimuovere degli ostacoli al dispiegarsi delle potenzialità descritte e nell'interazione dinamica tra libera espressione e fattori condizionanti individua la prospettiva di cambiamento. D'altro canto la necessità di un collegamento sempre aperto con la realtà esterna denuncia l'attaccamento di Gentilucci alla visione dell'arte come fatto sociale e la strenua difesa dei valori fondanti della stagione dell'impegno, i quali coesistono in lui, come in altri musicisti come Nono, ad un momento di sublimazione ideologica.[595]

Rimossi i fattori condizionanti, dal lato del soggetto il cambiamento consiste nell'assunzione consapevole dell'arte come realtà di primo grado[596] e nel passaggio da una funzione di sismografo pronto a vibrare in connivenza apologetica con la "situazione vigente" a individuo in cerca di una sintesi superiore che giustifichi il proprio operare. Le affermazioni di Gentilucci oscillano tra l'auspicio e la notazione autobiografica. Sullo sfondo permane il negativismo e in primo piano l'artista, condannato a un vano pencolare tra connivenza e negazione.[597] La ricomposizione dialettica dei motivi della crisi può

---

[593] Sono evidenti gli influssi della corrente di pensiero scaturita dallo studio della filosofia di Nietzsche e introdotta in Italia verso la fine degli anni Settanta intorno alle realizzazioni editoriali di Adelphi. Per l'illustrazione di questo clima culturale e della sua influenza su Gentilucci si rimanda al § 2.3 di questa tesi.

[594] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, p. 441.

[595] Per approfondimenti cfr. § 2.2 di questa tesi. Forse non è da trascurare la consapevolezza che derivava a Gentilucci dal ruolo operativo pedagogico svolto nell'ambito della sua direzione di un Istituto Musicale, che da quattordici anni affiancava la sua parabola umana e artistica. Cfr. RAFFAELE POZZI, *Il compositore come educatore. La prospettiva pedagogica nei musicisti del Novecento*, in GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI e FRANCO FRABBONI (a cura di) *Educazione musicale e Formazione*, FrancoAngeli, Milano 2008, pp.210-29.

[596] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 441

[597] *Ibidem*.

essere solo un'utopia *demiurgica* basata su una mera gestualizzazione della realtà. D'altro canto l'affrancamento dagli a-priori non deve comportare un cedimento al disimpegno,[598] poiché un'autonomia consapevole, maturata con l'esperienza e il lavoro, rafforza l'aspirazione ad una sintesi tra *natura* e *cultura*.[599]

L'autore si accorge di aver posto *ex abrupto* il lettore di fronte a un binomio filosofico. Si affretta a specificare il carattere non mimetico di questa sintesi confidando nella certezza che questa precisazione basti a far chiarezza. Abbozza una definizione in negativo, per distinguere la qualità della sintesi dagli assunti del pensiero idealista.[600] L'intenzione dell'autore non sembra quella di opporre il *vincolo* implicato nel concetto di *imitazione* con la *libertà* d'azione dell'artista,[601] e neppure quella di indicare nel binomio *natura/cultura* l'*alterità* dal soggetto e, con la negazione della loro *imitazione*, il superamento di una posizione filosofica che affermava l'esistenza del soggetto solo in relazione a qualcos'altro, o, se si vuole, il bisogno dell'Io di restare vincolato al non-Io. L'idealismo aveva risolto quest'opposizione tra oggetto e soggetto nella pari dignità attribuita ai due poli. Spirito e materia, pensiero ed estensione, ragione e natura. Sul piano estetico, la sintesi perseguita da Gentilucci, oppone implicitamente all'atteggiamento compositivo spontaneista della cosiddetta 'nuova semplicità', che ritiene di potersi fondare sull'impulso soggettivo (natura) liberato da ogni briglia costruttiva, la necessità di applicare un metodo di composizione pianificante (cultura).

Il riscatto della soggettività, inoltre, non può prescindere dall'aderenza dell'opera musicale alla propria epoca.[602] Lo spostamento del discorso dal lato del soggetto creatore a quello dell'oggetto creato sembra circoscrivere nella *natura* la sfera di pertinenza del primo e nella *cultura* la presa di coscienza della pluralità dei materiali e delle tecniche. L'autore reinterpreta il tema adorniano della necessità del legame dell'opera al "tempo storico", ponendolo nelle fasi interne alla sua creazione e nella dinamica intersoggettiva che l'opera compiuta instaura tra il sé dell'artista e dei fruitori, qualora questi siano "criticamente attivi".[603] Da questo inserimento nel flusso storico, l'opera musicale risulta determinata in alcuni suoi caratteri che egli definisce "costanti epistemologiche".[604] Il pensiero contemporaneo, tuttavia, non precostituisce concettualmente i caratteri dell'opera, ma partecipa alla loro definizione come conseguenza del lavoro compositivo. Nell'atto pratico del *fare,* vissuto in piena autonomia, l'autore colloca il "reale momento di concreta conoscenza di sé".[605]

Il discorso sfiora il tema della coerenza, quando sottintende che ogni verità, la quale non sia stata confrontata realmente con l'esperienza sarà destinata a restare esteriore, a non

---

[598]*Ivi*, p. 441
[599]*Ibidem*
[600]*Ibidem*.
[601]*Ibidem*
[602]*Ibidem*
[603]*Ibidem*
[604]*Ibidem*.
[605]*Ivi*, p. 442. È ancora il pensiero di Adorno a guidare la penna in formulazioni che vincolano il processo autoconoscitivo alla concretezza delle azioni, che consacrano il momento poietico alla conoscenza.

avere cioè alcuna conseguenza né sul pensiero né sulle espressioni dell'individuo. L'incoerenza dell'artista, sterile di conseguenze per l'evoluzione di ogni percorso individuale, è implicata dall'antitesi tra *interno* ed *esterno,* che inerisce l'assenza di un'autenticità espressiva sovraordinata che circonda e/o precede l'atto pratico.[606] Su questo punto Gentilucci tocca il tema centrale del convegno che si interrogava sull'inconsistenza, l'esercizio esteriore di molte composizioni di giovani autori.

La seconda categoria, come riferimento generale che comprende le ideologie al tramonto, ma anche le istanze semantico-affettive, nonché i presupposti di tipo strutturale e linguistico,[607] qualifica la geografia della *cultura*,[608] non solo come dato esterno, che ci tocca al di fuori della nostra volontà e determinazione, quanto il complesso dei meccanismi di formazione della conoscenza ai quali Gentilucci delega le relazioni di continuità ("costanti epistemologiche") sia verticale dei rapporti tra le espressioni della cultura contemporanea sia orizzontale del rapporto con la tradizione. Gentilucci propone la critica dei linguaggi ma non della conoscenza. La sua è un critica dei modi in cui la conoscenza viene creata non si traduce nell'abbandono dell'ideale della conoscenza. Nella misura in cui la critica è forma dell'esser-ci, la conoscenza è forma dell'essere.[609]

Alla sfera della *cultura* appartiene di diritto anche la tradizione, che Gentilucci non nomina, né in quanto dato in cui siamo nati, che ci circonda e fa di ciascuna personalità un fenomeno condizionato, né nell'accezione positiva di stimolo esterno, che scatena nel soggetto un processo evolutivo durante il quale le influenze vengono assimilate, poi trascese o annullate. L'assenza di riferimenti espliciti alla tradizione elude una precisa consegna data ai compositori rappresentati nel Seminario di Montepulciano, riguardante il tema cruciale nella riflessione sulla musica dei primi anni Ottanta, come ricorda Luca Lombardi nella sua presentazione[610] e come l'anno successivo avrebbe documentato il volume monografico della rivista semestrale «Contrechamps» *Avant-garde et Tradition*.[611] Il lavoro editoriale, curato da Philippe Albèra, raccoglieva indirettamente l'invito proveniente dall'esperienza di Montepulciano (citata da Dalhaus nel suo contributo) a stimolare una discussione tra musicologi e compositori. Gentilucci disattende anche l'invito degli organizzatori del Seminario ad aggiungere al programma delle musiche una composizione "storica" (o un suo frammento) alla quale fossero poeticamente o sentimentalmente legati. Questa decisione non lo esime dal considerare i legami sottesi a

---

[606] *Ibidem.*

[607] *Ibidem*

[608] *Ibidem*

[609] MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1927 – trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi Milano 1976, p. 403 (la temporalità della comprensione).

[610] L. LOMBARDI, *Seminario internazionale di Musica Contemporanea*, in *Pionieri cit.*, pp. 101-2: 102: scopo del Seminario vera quello di «contribuire alla riflessione in atto sul rapporto della musica d'oggi con la tradizione»

[611] La raccolta di contributi di musicologi e di testimonianze di compositori, pubblicata nel 1984 ma contenente anche scritti già apparsi precedentemente è stato più volte citato come riferimento bibliografico nel § 2.2.

tale rapporto, come attestano gli "echi della memoria"[612] evocati nella seconda parte del testo, dove riconoscerà di sentirsi affine a Berg e a Bartók nelle differenti vocazioni a trarre "memorie multiple" dal labirinto dell'intreccio sonoro.[613]

Al termine della lunga parentesi, Gentilucci riprende la ricostruzione autobiografica e ripercorre le tappe più significative dell'attività artistica. In *Studi per un Dies Irae* per orchestra (1971-72) ricorda l'impiego di "citazioni" e della tecnica del montaggio cinematografico (differenza, stacco, accumulazione parossistica), per alternare e sovrapporre diverse aree linguistico-stilistiche, al loro interno assai strutturate. L'approdo al materismo era stato veicolato da suggestioni provenienti da Ives, Stockhausen e Nono.[614]

Dal 1972 al 1976 l'autore attraversa una crisi d'identità che si riflette nel materismo del brano elettroacustico *Che voi pensiate* (1974), *Scontri* per orchestra da camera con violino principale (1975), e due composizioni già citate (*Coinvolgimento* e *In divenire*) e qui ricordate per la loro concettosità allegorica.[615] Il 1977 viene ricordato come l'anno da cui ha inizio una chiarificazione degli obiettivi, in armonia con le personali inclinazioni alla "severità costruttiva" e all'"abbandono lirico". Tali inclinazioni erano per così dire già immanenti, ma solo a questo stadio di maturazione artistica, cominciano a disvelarsi alla coscienza,[616] secondo percorso illustrato quattro paragrafi prima.[617]

Le due composizioni *Trama*, per dieci fiati e *Mensurale*, per undici archi, testimoniano, secondo la lettura restrospettiva di Gentilucci, la fase in cui il compositore cominciava "a non parlare solo con parole altrui".[618] Il riconoscimento di sé appare come necessaria autoaffermazione critica e coincide con la formazione di un linguaggio proprio. Il momento decisivo di svolta reca per Gentilucci il nome di un partitura per orchestra: *Il tempo sullo sfondo.* L'anno della sua composizione (1978) apre una fase creativa che perdura negli anni in cui scrive questo testo e porterà alla stesura di altre opere in cui il compositore leccese continuerà a riconoscersi: *Le secrete vie* per coro e orchestra (da Foscolo, 1980), *Voci dal silenzio* per orchestra (1981), *Ramo di foglia verde* per basso, voce bianca e orchestra (da Dante Alighieri 1982), *Haleine* per cinque ottoni (1980), *Intervalli del tempo* per quartetto d'archi (1982), *Nei quieti silenzi* per undici strumenti (1983).[619]

---

[612] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 444
[613] *Ibidem.*
[614] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 442.
[615] *Ibidem*
[616] *Ibidem*
[617] *Ivi*, p. 441.
[618] *Ibidem.*
[619] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit.,p. 442.

Assunti compositivi

Metafora genetica

L'autore illustra la sua concezione compositiva come processo di crescita cellulare che trae origine da *nuclei* generativi orizzontali-verticali.[620] Si affretta a precisare che tali nuclei non prefigurano alcun "tematismo",[621] in quanto non tendono a manifestarsi come oggetto, ma come costrutti pertinenti il retroscena compositivo. Essi sono funzionali alla germinazione di "arazzi sonori" o "tessuti globali".

Per l'identificazione dei nuclei generativi con la tecnica del campo di altezze rimando al § 3.3.1. *Materiale/i* di questa tesi. In relazione a quanto verrà esposto a commento delle formulazioni di tecnica compositiva è interessante notare la matrice di assunzioni in sé organicistiche, nelle quali l'organismo rappresenta un'unità non concepibile come semplice somma delle singole parti che lo costituiscono, postulando un principio di ordine intrinseco e un principio di totalità. In contrapposizione al meccanicismo e avvicinandosi piuttosto al vitalismo, tale concezione riposa su una logica di tipo deduttivo. Il sapere che si rivolge a una realtà intesa come carattere naturalistico-organicistico, secondo l'unico piano immanente e continuo della sostanza, non può essere assertorio (descrittivo-constatativo) o ipotetico-ideale, ma deve essere deduttivo, nella misura in cui la realtà organica si presenta come un sistema di cause ed effetti che riproduce il sapere dimostrativo dei sillogismi scientifici (premesse e conseguenze).

In accordo con una concezione vitalistica della musica, è possibile rintracciare nel pensiero di Gentilucci la tendenza a proiettare in tutta la natura un 'modello biomorfico'. L'dea del processo compositivo come "crescita cellulare, genetica" può essere fatta risalire ai presupposti idealistici di questa concezione, che nei primi decenni del Novecento era stata ripresa e proposto in polemica con il materialismo e il positivismo, mentre a partire dalla metà del secolo essa aveva perso validità e influenza perché le tesi a cui dava espressione erano state fatte proprie e tradotte nel linguaggio della scienza dalla biologia. Meno confacente alla poetica di Gentilucci è l'accezione vitalistico-energetica di questo atteggiamento.

Nuclei generativi e matrice "seriale"

La tessitura deriva da un processo di germinazione di una stessa *matrice*.[622] Gentilucci identifica in modo ambiguo matrice e nucleo generativo, indicando in essi il "motore occulto" della composizione e della sua fisionomia acustica. Essi precostituiscono tanto la morfologia del brano quanto la risultante sonora complessiva. La matrice è definita "seriale" con molte virgolette per l'accezione lasca con cui il compositore si riferisce alla serialità, senza cioè l'applicazione di "schemi" classici di derivazione.[623]

---

[620] *Ivi*, p. 442.

[621] Sul tabù del tema ancora diffuso tra i compositori della prima metà degli anni Ottanta si veda il resoconto sul Convegno dell' 85 sulla figura musicale in § 3.3.3.1 di questa tesi.

[622] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit.,p. 442.

[623] *Ivi*, p. 444.

Sulle matrici, sulla derivazione seriale di queste e dei campi di altezze e sulla loro applicazione rimando al § 3.3.1.1 *Esposizione e impieghi del campo* di questa tesi.

Contrappunto armonicamente connotato e armonia contrappuntata

La serie è pensata dal compositore anche in funzione degli incontri verticali che scaturiscono da essa. L'uso dell'espressione «rapporti "armonici"»[624] esige di essere puntualizzata nell'accezione dell'aggettivo, che esclude ogni funzionalità di tipo tonale o neo-tonale.[625] Per accentuare la forza aggregante del coordinamento tra linee e incontri verticali Gentilucci usa espressioni come «contrappunto armonicamente connotato» e «armonia contrappuntata e mossa linearmente all'interno».[626]

Sul rapporto tra verticalità e polifonia rimando al paragrafo 3.3.2.2. di questa tesi.

Unitarietà e rete di connessioni

Il fatto che nella scrittura prevalgano momentaneamente configurazioni contrappuntistiche o armoniche, non pregiudica la *visione sonora* unitaria e coordinata a partire dalla suddetta matrice.[627] Episodiche *discontinuità* possono essere dovute ai mutamenti improvvisi di scrittura o all'annessione di materiali 'altri' rispetto a quelli di base. Con la metafora della *ragnatela* armonico-contrappuntistica Gentilucci si allaccia al citato *tessuto* globale. Il richiamo all'intreccio, all'azione della tessitura, sia essa umana o animale, non sembra essere correlato tanto alla configurazione risultante (testura), quanto alla qualità di un processo di cui questa costituisce tutt'al più un accidente. Con i termini *ragnatela* e *tessuto* Gentilucci designa l'esistenza primaria di una "rete" di connessioni, la quale, in sede compositiva, predetermina e controlla i rapporti verticali e orizzontali tra i suoni. Gli aggettivi "armonico" e "contrappuntistico" perciò non implicano qualità funzionali o defunzionalizzate di strutture sonore obbedienti a sistemi sintattici storicamente determinati, ma indicano semplicemente il costituirsi simultaneo o lineare di dette strutture, nonché il loro svolgimento in senso verticale e orizzontale. I rapporti tra gli elementi che compongono tali strutture sono regolati dalla rete di connessioni implicata dal nucleo generativo (la serie in senso lato).

Omogeneità e disomogeneità

Anche l'inclusione di materiali altri è condizionata dall'esistenza di reti specifiche che legano queste entità tra loro, come parte di un'organizzazione sovraordinata che le

---

[624] *Ivi,* p. 443.

[625] *Ibidem*

[626] *Ibidem*

[627] *Ibidem*. In questa prima enunciazione Gentilucci intende distinguere il progetto sonoro dalla qualità della scrittura. Con l'ossimoro "visione sonora" l'autore opera una trasposizione eidetica dell'obiettivo compositivo. Come l'atto di visione, che si fonda sulla percezione unitaria e coordinata di più oggetti o delle parti di un oggetto, un'immagine sonora preordinata all'obiettivo compositivo comporta una coesistenza di relazioni che prescindono dalla discontinuità con la quale esse potranno manifestarsi. Tale "immagine" preesiste alla successione temporale degli oggetti sonori che compongono la partitura e che si predispongono ad entrare nel dominio della percezione sonora.

contiene.[628] Gentilucci oppone la dimensione dell'omogeneità, perseguita mediante la tecnica compositiva attuale, all'istanza linguisticamente inclusiva, attuata mediante la tecnica del montaggio nei giovanili *Studi per un Dies Irae* (e in altre composizioni), qui richiamati con l'intenzione di offrire con la concretezza di un esempio un termine di paragone, per cogliere la reale portata del cambiamento.[629] L'accezione conferita da Gentilucci all'attributo *inclusivo* è sensibilmente diversa da quella adottata da Luca Lombardi che, nel contributo più volte citato all'interno del § 2.5 dedicato alla discussione sul *molteplice,*[630] la identifica nelle componete ex-clusiva del *montaggio* come potenziamento delle caratteristiche individuali dei materiali, intendendo con la prima il l'opposta fusione (e riduzione) della molteplicità del reale.

Il tema dell'inclusione di materiale *altro* in un contesto improntato da una datità *di base* solleva la questione del molteplice linguistico.

Molteplice: prima digressione

Sulla nozione di molteplice, toccata di passaggio in premessa con l'accenno al panorama musicale contemporaneo,[631] Gentilucci introduce ora una parentesi richiamando il saggio del 1979, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice,*[632] su cui esprime alcune riserve e ritiene ormai datato nella provvisorietà di alcune formulazioni (che non specifica).[633] Confuta alcune errate interpretazioni sorte intorno alla locuzione *molteplice oltre l'avanguardia:* espressione con la quale – precisa – non aveva inteso né ipotizzare l'impiego simultaneo di più codici linguistici od espressivi nell'ambito di un'opera o di un autore, né avvallare "minestroni stilistici" in cui la nozione di molteplice non si ponesse come dislivello critico, ma come "mescolanza immotivata".[634]

La definizione alquanto vaga, che si ricava dai riferimenti di Gentilucci, può essere integrata in parte con le argomentazioni di Luca Lombardi, che nel saggio citato dello stesso anno,[635] sottolineando l'assenza di citazioni o collage (attitudine compositiva ex-clusiva) in una sua composizione di tre anni precedente,[636] rileva invece la giustapposizione di diverse dimensioni stilistico-espressive. Il dibattito implicito nelle dichiarazioni dei compositori riguarda in estrema sintesi l'uso dello *stile* come parametro, termine tecnico in auge durante il periodo seriale, che nei primi anni Ottanta i musicisti recuperano e piegano alla logica dell'estetica post-moderna. La prospettive più

---

[628] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 443.
[629] *Ibidem*
[630] L. LOMBARDI, *Costruzione cit.* p. 197. Il passo è citato e commentato in § 2.5 dedicato alla discussione sul molteplice.
[631] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 443.
[632] Per il capitolo introduttivo del saggio e per il concetto di musica sperimentale cfr. § 2.1 di questa tesi
[633] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 443.
[634] *Ibidem*
[635] L. LOMBARDI, *Costruzione cit.* p. 197
[636] Il riferimento di Lombardi è alla cantata *Majakowsky* (1980) per basso coro e strumenti.

interessanti sono definite come «presa di coscienza della pluralità dei materiali e delle tecniche alla luce o attraverso il filtro del pensieri seriale».[637]

In questa visione del *molteplice linguistico* i due compositori concordano. Gentilucci non fornisce elementi utili alla definizione del concetto, ma accampa allo stesso modo di Lombardi la legittimità del dubbio sui modi con cui il suo offrirsi provocatoriamente all'indagine compositiva, possa aspirare a un'esperienza stilistica coerente e soggiacere al severo controllo sulla struttura interna.[638] La domanda retorica che pone Gentilucci a questo punto del discorso inerisce la componente in-clusiva implicata nel suo *invito al molteplice* come dimensione che necessita di costruttivismo (quella ex-clusiva lo è per definizione) nella misura in cui l'organizzazione può contrastare l'arbitrarietà, l'eclettismo cieco e la tendenza dei materiali diversi a svilupparsi in modo centrifugo.

Come armonizzare la valorizzazione di questo *plurale* con l'aspirazione ad un pensiero unitario basato sulla prassi "organicistica" delle cellule generatrici?

Breve analisi del fenomeno seriale

La soluzione proposta da Gentilucci rientra nel dominio di una tecnica compositiva di derivazione seriale. Prima di enunciarla, premette l'ennesima severa analisi del *fenomeno* seriale e post-seriale, ricorrente in molti suoi scritti.[639] Concentra le proposizioni critiche sul modo in cui la serialità classica travisò il postulato livellatorio della parificazione dei dodici suoni. Nel suo mirino è l'*omogeneità* perseguita attraverso la negazione dei rapporti melodici e armonici consueti «in nome della diversità pianificata e legalizzata».[640] Inspiegabilmente fermo al puntillismo, Gentilucci imputa alle strategie dei compositori post-weberniani la responsabilità di una "pianificazione razionale del negativo",[641] la determinazione di un linguaggio caratterizzato da grande instabilità e dispersione (i punti-suono) e da un appiattimento indifferenziato della materia sonora fuori dai possibili legami interni tra i suoni; riflesso di un'azione "intimidatoria"[642] e limitante, dovuta a una presa di distanza aprioristica, in regime di totale astrazione dall'oggetto e dalle sue proprietà. Nel risultato sonoro omogeneo trova il suo contrappasso la "diversità pianificata e legalizzata".[643] C'è come un eccesso di speculazione che impedisce un rapporto di verifica permanente con la realtà. Un appagamento nella costruzione intellettualistica che rinuncia ad investigare le potenzialità del dato sonoro.

Gentilucci non fa che ribadire posizioni critiche espresse da almeno venticinque anni. Gli stessi argomenti erano stati ripresi e confutati a posteriori anche dagli stessi compositori che a suo tempo avevano agito sul presupposto di una teoria estetica fortemente improntata da un fondamento critico negativo. La musica doveva guardare

---

[637] L. LOMBARDI, *Costruzione cit.* p. 197.
[638] A. GENTILUCCI, *Attraverso,* cit., p. 443
[639] *Ivi*, p. 443
[640] *Ibidem*
[641] *Ibidem*
[642] *Ibidem*
[643] *Ibidem*

comunque avanti sul presupposto di un rigore costruttivo fondato su un soggiacente modello "scientifico".[644] Un'eco tardiva delle polemiche sorte in reazione ai risultati estetizzanti dei linguaggi contemporanei era stata accennata in *Oltre l'avanguardia,* dove l'autore menzionava alcune letture autocritiche del fenomeno seriale e post-seriale. In coda a un dibattito sorto tra Umberto Eco e Fedele d'Amico sul rapporto tra indeterminazione e iperdeterminismo nell'arte e nelle scienze, Gentilucci riporta un passo di Boulez tratto da un non specificato saggio del 1977.[645] A proposito dell'organizzazione stretta del materiale e della risultanza sonora tendente al casuale, il compositore francese demolisce la presunta analogia tra metodi di ricerca compositiva e scientifica. L'aspirazione ad un'illusoria validità universale implicata nel dato scientifico non avrebbe comunque scagionato il compositore da un soggettivismo per così dire implicito, in quanto mosso, come dice D'Amico da un atteggiamento estetizzante o più propriamente portato, come dice Boulez, a lasciarsi guidare da un autoappagamento che lo esenta da ogni necessità di verifica.

Al riscatto del 'soggettivo', inviso all'iperdeterminismo seriale come una pericolosa minaccia batterica, allude Gentilucci identificando l'opposizione nell'antitesi *psicologismo*[646]*-logicismo.*[647] Negli *-ismi* sono annidati gli eccessi della tendenza a subordinare la validità dei giudizi alle condizioni psicologiche che li hanno determinati o, d'altro canto la preoccupazione a preservare il rigore logico-formale rispetto all'effettiva concretezza e ricchezza delle idee.

Pur consapevole delle differenti poetiche e dei tentativi operati da alcuni musicisti per contrastare le derive percettive, Gentilucci menziona i *punti-suono* e i *gruppi* come tipologie prevalente di "oggetti" impiegati nelle composizioni seriali e fissate nell'immaginario dell'ascoltatore di musica seriale come riflesso acustico dei meccanismi da cui i compositori erano per così dire *assistiti* nel processo creativo.[648] Il richiamo agli automatismi costruttivi implicati nei principi di non ripetizione, variazione continua e rotazione statistica dei suoni,[649] esemplifica gli eccessi di pensiero logico-razionale estraneo al dato sonoro. Il fallimento del serialismo non riguarda perciò secondo Gentilucci l'idea seriale in sé quanto un metodo che non ha saputo uscire dalle costrizioni e assecondare le *peculiarità interne* del materiale.

Rivisitazione della serie

La tecnica compositiva dei campi di altezze è una derivazione seriale. Permane nei compositori che la utilizzano la validità della serie come principio ordinatore,[650] la cui

---

[644]Una sintesi inerente il sistema di controllo razionale che associò il paradigma della musica sperimentale al pensiero scientifico è in CARL DAHLHAUS, *La crise,* cit., pp. 108-9.
[645]A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia*, cit. p. 38. Si tratta con ogni probabilità di P. BOULEZ, *Technology and the Composer,* apparso sul «Times Literary Supplement» il 6 Maggio 1977.
[646]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 444.
[647] *Ibidem*
[648]*Ibidem.*
[649]*Ibidem*
[650]*Ibidem*

necessità preesiste alla scelta dello strumento e del metodo, come risulta dall'aspirazione all'unitarietà dichiarata da Gentilucci nei paragrafi precedenti.[651]

Funzione della serie

La serie, come ricorda Gentilucci, ha la costitutiva funzione di operare un filtro sulla totalità della materia acustica e di definire uno spazio operativo. Questa funzione selettiva che essa esercita sulla fisicità del dato acustico continuerà ad essere svolta come condizione di riconoscibilità della trama di relazioni (orizzontali e verticali) ricavate da detta serie.[652] In altre parole il filtro *dell'*acustico, inteso come materiale formante, agisce anche *sull'*acustico, inteso come materiale formato. Questo passaggio è possibile, secondo Gentilucci, in quanto il principio ordinatore «attraversa il dominio delle infinite potenziali articolazioni sonore»:[653] è presupposto cioè al dato figurale.[654]

Sull'interpretazione della "figura" come terza dimensione del suono, rimando alla'analisi del contributo di Gentilucci nell'ambito del Convegno del 1985 sul tema della figura nella musica contemporanea al § 3.3.3.1

Materiale d'avvio

In più contesti Gentilucci insiste sulla necessità di "assecondare" le peculiarità interne del materiale. Su questa auscultazione fa perno il processo di derivazione genetica da un nucleo e la successiva concretizzazione nelle configurazioni della scrittura musicale,[655] La composizione del materiale d'avvio è *in sé* espressione di una scelta dettata dalla sensibilità musicale del compositore, entro una tavolozza di possibilità molto variegate. La propagazione genetica del materiale presuppone l'attivazione di una fase successiva alla composizione del costrutto.

Per l'elucidazione del concetto e la definizione del materiale d'avvio rimando a § 3.3.1 di questa tesi

Rapporto opera-serie

Ogni composizione musicale può implicare una o più serie, all'interno della/e quale/i le altezze possono essere di numero variabile ed è ammessa la loro ripetizione (anche d'ottava). La prefigurazione pancromatica o diatonica dei rapporti verticali può avvenire

---

[651]Cfr. A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 444. Gentilucci non fa che porsi nel solco della tradizione, che dai compositori fiamminghi a Webern, attraverso Bach, ha perseguito la ricerca di un principio ordinatore e la funzionalità di tale principio ad un pensiero unitario. Cfr. A. WEBERN, *Il cammino della nuova musica.*

[652]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 444.

[653]*Ibidem*

[654]*Ibidem*.L'esposizione di questi concetti soffre di continui riferimenti alla *pars destruens* e alle argomentazioni di Gentilucci contro il serialismo post-weberniano. La faticosa concettosità del dettato stride con le istanze "liberatorie" propugnate da Gentilucci, come a voler rimarcare che la sua è un'edificazione concepita in negativo, che il suo intervento è motivato dalla necessità di ristabilire un principio di inerenza alla realtà sensibile. Che tale principio era stato negato da un'azione intimidatoria e volutamente straniata dalle "seduzioni del suono".

[655] La metafora biomorfa di crescita cellulare ha il suo modello nella teoria dell'*Urpflanze* elaborata da Goethe

per altezze determinate o per ridondanza entropica di densità indeterminate.[656] La natura dei rapporti consonanti o dissonanti, implicata nella qualità del materiale d'avvio, rispecchia «il personale modo che ciascun musicista ha di respirare il suono nel suo processo di crescita».[657]

L'interso passo è riportato ed elucidato nell'ambito dell'indagine compiuta sulla nozione di materiale per cui rimando al § 3.3.1.2 di questa tesi

Processi inclusivi

Il passaggio dalla 'composizione' del materiale alla sua concretizzazione nella *rete* di rapporti intervallari garantisce l'unitarietà senza appiattire il risulto sonoro. Esso comporta la legittimazione di materiali acustici complementari, in quanto esterni al sistema temperato o *misto*; ammette che più reticoli facciano capo ad una stessa composizione; non esclude il gioco su piani multipli di uno stesso materiale. [658]

Sintassi

A livello sintattico, le conseguenze di *questo metodo di composizione pianificante* sono *intreccio* o *trama* di relazioni inerisce il ripristino di condotte lineari[659] e "affioramenti" verticali diversamente connotati. Tali elementi potranno anche giungere a risultanze consonanti o tonaleggianti, a condizione che queste siano contemplate da una logica preposta all'ordito sonoro.[660] Anche su questo punto vi è un'evidente convergenza col pensiero di Luca Lombardi che fa eco a Gentilucci: «In questo senso diventa utilizzabile la stessa tonalità (ma non già per comporre *secondo* la tonalità, quanto per comporre *con* la tonalità)»-[661] Riguardo le *linee melodiche* Gentilucci non manca di sottolineare quanto la musicalità intrinseca al materiale risulti valorizzata dalla coesione orizzontale della *trama* e quanto questa si opponga alla frammentazione centrifuga implicata nel serialismo.[662]

Il discorso giunge al passaggio dall'intuizione dell'immagine sonora alla realizzazione musicale,[663] ma l'autore per il momento non intende varcare questo limite e si lascia andare ad una lunga riflessione sui linguaggi musicali. Le istanze *liberatorie* sono state pienamente soddisfatte da una licenza ad operare in piena *libertà*. Molti i terreni agibili da

---

[656]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit. p. 444.
[657]*Ibidem*.
[658]*Ibidem*
[659]*Ibidem*
[660]*Ibidem*
[661]L. LOMBARDI, *Costruzione cit.* p. 197. Di seguito il compositore cita tradotto in italiano un passo di Stochkhausen tratto da un saggio di CHRISTOPH VON BLUMRÖDER, *Formel-Komposition - Minimal Music - Neue Einfachheit. Musikalische Konzeptionen der siebziger Jahre*, in «Neuland II», 1981/82, pp.183-205: 205: «La 'tonalità' nel senso dell'armonia e melodia funzionale rimarrà sempre valida come un caso particolare , come la meccanica classica […] Ma il nuovo compito consiste nel mettere in relazione queste porzioni oscillatorie semplici e le loro funzioni con tutti i vari gradi di manifestazioni non periodiche […] L'ordine e il caos non sono più opposti in modo irriconducibile, ma c'è una scala continua nel passaggio dall'uno all'altro e l'uno condiziona l'altro in una concezione generale della forma».
[662]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit. p. 444.
[663]*Ibidem*

una "sensibilità musicale" elevata a solo parametro di giudizio. Molti i percorsi attuabili entro le maglie di una realtà sonora da modellare sulle qualità *espressive* del materiale.

Molteplice: seconda digressione

Gli enunciati precedenti predispongono ad una seconda digressione sull'apertura al *molteplice*.[664] L'avvio trae spunto da una possibile "connotazione" degli elementi verticali della *trama* e approda ad una prima definizione. Essa insiste sulla nozione di allargamento del campo linguistico in senso retrospettivo. L'autore definisce "echi della memoria" oggetti storicamente determinati e coniuga la nozione di *molteplice* a quella di *labirinto* e di intreccio sonoro. Gentilucci reputa Alban Berg e Bela Bartòk, modelli di coerenza con cui entrambi, per vie diverse, traggono beneficio da una stessa vocazione a estrarre "echi della memoria" da un tessuto che Gentilucci definisce "labirintico" senza scadere, se non occasionalmente, in soluzioni prefissate o deterministiche, né tantomeno nel montaggio premeditato con freddo calcolo.[665]

Frutto del controllo su materiali diversi, resi complementare in sede di progettazione, il processo in-clusivo viene accampato da Gentilucci come strumento per superare la dimensione fortuita con cui dall'«l'automatismo livellatorio della scrittura, comune a tante musiche seriali e post-seriali» affioravano figure storicamente connotate.[666] Nel ricorrere casuale di tali evenienze, in tanto trovava conferma la coerenza del sistema, in quanto occasionali deviazioni da un pensiero critico che non le giustificava. La pregiudiziale negazione di ogni soggettività, del resto, era filosoficamente preposta alla scelta di non impiegare elementi della scrittura che potessero ricondurre ad un'aborrita "figuratività".[667]

Prima conclusione

Con la collocazione del *molteplice* all'interno della propria prassi Gentilucci giunge ad una prima conclusione. Lega la presa di coscienza di allargamento del campo linguistico (pluralità degli stili) al controllo sui materiali sonori più diversi (lo stile come parametro). Pone in termini problematici la questione cruciale della coerenza stilistica e abbozza una soluzione. Ai principi operativi precedentemente esposti attribuisce una funzione allo stesso tempo argomentativa e dimostrativa: non solo mostra la necessità di una soluzione al problema, ma dimostra l'esigenza di ricondurre tale soluzione ai presupposti normativi del *fare*.

L'analisi del problema aveva avuto, dal punto di vista dell'autore, una congrua impostazione. Se nella *pars destruens* egli aveva delegittimato la pretesa di agire sull'acustico come materiale inerte, disposto ad incarnare l'idea preconcetta, nella *pars construens* aveva contrapposto una soluzione coincidente col proprio metodo di

---

[664] *Ibidem.*
[665] *Ibidem*
[666] *Ibidem*
[667] Sul dibattito contemporaneo sulla figura cfr. § 3.3.3.1 di questa tesi.

composizione. Con riferimenti autobiografici aveva documentato il processo di emancipazione dall'ideologia e il cammino di autorealizzazione, specificando in termini gnoseologici l'obiettivo della raggiunta coscienza di sé attraverso il *fare.* Le giustificazioni razionali della *poiesis* forniscono gli argomenti tanto alla confutazione quanto alla verifica sul campo di un modo a suo dire coerente di inerire i principi operativi alle necessità estetiche. Se il dislivello critico posto dal *molteplice* poteva essere risolto col metodo inclusivo, la tecnica di far scaturire una trama di relazioni dalle qualità espressive di un nucleo generativo, consiste nella riduzione di una generale necessità di coerenza ad una strategia compositiva particolare e valida per sé solo. In seguito Gentilucci si esprimerà sulla soggettività del metodo, ma per ora il tono apodittico del discorso, che non contempla l'uso dell'aggettivo possessivo, mostra di non cogliere la parzialità degli enunciati. Il compositore eleva la *sua* soluzione a prassi potenzialmente generalizzata per superare il dualismo tra «feticcio del materiale acustico» e totale suo asservimento a finalità ideali.[668]

La debolezza dell'impianto teorico di Gentilucci consiste nell'aver assimilato il proprio metodo compositivo al valore autenticamente *sperimentale* del fare musicale odierno, in nome del quale già in altri scritti aveva preso le distanze dallo sperimentalismo come esplorazione storicamente accreditata di nuove soluzioni linguistiche, strumentali e acustiche.[669] Il paradigma della sperimentazione per Gentilucci non pertiene il rapporto tra fini e mezzi della ricerca, quanto la condizione operativa svincolata dalla necessità "ideologica" di aderire a schemi predeterminati.[670] Lo scarto sillogistico tra livello estetico e livello operativo provoca lo slittamento dell'a-priori ideologico sulla dimensione poietica finalmente affrancata dall'esercizio formale a-posteriori. In tanto l'emancipazione dell'atto creativo dal *dover essere* comporta una rinuncia al *dover dar forma*, in quanto la condizione di autentico sperimentalismo (libertà) del compositore comporta la sua rinuncia al conforto di schemi predeterminati.[671] Per questo si stupisce che, a fronte dell'apertura sperimentale della prassi odierna, permangano soluzioni «volutamente limitate e perciò limitanti».[672] Per esemplificare il compositore si avventura sul terreno finora accuratamente evitato della realizzazione musicale. Il discorso giunge per così dire 'di lato' a un punto cruciale siglato dal passaggio dalla riflessione sul complesso degli aspetti

---

[668]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, p. 445.

[669]Il tema è trattato in. introduzione ad *Oltre l'avanguardia* e *Il dominio amplissimo del possibile* discussi in § 2.1 di questa tesi.

[670]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, p. 445.

[671]*Ibidem.* Sulla caduta della funzione compensativa dell'ideologia come prezzo da pagare per la libertà l'autore si era già soffermato precedentemente. Cfr. *Attraverso, cit.,* p. 441 dove il compositore confessava di essersi aggrappato in passato all'ideologia come appiglio per contrastare l'imbarazzo nella scelta estetica e nella gestione degli aspetti linguistici.

[672]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 445. L'aderenza delle osservazioni di Gentilucci alle scelte di scrittura, e, come si diceva, alla dimensione poietica del comporre, non sembra avvallare l'ipotesi che abbia equivocato che ciò che in altri gli appare come rifiuto inspiegabile a cogliere la libertà dalla convinzione di dover incarnare grandi idee generali, non manifesti un'esigenza per così dire intrinseca al comporre: il bisogno di limitare il campo, l'edificazione volontaria di un castello di norme come sfida intellettuale nell'autoregolamentazione della libertà.

concernenti l'intuizione di un'immagine sonora a quella sulla sua realizzazione musicale: dalla disposizione pre-costruttiva di un materiale al dipanarsi sensibile della rete di relazioni in un tessuto musicale, da definire sul piano delle configurazioni.

A scopo dimostrativo, e in base a qualità che le rendono opposte e complementari, Gentilucci si concentra su due "configurazioni sonore", a suo dire ormai datate, eppure assai utilizzate nella prassi contemporanea.[673] La prima è il *continuum* che egli definisce come ripetizione variata di elementi pulviscolari la cui omogeneità li rende parti indistinguibili di un tessuto. Assimila questo tipo di scrittura all'impiego di un frammento bloccato e ripetuto nel tempo, e questa prassi alla soluzione formale dell'opera-frammento. Su un versante opposto, definito *restaurativo*, l'autore colloca la citazione come «ricalco di elementi della grammatica e della sintassi musicale tradizionale, con simmetrie formali date».[674]

La prima definizione confonde condizione della percezione e qualità morfologica: assimila un principio costruttivo, che fa leva sulla percezione di un oggetto che permane invariato nel tempo, alle caratteristiche dell'oggetto stesso: in questo caso il tessuto-oggetto ottenuto attraverso la composizione di più elementi indistinguibili e come tali ininfluenti nella dimensione dell'attenzione. L'aggettivo sostantivato *continuum* designa perciò la continuità come principio costruttivo che può esprimersi con adeguate scritture, di cui il tessuto-oggetto non è che una possibilità. Quest'imprecisione nominale contravviene le aspettative del lettore, il quale non troverà sul versante opposto la congruità di una nozione esattamente contraria: il riferimento cioè ad una condizione percettiva in cui la soglia dell'attenzione sia molto presente, come effetto del porsi di molti oggetti diversificati o contrastanti in tempo rapido. Con grande sorpresa il *continuum* viene contrapposto alla citazione ed il passaggio successivo chiarisce in parte il perché. L'autore intende estremizzare due atteggiamenti compositivi opposti rispetto al dato figurale, assunto rispettivamente come negazione e come evidenza.

Il termine "figuratività", da non equivocare col carattere di un'espressione artistica o col riferimento ad uno stile dell'arte che si esprime per figure, viene utilizzato come possibile derivazione dall'aggettivo "figurale", che nel linguaggio della critica indica una qualità attinente la figura. La nozione di figura cui Gentilucci fa riferimento verrà formulata dall'autore in un contributo del 1985,[675] che sarà oggetto di analisi in § 3.3.3.1.

Definizione e argomentazioni contenute nel citato saggio collocano l'oggetto figurale nella congrua dimensione della gestualità. L'implicazione gestuale giustifica la flessibilità dell'oggetto-figura che può attraversare i confini di molti linguaggi o connotare ambiti poetico-espressivi anche molto lontani tra loro. La schematizzazione presente in quest'assunto dell'83 è funzionale ad un'osservazione critica che Gentilucci

[673] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 445.
[674] *Ibidem.*
[675] A. GENTILUCCI, *La figura musicale e la terza dimensione del suono,* in *L'idea di figura nella musica contemporanea*, Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 83-5: 83.

intende muovere contro esperienze compositive fossilizzate nell'impiego totalizzante di idee parziali. A chi si riferisce Gentilucci? All'epigonismo dei compositori contemporanei intenti a ricapitolare in modo manieristico forme e processi codificati in modo originale dalla poetica timbrica e dalle 'nuove polifonie' di Ligeti? E l'alternativa (il giusto mezzo) alla gestione figurale cui fa riferimento in negativo l'antitesi *continuum*/citazione, consiste allora in una generica idea di melodia che emerge dal un *continuum* di un tessuto-oggetto, pervaso da una intenzionale direzionalità armonica ricercata nel *movimento* prodotto da piccole cellule in rapida rotazione?[676]

Forma come processo

Con un *transfert* implicito dal livello degli obiettivi compositivi ai principi costruttivi, il *continuum* diventa impropriamente generatore di forma-frammento e la citazione oggetto straniato, soggetto a manipolazione e montaggio.[677] La forma-frammento appare a Gentilucci come caricatura «involontaria e stremata» del concetto classico di "forma", mentre l'assemblaggio di citazioni ricalca forme ereditate dalla tradizione, in base a canoni che informano poetiche deliberatamente restaurative, come indicato nel prefisso *neo-* di molte etichette. Entrambe comportano, per negazione o recupero, l'introiezione di un'idea di forma come involucro preconfigurato o schema fisso. L'*aut-aut*, come del resto ogni scelta operata dal compositore in via esclusiva contravviene, secondo Gentilucci, al compito della Nuova Musica, la quale non dovrebbe sposare idee totalizzanti, o, men che meno, ridurre la propria esperienza alla sterile ripetizione di schemi dati, salvo i casi in cui l'autolimitazione riguardi singole poetiche, in quanto tali indiscutibili.

Una concezione musicale feconda implica l'accettazione dell'idea del comporre come «ricerca di liberi percorsi».[678] Il limite teorico del discorso di Gentilucci riaffiora nella disinvoltura con cui egli attribuisce a questo auspicio generalizzato il proprio volto. Elucida il concetto, spiegando che la "ricerca di liberi percorsi" consiste nell'attivazione di un processo di trasformazione continua del materiale sonoro.[679] L'attivazione avviene secondo le modalità descritte inerenti il proprio metodo e qui richiamate come «costellazioni intervallari germinanti». Il percorso è tanto più avventuroso quanto più imprevedibili sono le possibilità che il materiale disvela al musicista dopo lunghe interrogazioni. La fecondità dell'indagine condotta sul materiale dunque comporta l'attivazione di un interesse gnoseologico rivolto sul sé in relazione all'oggetto, in regime di totale congruità con le sue tipologie.

---

[676] Il discorso porta di nuovo alla poetica delle 'nuove polifonie' di Ligeti, illustrate in molti altri luoghi di questa tesi. In queste melodie ricorsive unite ad una armonia vagamente progressiva consisteva l'indicazione data da Ligeti a produrre forme di continuità vigorose e di ampio respiro come quelle tradizionali ma realizzate attraverso nuovi principi di ordinamento armonico. Questa indicazione verso una percettibilità del flusso avrebbe continuato a guidare la "nuova complessità" del Ligeti anni Ottanta, fautore di stratificazioni metriche e creatore di intricati reticoli da cui potevano emergere figure, motivi, disegni dotati di vita autonoma.

[677] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 445.

[678] *Ivi*, p. 446.

[679] *Ibidem*.

Date queste premesse la nozione di forma che propone Gentilucci è la «risultante di una processualità inventiva che la scopre e la determina passo per passo».[680] Il divenire della forma comporta sul lato estetico la negazione di impostazioni aprioristiche, anche eventualmente basate sull'affermazione di leggi della natura, come per le legittimazioni poetiche basate sulla fisica degli armonici. Un riferimento agli spettrali? Sul lato progettuale, la forma, come totalità diveniente, presuppone una mobilitazione permanente del soggetto, il quale deve poter spostare l'obiettivo compositivo in base alle correzioni di rotta, dovute alla sua stessa trasformazione durante il processo creativo.[681]

Questo passo spiega la presenza ricorrente in altri scritti della metafora del labirinto, che Gentilucci annette alle suggestioni poetiche provenienti da Borges, ma che in realtà utilizza nel solco di altri musicisti contemporanei, come Boulez (che lo annette a Kafka), per rappresentare plasticamente l'imprevedibilità dei percorsi creativi.[682] Attraverso l'uso di quest'immagine Gentilucci affermava la sua piena adesione al paradigma che distingueva l'obiettivo della musica incentrata sul processo di formazione da quella tradizionale, fissata sui risultati della composizione.[683] Dall'idea che la fissazione di un'opera rappresentasse una sorta di tradimento verso il possibile, o un'esclusione ingiustificata delle potenzialità non utilizzate, derivava l'opposizione di Gentilucci per il concetto di forma come involucro predeterminato, che ritorna in modo ossessivo nei suoi scritti.[684]

L'invito a compiere scelte che siano frutto di un "libero operare" artistico deriva a Gentilucci dall'osservazione della situazione musicale contemporanea, sia rispetto all'avanguardia, sia in opposizione ad essa.[685] Caduti gli imperativi categorici recenti e remoti per merito di alcune idee-forza, l'autore invita a riattraversare con occhi nuovi il patrimonio di materiali e procedimenti compositivi accumulati negli ultimi decenni.[686] Non specifica quali idee-forza abbiano scardinato la porta dei precedenti imperativi, ma assume con forza che l'attraversamento attuale del *molteplice* non conosca preclusioni e possa iniziare da qualunque punto, prendendo direzioni assai diverse, con modalità improntate da logiche differenti ma comunque rigorose. La liberazione dal pensiero unico trova un correlativo oggettivo nel plurale linguistico che tuttavia non viene accolto dal

---

[680] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 446.

[681] *Ibidem*.

[682] Cfr. articolo inedito manoscritto su Brahms di A. Gentilucci pubblicato a cura di Giordano Ferrari, in «Musica/Realtà» , n. 51 novembre 1996, p. 147-55 e in ARMANDO GENTILUCCI, *Attorno a Moby Dick: appunti sulla composizione di un'opera di teatro musicale*, in ROSSANA DALMONTE (a cura di) *Il teatro musicale contemporaneo,* numero monografico de «Il Verri», n. 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 35-45: 36. I riferimenti al labirinto nel pensiero di Gentilucci e il confronto con la presenza del concetto negli scritti e colloqui di Boulez sono stati sviluppati nel § 3.3.2.2 di questa tesi e ripresi in § 3.3.3.4.

[683] CARL DAHLHAUS,, *La crise de l'expérimentation*, cit., p. 114.

[684] Si veda il passo del capitolo *Il suono nella nuova musica*, commentato in § 2.6.1.

[685] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 446.

[686] *Ibidem*. Oltre ai riferimenti al molteplice contenuti nel contributo in corso di analisi, per una definizione filosofica del concetto derivato a Gentilucci dalla riflessione sull'estetica mahleriana, osservata attraverso lo studio del pensiero di Nietzsche cfr. § 2.3 di questa tesi; per le accezioni di *molteplice* negli scritti del compositore leccese cfr. §2.5 di questa tesi.

compositore come legittimazione a sposare posizioni regressive o spontaneiste.

Senza che sia un gesto di resa alla confusione di lingue prese a prestito, degradate, riesaminate o svalutate, quello di Gentilucci è un implicito riconoscimento della condizione postmoderna alla quale è impossibile sfuggire e che egli non nomina poiché, volente o nolente, ne è parte.[687] Coerentemente alle premesse poste col suo discorso, Gentilucci indica che non c'è soluzione generale, universalmente valida nell'attuale situazione, ma solo «operazioni parziali»[688] irriducibili a sistemi musicali stabiliti. Per questo (e a questo punto dell'argomentazione) prende formalmente le distanze dal considerare il *suo* un contributo anche minimo all'edificazione di un linguaggio o alla soluzione di problemi linguistici generali. sia dalla pretesa di risolverli o di contribuire col proprio metodo di composizione.[689]

Soggettività del metodo

Gentilucci riconosce nel proprio metodo compositivo, «basato su una germinazione di tipo latamente genetico-seriale», uno strumento funzionale alla sua poetica, che consiste nell' «individuazione di un particolare suono disteso su particolari campiture di tempo»[690] Esso non ambisce alla definizione di un linguaggio generale della musica, ma corrisponde ad un esigenza operativa conseguente a precise scelte estetiche e di personale gergo.

Interiorizzazione

Il compositore insiste sull'inesplicabilità delle ragioni che hanno mosso i suoi lavori recenti se non questioni personali, legate al temperamento individuale, alle scelte più intime, alla specifica esperienza di vita e di pensiero.[691] Con l'accento sulla dimensione specifica e fortemente interiorizzata dell'esperienza musicale, Gentilucci colloca in profondità il suo allontanamento dall'intransigenza musicale, espressiva e politica delle sue opere giovanili.[692] Il tema della del ripiegamento soggettivo apre ai contenuti dei due paragrafi conclusivi.

Sul tema dell'interiorizzazione della dimensione espressiva nei compositori dell'impegno rimando al § 2.2 di questa tesi.

---

[687]La parzialità del dato linguistico accomuna molte posizioni e le principali correnti degli anni Ottanta: le nuove complessità, i postmodernismi (passatista, giocoso, elegiaco, satirico), il minimalismo o la musica spettrale e tutte le varianti coperte da queste definizioni. Secondo Gentilucci, tuttavia, l'irruducibilità del pluralismo linguistico ad una soluzione generale o ad un sistema stabilito, non esime il compositore dall'esercizio di un pensiero rigoroso e da una ricerca severa e meditata.

[688]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit.,p. 446. Il protrarsi dell'esperimento modernista ad opera dell'avanguardia postbellica aveva perseguito un imperativo "morale". I musicisti che avevano aderito a questo disegno si erano concentrati sui fini, in nome di un'autenticità che doveva salvaguardare la connessione tra fini e mezzi impiegati. Sul piano linguistico l'esperimento aveva prodotto un varietà di soluzioni temporanee che Gentilucci definisce "operazioni parziali" in quanto non potevano legittimare più di una poetica o, in molti casi, più di una sola opera.

[689]A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 446..

[690]*Ibidem*

[691]*Ibidem*

[692]*Ivi*, pp. 441-2.

Poetica dei "lughi adagi"

Gentilucci confessa una particolare attrazione per un suono legato, anzi "legatissimo" pensato in associazione con scansioni di tempo larghe, come in antichi *Adagi*.[693]

Il passo è stato riportato integralmente, commentato, posto a confronto con altri scritti[694] e indagato nelle corrispondenze con la prima parte di *Voci dal silenzio* nel § 3.3.2.2 di questa tesi.

Tessuto

L'osservazione sulla qualità dei «tessuti sonori densi ma talvolta non impenetrabili, molto controllati armonicamente, ma anche completamente concepiti per sovrapposizione e intreccio continuo di andamenti melodici nati da una stessa cellula»,[695] elucida a posteriori gli ossimori (contrappunto-armonico e armonia-contrappuntata) impiegati all'inizio della seconda parte. La nozione di *tessuto* concerne le modalità d'ingresso della trama di relazioni, predefinita attraverso il materiale pre-compositivo, nel dominio della realtà sensibile e delle articolazioni sonore. La descrizione di Gentilucci concorda con una chiara derivazione delle scritture dal modello di Ligeti.

Per una classificazione delle scritture che configurano gli stati immobili nelle partiture di Gentilucci rimando alla fine del § 2.6.2 di questa tesi. Per un'applicazione della scrittura timbrica per stratificazione di linee e germinazione da una stessa cellula rimando al § 3.3.1.2 di questa tesi.

Tempo a due dimensioni

I riferimenti ad una concezione bi-prospettica del tempo indagata nelle composizioni per orchestra *Il tempo sullo sfondo* e *Voci dal silenzio*, ispirate alle *Elegie Duinesi* di Rainer Maria Rilke, si allacciano debolmente alla più ampia riflessione sul problema del tempo musicale nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento[696] e strettamente alla poetica inaugurata da Gentilucci nelle composizioni successive al 1978.

Il passo è riportato integralmente in § 3.1.2.1 e parzialmente in § 3.1.1.2. Sulla poetica del tempo come rapporto tra sfondo ed evento rimando al § 3.1.1.2. Per le suggestioni rilkiane

---

[693] A. GENTILUCCI, *Attraverso*, cit., p. 446.

[694] Molti riferimenti alla dilatazione temporale del suono sono contenuti in un saggio che Gentilucci dedicò a Wagner e che, giunto a noi in forma manoscritta, sarebbe stato trascritto e pubblicato in tempi relativamente recenti. (cfr. G. FERRARI (a cura di), *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci* in «Musica/Realtà» n. 51, novembre 1996, pp.147-55: 149-52. L'incerta datazione di questo documento non ci permette di stabilire una precisa relazione temporale con il dattiloscritto di Montepulciano. In esso, tuttavia, gli espliciti rimandi di Gentilucci ad alcune caratteristiche della Nuova Musica degli ultimi decenni a suo dire "coincidenti" in più punti con alcuni aspetti del fare wagneriano, sono indizi di possibili legami o di motivi ispiratori della poetica gentilucciana. e che, giunto a noi in forma manoscritta, sarebbe stato dato alle stampe postumo,

[695] *Ibidem*

[696] INGRID PUSTIJANAC , *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, in GIANMARIO BORIO E CARLO GENTILI, *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo,* Carocci, Roma 2007, pp. 343-359 (Bibliografia specifica pp. 386-394).

al § 2. 4 di questa tesi.

Opera

Nelle formulazioni conclusive Gentilucci si ricollega a quanto posto in premessa,[697] per ribadire il ruolo prioritario delle realizzazioni musicali sulle dichiarazioni personali dell'artista. I temi svolti vengono richiamati per giustificare la reticenza del compositore e sostenere la sospensione di ogni giudizio, lasciando che sia la musica a parlare.[698] Nel *discorso* della musica consiste il momento comunicativo nel quale trova compiuta espressione l'esperienza del soggetto. L'unico possibile oggetto della comunicazione è la sua concreta esperienza: la «struttura intima del suo vissuto che si è fatto pensiero musicale e suono: e, dunque, *linguaggio*, inteso come reale momento di conoscenza».[699] È l'interiorità del soggetto a determinare la sua espressione in forma fonosimbolica, senza che le motivazioni di questo fare musicale (comprese le loro eteronomie) possano essere comprese fino in fondo dal musicista, in quanto «risiedono negli strati fondi della coscienza».[700] Se l'opera è «arabesco terminale», che deriva dalla formalizzazione per approssimazioni successive di un'esperienza, essa non può dar voce a contenuti definiti altrove e pertanto essere intesa come qualcosa di primario.[701] ottenuto dell'esperienza, l'opera è la cosa stessa, la sua forma è il suo contenuto. La manifestazione dell'opera, dunque, coincide col momento ostensivo di un'essenza di verità.

Se l'elaborazione linguistica è funzione gnoseologica di un "reale momento di conoscenza" trova nel possibile convergere di due "verità", quella dell'autore e quella dell'ascoltatore, il momento comunicativo dell'opera musicale.[702] Con l'accenno alla natura creativa e alla qualità mutevole di questo rapporto, Gentilucci conclude il suo contributo, dando adito a scenari possibili in cui i *sensi di vita* espressi nell'opera potranno incontrare quelli dell'ascoltatore.

---

[697] A. GENTILUCCI, *Attraverso, cit.*, p. 439.
[698] *Ivi*, cit., p. 447
[699] *Ibidem.*
[700] *Ibidem.*
[701] *Ibidem.*
[702] *Ibidem.* Esclusa l'eteronomia dell'opera, ma non totalmente quella del soggetto, Gentilucci pone in conclusione del suo intervento il tema della comunicazione come necessità. La natura espressiva della comunicazione giunge a proclamare la fine di tutti i proclami. Come accade anche in altri musicisti interpreti della vecchia e nuova complessità, nella comunicazione intersoggettiva il bisogno di ascolto sostituisce nei primi anni Ottanta la spinta che aveva dominato i decenni precedenti.

CAPITOLO TERZO

Teoria e prassi compositiva

3.1 Categorie concettuali

3.1.1 tempo

3.1.1.1 Il tempo non misurato in *Contrasto* per un percussionista

Contrasto, per un percussionista, fu l'unica composizione scritta da Gentilucci nel cuore dell'anno 1976: l'unico frutto creativo di un breve periodo d'inattività incastonato tra *Tensioni*, per viola e pianoforte del gennaio 1976 e *Molteplice* per violino, violoncello, pianoforte e nastro magnetico composta tra la fine del 1976 e l'inizio del 1977.[1] Il brano, che ha una durata di cinque minuti circa, anche se completo, rimase inedito.[2] Uno sguardo alla cronologia delle opere[3] successive a *Contrasto* mostra invece il recupero di un'intensa attività compositiva, la quale procedette a ritmo incalzante sino al culmine della partitura per orchestra *Il tempo sullo sfondo*, scritta tra aprile e ottobre 1978:

- ***Molteplice*** 1976-77 [suoni cerchiati]
- ***Dal suono al suono*** per pianoforte dicembre 1976-gennaio 1977 [sezione aleatoria] circuito vario interno alle caselle, anche suoni simultanei e semi *cluster*, sempre velocissimo e legatissimo
- ***Trama*** per dieci fiati (2fl, 2 ob, 2 cl, 2fg, 2cr) 1977
- ***Tempo – spazio*** per flauto e arpa aprile 1977 [sezione aleatoria] più oggetti all'interno delle due caselle. Due volte: la seconda anche modificando l'ordine dei suoni etc.
- ***Musica 'riservata'*** 5 luglio 1977 inedito
- ***Lied senza parole*** per soprano e pianoforte luglio 1977

---

[1]La risposta a cosa avesse reso così sporadica, quasi ai limiti della sospensione, la pratica della composizione nell'attività di Gentilucci riferibile all'anno 1976 va cercata nella trasformazione del paesaggio musicale allora in corso. L'abitudine all'osservazione e all'analisi critica della realtà musicale da parte del compositore leccese ci autorizza ad indagare su possibili stimoli esterni, anche se non può essere documentato, né dunque affermato con puntuale certezza, se e quali specifici eventi o circostanze abbiano potuto agire sulla continuità del flusso creativo sino a decretarne la temporanea interruzione, sino a determinare l'esigenza di un momento di riflessione. Cfr anche G. Ferrari, *Armando Gentilucci*, cit. pp. 85-86 che ipotizza le ragioni di questa pausa riflessiva nella trasformazione in corso dell'orizzonte musicale, dominato dalla generazione di musicisti come Brian Ferneyhough, Helmuth Lachenmann, Gerard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dofourt, i quali con vocazioni e strumenti diversi, portavano la ricerca musicale oltre le conquiste tecniche ed estetiche della musica degli anni Cinquanta e Sessanta.

[2]Il manoscritto, riprodotto integralmente in Appendice B, è conservato nel fondo Gentilucci, depositato presso la Biblioteca omonima dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti (Segnatura: C/b/1) e consta di 5 carte, ottenute unendo a due a due 10 fogli da quaderno a righe di cm 21X29, disposti orizzontalmente. La dimensione totale di ogni carta risulta in media di cm 21X56.

[3]G. FERRARI, *Armando Gentilucci,* cit., pp. 189-92.

- ***Mensurale*** per 11 archi od orchestra d'archi (5 vl, 3 vle, 2 vlc, cb) [suoni incasellati]
- ***Perduta-mente***, pianoforte (inedito) ottobre-dicembre 1977
- Brano per clarinetto Inedito 197..
- ***Il gioco delle ombre*** per 2 violini Inedito s.d.
- ***Variazioni su un verso di Michelangelo*** Inedito

In questo stralcio di catalogo spicca la ricorrenza di brani inediti: sei – se includiamo anche *Contrasto* – le opere scritte e mai consegnate all'editore Ricordi su una produzione complessiva del 1977 che ammonta ad undici titoli. Questo rapporto sbilanciato tra scrittura e riconoscimento, che incarna oggettivamente una frattura nell'economia della produzione artistica di Gentilucci, è doppiamente indicativo. Mostra da un lato il pudore dell'artista verso prove di penna o composizioni di circostanza la cui incompiutezza od occasionalità non meritavano il riconoscimento formale dell'autore. Esprime dall'altro il bisogno di sperimentare, il passaggio attraverso una fase necessaria di ripensamento o di salutare "crisi".

La vicenda compositiva di Gentilucci conosce a questo punto un'emergenza cruciale, la quale richiede di essere studiata sia nella dimensione effettuale più ravvicinata, sia nella prospettiva delle conseguenze più durature. Essa ci parla di un'energia implosa e di una doppia sospensione del giudizio, attuata dapprima nel silenzio totale, poi in quello parziale di un esercizio compositivo tanto intenso quanto apparentemente fine a se stesso. Ci invita inoltre a considerarla a posteriori, trovandosi il compositore in quei due anni, '76-'77, a ridosso dell'esplosione creativa, della stagione compositiva più feconda e vissuta con una convinzione prima impensata.

Alla luce delle conseguenze, il passaggio appare calcolato, essendo destinato a sfociare nel traguardo dell'opera ritenuta dall'autore e dalla critica come primo compimento di una poetica originale. In esso occorre dunque cercare le risposte ai molti dubbi sulla legittimità di riconoscere all'ultima fase compositiva di Gentilucci le caratteristiche conseguite ad una vera e propria *svolta,* intervenuta in un punto preciso del suo percorso. O forse, più realisticamente, occorre spostare l'analisi sulle ragioni che indussero Gentilucci a ritenere di averla effettuata; indagare sulle insoddisfazioni che lo spinsero ad agognarla così tanto da sovrastimare una diversità di atteggiamenti, da percepire in termini così sostanziali un cambiamento che a noi osservatori dell'intera sua traiettoria, non pare poi così eclatante.

L'investigazione deve essere indirizzata a frugare nell'oggettività degli elementi musicali che il compositore pensava di essersi lasciato alle spalle e in quelli che riteneva di aver introdotto *ex novo*. Nel gioco palese di abbandoni e novità, di permanenze e avanzamenti le partiture manifestano con chiarezza lo svolgimento di un dialogo interiore tra continuità e contrasti dal quale il compositore trasse le sue conclusioni. Ma non è detto che il risultato di quest'autoanalisi deponga per un reale cambiamento e che Gentilucci non abbia più verosimilmente equivocato per tale, la messa a fuoco di un'identità artistica che già c'era.

Questa fase di ripensamento fu preceduta e in un certo senso aperta nel 1976 dall'inedito brano per un percussionista, *Contrasto*. Per le ragioni che saranno illustrate in seguito, ho motivo di ritenere che questo manoscritto di Gentilucci, precedente di due anni la composizione de *Il tempo sullo sfondo*, testimoni una sua tappa genetico-preparatoria.

La premessa, se intesa letteralmente, introduce due ordini di problemi. Il primo, legato ad una presuntiva derivazione, presuppone che tra le partiture sussista una relazione analoga a quella che nelle arti plastiche collega il cartone preparatorio al suo affresco. La metafora pittorica, con tutti i limiti della trasposizione analogica alla musica, permette di afferrare d'un balzo l'essenza di una duplice evoluzione: la monocromia del disegno sta alla policromia dell'affresco come il colore delle sole percussioni sta alla tavolozza orchestrale; mentre le proporzioni formali che insistono sul particolare del disegno stanno a quelle del progetto generale come le complesse relazioni contestuali che il singolo oggetto musicale instaura nell'abbozzo stanno alla rete dei rapporti che si espandono, una volta immersi nel progetto formale di più ampio respiro.

Nella specifica relazione tra il brano di Gentilucci per un percussionista e la citata partitura per orchestra, tuttavia l'analogia citata non risulta congruente, poiché siamo in presenza di due progetti compositivi distinti: due espressioni di altrettante concezioni creative. Il legame non consiste nel rapporto di derivazione di un'opera dai suoi abbozzi preparatori, ma si pone a monte, su un piano di comune elaborazione concettuale.

Il brano inedito per un percussionista interessa qui, prima ancora che per ciò che è, per ciò che esso rappresenta nella fase cogente di una poetica in via di definizione. *Contrasto* interessa come spazio di elaborazione mentale e come luogo di prima sperimentazione tecnica della poetica del *tempo* di Gentilucci. Esso traspone sul piano grafico visuale la genesi di un'idea. Documenta con un'immagine plastica la fase iniziale di un processo di ricerca che impegnerà a lungo l'autore, come attesta il ricorrere della parola "tempo" nei titoli delle sue opere successive: *Tempo – spazio*, per flauto e arpa (aprile 1977), *Il tempo sullo sfondo*, per orchestra (1978), *Intervalli del tempo,* per quartetto d'archi (ottobre-dicembre 1981), *Al telaio del tempo*, per clarinetto in si bemolle (settembre 1983), *Metafore del tempo*, per pianoforte (febbraio-marzo 1984), *Nel flusso del tempo,*per chitarra (aprile-maggio 1988).

Così Gentilucci intorno alla metà degli anni Ottanta, premise ai microfoni di RAI Radio Tre presentando *Al telaio del tempo* per clarinetto, composizione del 1983 dedicata a Ciro Scarponi che si apprestava ad eseguirla:[4]

> Il titolo di questo brano deriva dalla struttura stessa del pezzo e direi dalla sua concettualità. Il brano mette in rapporto molto stretto due atteggiamenti base: uno che è fatto di figurazioni rapide ed estremamente incisive; mentre l'altro è fatto di sequenze di suoni isocroni estremamente legati e dolci, solitamente crome, e direi quasi monotoni, ripetitivi, come se fosse il tic tac di un orologio che scandisce un tempo impassibile e meccanico, immoto. Questi aspetti vengono sempre più ravvicinati e si toccano momenti anche di notevole virtuosismo nel passaggio dall'uno all'altro, fino a

[4]Il brano di Gentilucci seguiva in concerto l'esecuzione di *Duetto* per flauto e clarinetto di Aldo Clementi.

quando questo elemento statico-ripetitivo non prende il sopravvento e il tessuto sonoro non si allenta progressivamente verso un dolce annullamento.[5]

La poetica del tempo, qui illustrata da Gentilucci nel pieno della maturità artistica, rispecchia il compimento di un percorso di ricerca e definizione iniziato molti anni prima. Il passo riportato descrive il modo specifico in cui l'idea di un doppio scorrimento viene declinata a partire da alcune configurazioni presenti nel brano dell'83, concepito per strumento solo. Alla base vi è una ricerca di sovrapposizione di processi che si muovono secondo tempi totalmente indipendenti e che ricorre in molte altre opere, come evidenzia in modo esemplare la modulazione di questo rapporto in *Il tempo sullo sfondo*, indagato nel paragrafo successivo.

Con quest'obiettivo Gentilucci si inserisce implicitamente nella discussione sul tempo musicale presente in tutti i maggiori scritti teorici della seconda metà del Novecento, proponendo nelle opere una soluzione in sintonia con la propria tecnica compositiva. L'articolazione dell'aspetto ritmico, il controllo della percezione della dimensione temporale globale e la sua interazione con la dimensione psicologica dell'ascoltatore accomunano la riflessione compositiva di Gentilucci a quella di molti altri compositori che attesero alla realizzazione di polistratificazioni temporali senza ricorrere alla dislocazione delle fonti.[6]

Senza mai giungere alla complessità di elaborazioni teoriche e di soluzioni musicali, come quelle di Brian Ferneyhough, che, attraverso il lavoro minuzioso sugli aspetti figurali, mise a punto alcune categorie in grado di generare orientamenti multipli di scorrimento del tempo,[7] Gentilucci assunse l'articolazione temporale, come spunto su cui fondare una propria poetica. Trasse dalla riflessione contemporanea sul tempo lo stimolo per definire con mezzi propri una forma particolare di rispecchiamento della molteplicità, tratto distintivo della realtà contemporanea.[8]

Una comune matrice filosofica lega alcune immagini presenti nella poetica di Ferneyough, di Gentilucci e di altri compositori che, con soggettività espressive radicalmente distinte e mettendo in campo mezzi e fini assolutamente autonomi e originali, rimandarono con le loro opere al coesistere di molte dimensioni possibili della realtà: la nozione di tempo spazializzato nelle *ramificazioni* di Ligeti; i tre stadi del processo di costruzione e di percezione di un'opera musicale, secondo Grisey.[9]

Nello specifico del brano per clarinetto, Gentilucci aggiunge:

---

[5]Registrazione proveniente dall'Archivio sonoro Armando Gentilucci. Trascrizione effettuata dalla scrivente.

[6]INGRID PUSTIJANAC, *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, in GIANMARIO BORIO e CARLO GENTILI, *Storia dei concetti musicali. Armonia, tempo*, Carocci, Roma 2007, pp. 343-359 (Bibliografia specifica pp. 386-94). Un'eccezione è rappresentata dalla composizione *Trama* per dieci fiati del 1

[7]BRIAN FERNEYOUGH, *Il tempo della figura*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*, Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 73-9.

[8] Sulla nozione di molteplice in Gentilucci cfr. §2.4

[9]GERARD GRISEY, *Tempus ex machina. Reflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in «Entretemps», 8, 1989, pp. 83-119 – trad ing. riv. *Tempus ex Machina: a composer's reflections on musical time,* in «Contemporary music review», V. 2., 1987: *Music and Psychology: a mutual regard* - 1. parte, , pp. 239-75 – trad. it in « I quaderni della civica scuola di musica », XV/27 2000.

> Il telaio del tempo come immagine è l'immagine che tesse di continuo le trame della nostra esistenza, ma è fuori di noi, ci ignora. I nostri atti volontaristici sono forse destinati a rimanere manifestazioni di presenza utopicamente attivistica, dopo le quali non resta che ascoltare il suono lontano, anzi l'eco, l'ombra del suono. L'eco, l'ombra forse delle nostre volontà possibili e impossibili. Questa è una delle immagini che questo mio brano suggerisce: quella che almeno sento più vicina e che, se ben ricordo, mi era presente mentre stavo componendo.[10]

All'opposto del compositore inglese, Gentilucci, attento a non oltrepassare nella sua musica i limiti di comprensione e di eseguibilità, cercò di calibrare la scrittura, spostando la tensione che insisteva sulla difficoltà esecutiva delle partiture di Ferneyough, su un piano lirico contemplativo. Nella concezione del tempo di Gentilucci l'energia si sprigiona nelle interruzioni improvvise di una continuità, nell'irruzione di eventi, di istanti brutali che incidono la profondità di uno sfondo immobile in cui l'ascoltatore si trova immerso:

> Il materiale sonoro, come in tutte le mie musiche recenti da alcuni anni a questa parte, deriva da un unico campo sonoro intervallare che si espande a ragnatela, malgrado poi i gesti sonori e i contrasti interni. Nella rarefazione del tessuto sonoro sempre più immobile, quasi depauperato, forse vi è traccia della suggestione che su di me hanno esercitato dei poeti a me particolarmente cari e vicini come Borges e Rilke, nei i quali appunto, il tempo, lo specchio hanno questa visione circolare e comunque mai dialettica.[11]

I poli opposti della continuità e del contrasto (o discontinuità), la dimensione essenziale di uno stato immoto che si contrappone all'istantaneità dell'evento, il primo piano occupato da gesti improvvisi che tagliano in modo irregolare e inaspettato la profondità di uno sfondo risonante di echi e di memorie, definiscono il perimetro concettuale entro cui si svolge la poetica del tempo di Gentilucci. Sul piano puramente musicale, l'opposizione heideggeriana tra l'essere e l'esserci, che Gentilucci assume filosoficamente attraverso il filtro letterario di Rilke e di Borges,[12] si risolve in un rapporto fra strutture.

Su quest'ossatura strutturale fondamentale, Gentilucci costruisce intenzionalmente tutte le evoluzioni espressive incarnate nelle opere dell'ultimo decennio. Modula e declina questo stesso concetto in base alle determinazioni formali e al respiro che il pensiero compositivo assume in relazione alle risorse strumentali e alle condizioni operative entro le quali si compie l'avventura creativa di ogni singola opera. L'espressione *Gesti e risonanze* non identifica soltanto il titolo di un opera del 1980, ma descrive in estrema sintesi la bipolarità che impronta il disegno compositivo della maturità artistica di Gentilucci nel suo complesso.

---

[10]Presentazione radiofonica di *Al telaio del tempo.* – RAI RADIO TRE.

[11] *Ibidem.*

[12] GIORDANO FERRARI, *Armando Gentilucci,* cit., pp. 137-47; MARIACARLA DE GIORGI, *Gentilucci-Rilke,* cit, pp. 237-45: 238.

Mantenendosi all'interno dei cardini concettuali indicati, le opere nondimeno descrivono una traiettoria, lungo la quale è possibile scorgere la direzione di un percorso. Cambia negli anni la qualità del gesto: si fa strada una tensione melodica come conseguenza di una libera esplorazione di un molteplicità di elementi. Varia la superficie della scrittura sul permanere di campi armonico-timbrici che Gentilucci non smette mai di costruire. L'obiettivo articolativo si sposta dalla massa all'uso di poche linee, ma resta immutato il riferimento concettuale. Cambia tendenzialmente la qualità dei mezzi con cui si definisce di volta in volta il rapporto ma non il rapporto stesso. L'ultima produzione di Gentilucci sottende la replica di una medesima *Grundgestalt* sotto la superficie delle configurazioni, sotto le specifiche determinazioni delle scelte espressive locali.

La partitura inedita di *Contrasto* ci riporta alle origini di questa elaborazione, alla comparsa dell'immagine mentale e alla sua prima fissazione.[13] La struttura fondamentale si disvela al compositore in particolari condizioni operative o forse proprio in virtù di esse. La sua definizione ha conseguenze immediate sul piano della scrittura e delle opzioni grafiche non convenzionali. L'urgenza espressiva muove Gentilucci ad introdurre una semiografia originale.

Il manoscritto autografo di Gentilucci reca una partitura proporzionale in cui cinque strumenti a percussione sono notati su altrettanti righi. L'autore assegna il livello superore alle campane tubolari di altezza DO#$_3$, SOL$_3$, RE#$_4$, seguite da tre membrane (due bongos e gran cassa) e quattro metalli (tre piatti sospesi e tam-tam), all'interno dei quali vige un ordine di profondità crescente (Fig. 2).

Una prima condizione operativa consiste nella riduzione ai minimi termini dei mezzi espressivi: impiego di un solo esecutore; adozione di un campo armonico fisso, di due quinte, una diminuita e una eccedente, dato dall'unico strumento a suono determinato sui cinque che compongono il set delle percussioni. Per l'articolazione della scrittura, Gentilucci impiega quattro oggetti sonori: 1) il suono-rintocco (singolo o in bicordo) lasciato vibrare delle campane tubolari; 2) il suono tenuto in tremolato nella duplice timbrica del piatto sospeso e della grancassa; 3) i colpi isolati di suoni indeterminati "staccati"; 4) i colpi "legati" in percorsi omo- o politimbrici (*Klangfarbenmelodie*).

La disposizione degli strumenti nella pagina scritta consente di accorpare graficamente campane e pelli, a partire dalla seconda sezione del brano. La distribuzione per natura del corpo vibrante (membrane/metalli) è superata dalla necessità di rappresentare mediante una particolare soluzione grafica l'impiego gestuale di un contesto timbrico eterogeneo (campane e pelli), in evidente opposizione a quello costituito dagli strumenti della fascia sottostante.

[13] L'idea di una musica strutturata su due livelli definiti da uno sfondo (continuità della fascia a dinamica piano) e da primo piano (discontinuità degli elementi in fortissimo) potrebbe eessere stata suggerita a Gentilucci dall'opera di Bruno Maderna *Musica su due dimensioni* (1958), per flauto e nastro magnetico. La soluzione timbrica ricorda *Polifonica Monodia Ritmica* (1951) di Luigi Nono.

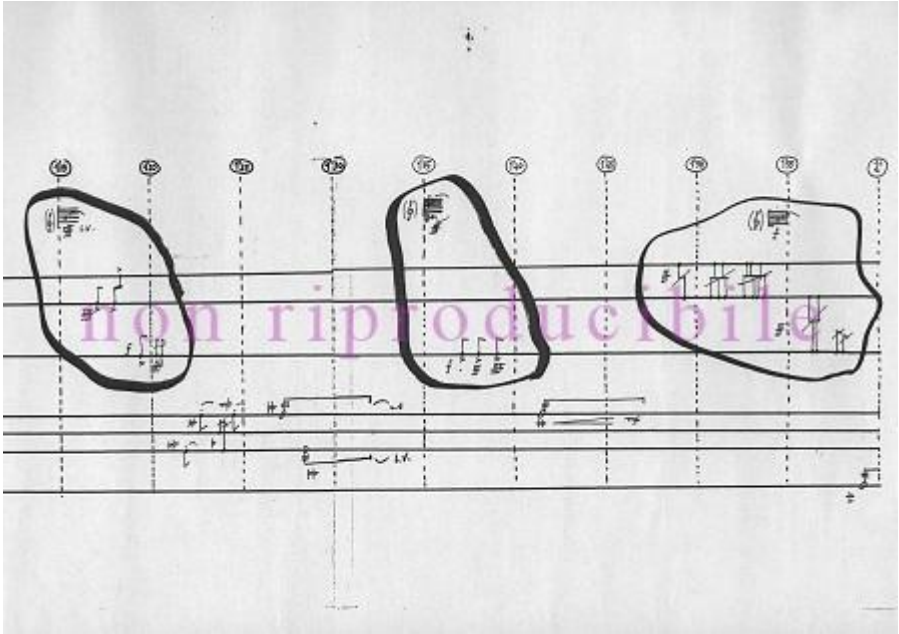


FIGURA 1
A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista, 1976 [c. 2]. Riproduzione del manoscritto (cm 21X56) per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano

La cerchiatura degli oggetti sonori praticata da Gentilucci in questa e in altre partiture successive sottolinea e predefinisce attraverso il segno la risultanza dinamica forte o fortissima a carico della zona di scrittura posta all'interno della linea chiusa (Fig. 1). Con questo sistema l'autore passa intenzionalmente da una notazione prescrittiva ad una notazione descrittiva.[14] Non si limita cioè a stimolare l'interprete verso la comprensione dei parametri della composizione (spazio, tempo e dinamica) ma prospetta direttamente la conseguenza di un risultato sonoro attraverso la sua immagine.

Nelle opzioni grafiche adottate in questo manoscritto, Gentilucci coniuga due prospettive completamente diverse: quella, più convenzionale della partitura che rappresenta l'idea musicale dalla realizzazione all'interpretazione e quella la cui realizzazione nasce dal risultato sonoro e dunque implica una direzione opposta dall'interpretazione alla realizzazione.[15]

Nell'immaginazione di Gentilucci il rilievo conferito alla *Grundgestalt*, si manifesta con un'eccedenza di fantasia plastica, una sorta di enfatizzazione grafica in cui l'aspetto rappresentativo diviene parte dell' esecuzione e non semplicemente la sua funzione. Il ricorso ad una simbologia personalizzata appare in linea con la consapevolezza del suo progetto innovativo. L'economia dei mezzi mostra una ricerca estetica di essenzialità funzionale al rilievo che in questa fase primaria di elaborazione assume la struttura.

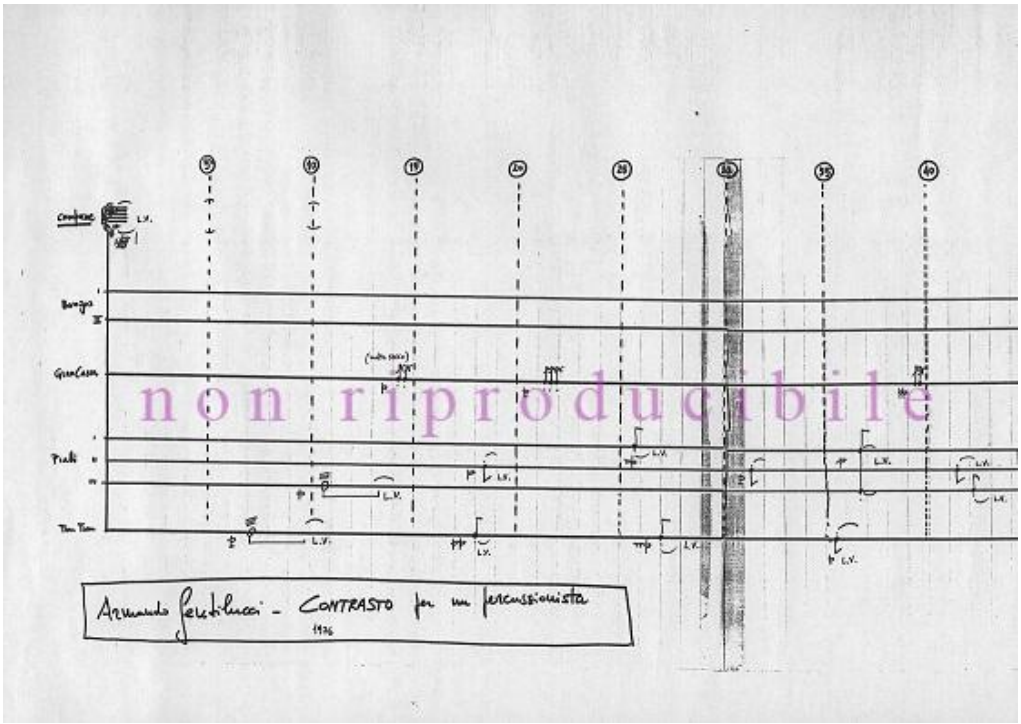
---

[14]CHARLES SEEGER, *Notation prescriptive et notation descriptive*, in «Analyse musicale», A. 7, n. 24 (1991), pp. 6-12 .

[15]JESÚS VILLA-ROJO, *Notazione e grafia musicale nel XX secolo*, traduzione e cura di Karen Odrobna Gerardi, Zecchini, Varese 2013, pp. 23-4.

Ridotta all'ossatura delle coordinate fondamentali, in questo brano sperimentale la struttura coincide con le due dimensioni essenziali della *continuità*, incarnata dalle risonanze in piano dei metalli e del *contrasto*, percepito come tale in forza dell'opposizione dinamica data dall'intensità degli impulsi occasionalmente dati nelle membrane, spesso in unione con i rintocchi in fortissimo delle campane tubolari.

L'organizzazione della partitura, il progetto e la schematizzazione coincidono con la strutturazione formale. Gli elementi costitutivi contengono il materiale caratterizzante e contrastante che nel suo insieme rappresenta l'idea base dell'opera. Le campane tubolari che introducono il brano con un bicordo di nona maggiore (DO#$_3$, RE#$_4$) attivano l'applicazione del modello acustico di attacco-risonanza nella sua forma più elementare (Fig. 2). L'attacco "sforzatissimo" lasciato vibrare consente la propagazione del suono per un tempo lungo che abbraccia più di un'articolazione. Sullo sfondo di questa vibrazione le relazioni tra due qualità formali d'impulsi – propositivo dei gruppi di colpi isolati e sospensivo dei suoni tenuti in tremolato – danno vita alle articolazioni di quella vibrazione primaria che continua a propagarsi, ramificandosi nelle risonanze che costruiscono la fascia posta ad un livello dinamico inferiore e che in un certo senso le contiene.



non riproducibile

FIGURA 2
A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista, 1976 [c. 1]. Riproduzione del manoscritto (cm 21X56) per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano

La fascia risonante dei metalli, che si protrae per tutto il brano, vivificata di tanto in tanto dagli echi prodotti dalle vibrazioni rilasciate dai suoni determinati delle campane tubolari, incarna la dimensione di *continuità* che nella concezione del tempo di Gentilucci corrisponde al primo aspetto fondante. Esso nasceva dalla constatazione che la musica

degli ultimi decenni aveva decretato «la fine del tempo rettilineo, sostituito – […] tendenzialmente – dal *continuum*».[16]

In questi termini, in conclusione di uno scritto inedito su Wagner, pubblicato postumo da Giordano Ferrari nel 1996,[17] Gentilucci riportava nell'estrema sintesi di un elenco puntato le «molte cose nella Nuova Musica, nella musica degli ultimi decenni» che dal suo punto di vista entravano «"in coincidenza" con il fare wagneriano».[18] All'interno di questo scritto, dove Gentilucci parlando di Wagner metteva in evidenza alcuni aspetti fondamentali del proprio comporre, l'autore faceva risalire al compositore tedesco i prodromi di questa corrosione del tempo vettoriale.

> Ciò che la musica di Wagner dunque corrode profondamente (e tanta musica contemporanea dopo di lui) è il decorso temporale chiaramente sagomato, rettilineo, significante: che è dei classici, ma anche dei musicisti del Romanticismo, seppure sembrino talora smentirlo e fissarlo nella breve istantanea della pagina autonoma.[19]

Al di là della nozione teorica di *continuum* assunta da Gentilucci anche in relazione all'esperienza che ebbe nel campo della musica elettroacustica e utilizzata come argomento in altri scritti già indagati nei capitoli precedenti,[20] ciò che qui preme evidenziare è il processo con cui l'autore "materialmente" giunge a trasfondere l'idea di continuità in una proposta sonora. Siamo dunque a definire la seconda condizione operativa che presiede all'elaborazione di un'idea.

Per mettere a fuoco un'idea di tempo amorfo, continuo Gentilucci ha bisogno di sganciarsi dalla battuta. In *Contrasto* il tempo non è misurato. Per la scansione ritmica ci si regola sul sessantesimo. I valori notati in partitura sono organizzati nell'ambito di sezioni della durata di cinque secondi ciascuna. Dodici sezioni compongono un'arcata di un minuto. Altrettante sono notate in ognuna delle cinque pagine di cui consta il manoscritto. La scansione "fisica" nelle cinque pagine corrisponde all'articolazione formale. La composizione è articolata in cinque arcate da un minuto, corrispondenti ciascuna ad una pagina del manoscritto.

Rompere con la determinazione delle durate significa liberare l'interprete da un condizionamento permettendogli di muoversi discrezionalmente all'interno dei segmenti temporali predefiniti. Se un parametro base della composizione come la durata non è determinato il risultato si porrà entro una *cornice* di possibilità che presiede all'interpretazione di partiture come questa. Dal momento che chi ascolta non è in grado di scandire il tempo concordemente con l'esecutore, ci troviamo in presenza di un tempo

---

[16] A. GENTILUCCI, Scritto inedito su Wagner cit.

[17] GIORDANO FERRARI (a cura di),. *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà», XVII/51, novembre 1996, pp. 147-5

[18] *Ivi,* p. 152.

[19] *Ivi,* p. 150.

[20] Cfr. § 2.6.1 e 2.6.3 di questa tesi.

liscio, in riferimento alla nota e citata distinzione di Boulez che lo contrappone al tempo *striato,* vale a dire misurato.[21]

L'elaborazione di un'idea passa attraverso una necessità di rappresentazione, nella misura in cui l'immagine mentale rientra nel processo di costruzione della conoscenza.[22] In musica questo passaggio implica la relazione dinamica che nella storia s'instaura tra l'esistenza acustica di un fatto musicale (dimensione temporale) e la traduzione del pensiero compositivo in un sistema di segni (dimensione dello spazio). Gentilucci opta per un sistema di notazione proporzionale poiché questo tipo di scrittura costituisce un mezzo di rappresentazione di un concetto, riflette cioè una specifica idea di tempo che nella traduzione estetica del suo pensiero richiedeva un unico ed esclusivo sistema segnico, tale cioè da non condizionare le proprietà del progetto.

Gentilucci non esita perciò a coniugare il rapporto dialettico fra determinazione e indeterminazione che si viene a creare nel contesto di un tempo non misurato (ma "proporzionato") posto in relazione alla scansione cronometrica, con l'introduzione di nuovi segni, nel momento in cui l'obiettivo poetico del "contrasto" veniva trasferito, a parità di tempo *liscio* delle due modalità di scorrimento, sui piani dinamici del *forte* e del *piano*.

Nella rappresentazione grafica, lo studio sull'idea del doppio scorrimento al suo stadio iniziale comporta per Gentilucci la necessità di adottare da un lato un'*ipocodifica* (la notazione proporzionale) che gli consente di conferire un margine aleatorio alla determinazione delle durate; dall'altro un'*ipercodifica* (la cerchiatura dei raggruppamenti sonori a dinamica forte), un'aggiunta di informazioni che esorbitano dalle indicazioni per l'interprete, in quanto *sono* esse stesse un'interpretazione.[23] L'enfatizzazione grafica del *contrasto,* coerente con una accezione di tipo gestuale che Gentilucci conferisce all'opposizione dinamica, si rende necessaria per sanare l'incongruenza dovuta al mancato impiego di parametri convenzionalmente associati alla definizione del ritmo, inteso come ordine del movimento gestito attraverso l'organizzazione delle durate. In altre parole benché cerchiare il gesto in *forte* abbia a che fare in primo luogo con la struttura sonora del gesto stesso – forte, appunto e quindi in primo piano – più che con quella temporale, nella natura ritmica degli elementi in forte è implicita una striatura sufficiente da staccarsi dal *continuum* non pulsato, tanto da divenire espressione di un tempo pulsato.

Il rapporto tra la temporalità e scrittura, tra scrittura descrittiva e prescrittiva ha come risultato di questa poetica un' interpretazione originale dell'alea. *Alea* e plasticità della grafia costituiscono i riferimenti per l'elaborazione sperimentale di questa prima "incarnazione" sonora del doppio scorrimento temporale e per questo mi soffermerò su alcuni esempi. Gentilucci non è nuovo all'impiego dell'*alea* nelle sue partiture, mentre l'uso

---

[21]PIERRE BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Schott, Mainz 1963 – trad. it. *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, p. 87 dove il compositore enuncia la distinzione fra tempo liscio e tempo striato. Cfr. anche § 2.6.2 di questa tesi.

[22] JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la diffèrence*, Seuil, Paris 1967 – trad it. *La scrittura e la differenza*. Intr. di G Vattimo, Einaudi,. Torino 1990.

[23]ANDREA VALLE, *La notazione contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino 2002, pp. 119-66.

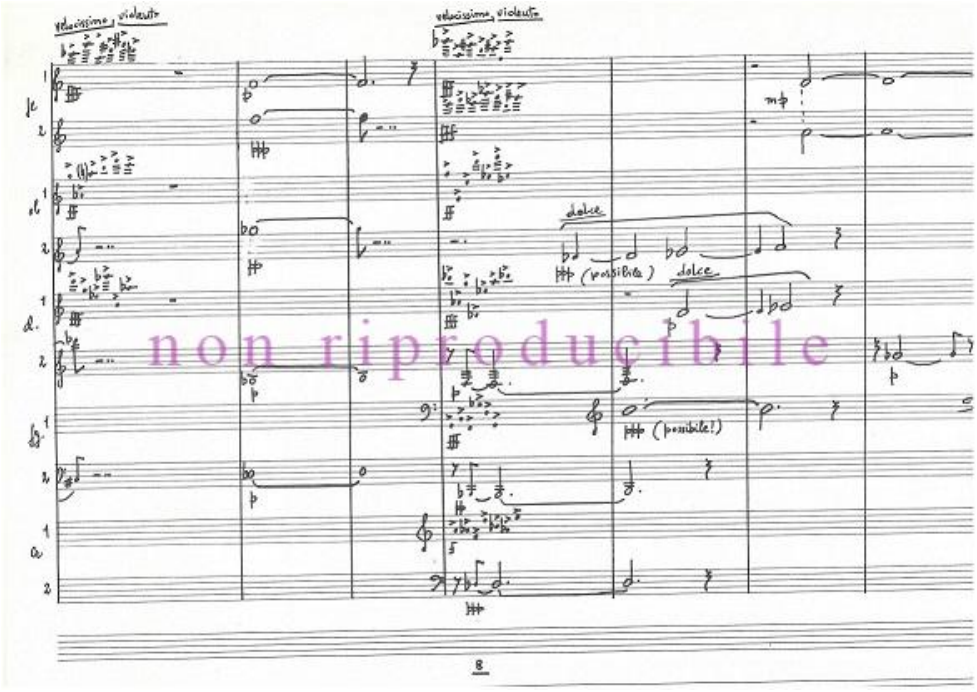
dei suoni cerchiati verrà esteso anche ad altre partiture cronologicamente adiacenti. Dal punto di vista della scrittura *Contrasto* all'interno del catalogo si pone come termine *ante quem* (aleatorietà di base) e *post quem* (impiego dei suoni cerchiati).

Un'aleatorietà di base lega concettualmente l'accezione del tempo non misurato in *Contrasto* con le precedenti composizioni degli anni Settanta. In molte partiture di quegli anni, prevalentemente notate in modo convenzionale, Gentilucci era solito prevedere zone di scrittura che seguivano la prassi dell'alea controllata, secondo una concezione compositiva introdotta in Europa dalla seconda metà degli anni Cinquanta, su impulso del musicista americano John Cage.[24] La prassi compositiva aleatoria esigeva il contributo creativo dell'interprete-esecutore, poiché il compositore lasciava alcuni parametri totalmente o parzialmente indeterminati.[25] L'indeterminazione dei parametri poteva variare in base all' obiettivo specifico della singola opera ed essere ricondotta a quattro tipologie: 1) altezze indeterminate con figure ritmiche determinate; 2) tempo aleatorio con determinazione proporzionale delle figure ritmiche e delle altezze; 3) concezione aleatoria delle durate in presenza di altezze determinate; 4) aleatorietà che investe altezza, figure ritmiche e strumentazione.

Gentilucci non abdica mai completamente al controllo sui parametri, per cui le fattispecie adottate nelle sue partiture rientrano nelle prime tre categorie, con netta prevalenza della terza, riguardante l'indeterminazione delle durate su altezze predefinite. Considerando tuttavia la possibilità di un uso non convenzionale dei suoni (pure emessi secondo altezze determinate) tale da alterarne le qualità sonore o, in taluni casi l'altezza stessa, anche nelle partiture di Gentilucci è possibile rintracciare momenti in cui la dicotomia tra segno e suono acquista una certa rilevanza, come nel caso dei suoni multifonici, in cui prevale l'interesse timbrico sulla "pulizia" del suono e di conseguenza sulla determinazione delle altezze; come anche nel caso di altri effetti (soffi, suoni rotti o prodotti con mezzi elettronici e che non hanno le caratteristiche del sistema temperato) che conservano alcuni riferimenti approssimativi a registri, zone o tessiture.

Nelle partiture di Gentilucci l'alea può convergere in senso locale sulla notazione di singole parti, o frammenti di esse, poste in contesti notati in modo tradizionale, come l'esempio seguente tratto da *Trama*, per dieci strumenti a fiato del 1977 che presenta l'utilizzo dei due sistemi segnici "in contrappunto" (Fig. 3). La compresenza dei due atteggiamenti, rilevabile anche in altre partiture, sottolinea il carattere strutturale che in Gentilucci assume la riflessione sul tempo. Essa, come verrà specificamente indagato nel paragrafo successivo, non agisce soltanto sul livello della macroforma, in quanto motore propulsivo, struttura fondamentale intorno alla quale si concretizza la progettualità di Gentilucci, ma anche su quello locale della scrittura che inerisce le singole unità articolative.

[24] Per una contestualizzazione storica della musica aleatoria cfr. § 1.1 di questa tesi.
[25] Sull'alea e sulle radici estetiche del primo Gentilucci cfr. § 1.4.5. di questa tesi.



non riproducibile

FIGURA 3

A. GENTILUCCI, *Trama*, (1977) per dieci strumenti a fiato, p. 8. Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

L'impiego contestuale dei sue sistemi esprime la necessità di far reagire determinazione e indeterminazione sul piano dello scarto che tale reazione provoca nella percezione del doppio scorrimento. Questa modalità di gestione, che, nella produzione per organici cameristici di Gentilucci si estende fino al 1980, ma che nelle partiture per orchestra non va oltre il 1978, implica una chiara e netta distribuzione dell'articolazione su due livelli che agiscono in sincronia: il suono tenuto o il pedale accordale, che segue un tempo misurato, e il frammento aleatorio, che comporta la lettura delle altezze indicate, senza una determinazione delle durate, ma che deve svolgersi in un tempo predefinito dalla battuta.

Ai sensi della percezione, possono queste inserzioni aleatorie agire come procedimento alternativo a quelli impiegati per l'articolazione degli stati immobili sul modello della scrittura ligetiana?[26] Se il frammento aleatorio agisce come un *tropo* che insiste sulle campiture armoniche realizzate dai lunghi pedali ed applica "farciture" al *continuum*, in che misura questi accessi di mobilità che nelle intenzioni del compositore increspano dall'interno una superficie piana, funzionano come fattori riequilibranti in situazioni dove la staticità rischia di appiattire la percezione dello spazio sonoro? Non si otterrebbe lo stesso effetto cadenzante con una iperdefinizione di durate misurate? L'opzione segnica implica il problema che mentre dal punto di vista dell'esecutore la scelta del tipo di scrittura chiarisce che si sta operando in campo temporale, bisogna stabilire quanto e che cosa l'ascoltatore percepisce in questi passaggi da una soluzione all'altra. Sicuramente cambiamenti di situazioni sonore ancora prima che temporali, o entrambi.

[26]Cfr. § 2.6.2 di questa tesi.

Anche ne *Il tempo sullo sfondo* troviamo numerosi esempi di convivenza di questi due modi di gestire dl'organizzazione delle durate. Infatti, sul levare della prima battuta di B, l'arpa introduce per la prima volta nel brano la dimensione dell'*alea* (Fig. 4). L'incedere «veloce, ma morbidamente» dei bicordi alternati viene percepito come novità propulsiva, nonostante la qualità sospensiva della figura. La libertà ritmica, data dall'indeterminazione delle durate, accentua il rilievo della «cadenza indipendente»: sgancia l'oggetto da tutti gli altri, benché esso riverberi ripetutamente alcune altezze già udite e comuni ai campi armonici che identificano altri piani sonori: il SOL_3 e RE_4 della campana, il campo $LA\#_2$ $RE\#_3$ LA_3 $DO\#_5$ che negli archi definisce la trasparenza armonica dello sfondo. L'alea conferisce all'arpa una funzione equilibrante e di raccordo armonico tra gli accadimenti sonori che formano il contesto.

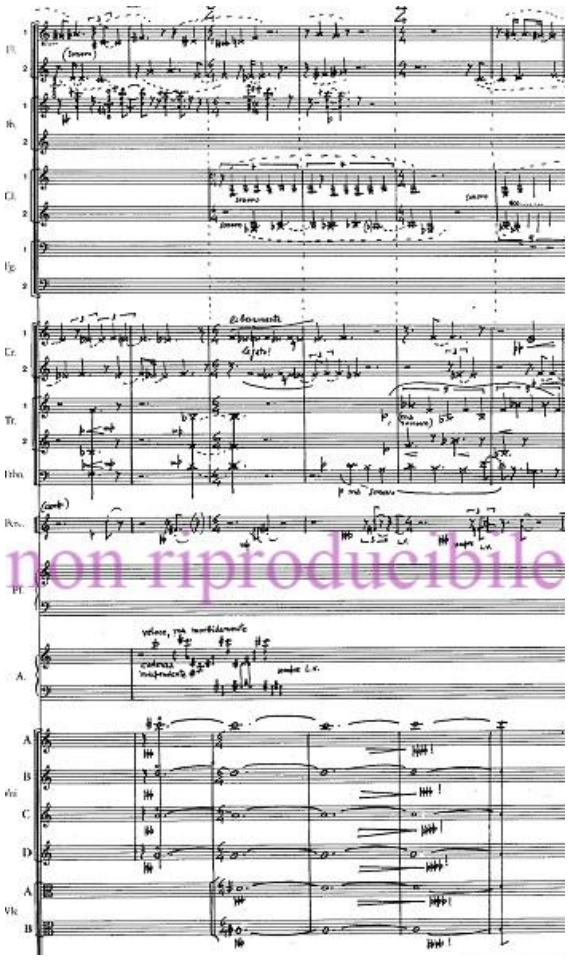


FIGURA 4

A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978): sezione B, p. 2, arpa. Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Una riproposizione di questo dualismo risulta all'inizio di *Gesti e risonanze* del 1980 per clarinetto in LA e strumenti a percussione, che, come *Contrasto,* assume il tempo non misurato, quale sistema di notazione per l'intero brano, compresi i suoni tenuti dell'uno o dell'altro "apparato" strumentale: come se la flessibilità richiesta non costituisse un

problema, trovandosi entrambe le parti nel dominio interpretativo di un solo esecutore polistrumentista (Fig. 5).

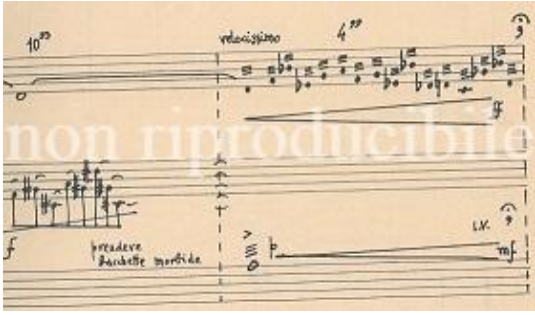


FIGURA 5

A. GENTILUCCI, *Gesti e risonanze* per clarinetto in LA e strumenti a percussione (1980), p. 1. Copyright © 1980 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano. Nel frammento di sistema il rigo superiore attiene la parte di clarinetto, i due inferiori alle percussioni.

In alternativa all'utilizzo circoscritto alla singola parte strumentale, sola o in combinazione con altre, nelle opere di Gentilucci l'alea informa sovente intere zone di scrittura. Queste sezioni erano definite in partitura "ritornelli" per il fatto che il relativo segno convenzionale veniva effettivamente impiegato al termine di ciascun pentagramma per indicare la ripetizione dell'intera sequenza di oggetti sonori compresa nel pannello. Nella maggior parte di questi pannelli aleatori l'autore esercita un controllo sulle altezze e sulle dinamiche ma non sulle durate. Gli esecutori sono chiamati ad eseguire le sequenze di suoni, rispettando la durata complessiva che in partitura viene assegnata alla sezione, comprese le sue ripetizioni. Le indicazioni sulla dinamica, sui modi d'attacco dei suoni stessi e sulle relative evoluzioni sono di natura verbale e si accompagnano a notazioni espressive.

In *Cile 1973* per quintetto di fiati le inserzioni aleatorie appaiono come *flash* inquietanti per incisività e *contrasto* che la mobilità degli eventi al loro interno instaura con la lenta evoluzione del resto del brano, impostato fondamentalmente, come già descritto, su due modalità di articolazione degli stati immobili: crescendo sfasati e ribattuti.[27] Gentilucci ne impiega tre nella prima parte (sezione D), con le medesime caratteristiche descritte sopra e con le seguenti didascalie:

> [in testa al sistema di pentagrammi]
> PAGINA IN RITORNELLO CONTINUO. Gli strumenti suoneranno senza alcun sincronismo, fluidamente, non troppo veloce all'inizio. Dopo una quindicina di secondi, stringendo e crescendo progressivo.

[27]Cfr. § 2.6.2. di questa tesi L'autore imposta due percorsi paralleli che si alternano frammentandosi. Il primo dà luogo alla sovrapposizione di figure ritmiche differenti di suoni ribattuti che giungono a costruire una fascia statica ma internamente vibrante. Il secondo, a partire da B, sviluppa una scrittura tendenzialmente contrappuntistica che, parallelamente ad un'evoluzione del campo armonico iniziale, conosce una graduale intensificazione sino a raggiungere un punto di massima densità dell'intreccio tra R ed S, cioè nel momento preparatorio all'importante finale.

[in calce al sistema di pentagrammi]
Da un pianissimo quasi impercettibile si giungerà alle sonorità più esasperate. Da un legato fluido si giungerà allo staccatissimo, nei velocissimi passaggi finali.
DURATA APPROSSIMATIVA: 1', almeno, ma anche di più[28]

e una nell'ultima parte (sezione Q), caratterizzata da un'aleatorietà più accentuata. In essa la scrittura musicale replica nei cinque pentagrammi una figurazione molto veloce ripetuta senza specificare le altezze con la didascalia «suoni AD LIBITUM, velocissimi, fortissimi come istericamente, senza sincronismo», la prescrizione di "intervalli larghi" e la durata complessiva della sezione in 15" circa.

Nei dieci anni che separano *Phonomimesis*, per orchestra (1969) da *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978) l'impiego sistematico dell'alea controllata, conosce un progressivo ridimensionamento, fino a scomparire nelle composizioni successive al 1980, nelle quali l'autore impiegherà unicamente notazione convenzionale. I due esempi seguenti mostrano due stadi estremi di applicazione dell'alea: dalla libertà combinatoria dei frammenti musicali dati della fine degli anni Sessanta (*Phonomimesis* è dello stesso anno di *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna; Fig. 6) all'impiego dei cosiddetti ritornelli, pure già presenti fin dalle prime opere, con durate indeterminate e relative didascalie (Fig. 7).

Nella sezione S de *Il tempo sullo sfondo* (Fig. 7) i glissandi prodotti sulla cordiera del pianoforte con frequenza non predeterminata e arricchiti con colpi di bacchetta isolati, esattamente come nelle precedenti apparizioni dell'evento (sezioni B, C e D), condividono l'indeterminazione delle durate con il contesto. A differenza delle precedenti occorrenze, dove l'oggetto entrava in relazione con la scrittura convenzionale degli altri strumenti, in S la morfologia integralmente aleatoria conferisce al pannello un carattere sezionante rispetto alla sezione precedente e a quella seguente.

L'organizzazione interna degli elementi, che si ripetono con una durata complessiva indicata in 40 secondi circa, si basa sulla sovrapposizione di tre oggetti privi di direzione evolutiva (eccezion fatta per la dinamica degli archi). Essi scandiscono lo spazio sonoro in altrettanti piani così dislocati: un "vetroso" pedale accordale degli archi sullo sfondo, che evolve dinamicamente; un velo frusciante di glissandi prodotti sulla cordiera del pianoforte; colpi anisocroni delle bacchette sulla cordiera, aggettanti su un piano medio tra sfondo e caleidoscopico pannello dei fiati. che si staglia in primo piano, con «MISURA LIBERA, in ritornello continuo, senza sincronismo».

I fiati propongono una scrittura omogenea: tredici sequenze di quattro semibrevi, che si rapportano le une alle altre mediante amplissimi intervalli alternativamente ascendenti e discendenti. Le semibrevi, isolate da respiri di un secondo circa, disegnano una massa sonora fissa ma cangiante. L'autore prescrive una durata da 3 a 6 secondi per ciascun suono e il modo d' attacco «sempre in leggero crescendo sul singolo suono».

[28] A. GENTILUCCI, *Cile 1973*, per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, (1973) , Ricordi, Milano 1973, p. 7.

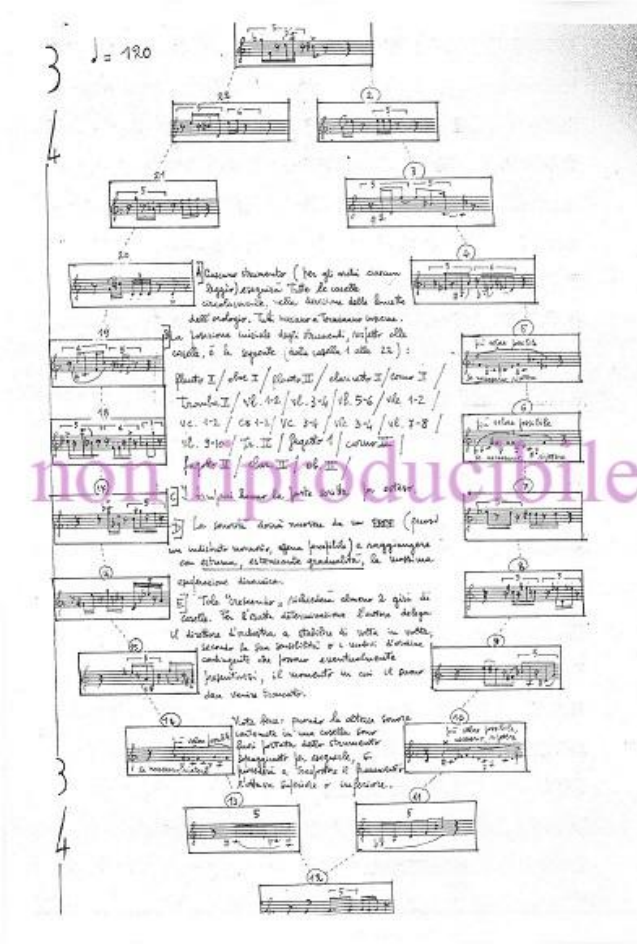


FIGURA 6

A. GENTILUCCI, *Phonomimesis* per orchestra (1969), p. 21. Copyright © 1969 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

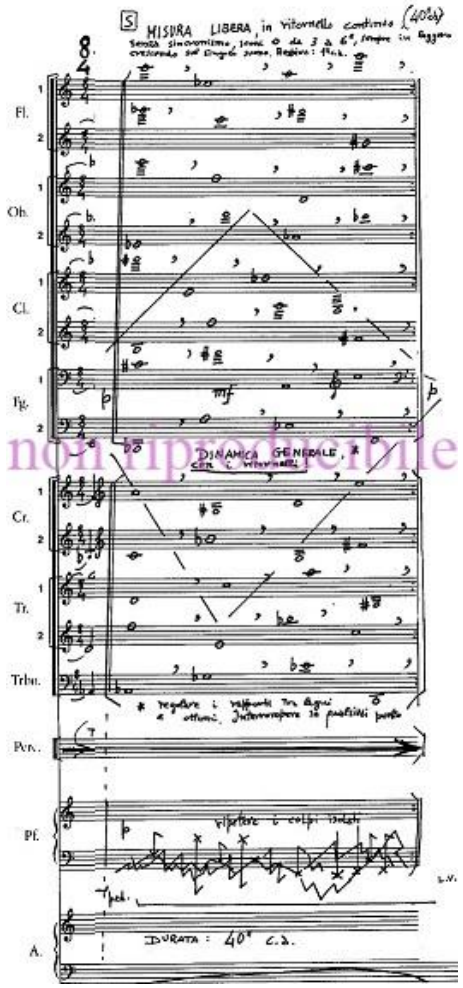


FIGURA 7

A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 25 – sezione S (frammento). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

non riproducibile

La «DINAMICA GENERALE» ricalca la citata indicazione negli archi e serve inoltre a «regolare i rapporti tra legni e ottoni». I sistemi recano il segno finale del ritornello, a conferma di una notazione che implica la rilettura delle altezze nella successione indicata più e più volte, per tutta la durata complessiva di quaranta secondi, con facoltà di «interrompere in qualsiasi punto».

La compattezza della scrittura determina una differente natura morfologica della sezione S rispetto alle altre e comporta la lettura del pannello come elemento di svolta. Questa funzione lo rende compatibile col ruolo ricoperto da E nella prima parte della composizione (Fig. 8). Il ricorso pressoché integrale all'*alea* è presente in entrambe e la scrittura dei fiati in S ricorda quella di corni e trombe in E, anche se enfatizzata nell'ampiezza degli intervalli e nell'isolamento icastico delle singole altezze. Un parallelismo strutturale tra le due sezioni può essere letto nell'analoga funzione svolta nella gestione della macroforma, come illustra lo schema seguente, dove i due pannelli

appaiono come snodi di articolazione che si corrispondono al termine della prima parte (sezioni A-D) e prima della ultima (sezioni T-Z):

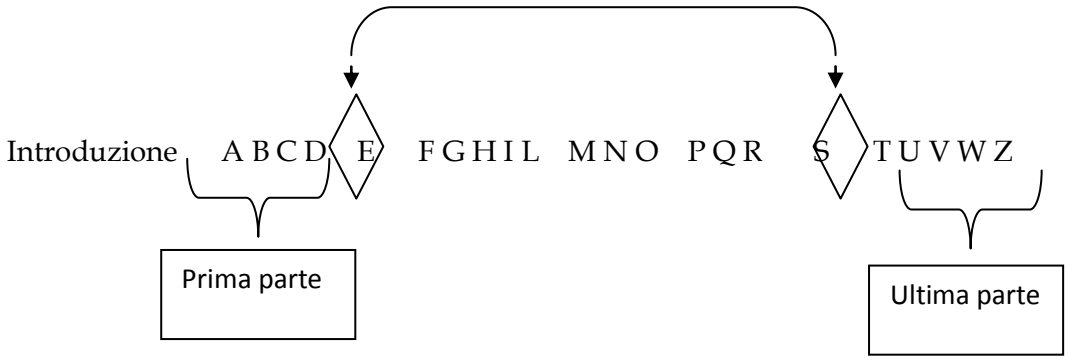


FIGURA 8
Pannelli E ed S nella macroforma de *Il tempo sullo sfondo*

Il ruolo strategico dei pannelli evidenziati risulta modulato nel potenziale tensivo che tali sezioni esprimono in relazione all'arcata formale. A tal fine S appare depotenziato rispetto ad E, il quale incarna localmente la tensione funzionale ad un fenomeno in crescita e, nell'ambito della scrittura stratificata, sfrutta il coesistere di cinque oggetti sovrapposti, per contrastare la prima irruzione di suoni cerchiati in *fortissimo*, ovvero l'elemento a più elevata potenzialità gestuale come sarà più avanti descritto.[29]

L'esempio tratto da *Il tempo sullo sfondo* evidenzia il peso formale che Gentilucci attribuisce all'*alea*, laddove questa scelta di scrittura impatta intenzionalmente sul piano articolativo della macroforma. A questa sintesi occorre affiancare l'impiego dell'alea nella gestione locale delle scritture sotto forma di frammenti, linee o sequenze melodiche che innervano di mobilità il resto del tessuto, fondamentalmente statico. La ricognizione sul rapporto alea/scrittura che permea le opere di Gentilucci dalla fine degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, costituisce, per il significato strutturale del contrasto mobilità/staticità che esso assume nella poetica dell'autore, un indicatore importante ai fini della valutazione sulla reale esistenza di una "svolta" di tipo estetico.

Il fatto stesso che la continuità di ricerca di Gentilucci intorno a questo rapporto abbia avuto come conseguenza diretta (o corollario) l'elaborazione della poetica sul tempo, mostra il carattere indissolubile dell'intreccio tra mezzi e fini nella traiettoria compositiva di ogni artista. D'altro canto tale intreccio comporta la difficoltà "fisiologica" nella determinazione di un bilancio plausibile quando si confrontino evoluzioni di permanenze e reali cambiamenti. Per ora, possiamo affermare che la scomparsa dell'alea da un certo momento in poi, successivo a *Il tempo sullo sfondo,* dove peraltro Gentilucci ne impiega a piene mani, fa scalare in avanti il termine dal quale far decorrere la presunta svolta, ammesso che questo indizio non vada a suffragare un semplice spostamento di mezzi

[29] Cfr.: §3.1.1.2 Sfondo ed evento ne *Il tempo sullo sfondo.*

espressivi funzionali allo sviluppo costruito sulla vera novità data dall'elaborazione della poetica del tempo.

Alla luce di questo primo bilancio l'opzione di scrittura proporzionale adottata da Gentilucci in *Contrasto* trae significato dalla ricerca di una soluzione intermedia: l'esigenza di temporizzare i suoni in modo da non ingabbiare l'esecutore in una scansione misurata, ma che conservasse dal lato compositivo il controllo sulla fisionomia ritmica delle figure, richiedeva il controllo da parte di un solo esecutore. In forza di quest'obiettivo, l'affidamento del brano ad un solo esecutore evitava da un lato che la variabile del sentire soggettivo di un tempo non misurato potesse compromettere l'unitarietà del senso. Liberava dall'altro l'interprete da qualsiasi vincolo che avrebbe comportato la necessità di procedere in sincronia con altri, potenziando il controllo totale sulla dimensione espressiva del contrasto dinamico tra i due livelli di scorrimento.

Una conferma di questa lettura delle condizioni iniziali imposte da Gentilucci è ricavabile *a posteriori* dall'analisi della composizione *Gesti e risonanze*, per clarinetto in LA e strumenti e percussione, scritta nel 1980 per Gaspare Tirincanti, che riuniva in sé le abilità di un clarinettista-percussionista e la sensibilità musicale in grado di dominare in modo incontrastato lo sdoppiamento espressivo richiesto.

A tal fine anche in *Gesti e risonanze* l'autore impiega, come già in *Contrasto,* la notazione proporzionale. Il *contrasto* tra "i" *gesti* e "le" *risonanze* impiegate nel brano del 1980, tuttavia, conosce una radicale rilettura espressiva. La fissità del doppio scorrimento gestito nell'inedito del '76 attraverso l'opposizione fra il livello dinamico *piano* di metalli e le irruzioni gestuali in fortissimo delle membrane (con campana tubolare), si trasforma in un gioco di ripetuti scambi espressivi tra le due componenti strumentali (Fig. 9). Alla singola "parte" Gentilucci non assegna un solo atteggiamento. Nel brano gesti e risonanze appaiono declinati al plurale, in una fenomenologia mutevole e disposta a dialogare, se non a trasformarsi ciascuna nel proprio antagonista. La risonanza data dall'acciaccatura iniziale delle percussioni sta all'espansione gestuale della figura nella parte centrale del clarinetto «velocissimo, quasi nebulosa!» (Fig. 10), come una "falsa" polifonia che lega i registri lontani toccati dalle gestualità in acciaccatura del clarinetto nella prima parte (Fig. 11), sta alla polifonia effettiva di risonanze della sezione "Lentissimo" del finale, notata per questo su un sistema di due pentagrammi (Fig. 12).

Dove la riflessione sul tempo si fa programmatica, l'indeterminazione aleatoria giunge a definire il cuore della composizione e conferma l'accezione dinamico-motoria che l'autore le conferisce. Il punto d'arrivo di un'arcata tensiva, che sfocia in un tempo non misurato, si ha in *Tempo - spazio* per flauto e arpa del 1977, scritta peraltro, prevalentemente, in notazione convenzionale alla quale subito dopo il "culmine" la partitura ritorna e per così dire si ricompone, concordemente alla decantazione di detta energia (Fig. 13).

Il brano, composto a ridosso de *Il tempo sullo sfondo,* presenta rimandi puntuali dalla partitura per orchestra, come la scrittura dell'arpa, che nella fase preconclusiva del pezzo cameristico (pp. 7-8) incarna una rappresentazione del tempo cronometrico, attraverso

otto battute di altrettanti impulsi rigorosamente isocroni, ottenuti dall'esecutore percuotendo «sulla tavola con la mano» (Fig. 14).

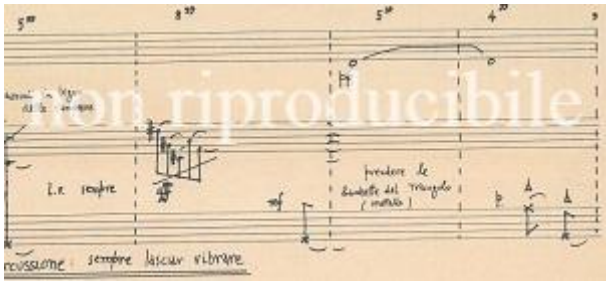


FIGURA 9

A. GENTILUCCI, *Gesti e risonanze* per clarinetto in LA e strumenti a percussione (1980), p. 1 (clarinetto e; campane tubolari: frammento) Copyright © 1980 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

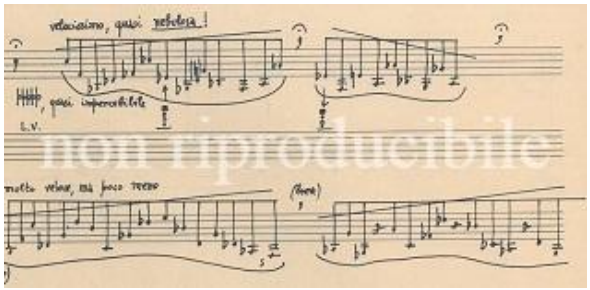


FIGURA 10

A. GENTILUCCI, *Gesti e risonanze* per clarinetto in LA e strumenti a percussione (1980), p. 7 (clarinetto: frammento) Copyright © 1980 Casa Ricordi – Milano Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

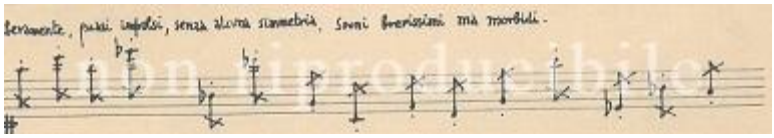


FIGURA 11

A. GENTILUCCI, *Gesti e risonanze* per clarinetto in LA e strumenti a percussione (1980), p. 1 (clarinetto: frammento). Copyright © 1980 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

FIGURA 12

A. GENTILUCCI, *Gesti e risonanze* per clarinetto in LA e strumenti a percussione (1980), p. 8 (clarinetto: frammento). Copyright © 1980 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

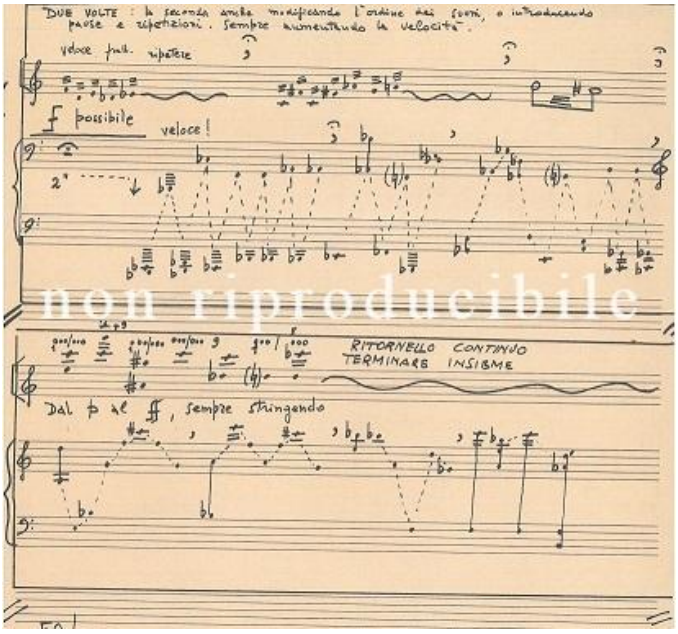


FIGURA 13

A. GENTILUCCI, *Tempo - spazio* (1977) per flauto e arpa, p. 4. Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

L'isocronismo, che non trova riscontri nel corso del brano, dove la presenza sporadica di cellule ritmiche in ribattuto si accompagna a figure irregolari (una quintina di bicordi nell'arpa p. 2) o in contrattempo (scrittura a due voci del flauto a p. 6), assume una valenza totalmente gestuale.

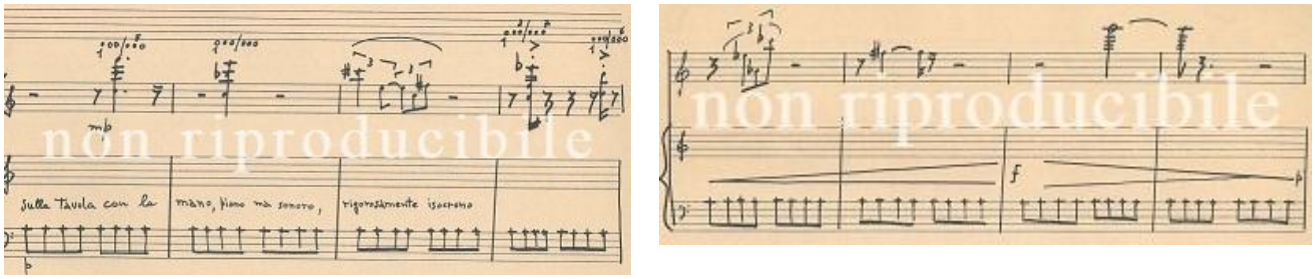


FIGURA 14
A. GENTILUCCI, *Tempo - spazio* (1977) per flauto e arpa, pp. 7-8. Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Lo stesso effetto ricorre in due momenti diversi della partitura per orchestra dell'anno successivo. La prima volta esso appare in corrispondenza della sezione D, definita *a parte ante* dal ponte accordale degli ottoni che la separano dalle articolazioni precedenti, in concomitanza con l'apertura di una nuova fase. Per attuarla l'autore ricorre all'effetto percussivo già sperimentato in *Tempo – spazio*. Anche in questo caso Gentilucci chiede all'arpista di sferrare colpi di forte intensità col palmo della mano sulla tavola dello strumento (Fig. 15). Gli impulsi sono altrettanto isocroni, ma pensati con uno stacco di tempo più lento, alla semiminima, ed evolvono in un crescendo dinamico a partire dalla seconda battuta. Cinque pause spezzano la continuità martellante e lasciano trapelare altri effetti rumoristici dei legni in soffiato, anch'essi isocroni, ma ritmicamente sfalsati. I soffi riverberano i fendenti dell'arpa-percussione posti in primo piano, sullo sfondo di una spazialità tendenzialmente indeterminata nella qualità acustica.

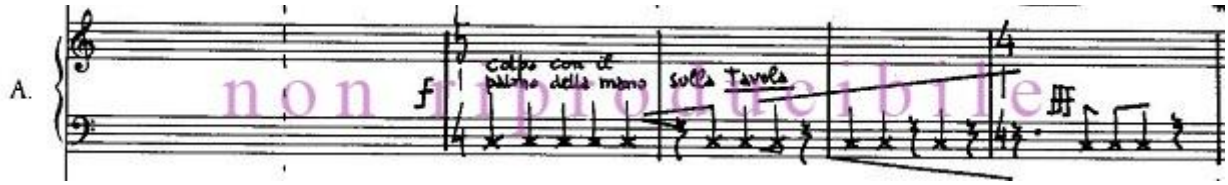


FIGURA 15
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* (1978) per orchestra, © Ricordi, Milano 1979, p. 5

Il fatto che Gentilucci anche ne *Il tempo sullo sfondo,* pur nella disponibilità di strumenti deputati alla produzione di suoni ad altezza indeterminata, abbia replicato la soluzione adottata nel brano cameristico, dove l'assenza di percussioni giustificava il ricorso all'effetto prodotto sulla cassa armonica dello strumento a corde, depone per l'intenzionalità del medesimo gesto. Il trapianto dell'oggetto sonoro nel nuovo contesto acquista un significato appropriato. La qualità bruitistica dell'effetto percussivo diventa

funzionale alla trasformazione espressiva del "suono-rintocco" che costituisce l'elemento "tematico" della partitura orchestrale, esposto nell'introduzione.[30]

Il passaggio dal modello acustico attacco-risonanza, che nell'introduzione svolge il concetto di continuità di un tempo amorfo in termini di propagazione spaziale, ad una rappresentazione plastica della scansione cronometrica, che rinvia al procedere inesorabile di un tempo *striato* che si sovrappone al primo, costituisce una riambientazione espressiva del rapporto continuità/contrasto, sul quale insiste il concetto fondamentale in Gentilucci di doppio scorrimento: un rapporto dapprima abbozzato in termini di *contrasto* fra *gesti e risonanze* (i titoli programmatici di altrettante opere) e poi ridefinito in termini di opposizione *spazio-temporale* nell'omonimo brano per flauto e arpa, preparatorio al progetto del brano per orchestra. In esso, l'opposizione fra tempo vissuto e tempo esterno all'esperienza aveva trovato un motivo ispiratore, secondo le dichiarazioni di Gentilucci alla collega Francesca Magnani, nel citato riferimento letterario a *kairos* e *kronos* contenuto nella scena della follia nel *Boris* musorgskjano.[31]

La concrezione gestuale dell'oggetto sonoro sperimentato in *Tempo – spazio,* dunque, comporta nell'immaginario di Gentilucci l'associazione mentale a quel tipo di sdoppiamento, più o meno correlato al riferimento letterario *kairos/kronos,*[32] che egli intendeva "trapiantare" nel contesto espressivo dell'opera per orchestra.

Nel *Tempo sullo sfondo,* inoltre, l'epifania del *nuovo* oggetto riceve una particolare contestualizzazione che avvolge e tempera l'intensità dell' "urto" sensoriale. La cornice di eventi *aleatori* tende a controbilanciare l'iterazione isoritmica dei colpi percussivi. Questa funzione equilibrante svolta dall'*alea* riguarda sia lo sfondo, dove i violoncelli disegnano una doppia fascia in «legno gettato, molto veloce, senza sincronismi, con libertà improvvisativa»; sia la ricomparsa dei glissandi sulla cordiera del pianoforte, che prende a vibrare proprio sul culmine dinamico dell'evento percussivo generato dai colpi sulla tavola dell'arpa, quando la tensione impone un'ulteriore spinta in avanti.

Il contrasto isocronismo/alea qualifica un primo livello evolutivo che si estende al di là della specifica articolazione formale. Una seconda apparizione dell'oggetto è data a cavallo tra le sezioni i P e Q della partitura (Fig. 16), dove in un contesto strutturato per superfici sonore sovrapposte, l'ingresso di un LA subgrave ribattuto nel pianoforte trasfonde in un colore armonico risonante la secchezza bruitistica dell'effetto percussivo giunto al culmine di un'evoluzione dinamica.

Questa seconda apparizione presuppone un'evoluzione contestuale dell'oggetto, data dalla curvatura del registro complessivamente discendente che, a differenza della situazione descritta in precedenza segna un ripiegamento e mantiene la sezione entro una dialettica pre-conclusiva. Lo scivolamento generale verso il grave di tutta l'orchestra viene amplificato in modo plastico dal lento glissando dei timpani, i quali procedono per semitono discendente: LA, LAb, SOL, SOLb, FA. In controtendenza Gentilucci mantiene

[30] Per la sua descrizione e analisi cfr. § 3.2.1 di questa tesi.
[31] Cfr. § 2.6.2 di questa tesi.

una certa tensione sottocutanea, prescrivendo che le altezze indicate per gli ottoni siano eseguite in modo «piuttosto veloce», affinché risulti un «mormorio, senza accenti e simmetrie», come nel corrispondente fremito degli archi e dei legni in tremolato.

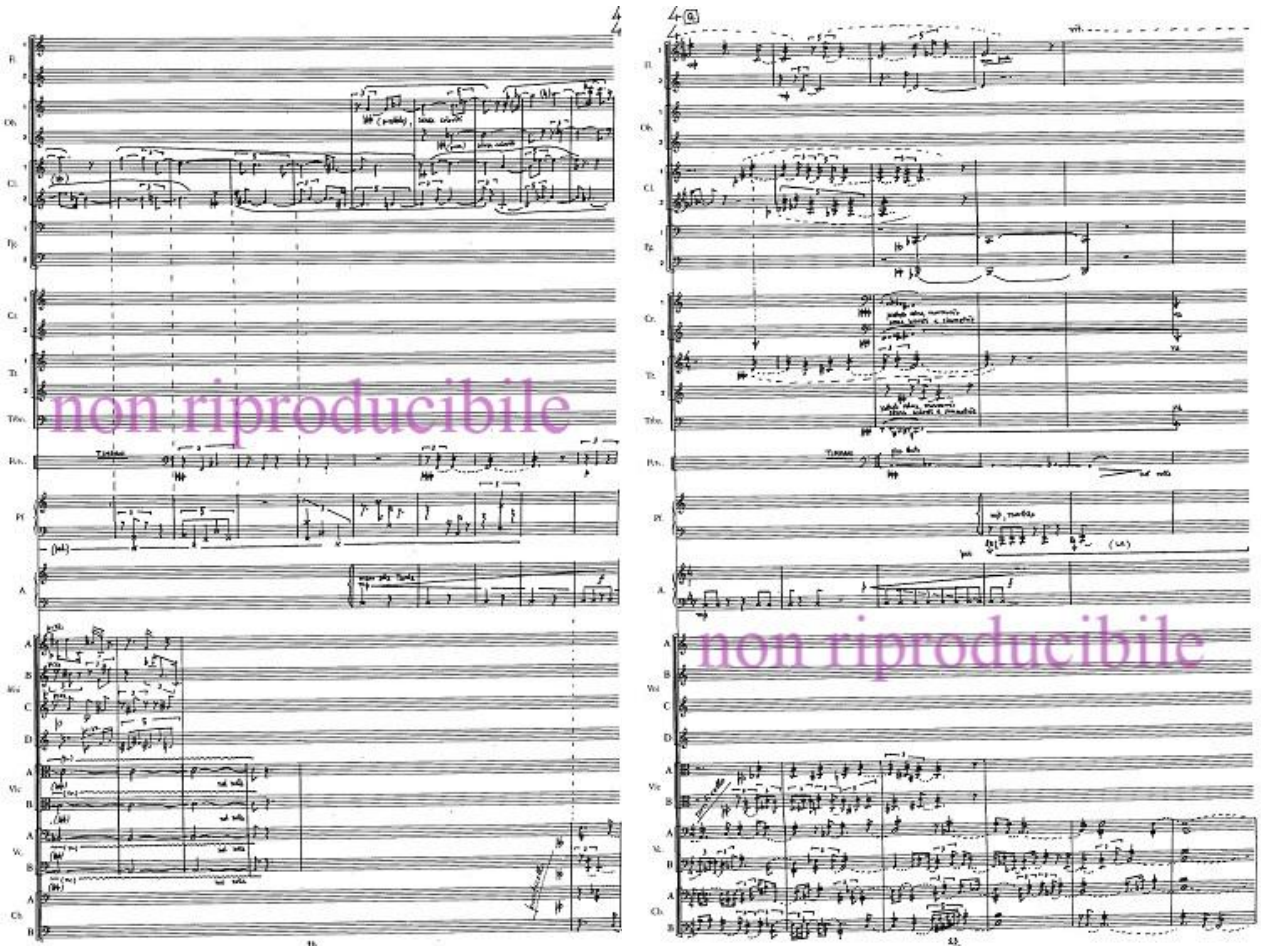


FIGURA 16

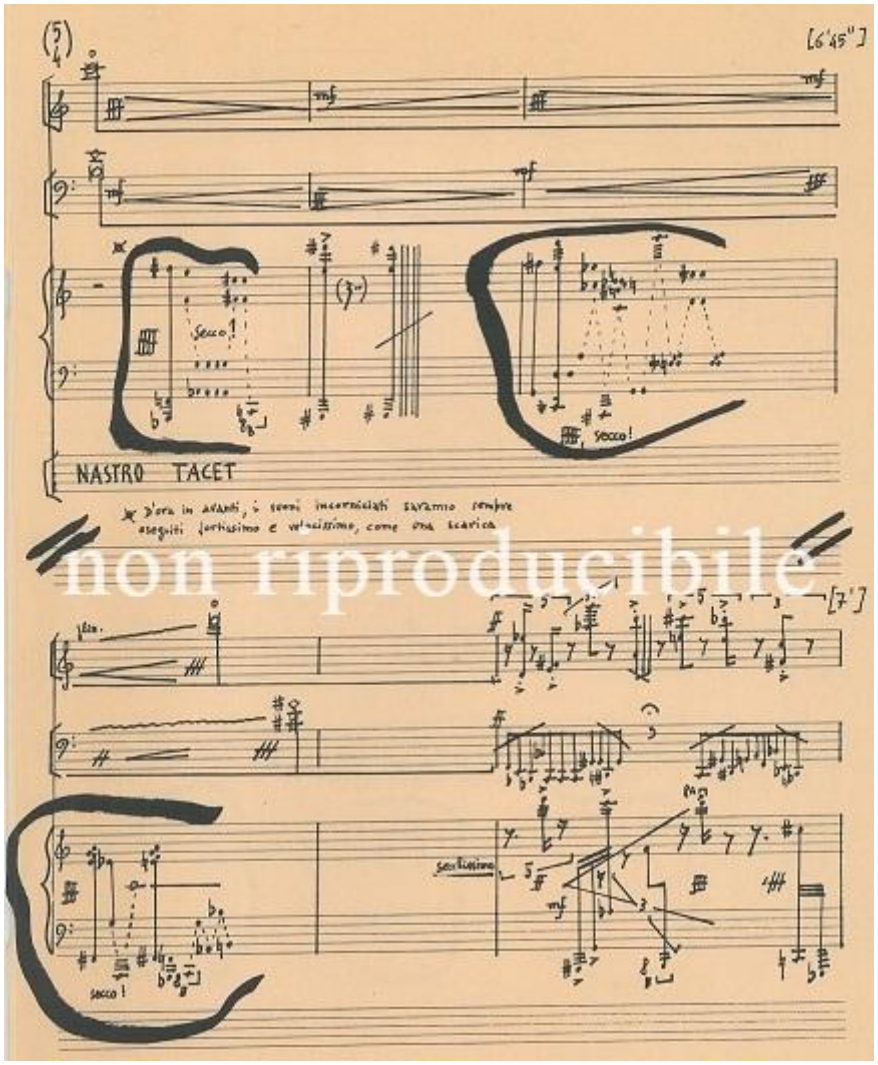
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), pp. 22 e 23. Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

In entrambe le situazioni l'*alea* attiva un'articolazione degli stati immobili ed opera su un piano medio rispetto allo sfondo, alternativamente definito attraverso la costruzione per strati di campi armonici o sovrapposizione di linee, e gli eventi gestuali, che irrompono in primo piano nel corso della composizione. Dalla gestione del doppio scorrimento è possibile ricavare indicazioni per un'evoluzione riguardante la scrittura di Gentilucci che nelle opere dell'ultimo decennio, abbandonerà completamente l'utilizzo dell'*alea* e del tempo non misurato per sviluppare una riflessione sulle combinazioni ritmiche basata sulla sovrapposizione di velocità.[33]

La dismissione dell'alea era stata preceduta da quella della grafia che Gentilucci stesso aveva elaborato ed introdotto per la prima volta in *Contrasto.* La cerchiatura di gruppi sonori, che nel brano inedito per un percussionista aveva conosciuto il suo prototipo, venne utilizzata subito dopo in *Molteplice* per trio (violino, violoncello e pianoforte) e

[33]Cfr. §3.3.3.2. di questa tesi.

nastro magnetico composto tra il 1976 e il 1977. La grafia compare da p. 7 in poi della partitura, in concomitanza con la pausa della parte di nastro magnetico (Fig. 17).



non riproducibile

FIGURA 17

A. GENTILUCCI, *Molteplice* per violino, violoncello, pianoforte e nastro magnetico (1976-77), p. 7. Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Il segno, accompagnato dalla didascalia «D'ora in avanti i suoni incorniciati saranno sempre eseguiti fortissimo e velocissimo, come una scarica» delimita con un tratto di penna molto marcato raggruppamenti di altezze di durata non predeterminata assegnate in via esclusiva alla parte del pianoforte, accentuando anche visivamente l'idea del doppio scorrimento.

Questi frammenti di scrittura aleatoria, che, attraverso segmenti di linea tratteggiata e la disposizione delle altezze prescrive letture orizzontali e/o verticali, interrompono la continuità di un scrittura convenzionale, ritmicamente definita. Un'idea di continuità associata all'oggettivo scorrimento di un nastro, il cui materiale

> non è creato elettronicamente bensì ottenuto mediante i suoni prodotti dai vari strumenti e sottoposti a processi di modificazione elettronica quali variazioni di

intensità e altezza, selezione delle frequenze, trasformazioni timbriche, varie accumulazioni con o senza varianti di velocità e altezza, riverberazioni.[34]

Il modo d'attacco secco dei primi tre impulsi cerchiati evolve dalla pagina successiva in una ricerca di risonanza marcata dall'uso del pedale e dalla legatura aperta posta ad appendice di ogni suono, per tornare al suono secco alle pp. 19 e 20, che precedono la conclusione. A prescindere dal modo d'attacco la cerchiatura dei raggruppamenti si presenta in tutto il brano aperta sul lato destro. Quest'apertura dunque non rappresenta sul piano grafico la trasposizione del procedimento di lasciar vibrare.

In questi raggruppamenti l'organizzazione interna delle altezze non si discosta molto da quella prevista per le figure ritmicamente determinate. In entrambi i casi la scrittura pianistica sembra scaturire da una scelta timbrica realizzata dal compositore direttamente al pianoforte. Nel suo svolgimento orizzontale essa raccorda in modo ravvicinato registri estremi del pianoforte e allo stesso modo manifesta un interesse per la risultanza timbrica nelle combinazioni accordali dove grumi di densità armonica data da frammenti di cluster si alternano a qualità intervallari più trasparenti.

È interessante rilevare come un'elaborazione della scrittura pianistica di *Molteplice* appena descritta venga trapiantata in *Il tempo sullo sfondo* con alcune varianti. A differenza di quanto sperimentato nel pezzo cameristico, nel *Tempo* Gentilucci applica la cerchiatura a raggruppamenti di figure pianistiche molto simili, dove le durate sono determinate, attribuendo in via esclusiva al segno un significato di sottolineatura gestuale.[35]

Le "cornici" inoltre sono realizzate prevalentemente con linee chiuse, in quanto presentano un materiale che, per le sue caratteristiche è in contrasto con quello che risiede fuori dal cerchio.[36] Mentre la qualità percussiva che accomuna l'accezione pianistica in *Molteplice* serve a fronteggiare «episodi di dialogo, d'intreccio e di "stacco"» nel «processo di scambio tra nastro e Trio»,[37] ivi compresa la propagazione risonante che talvolta gli archi effettuano, evolvendo *in nuce* a livello di microcellula, il modello timbrico attacco-risonanza, ne *Il tempo sullo sfondo,* essa risulta funzionale alla necessità di mettere in campo un'espressività altra, che non comunica col resto dell'orchestra.

Le varianti del segno definiscono in sintesi le relazioni contestuali del materiale contenuto e, come verrà analizzato nel paragrafo seguente, descrivono "a colpo d'occhio" la relazione di estraneità o interazione che l'evento circoscritto instaura con gli oggetti circostanti. In entrambi i brani queste articolazioni sono associate ad un'espressività

---

[34] A. GENTILUCCI, Presentazione dell'autore nel programma di sala del 14 novembre1978 nell'ambito del 15. festival Nuova consonanza : Palazzo delle Esposizioni, Roma, dal 7 al 15 novembre 1978 : Endre Szekely, Bridge, per violino, violoncello e pianoforte (1. esecuzione assoluta); Adriano Guarnieri, Recit, per violino, violoncello e pianoforte (1. esecuzione assoluta); Armando Gentilucci, Molteplice, per trio e nastro magnetico (1. esecuzione a Roma / esecutori Nuovo Klaviertrio, Astorre Ferrari, violino; Marco Perini, violoncello; Ennio Pastorino, pianoforte.

[35] Cfr. § 3.1.1.2 di questa tesi.

[36] Cfr. J. VILLA ROJO, *Notazione* cit., p. 271; HOWARD RISATTI, *New Music Vocabulary, A guide to Notation Signs for Contemporary Music*, Univesrity of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1975; KURT STONE, *Music Notation in the Twentieth Century: a practical guidebook*, Norton, New York-London 1980.

[37] A. GENTILUCCI, Presentazione cit.

"brutale" e ad una dinamica fortissima definita dallo spessore del tratto, il quale viene assunto da Gentilucci secondo una simbologia grafica che, sviluppata dai compositori partendo da una concezione aleatoria, non rappresenta idee musicali definite, ma punti di riferimento parzialmente o totalmente aperti a più prospettive esecutive. Analogamente Bruno Maderna dieci anni prima in *Quadrivium* per orchestra (1969) era ricorso ad una simbologia analoga per raggruppare elementi all'interno della partitura.[38]

Diversamente da quanto prospettato in *Contrasto,* in *Molteplice* e ne *Il tempo sullo sfondo*, altre ricorrenze della medesima prassi notazionale riportano il segno, esentato da accezioni gestuali, alla funzione di delimitazione di un frammento di scrittura aleatoria posta in un contesto di scrittura convenzionale. Con questa funzione appare nella terza sezione di *Mensurale* per undici archi del 1977 (Fig. 18), dove i tre frammenti aleatori smobilizzano la staticità del tessuto micropolifonico proponendo sequenze di bicordi di quinta giusta da eseguire liberamente, legatissime e «senza simmetrie» con dinamica *piano.* L'apertura del contorno indica l'oggettiva prosecuzione dell'articolazione aleatoria indicata con la notazione stenografica della linea ondulata.

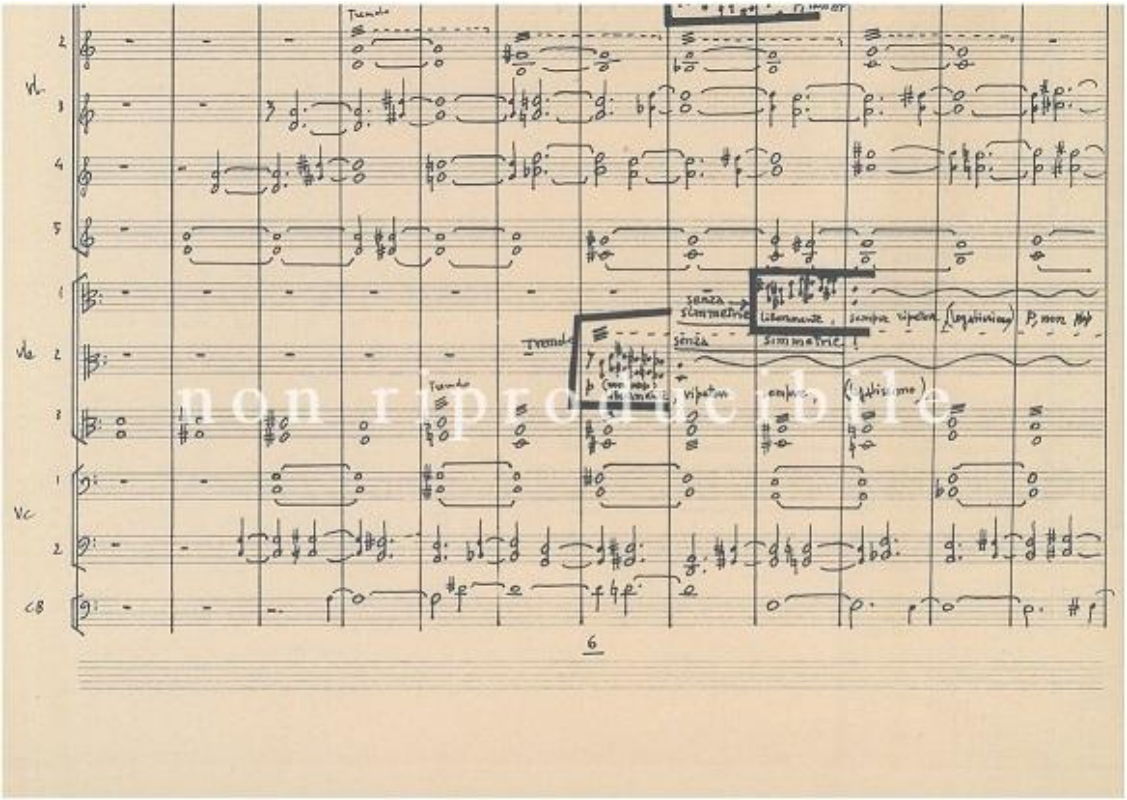


FIGURA 18

A.GENTILUCCI, *Mensurale*, per undici archi (1977), p. 6. Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

[38] La fantasia musicale e artistica rende possibili altri sistemi di scrittura che non siano quelli convenzionali, fino ad orientare su nuovi versanti l'immaginazione creativa. Nello sviluppo di alcuni di essi sono state valorizzate le implicazioni pedagogiche riferite a buona parte della produzione compositiva del Novecento. Cfr. BORIS PORENA, *La musica nella scuola dell'obbligo* (5 volumi) (1975-1978) e *Musica Prima. La composizione musicale: uno strumento della pratica culturale di base nella scuola e nel territorio* (1979).

Con significato analogo, la cerchiatura viene impiegata nel brano per pianoforte dello stesso anno, *Dal suono al suono*. A p. 15 con l'indicazione «circuito vario interno alle caselle, anche suoni simultanei e semicluster, sempre velocissimo e legatissimo» su un sistema di tre pentagrammi Gentilucci stabilisce le due sequenze di cinque e sei altezze di durata indeterminata, ovvero il materiale per la mano sinistra e destra che, al di qua e al di là di un MIb_3 ribattuto, articolano porzioni di *cluster* armonico lungo un procedimento di 15 secondi circa.

Come in *Mensurale,* la risultante percettiva del procedimento aleatorio inserito in *Dal suono al suono* è una fascia di suoni ripetuti che incarna una continuità. Anche l'apertura delle caselle adottata in *Molteplice* lasciava un margine di potenziale durata all'infinito che tuttavia, in una lettura orizzontale, andava inevitabilmente a infrangersi contro le figure adiacenti. Le caselle "aperte" di Gentilucci sembrano riferite ad una tridimensionalità della "figura" che, come in una polifonia immaginaria potenziata da una direzione trasversale, soddisfa la lettura del compositore in quanto corrisponde a una poetica, ma non si traduce ancora in un'immagine stagliata che va verso l'ascoltatore ma, con la ripetizione delle altezze cerchiate, continua a tagliare in senso trasversale la direzione orizzontale (da sinistra a destra) dei restanti livelli di scorrimento.

L'elaborazione primaria dell'idea di tempo come rapporto di continuo e discontinuo supera, in senso idealmente complesso, l'incarnazione nel rapporto tra sfondo ed evento, sviluppata da Gentilucci nella partitura per orchestra del '79. Sganciata dalla scrittura per macchie di colore, che definiranno lo sfondo del brano orchestrale, nelle opere concepite a ridosso del brano inedito del '76 essa appare declinata nella sua accezione originaria, nel momento cioè che precede la trasformazione di un'intenzione del compositore, già definita "sulla carta" come poetica, ma non ancora compiuta come manifestazione sonora.

3.1.1.2 Sfondo ed evento ne *Il tempo sullo sfondo*

Ne *Il tempo sullo sfondo* Gentilucci concepisce una particolare relazione tra sfondo ed evento, come conseguenza di una suggestione letteraria legata alla poetica di Rainer Maria Rilke.[39] La partitura si prefigge di rappresentare musicalmente l'aporia di fondo della condizione umana che vive la distensione desertica del nulla, di un tempo *esterno* dove domina l'immobilità della durata, ma che da questa esperienza può essere indotta a tendere all'ascolto di una dimensione intemporale. Nelle intenzioni di Gentilucci sulla base di questa riflessione di carattere esistenziale e filosofico, la musica incarna contestualmente l'esistenza sullo sfondo di un tempo dove il passato e il futuro non sono, e dove neppure il presente esiste in quanto, nel darsi non è più tale, insieme all'esistenza di un tempo che si rinnova negli attimi che viceversa *sono* nel tempo e pieni del suo esserci.

[39] Per approfondimenti sulle suggestioni rilkiane in Gentilucci cfr. § 2.4 di questa tesi e relativa bibliografia.

L'obiettivo compositivo consiste nella concezione di due percorsi formali distinti che possono tuttavia essere dati insieme affinché sia percepita la loro differenza. Gentilucci realizza il vuoto della durata mettendo in campo soluzioni armoniche, timbriche, ritmiche e morfologiche non direzionate e congegnate a definire una staticità permanente:[40]«una sorta di attesa, di sensazione stupita dello scorrere estraneo del tempo (l'amato Rilke...)».[41] Delega d'altro canto l'espressione dell'attimo che spezza la durata (tempo ha la stessa radice di *tèmnein* che significa tagliare) ad una successone di irruzioni, di eventi brutali intemporali che non liberano dal tempo, che permane sullo sfondo, ma che tuttavia ricreano ogni volta in esso:

> i sussulti che altrove spezzano tale "climax" (vedi IL TEMPO SULLO SFONDO e VOCI DAL SILENZIO) in brevi sezioni a carattere invocativo-esclamativo, pannelli che quasi "strappano" l'ordito sonoro precedentemente protratto in lunghe attese, in itinerari sonori comunque mai dialettici, volontariamente sospesi e lievi.[42]

Lo scorrere del tempo, espresso nell' «ordito sonoro protratto in lunghe attese», può coesistere al rilievo istantaneo di brevi configurazioni organizzate in pannelli o sezioni che lacerano la continuità del tessuto preesistente. La dilatazione del suono nel tempo e l'impiego contestuale di configurazioni «a carattere invocativo-escalmativo» danno luogo a due itinerari che procedono in parallelo e non entrano in rapporto dialettico. La definizione di condizioni opposte della percezione viene attuata dunque attraverso uno svolgimento multitemporale. Gentilucci concepisce un'idea bi-prospettica di tempo come rapporto di continuo e discontinuo ma anche di determinato/indeterminato, intese come categorie generali della composizione. In questo senso *Il tempo sullo sfondo* porta a compimento l'intenzione poetica sperimentata nelle composizioni concepite a ridosso della partitura per orchestra e descritte nel paragrafo precedente, come testimonia l'affinità di mezzi, di procedimenti compositivi e di scrittura.

Come irrompe l'intemporale nel tempo? Che rapporto c'è tra sfondo ed evento? Quali sono gli elementi strutturali che in un caso e nell'altro regolano i rapporti armonici e di registro, la densità maggiore o minore della scrittura alle possibilità strumentali date dalla dinamica, dall'estensione, dalla durata dei suoni emessi? Per rispondere a queste domande mi concentrerò sull'analisi delle sezioni centrali del brano che prevedono la compresenza dei due livelli formali, ovvero dalla prima all'ultima apparizione dell'"evento" attraverso le sue successive ripresentazioni. Sulla tecnica compositiva impiegata per la costruzione dello "sfondo" rimando ai paragrafi 3.1.2.2, inerente i piani sonori e la profondità acustica, 3.3.2.1. sull'impiego delle permutazioni nelle partiture "rilkiane" per orchestra e 3.3.1.1 sugli impieghi del campo di altezze ne *Il tempo sullo sfondo*, per cui mi limiterà a tratteggiare in sintesi le modalità d'interazione o non interazione che esso intrattiene con l'evento in primo piano.

---

[40] Per l'analisi dei procedimenti compositivi cfr. § 3.3.1.1. e 3.3.2.1 di questa tesi
[41] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre*. Il testo inedito è riportato integralmente in Appendice.
[42] *Ibidem*. Il passo è riportato integralmente e commentato in § 3.1.2.1 di questa tesi

Nel quinto episodio, che coincide con la sezione E della partitura, su un accordo-pedale dell'orchestra, irrompono quattro successivi eventi, in una dinamica con quattro "f" (Fig. 19). L'*irruzione* coinvolge pianoforte amplificato, trombone, timpani – strumenti esclusi dalla compagine che realizza lo sfondo – con un'icasticità enfatizzata dalle pause che separano gli impulsi. Una notazione "proporzionale" stabilisce il numero di secondi che devono trascorrere tra un evento e l'altro. La grafia isola ed evidenzia dal contesto quattro «gruppi sonori incasellati» (la definizione è dell'autore) con una linea curva chiusa dal tratto marcato. La qualità del segno asseconda l'intenzione espressiva, come chiarisce la legenda: i "raggruppamenti" sono «da eseguirsi molto velocemente e con estrema violenza sonora, come inserzioni brutali».

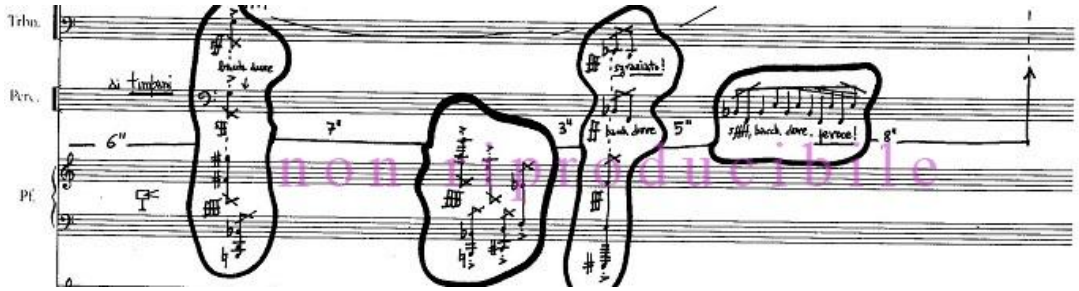


FIGURA 19

A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 6 - sezione E (trombone, timpani e pianoforte: frammento). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

La scelta grafica chiarisce anche il senso formale di questi elementi e li raccorda «nel caso di suoni e accordi maggiormente distanziati l'uno dall'altro», unendo la qualità espressiva degli oggetti verticali, che realizzano le due proposte (trombone, timpani, pianoforte in sincrono) a quella delle strutture orizzontali, che rispondono e chiudono l'episodio in sospensione con durate via via più brevi. Il tono esclamativo delle indicazioni «sgraziato!», «feroce!» accentua l'espressionismo dinamico del *fortissimo*, a volte *sforzato* e contribuisce a dettagliare la natura gestuale di ciascun evento dotato di una medesima «brutalità dell'attacco».

La forza espressiva è data in ciascun evento dall'organizzazione dei parametri e affianca alla rapidità fulminea e in acciaccatura delle durate la "durezza" timbrica degli strumenti usati con funzione percussiva, come prescrive lo staccato del pianoforte, mentre la qualità verticale della sonorità risulta approfondita nell'effetto tridimensionale dall'amplificazione microfonica applicata al pianoforte, che abbraccia determinazione e indeterminazione delle altezze, oltre che accrescerne l'intensità.

Al valore intrinseco di ciascuna figura e al loro coordinarsi in un evento complesso va aggiunto il valore contestuale che questo insieme assume nell'interazione con altri eventi o situazioni. La pagina presenta un'organizzazione stratificata di scritture aleatorie che danno vita a diversi piani sonori. Durante l'incursione degli eventi descritti, corni e trombe sempre in pianissimo e «lentamente, senza sincronismo» smobilizzano una porzione dell'accordo-pedale che definisce lo sfondo. Complessivamente esso oppone agli

eventi, che impiegano il totale cromatico, un'unica qualità armonica trasparente, ottenuta per sovrapposizione di quinte giuste, e un'assenza di direzione che depone per una situazione generale di immobilità.

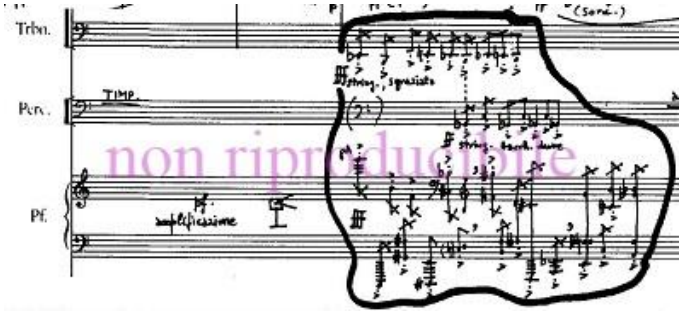


FIGURA 20

Il tempo sullo sfondo, sezione G, p. 8 (trombone percussioni e pianoforte: frammento) Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

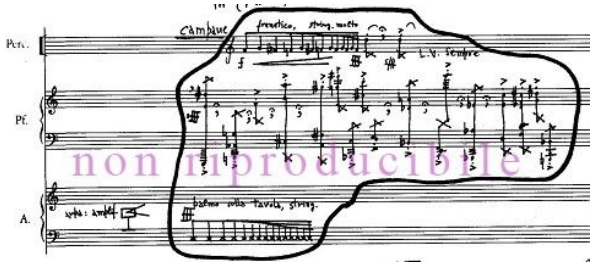


FIGURA 21

Il tempo sullo sfondo, sezione G, p. 9 (campane, pianoforte ed arpa amplificata: frammento). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

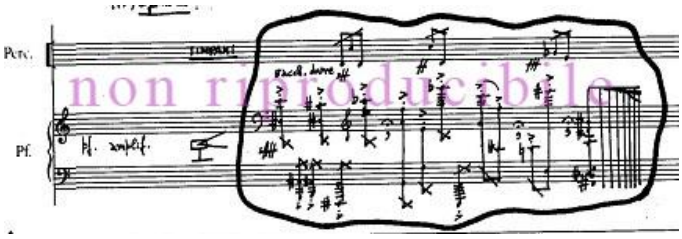


FIGURA 22

Il tempo sullo sfondo, sezione H, p. 10 (timpani e pianoforte amplificato: frammento). Copyright © Casa Ricordi – Milano Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

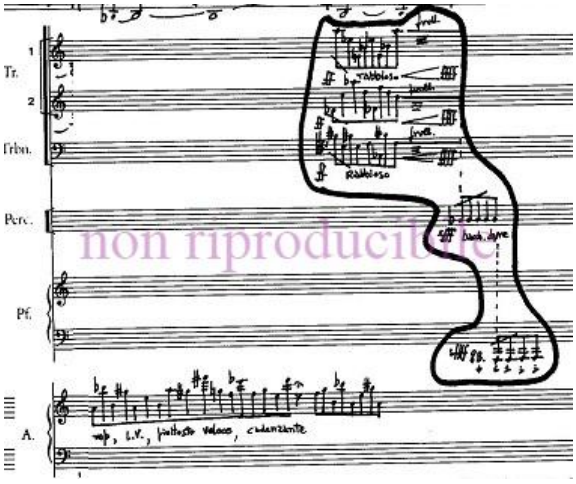


FIGURA 23

Il tempo sullo sfondo, sezione I, p. 11 (arpa, pianoforte, trombe, trombone, percussioni: frammento). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

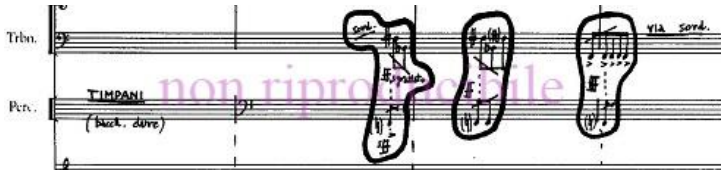


FIGURA 24

Il tempo sullo sfondo, sezione L, p. 12 (trombone e timpani: frammento). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

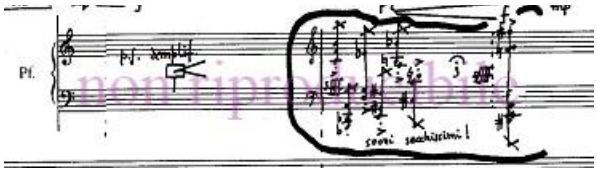


FIGURA 25

Il tempo sullo sfondo, sezione N, p. 16 (pianoforte amplificato: frammento) Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano- Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Quadro sinottico delle evoluzioni dell'evento ne *Il tempo sullo sfondo,* Ricordi, Milano ©1979

Nei quattro episodi successivi, dal settimo al decimo della partitura, Gentilucci costruisce una successione di altri nove raggruppamenti di suoni "cerchiati", separati da pause più o meno lunghe che richiamano a distanza questa idea iniziale di "irruzione". Con la medesima intenzione espressiva e con gli stessi strumenti il compositore definisce un livello di svolgimento parallelo a quello generale dell'orchestra. La ripresentazione dell'evento in primo piano avviene sempre all'improvviso e, fino a un certo punto, segue una logica totalmente sganciata dall'evoluzione del livello orchestrale. Per definire questo svolgimento parallelo, Gentilucci associa all'evento un processo evolutivo che nulla toglie alla sua riconoscibilità e identità espressiva, ma che in un certo senso lo predispone ad un'apertura, e se non proprio a un dialogo, col resto dell'orchestra, come plasticamente suggerisce la grafia adottata per la notazione del terz'ultimo evento (ultimo dello schema), in cui la linea del contorno viene lasciata provocatoriamente aperta. La sinossi precedente (Figg. 20-25) riporta le sei occorrenze dell'evento in successione.

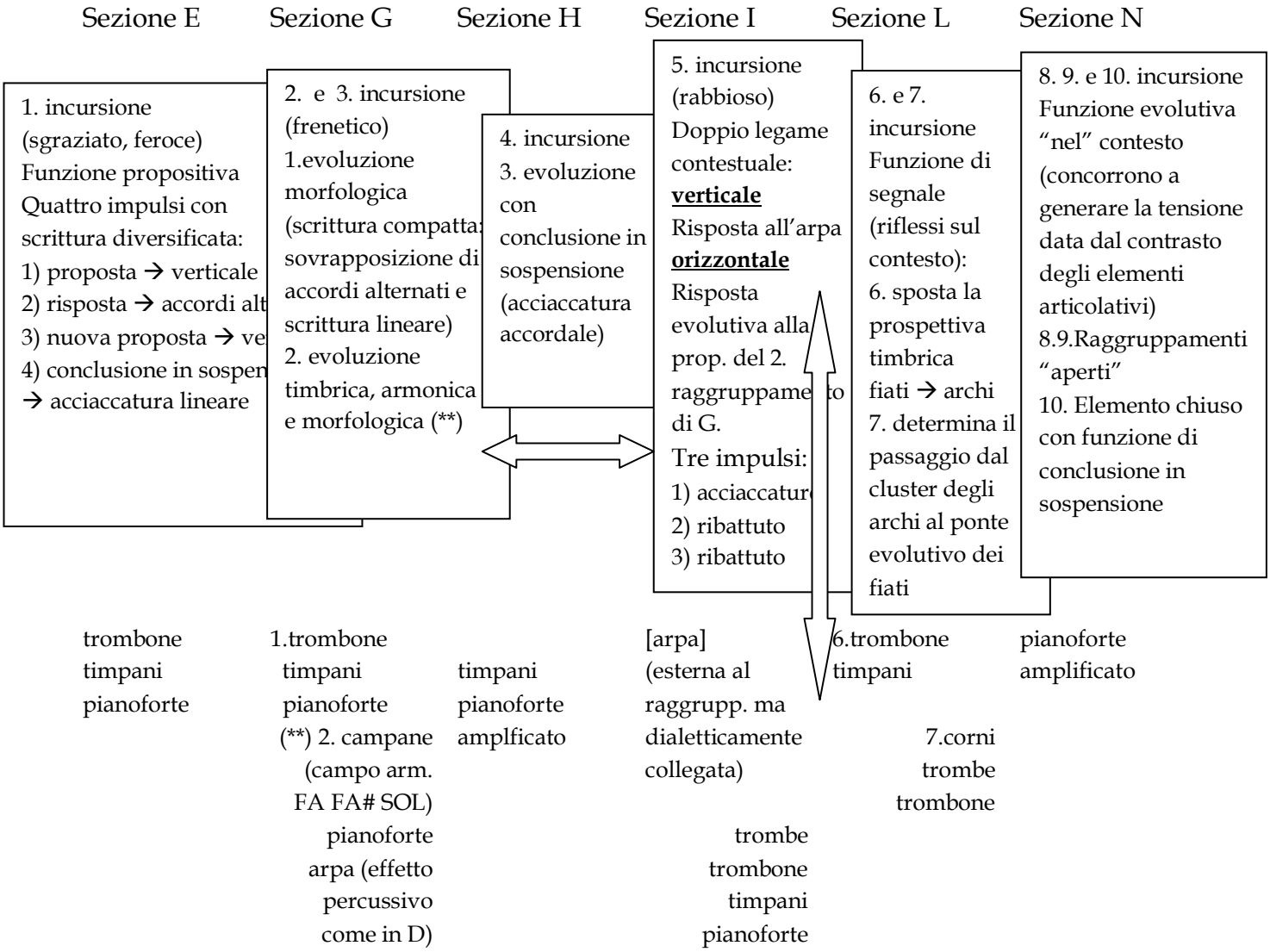


FIGURA 26
Raggruppamento di suoni cerchiati: relazioni tra le "incursioni" ed evoluzione dell'evento

Per cogliere il senso di questo processo, dall'evento decontestualizzato all'interazione col contesto, ogni gruppo di suoni cerchiati deve essere analizzato in sé e in relazione a quanto accade nell'altro livello di evoluzione formale, quello dell'orchestra, tenendo presente che, coerentemente con l'intenzione poetica, la percezione sonora tende a polarizzare i due livelli, come se non potesse o dovesse esistere alcuna "comunicazione" tra loro. Per semplificare la descrizione del cammino evolutivo dell' evento, nel grafico precedente (Fig. 26) è data una sintesi dei rilievi inerenti la morfologia di ogni gruppo, le funzioni sintattiche che ognuno di essi svolge in relazione al precedente e le variazioni timbriche dovute ai diversi assortimenti strumentali.

[Settimo episodio (da D +6 a tutto G)]

Rispetto all'articolazione in quattro impulsi del primo evento, in G l'elemento viene compattato in un'unica affermazione propositiva (Fig. 20). La scrittura pianistica tende a raccordare i registri estremi del pianoforte, seguendo una logica per posizioni delle mani sulla tastiera. Sul totale cromatico il trombone applica un filtro ristretto al nucleo di semitoni compresi nella terza minore RE-FA, con particolare insistenza sul MI e gli adiacenti RE e MI bemolle.

Nel resto dell'orchestra, a partire da sette battute prima di G era stata predisposta una scrittura abbastanza rarefatta, prevalentemente concentrata nel registro acuto e sovracuto. La leggerezza del contesto enfatizza per contrasto l'irruzione del primo e di un secondo evento a quattro battute di distanza, sul quale insiste una tripla evoluzione 1) timbrica, dovuta alla sostituzione di trombone e timpani con campane tubolari e arpa amplificata; 2) morfologica, dovuta alla rappresentazione grafica dello "stringendo" ora con doppia figura ad agogica crescente; 3) dinamica, risolta con il crescendo applicato alla linea delle campane e all'intensificazione dell'effetto percussivo ottenuto battendo la mano sulla tavola dell'arpa. L'evoluzione timbrica lega idealmente l'oggetto a quanto avveniva in C, dove le campane amplificate, erano poste in vibrazione con l'arco e in D, dove apparivano per la prima volta i colpi della mano del'esecutore sulla cassa armonica dell'arpa.

Nell'evidente parallelismo gestuale, la seconda apparizione dell'evento in G (Fig. 21) denota una direzionalità dell'oggetto prima assente, accentuata dal "frenetico" crescendo e "stringendo sull'alternato, e mostra una ricerca di linearità soprattutto nell'impulso conclusivo. Analogamente a quanto svolto dal trombone nel raggruppamento precedente la linea delle campane filtra il totale cromatico delle altezze proposte dal pianoforte, con un evidente richiamo alle campane esposte in C. È il segnale di una prima relazione che l'evento instaura con lo sfondo.

[Ottavo episodio (= H)]

Dalla sezione F in poi in orchestra si era verificato un progressivo addensamento sia ritmico sia morfologico dove il numero di eventi per unità di tempo è di gran lunga superiore a quello degli episodi precedenti e una scrittura più amalgamata, meno melodica e più da massa, insiste su campi armonici sempre abbastanza fissi. Questo processo ha il suo culmine in H, dove il registro complessivo risulta abbassato (non supera

il MI_4 dell'oboe) e vengono posti in pausa strumenti acuti come flauti e violini. L'organizzazione per macchie di colore, cede il posto ad un tessuto lineare compatto e continuo, ottenuto per sovrapposizione di elementi melodici con fraseggio "legatissimo!".e, viene evitato tutto ciò che nella scrittura precedente deponeva verso la frammentarietà o l'evidenziazione del singolo oggetto.

In questo ripiegamento conclusivo, da cui sono esclusi tutti i modi d'attacco e di emissione estranei a quello ordinario e con una dinamica appiattita su un costante "pianissimo", l'irruzione di un nuovo "raggruppamento di suoni cerchiati" pone al contrario le condizioni per il proseguimento del discorso con un'apertura sospensiva (Fig. 22). Si torna ai timpani percossi con bacchette dure e al pianoforte amplificato, che espande il registro dalla posizione medio/grave del primo impulso sino a un culmine sovracuto e decanta nella figura del ribattuto in acciaccatura con velocità crescente in registro medio/grave.

[Nono episodio (da I -4)]

Nella sezione I il quinto raggruppamento instaura un'evidente relazione col contesto (Fig. 23). Come indicato nello schema (Fig. 26), sull'evento insiste un doppio legame: orizzontale, con quanto lo precede nel medesimo livello dialettico e verticale, con lo svolgimento del discorso in orchestra. Il primo legame conserva la qualità espressiva dell'insieme: l'aggettivo "rabbioso" lo raccorda all'*escalation* emotiva enfatizzata dagli aggettivi "sgraziato", "feroce" (in E) e "frenetico" (in G) e l'evoluzione dinamica non fa che accrescere il potenziale gestuale della tensione. Il secondo legame si basa su un'organizzazione della scrittura per sovrapposizione di elementi orizzontali, che riprendono ed evolvono a breve distanza, la linea dell'arpa. Benché questa non faccia parte del raggruppamento, essa ne diventa il fattore propulsivo. L'accadimento assorbe il potenziale tensivo che proviene da uno strumento del contesto e nell'evoluzione aggetta in modo plastico dallo sfondo, percorrendo l'intero spazio acustico che si estende da LA_0 a LA_4 con diverse zone interne di addensamento cromatico. L'irruzione del "raggruppamento" sancisce il culmine tensivo della sezione, per effetto del quale anche lo sfondo, con flauti e violini A-B stagliati, viene trascinato e sospinto verso la sezione successiva.

[Decimo episodio (= L)]

I due ultimi eventi irrompono su un tessuto complessivamente statico, ma pervaso da tensione interna. In L l'elemento è ridotto a tre istantanee in cui timpani e trombone, ritratti in pose "sgraziate", avviano la sospensione con acciaccature e ribattuti (Fig. 24). Questa penultima incursione ha effetti immediati sul contesto e determina un cambio di prospettiva nel passaggio da una fascia di soli fiati a una di soli archi. La grafica esprime questa trasformazione dialettica nell'apertura del segno di contorno (Fig. 25). Il varco attraverso il quale i suoni cerchiati si protendono in avanti indica che, giunti a questo punto della composizione, nelle intenzioni del compositore l'evento non è più confinato a

un livello esterno al contesto. La linea aperta rappresenta una possibilità di relazione tra il contenuto delle strutture cerchiate e il contesto.

La natura di questa relazione è ad un tempo verticale e orizzontale. Sul respiro coronato che separa i due impulsi del pianoforte l'accordo degli ottoni espande l'alone amplificato di quello pianistico, che ha sul RE_3 il suono più acuto. Il riverbero costruito a partire dalla stessa altezza ripropone in forma sintetica, ma timbricamente evoluta, il ciclo dialettico che aveva aperto la composizione sul modello acustico di attacco-risonanza.[43] Nell'istante in cui l'evento interagisce col contesto, svela l' unità di intenzioni soggiacente all'intero percorso evolutivo e l'apertura del contorno grafico, che riguarda anche il raggruppamento successivo (non riportato nelle immagini), corrisponde in senso ideale ad una chiusura del cerchio. La conferma si ha col ripristino della linea curva chiusa come segno di raggruppamento dell'ultimo insieme di accordi pianistici, che catalizza ed esaurisce la tensione delle articolazioni precedenti svuotando la propria scrittura nel contesto ugualmente prosciugato.

3.1.2 spazio

3.1.2.1 "Lunghi adagi" e arcate formali

> Pertanto tornando a me, non potrei spiegare le ragioni della particolare configurazione che assumono molti miei lavori recenti: per esempio, quella attrazione acutissima che provo per il suono legato e legatissimo, per scansioni di tempo larghe come in antichi "Adagi", nei quali si dipanano linee ampie snodantesi lungo e dentro tessuti sonori talvolta densi ma non impenetrabili, molto controllati armonicamente ma anche e completamente concepiti per sovrapposizione e intreccio continuo di andamenti melodici nati dalla stessa cellula: una sorta di attesa, di sensazione stupita dello scorrere estraneo del tempo (l'amato Rilke...); e i sussulti che altrove spezzano tale "climax" (vedi IL TEMPO SULLO SFONDO e VOCI DAL SILENZIO) in brevi sezioni a carattere invocativo-esclamativo, pannelli che quasi "strappano" l'ordito sonoro precedentemente protratto in lunghe attese, in itinerari sonori comunque mai dialettici, volontariamente sospesi e lievi.[44]

Con questa notazione nel 1983 Gentilucci si avviava a concludere l'intervento autoriflessivo *Attraverso i sentieri del comporre*, tenuto al Convegno internazionale d'Arte di Montepulciano *Pionieri e trasgressori.*[45] Nel passo citato l'autore individuava in un «suono legato e legatissimo», associato a «scansioni di tempo larghe», una caratteristica morfologica comune alle sue opere più recenti, ovvero composte nei sei anni precedenti,

[43] Per l'analisi della sezione introduttiva de *il tempo sullo sfondo* cfr. § 3.2.1 di questa tesi

[44] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre* (1983). La trascrizione dei titoli delle opere in maiuscolo rispetta la scelta editoriale del dattiloscritto inedito, che costituì il testo base fatto circolare come *handout* durante lo svolgimento dei lavori.

[45] Sullo scritto cfr. § 2.6.3

con particolare riguardo alle citate partiture per orchestra di ispirazione rilkiana, *Il tempo sullo sfondo* (1978) e *Voci dal silenzio* (1981).

Subito dopo Gentilucci precisava la natura dei mezzi impiegati per ottenere questa configurazione e accennava a due tipologie di scrittura, che, in base all'analisi delle citate partiture, potremmo individuare in una prima per *masse*, impostate su un rigoroso controllo armonico, con livelli di densità cromatica e distribuzioni nel registro variabili, organizzate in strati; in una seconda per *fasce*, ottenute per sovrapposizione o intreccio di configurazioni lineari, generate da sequenze di altezze ripetute in base a logiche di permutazione.

Nelle intenzioni di Gentilucci le tecniche di scrittura indicate erano funzionali ad una poetica che egli definisce "dell'attesa". Mezzi e fini specifici sono complessivamente orientati a veicolare nell'ascoltatore una «sensazione stupita dello scorrere estraneo del tempo».[46] Per la rappresentazione di un tempo "esterno" al soggetto e del suo incurante scorrimento, il compositore finalizza l'organizzazione dei parametri musicali alla creazione di stati immobili che egli dispone in successione, determinando scansioni temporali assai dilatate.

Il riferimento di Gentilucci alle «lunghe attese» implica l'aspirazione di questi procedimenti ad una particolare corrispondenza che il compositore desidera instaurare tra dimensione percettiva del soggetto e oggettività delle informazioni provenienti dall'organizzazione degli elementi sonori. Un'oggettivazione che passa inevitabilmente attraverso il modo di accostare elementi e strutture secondo un pensiero organizzativo che rende un evento sonoro formalmente percepibile.[47]

Le affermazioni di Gentilucci richiamano implicitamente l'oggettività di alcuni processi cognitivi e si interrogano sul ruolo della percezione come parte integrante del nostro sistema conoscitivo. Tale sistema assume la complessità di un oggetto come condizione che lo predispone alla comprensione. Se, infatti, l'informazione data da un singolo elemento risulta condizionata a livello soggettivo dalla fisiologia specifica, dalla predisposizione individuale, e da fattori di natura antropologica e culturale, come gusto e senso estetico, il potenziale informativo dei dati percettivi cresce in proporzione all'aumento delle relazioni poste in essere tra gli oggetti stessi. In base a quest'esigenza un evento complesso non si configura come la somma di più eventi, ma come un insieme funzionale di elementi o strutture che rende il dato unitario al momento della percezione. Il controllo armonico e l'unitarietà del materiale melodico riferiti da Gentilucci sono compatibili con tali strutture percettive e derivano dalla necessità di preservare la natura sostanzialmente immobile degli stati che il compositore intendeva configurare attraverso articolazioni abbastanza diversificate.[48]

---

[46]A. GENTILUCCI, *Attraverso,* cit.

[47]Il fatto che l'oggettività risieda nella percettibilità di un pensiero formale, spiega che nulla di ciò che vediamo organizzato nella pagina musicale possa prescindere dalla nostra comprensione, sia che si tratti di una comprensione puramente speculativa, sia legata profondamente all'esperienza del suono.

[48]Cfr. il successivo §3.1.1.2. Posto che la tecnica è il modo di incidere del pensiero compositivo al momento del fare, l'analisi delle opere di Gentilucci deve essere finalizzata a individuare come l'interpretazione

Nelle partiture per orchestra citate da Gentilucci l'obiettivo espressivo della staticità, appare sorretto da un controllo armonico associato ai timbri dell'orchestra, i quali danno luogo a macchie di suono a campo armonico fisso.[49] Questa modalità di gestione del campo si riflette sulla natura essenzialmente timbrica delle risultanze interne alle sezioni, sia che l'articolazione impieghi configurazioni accordali, sia che si svolga per sovrapposizioni di linee melodiche. Essa tuttavia, nelle dichiarazioni dell'autore, non esaurisce il concetto di staticità.

Gentilucci associa, infatti, al permanere di un' «ordito sonoro» la nozione di *climax*,[50] e con questa notazione suggerisce l'esistenza di un processo *nell'*immobilità, di una tensione posta in essere dai cambiamenti interni ad una superficie tendenzialmente statica. Una staticità che vive di molte gradazioni. Tali gradazioni inferiscono le numerose trasformazioni *in itinere* che il compositore definisce «itinerari sonori». Questi devono essere intesi come passaggi da una situazione statica ad un'altra, e non come cammini o movimenti, per cui l'autore si affretta a precisare il carattere "non dialettico" di tali itinerari, in quanto non intende riferirsi a un processo risultante dalla lotta o dal contrasto di due forze, né ad un discorsività dialogica (*dia-légein*) ma ad una qualità espressiva modulata nel permanere di uno stato "lieve e sospeso". Gentilucci compone per processi e il punto cruciale sta nella qualità del cambiamento.

Condizioni essenziali nel passaggio da una situazione a un'altra sono la concretezza dell'evento e la reazione psicologica ad esso. La reazione consegue ad una fase che si oppone a quella presente ed è legata alla modifica di un assetto precedente. Essa si situa nel rapporto tra lo *stare* in una situazione e il movimento *da* essa. Alla ricerca del potenziale espressivo, dominato dalla ripresentazione ciclica di tensione e distensione, Gentilucci oppone l'aspirazione a un *continuum* sonoro, il prolungamento di uno *stare*, che si configura come definizione e abitazione uno *spazio*.

Rispetto a questa condizione prevalente dell'ascolto, indagata dal compositore attraverso la successione di strutture diversamente sospensive, si afferma anche l'esigenza contraria di introdurre interruzioni, mediante «brevi sezioni a carattere invocativo-esclamativo». Queste unità articolative, fortemente caratterizzate nel valore espressivo, irrompono o emergono nel dipanarsi delle lunghe arcate come gesti improvvisi, analogamente a quanto avviene nell'espressione verbale di un sentimento, affidata al tono della voce e ad altri mezzi espressivi, come gesti, mimica facciale, ecc., spesso ai margini del linguaggio articolato, per cui il valore semantico delle parole è pressoché obliterato.[51]

---

originale della forma, che ogni compositore si prefigge, venga o non venga risolta nella complessità della scrittura; e per far questo deve essere indirizzata a ricavare quali strutture fondanti e quali parametri sorreggano la visione di un certo tipo di organizzazione formale.

[49]Per la nozione di campo armonico in Gentilucci cfr. § 3.3.1.1 di questa tesi

[50]Figura retorica detta anche gradazione o gradazione ascendente, consistente nel passare gradatamente da un concetto all'altro, o nel ribadire un concetto unico con vocaboli sinonimi via via più efficaci e intensi, o più genericamente nel disporre i termini di una frase in ordine crescente di valore e di forza.

[51] Per approfondimenti sul ruolo di sfondo e di evento e sull'evoluzione del rapporto figura/sfondo nella scrittura di Gentilucci per orchestra cfr. § 3.1.1.2 e 3.3.3.4 di questa tesi.

La loro qualità espressiva varia dalla brutalità delle irruzioni del gruppo pianoforte, trombone, percussioni ne *Il tempo sullo sfondo*, al lirismo delle fasce in acuto degli archi in *Voci dal silenzio* e in generale alla cantabilità, solistica o polifonica, che Gentilucci, a partire dalle realizzazioni dei primi anni Ottanta in poi, oppone, come valore, alla concezione massiva del suono.[52]

Prima ancora che col modello contemporaneo di Ligeti, l'obiettivo estetico-poetico di Gentilucci condivide alcune sue radici con quello storico introdotto dall'esperienza wagneriana. A tale fonte è possibile risalire per tacita ammissione dell'autore. In un contributo non datato, pubblicato postumo,[53] Gentilucci sviluppa i medesimi concetti esposti nella relazione di Montepulciano dell' '83, spostando formalmente sul compositore tedesco il *focus* delle riflessioni, salvo poi svelare, con l'elenco puntato di argomenti fornito nella chiusa, il movente autoriflessivo, la necessità soggettiva di mettere a fuoco le «molte cose [che] nella musica degli ultimi decenni entrano "in coincidenza" con il fare wagneriano».[54]

Il pensiero di Gentilucci su Wagner, è sollecitato e, per certi aspetti, veicolato dal saggio di Adorno sullo stesso soggetto, disponibile in edizione italiana fin dal 1966.[55] Nel citato contributo inedito, egli riporta la definizione wagneriana della musica come "arte della transizione" attraverso la specifica lettura adorniana di ritorno allegorico al "materiale naturale inarticolato." A Gentilucci, attanagliato negli anni Ottanta, come molti contemporanei, dal problema di far convivere una molteplicità di riferimenti e una compresenza di attitudini, interessa analizzare le soluzioni indicate a suo tempo dal compositore tedesco, per contrastare quella che egli definisce «la perdita di peso dell'univocità del materiale sonoro in favore di un molteplice delle unità di base».[56]

Questo è il senso del *molteplice*: nozione tanto perorata nei suoi scritti ed enfatizzata nella letteratura, quanto criptica e mai esplicitata nella sua inerenza, né dall'autore né dalla critica. Il molteplice per Gentilucci è un'aspirazione, ma è anche un problema. L'obiettivo di far convivere nelle sue partiture dell'ultimo decennio masse statiche di suono con accordi wagneriani spalmati su tutto il registro, melodie frastagliate di tipo bergiano e soluzioni percussive di tipo varesiano-cageano corrisponde a un bisogno di reintegrare una serie di possibilità di cui lui stesso, insieme ad altri compositori, si era spogliato nei vent'anni precedenti. La libertà nell'esplorazione di un molteplicità di elementi è vissuta

---

[52]HANNS-WERNER HEISTER, *Kantabilität und Klangkonstruktion. Ein Werkporträt des italienischen Komponisten Armando Gentilucci*, in «MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik» n. 12, 1985, pp. 7-10

[53]A. GENTLUCCI, *Articolo inedito manoscritto su Wagner*, in GIORDANO FERRARI (a cura di), *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà», XVII/51, novembre 1996, pp. 147-55.

[54] *Ivi*, p. 152.

[55]THEODOR W. ADORNO, *Wagner; Mahler: due studi*, Einaudi, Torino 1966 con prefazione e traduzione [del primo studio] di Mario Bortolotto e traduzione [del secondo studio] di Giacomo Manzoni. Una copia dell'edizione originale è presente nella collezione privata appartenuta a Gentilucci oggi conservata nella Biblioteca a lui dedicata (Inventario: 30602; Collocazione: GENTILUCCI Bib. Priv. GENT 780 ADO 0003).

[56] A. GENTILUCCI, *Articolo inedito*, cit. p. 152

come una conquista (l'*invito al molteplice* del saggio maggiore) ma comporta il problema di «rendere massimamente omogeneo un tessuto sonoro tendenzialmente centrifugo».[57]

Gentilucci parla del *fare* wagneriano, alludendo al proprio. Richiamandosi agli anni Ottanta dell'Ottocento, come a voler riabilitare nella luce riflessa della storia la condizione contemporanea, Gentilucci compositore lavora per arginare i contraccolpi di una disposizione contemporanea al sincretismo, di fronte alla quale esita, a causa del giudizio pesante che grava su di essa, ma poi si adopera nel «tentativo di dare il massimo di verosimiglianza ad una materia tendenzialmente disgregata».[58] In tanto parla per bocca di Wagner, in quanto anela lui stesso al raggiungimento di una dimensione strutturale e poetica, che possa accorpare sotto la propria "cupola",[59] materiali apparentemente antagonistici.

Animato da questo spirito di conciliazione degli opposti, prende posizione e liquida lo schematismo ideologico che in una visione a suo dire ristretta contrapponeva l'ipercromatismo "rivoluzionaro" di *Tristano* al diatonismo modale di *Parsifal,* e giudica congruenti le due opzioni linguistiche, «a patto, però, che l'uno e l'altro siano pensati non più tanto come fondamenti di una dialettica discorsiva, ma come materiali sonori, nei quali la funzione tonale dei gradi della scala sfuma in favore del suono in quanto tale e del respiro ininterrotto».[60]

Nel saggio su Wagner, pubblicato tredici anni prima in traduzione italiana, il filosofo aveva teorizzato il concetto di *sonorità* sulla base della fusione armonia/timbro. Come già ricordato in precedenza,[61] il discorso di Adorno era applicabile ad un'armonia puramente a-funzionale: un tocco di colore che muta nello spazio ma non nel tempo, per effetto di trasposizioni successive. Nella nozione produttiva di sonorità messa a punto nella lettura adorniana di Wagner, le due "dimensioni" (armonia e colore) sembravano "occupare" e dunque fissare il tempo nello spazio.

Nello scivolamento dell'armonia nel colore, dominio dello spazio visivo, Adorno coglieva la rinuncia del soggetto alla pretesa di determinare lo svolgimento temporale come significativo. Col ricorso al concetto freudiano di regressione, Adorno spiegava le contraddizioni della struttura formale e melodica in Wagner: il presentarsi del sempre uguale come sempre nuovo, dello statico come dinamico e, all'opposto, l'identificazione di categorie dinamiche con caratteri astorici e pre-soggettivi.

La lettura sociale di Adorno proiettava nella nozione psicanalitica di regressione la liberazione del soggetto (che per il filosofo è il soggetto sociale borghese) dalla «menzogna del dinamismo». L'autoliberazione dal dinamismo è essenzialmente una fuga dalla conservazione e dalla rigidità che incarnavano l'ordine di cui il compositore tedesco stesso era parte, per cui secondo Adorno, i momenti della regressione in Wagner sono sempre quelli dell'emancipazione di forze produttive.

---

[57]*Ivi,* p. 151.
[58]*Ibidem*
[59]Espressione utilizzata dall'autore in riferimento a Wagner (*Ibidem).*
[60]*Ivi,* p. 150.
[61]Cfr. § 2.6.1 di questa tesi.

Sul piano musicale, il soggetto, che proietta la catastrofe metafisica dovuta alla fine della sua dinamica, sul fondamento dell'essere, si abbandona all'arcaico, all'istinto e riscopre la dimensione grammaticale e pre-linguistica: «guarda in faccia la sua regressione, le resiste e ne scrive la storia, in quanto l'attua direttamente nel suo materiale».[62] Come si ricava dal passo successivo, Adorno identifica nella parola *materiale* il luogo in cui tecnicamente la regressione, dà luogo ad una progressiva emancipazione dalle categorie compositive impostate sul predominio delle altezze e delle durate, assegnando una prevalenza al *timbro* come prolungamento dell'armonia:

> Di lì viene che l'elemento propriamente produttivo di Wagner è giusto quello in cui il soggetto rinunzia alla sovranità e s'abbandona passivamente all'arcaico, al fondamento dell'istinto: all'elemento che proprio in virtù della sua emancipazione abbandona la pretesa, divenuta inattuabile di plasmare un decorso temporale significante. Ma questo elemento, in entrambe le sue dimensioni, l'armonia e il colore, è il suono. Per esso il tempo appare confinato per incantesimo nello spazio, e come esso quale armonia "riempie" lo spazio, così lo stesso nome di colore, per cui la teoria musicale non conosce altro equivalente, è desunto dalla sfera ottico-spaziale.[63]

Tramite la lettura di Adorno, Gentilucci riconosce in Wagner il prototipo di una concezione musicale che gli appartiene: una musica sostanzialmente atemporale, 'statica', costruita come sovrapposizione di prolungamenti armonici di un "campo" spazializzato, dove il timbro qualifica gli oggetti che abitano in essa.

Le argomentazioni di Gentilucci, tuttavia, sfiorano anziché puntare dritte al cuore dell'analisi di Adorno, il quale insiste sulla portata innovativa ("produttiva") del concetto wagneriano di *sonorità*. Un'ambiguità terminologica, che ricorre negli scritti di Gentilucci, allontana il lettore dalla proprietà timbrica del dominio armonico e lo sospinge verso una generica e sfuocata nozione di *suono,* che solo il confronto diretto col testo di Adorno permette di elucidare.

> Nello stesso tempo, proprio il mero suono rappresenta quale contesto naturale inarticolato in cui la musica di Wagner si dissolve. Se la musica regredisce al *medium* temporale del suono, proprio perciò la sua "atemporalità" le permette di svilupparlo ampiamente, senza esser ostacolata dalle tendenze che nella dimensione temporale paralizzano continuamente le sue creazioni.[64]

Vi è anche la questione del rispecchiamento nel molteplice wagneriano che da un lato porta Gentilucci a ridurre lui stesso (a dispetto di quanto affermato) la complessità del *fare* wagneriano ad un confronto tra l'impiego di materiali cromatici e diatonici; dall'altro a

---

[62] TH. W. ADORNO, *Wagne,* cit., p. 66

[63] TH. W. ADORNO, *Wagner,* cit., p. 67. Questo passo di Adorno è riportato, in francese, anche in MAKIS SOLOMOS, *Timbre et son*, in *Theorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 2, Symethrie, Lyon 2013, pp. 1427-7, da cui deduco il riferimento a ERNST KURTH, *Romantische Harmonie und ihre Krisis in Wagners* Tristan, Max Hesse, Berlin, 1923.

[64] TH. W. ADORNO, *Wagner,* cit., p. 67

trarre da tale semplificazione l'errata conclusione che mette sullo stesso piano il presunto *ritorno* di Wagner a un linguaggio diatonico, come acquiescenza ad un regime tonale precedentemente ecceduto dall'ipercromatismo, e la propria reazione al livellamento degli intervalli prodotto dai dodici suoni.

Nell'autoriflessione implicita di Gentilucci, la disponibilità wagneriana verso materiali armonici eterogenei precostituisce un argomento a sostegno della propria apertura al molteplice, che non disdegna l'impiego di polarità armoniche e agglomerati di colore tonale, i quali affiorano di tanto in tanto da alcuni incontri verticali presenti nelle sue partiture per orchestra degli anni Ottanta.[65] Come si ricava da altri scritti,[66] il compositore sente il dovere di motivare questa scelta con l'intenzione di appropriarsi degli esiti puramente timbrici di tali aggregati.

La teoria della regressione freudiana applicata da Adorno a Wagner non sembra interessarlo e si sofferma a considerare in chiave storica e tecnica l'opzione che esclude la funzionalità sintattica tonale. Gentilucci rimuove le cause per concentrarsi sugli effetti. In maniera onnicomprensiva localizza le radici del linguaggio musicale wagneriano nell'affievolirsi del «rapporto causa-effetto» (qui nel senso del rapporto che intercorre tra due o più azioni o situazioni, condizioni fatti o fenomeni) e nelle conseguenze di questo processo di cui egli stesso aspira a reinterpretare alcune derivazioni.

Proiettata in direzioni assai differenti, questa specifica eredità wagneriana, come precisa Gentilucci, viene raccolta dall'espressionismo viennese e dall'armonia impressionista di Debussy. I complessi statici immobili, presenti nel preludio del *Parsifal,* – aggiungiamo noi – si spingono a predefinire idealmente un'eredità più prossima a Gentilucci, la quale negli stati articolativi elaborati da Ligeti conoscerà prima una sistematica elaborazione e nelle stratificazioni per campi armonico-timbrici del suono, intercettate dai compositori degli anni Settanta, troverà un'ulteriore espansione. Tra questi compositori è Gentilucci, che mai più abbandonerà la composizione per fasce di timbri, neppure quando, a partire dalle composizioni dei primi anni Ottanta, comincerà a cedere di fronte a categorie nuove.

Nel solco tracciato da questa linea ideale, Gentilucci persegue e asseconda la traiettoria avviata con l'affievolirsi del rapporto causa-effetto. Come ricorda l'autore, questo allentamento aveva portato alla corrosione del decorso temporale rettilineo:

> Se dalla catalogazione dei materiali usati da Wagner spostiamo lo sguardo sui *modi di strutturazione* dei medesimi, e se insomma non è dunque più unicamente il cromatismo a connotare l'esperienza irripetibile dell'invenzione wagneriana, ma il dipanarsi del suono come materiale sottratto all'ipoteca della regolarità e della simmetria o della irregolarità e della a-simmetria che legittima, rovesciandola "al negativo", la prevedibilità dei percorsi, possiamo andare nel cuore del mondo e della concezione wagneriana: la temporalità dilatata e dunque bloccata, estatica. Una temporalità si

[65]Anche le qualità degli incontri verticali e la loro compresenza nelle partiture di Gentilucci corrispondono a questo disegno (Cfr. § 3.3.1.1. e 3.3.2.2 di questa tesi).
[66] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* cit., p. 22 .

> direbbe, sottratta alle convenzioni, alla storia e recuperata alla natura (che, beninteso – il concetto di natura –, è però ben "storico" anch'esso).[67]

Nonostante le argomentazioni contenute nel testo e le evidenti assonanze con il contributo dell' '83 collochino il contributo su Wagner nell'alveo delle riflessioni scaturite a latere della fase matura della produzione artistica di Gentilucci, l'autore rispolvera le ormai datate categorie adorniane, per contrapporre, in ambito tardo-romantico, l'esibita *positività* wagneriana all'accettazione brahmsiana del *negativo,* la disponibilità al molteplice del compositore di Lipsia alla contestazione dell'*univoco* con cui l'amburghese esaltava aporie e discrepanze stilistiche.

Al contrario, secondo Gentilucci, Wagner tende a smussare le differenze. Benché «linguisticamente inclusivo» – locuzione con cui l'autore indica la capacità di assumere elementi armonici dissimili e opposti – «Wagner lavora [...] a una continua *ricomposizione* dei contrasti».[68] Ma è un'aspirazione al "positivo" che poggia su un fondo di ambiguità: uno sforzo di ammortizzazione delle discontinuità che non propone soluzioni definitive, ma «confonde la piste, cancella le tracce, e si propone alla nostra coscienza come un *rebus* difficilmente risolvibile una volta per tutte».[69]

In quest'ambiguità del fare e del pensare wagneriani, Gentilucci identifica la "coincidenza" con la musica degli anni in cui scrive. Per chiarificare il concetto, l'autore scende sul terreno del linguaggio armonico di Wagner, dove, la costante ambiguità, data dallo slittamento continuo, conduce ad uno smussamento dei contrasti, tale da porre la *tensione* in corsivo. Essa non viene "sfogata" né al livello grammaticale dei collegamenti armonici, né dello scatto improvviso, che deriva dall'accostamento di tonalità lontane derivanti dall'uso dell'armonia cromatica, ma viene fatta crescere su se stessa, "a spirale".

La tensione nasce dalla *sospensione* e alberga in essa. Per questo Gentilucci, distingue nel passo seguente, tra sospensione come funzione sintattica e sospensione come dimensione fenomenica. Un conto è la sospensione, come condizione dialettica che vige, tra le altre, nello strato superficiale delle articolazioni, modulate in base alle codifiche linguistiche; un conto è il superamento del linguaggio negli *a-priori* conoscitivi o strutture presupposte alla percezione della realtà. In questa seconda accezione la sospensione è dominio dello spazio:

> Non sospensione momentanea, utile alla sagomatura del discorso sonoro, bensì ampliamento e dilatazione continua dello spazio: che è ancora per Wagner, ovviamente, spazio tonale.[70]

L'attitudine a dilatare il discorso musicale genera un *continuum* in cui le tensioni tendono a sommarsi e ad annullarsi. In base a questa dinamica la musica wagneriana attua il "processo nell'immobilità"e lo spazio diventa il comune denominatore o collante, nel cui gesto sembrano annullarsi le differenze.

---

[67]A. GENTILUCCI, *Articolo inedito*, cit., p. 151.
[68] *Ibidem.*
[69]*Ivi,* p. 152.
[70]*Ivi,* p. 150.

> Ma ciò deriva dall'affievolimento del rapporto di causa-effetto, in senso stretto degli elementi costitutivi del linguaggio wagneriano, i quali mediante un *continuum* sonoro, che si diffonde per arcate potenzialmente (virtualmente) illimitate, assumono una connotazione per così dire "spaziale". Uno spazio musicale che allude a uno spazio fisico: anzi lo implica.[71]

Anche la musica di Gentilucci non va in avanti, ma procede per espansioni e contrazioni di uno spazio immaginario. Le variazioni di profondità di questo spazio si svolgono verso l'esterno e l'interno rispetto ad una superficie. Gentilucci non compone in senso discorsivo, ma per processi in cui la terza dimensione tende a sostituire la concezione bidimensionale della musica basata su altezze e durate. L'ultimo punto del saggio su Wagner è anch'esso autoriflessivo. Come in Wagner, nella musica degli anni Ottanta che Gentilucci sente più affine, domina «la dimensione spaziale sia in senso fisico, che mentale, con attenzione al timbro autonomo, allo spessore sonoro, di natura più fisica che linguistica».[72]

3.1.2.2 Piani sonori e profondità acustica

Una specifica realizzazione del *continuum* sonoro risale alla seconda composizione di Gentilucci ispirata a Rilke: *Voci dal silenzio*, per orchestra, composta tra ottobre e dicembre del 1981, con titolo alternativo in lingua tedesca, *Stimme aus der Stille*.[73] Sul verso del frontespizio la partitura, consultata in edizione provvisoria, reca nei caratteri manoscritti di Gentilucci:

> La doppia titolazione (italiana e tedesca) è dovuta a due ragioni: la suggestione rilkiana (comune in molte musiche recenti dell'autore, a partire dal Tempo sullo sfondo) e la dedica al direttore d'orchestra austriaco Günther Neuhold.[74]

L'organizzazione degli elementi determina l'isolamento di tre parti formali seguite da un finale. Lo schema successivo (Fig. 26) illustra la macrostruttura, all'interno della quale sono stati evidenziati nell'ordine dall'alto in basso:

a) Le parti della macrostruttura;
b) le indicazioni e variazioni agogiche;
c) i cambiamenti del metro;
d) le principali escursioni dinamiche;

---

[71] *Ivi,* p. 151.
[72] *Ivi,* p. 152.
[73] Per le radici culturali e filosofiche della suggestione proveniente a Gentilucci dalla poesia di Rainer Maria Rilke cfr. § 2.4 di questa tesi, dove è riportato anche il testo dell'*Elegia duinese* di riferimento.
[74] A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio/Stimme aus der Stille,* Ricordi, Milano ©1981, n. e. 133320. L'anno successivo a Parma il direttore d'Orchestra austriaco diresse l'Orchestra Arturo Toscanini nella prima e unica esecuzione ad oggi della partitura in un concerto tenutosi presso il Teatro Regio il 14/5/1982.

e) gli ambiti locali di registro, suddivisi nei due livelli del culmine superiore e inferiore;
f) i respiri che indicano le battute vuote prima della terza sezione e del finale e figurano come interruzioni del *continuum* sonoro all'interno della seconda parte;
g) i tipi di articolazione e gli interventi strumentali più rilevanti nella disposizione su quattro livelli, che rispecchiano l'ordine della partitura, ovvero dall'alto in basso: legni, ottoni, percussioni, archi;
h) i tempi di accadimento degli eventi espressi in minuti secondi, ricavati dall'unica esecuzione del brano documentata;[75]
i) il numero delle battute di riferimento, che nella partitura non sono riportate;
j) le pagine corrispondenti della partitura consultata nell'edizione provvisoria di Ricordi.[76]

Nella ricerca costante di una condizione dell'ascolto dominata dalla staticità, la partitura concentra le fasi di maggior tensione e articolazione interna nelle due parti centrali, circondate da un'ampia sezione iniziale (bb. 1-72) e da un finale (bb. 242-276), con funzione, rispettivamente preparatoria e di decantazione dell'energia. In estrema sintesi l'arcata formale descrive complessivamente una classica struttura ad arco, dove il culmine risulta dall'aggregazione di due differenti curve di tensione: la prima, discendente da una situazione apicale di complessità e pienezza, massimamente organizzata, ad una zona di svuotamento disarticolato (bb. 73-163); la seconda, più frastagliata, generata dall'intensità espressiva con cui tre episodi polifonici si relazionano a configurazioni accordali, e improntata dal ritmo crescente di tali accadimenti iscritti in questa porzione di arcata (bb.164-241).

Dalla seconda alla terza parte cambia la qualità della tensione messa in campo. Dalla massa di suono, che si oppone alla levità dell'inizio, nella terza sezione Gentilucci elegge a *gesto* l'espressività melodica, che irrompe di tanto in tanto come un grido sullo sfondo, richiamando, nel parallelismo della struttura, ma con ben altra risultanza espressiva, le incursioni brutali della partitura rilkiana di tre anni precedente (*Il tempo sullo sfondo*).[77]

Il *climax* nella staticità deriva dal confronto ravvicinato fra strutture polifoniche poste in registro acutissmo e tappeti armonici assestati nel registro grave o tra macchie di colore isolate, su cui le strutture melodiche riverberano il loro alone timbrico. La continuità dei processi insiste sulle continue variazioni di profondità acustica, realizzate attraverso il gioco dei piani sonori. La costruzione dello spazio sonoro genera differenti livelli di densità e spessore che lo trasformano e rendono variamente agibile.

[75]Cfr. nota 28.
[76]Con edizione provvisoria intendo riferirmi alla copia eliografica della partitura (*printed on-demand* dall'editore Ricordi), conservata presso la Biblioteca di Reggio Emilia dedicata a Gentilucci.
[77]Per l'analisi di tali eventi e per la concezione bi-prospettica del tempo ne *Il tempo sullo sfondo* cfr. 3.1.1.2 di questa tesi.

	1. parte			2. parte										3.parte											Finale	
	¼ = 60			¼ = 72 ca							¼ = 66												¼ =72		¼ =60	
																								63-66		
	4/4			3/4							4/4 ¾ 4/4 ¾ 4/4 3/4			5/4 3/4		6/4										
	p	*ppp*		*f*			*ffff*	*fff*			*p pp pppp ppp*		*mp*	*fff*		*mp<ff mp<ff*		*p<ff mf<fff*		*f <ff*	*fff*	*ff p pp*			*ppp*	*pppp*
	DO_6			$DO\#_6$	DO_6		$DO\#_6$														do#				SI_6	RE_6
									SI_5				SOL		SI_5	FA_5			FA_5	SIb_5						
									LA_4		LAb_4			LA_4						MIb_4			REb_4	REb_4		
																		SIb_3						DO_3		
						$DO\#_3$								FA_3				FA_3					$SOLb_2$	SOL_2		
				$FA\#_2$																						
																FA_1								LA_1		
	MI_0	———					FA_0				SI_0		LA_0		SI_0				SI_0	MI_0	sol#				MI_0	MI_0
											′ ′ ′ ′ ′													′		
	mel			trilli	polifonia		tessuto				disarticolaz		mel							trilli	tre		eco		tess.	
							mass														m				mass	
		mel.	c.a.				tessuto				disarticolaz				conc.				*cluster*				eco		tess.	
							mass.								polif										mass	
				timpani	tam tam		camp.	camp.								campane			timpani	tam						
	c.a. MI	triade	evol	polif.	trilli	trilli	tessuto		acc.		disarticolaz.		tria	polif.		acc	acc	*cluster*		polif	pol			eco	tess.	tria
							mass.																		mass	de
Min.	0	3,18	4,10	5,30							7,09		9,45	10.03		10.40	10,48	10,54		11,25	11,55	12,15	13.04		14,24	15,40
bb.	1	44	54	73			102				114		158	164		181	184	189		190	200	207		218	242	276
p.	1	7	8	13			17				19		27	28		31		32			34	35		37	41	44

FIGURA 27 – Sinossi analitica di *Voci dal silenzio*

Di particolare interesse è l'accezione di spazio messa a fuoco nella prima parte, sulla quale si concentrerà l'analisi seguente. Nella parte iniziale (bb. 1-72, pp. 1-12) viene definita una situazione e insieme un campo d'azione. Una disposizione polarizzata della materia sonora delimita i margini di uno spazio acustico ampio, ai confini delle soglie di udibilità, col vuoto in mezzo. Su questi margini estremi si innescano due processi, che corrono paralleli lungo le fasce timbriche degli archi e dei fiati.

La sezione occupa dodici pagine della partitura e realizza un'unica ampia arcata di cinque minuti e mezzo, che equivale al 33% della durata complessiva della composizione. Un tempo lunghissimo, come le "scansioni larghe" identificate da Gentilucci in quelle degli antichi "Adagi". Sulla qualità espressiva dell'Adagio, vi è un passo nel saggio wagneriano *Über das dirigieren* che, dal lato interpretativo, mette in relazione le risultanze timbriche di ogni minima variazione armonica:

> Nel tempo Adagio è il suono tenuto a fare legge; qui il ritmo si scoglie nella pura vita del suono che appartiene a se stesso, che basta solo a se stesso. In un certo senso sottile di un puro Adagio si può dire che non lo si può prendere mai lento a sufficienza : qui deve dominare una voluttuosa fiducia nella suadente sicurezza del puro linguaggio sonoro; […] quello che nell'Allegro viene espresso dal variare delle figurazioni, qui parla attraverso l'infinita molteplicità delle inflessioni del suono; la minima variazione di armonia produce un effetto sorprendente, così come le più remote progressioni sono quasi preparate dall'attesa del sentimento costantemente in tensione.[78]

Non ho riscontri al riguardo, ma, alla luce delle (auto-)riflessioni di Gentilucci su Wagner, mi piace pensare che alcuni passaggi del testo wagneriano possano aver costituito un riferimento, anche indiretto, per la poetica elaborata dal compositore leccese; o che l'"infinita molteplicità delle inflessioni del suono" abbia idealmente anticipato nell'ispirazione l'accezione di *sonorità* indagata da Gentilucci, come qualità specifica della *sua* "attesa del sentimento costantemente in tensione." Assumo pertanto alcune parole-chiave del passo wagneriano come griglia orientativa nel percorso di analisi della partitura.

Nella prima parte di *Voci dal silenzio* due distinte fasi processuali si succedono nello sfondo realizzato dagli archi senza soluzione di continuità. La prima procede dalla definizione di un unico campo di altezze (bb. 1-43) e si inoltra nelle sue profondità per portarne in primo piano il nucleo fondante (bb. 44-53). La seconda si allontana da esso per coinvolgere altre sezioni dell'orchestra in una prima evoluzione armonica. La suggestione procurata da queste trasformazioni timbrico-armoniche deriva dal modo in cui esse vengono attuate.

[78]RICHARD WAGNER, *Über das dirigieren* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1914). La citazione in tradizione italiana è tratta da ID., *Del dirigere*, a cura di F. Gallia, Studio Tesi, Pordenone 1983, p. 30

La prima sottosezione è sorretta da un campo che si dilata per 42 battute.[79] La dilatazione avviene attraverso due svolgimenti consecutivi di un medesimo contenuto "armonico" che si dipana, in senso ascendente, da un nucleo iniziale, costituito dall'intervallo di ottava MI_0–MI_1 posto nel registro grave (Fig. 28). L'espansione del nucleo verso il registro acuto dà luogo ad un insieme di undici altezze, sette delle quali corrispondono ad altrettante classi (1, 2, 3, 4, 7, 9, 11) e quattro a raddoppi riverberati a diverse ottave nell'ambito del medesimo registro grave. I raddoppi, che insistono sulle altezze 4, 7 e 11, replicano la forma tendenzialmente spettrale del campo, essendo in rapporto armonico di ottava, quinta e terza (minore) con la "frequenza fondamentale".

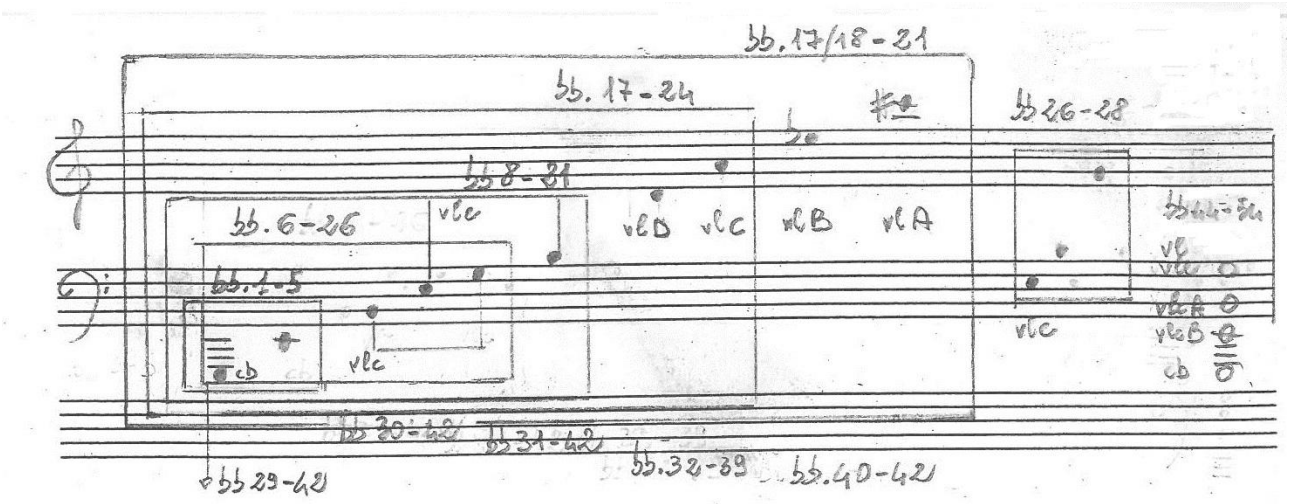


FIGURA 28
Analisi del campo armonico degli archi: bb. 1-42 e 44-54 di *Voci dal silenzio* (1981)

La configurazione del campo, che privilegia la discontinuità cromatica, determina un colore armonico complessivo rarefatto, dato dagli intervalli salienti di ottava, quinta giusta e diminuita, quarta, terza minore, e settima maggiore, che sussistono tra le altezze fissate nei registri degli archi. Con questo "timbro-armonico" che si prolunga per tutta la durata indicata, il trattamento degli archi a suoni lunghi, realizza un complesso sonoro immobile, modificato per addizione e sottrazione di alcune parti rispetto ad altre che rimangono fisse.

L'espansione del campo avviene per *step* successivi, ciascuno dei quali non esclude le altezze esposte precedentemente. L'analisi del processo, illustrata nello schema precedente, mostra una disposizione concentrica dei sottocampi che si diffondono a partire dalla struttura fondamentale, costituita dal nucleo di ottava e dalla sua prima espansione che accorpa quinta e terza. Questa struttura interna, che nel gioco di interruzioni e riprese di alcune parti risulta quasi sempre presente, coincide con le componenti della triade di MI minore.[80] La triade risuona in modo più o meno scoperto

[79] Sul significato e l'impiego del campo armonico nelle composizioni di Gentilucci § 3.3.1.1 di questa tesi.
[80]Le componenti della triade minore coincidono di fatto con i suoni costitutivi del campo armonico su cui è fondata la composizione, come osservò Gentilucci stesso descrivendo finale di *Voci dal silenzio,* dove peraltro

nell'arco delle prime 42 battute, a seconda dello stadio di espansione in cui in quel momento si viene a trovare il campo, come illustra la corrispondenza delle fasi con le battute della composizione. Le indicazioni poste nella parte superiore dei pentagrammi sono riferite al primo svolgimento del campo (bb. 1-28); quelle poste sotto, al secondo (bb. 29-42).

Nelle prime cinque battute la materia sonora è concentrata nei due soli registri subgrave e sovracuto col vuoto in mezzo. All'intervallo armonico di ottava sul MI, tenuto nei contrabbassi e nei violoncelli, l'ottavino oppone una linea melodica introdotta da tre altezze assenti nel campo armonico degli archi DO_6, $LA\#_5$, $SOL\#_5$ con durate lunghe di cinque quarti (Fig. 29). La polarizzazione della materia acustica e l'impiego di consonanze perfette nello sfondo realizzato dagli archi ricorda *l'incipit* della *Nona Sinfonia* beethoveniana come prototipo di una serie di altri esordi sinfonici evocativi di un suono creaturale e primigenio.[81]

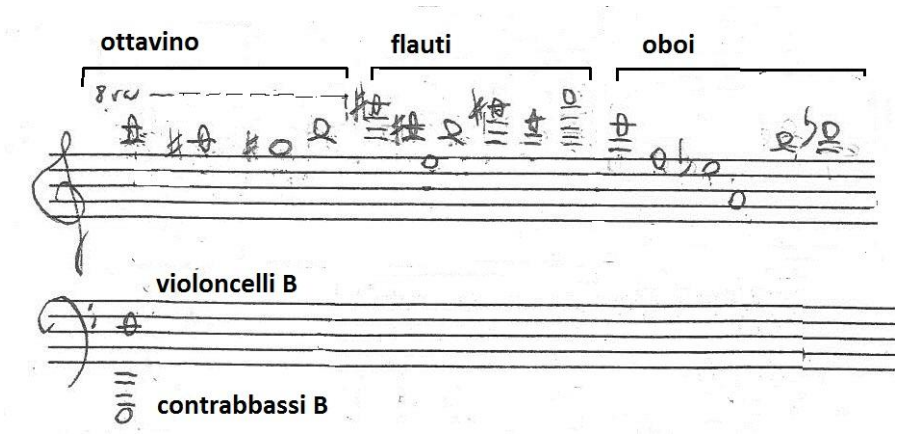


FIGURA 29
A.GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* bb. 1-5: polarizzazione della materia sonora

Gli ingressi in successione dei due flauti e oboi, a distanza progressivamente ravvicinata, ricalcano la curvatura melodica discendente-ascendente dell'ottavino: un profilo interrogativo che aggiunge tensione alla situazione definita dagli altri parametri. Esso ricorre cinque volte all'interno della prima parte, quattro nell'ottavino (bb. 1, 21, 31, 49) e una nel flauto (b. 64) e questa sua ripetizione trasposta, sola o in composizione con altre linee melodiche, instaura il secondo processo, di natura melodica, che si svolge parallelamente a quello armonico degli archi, e insiste sulla fascia di registro sovracuta illuminandola a intermittenza.

Un primo punto di convergenza dei due processi, evolve in senso consonante l'assetto polarizzato che permane nella successione discendente degli ingressi melodici dei legni da

esse ricompaiono nell'ultima sua parte, a chiusura del cerchio. Per l'analisi del finale cfr. il § 3.3.2.2 di questa tesi

[81] Il riferimento al Preludio del *Rheingold* wagneriano, agli incipit del primo e quarto movimento della quarta sinfonia "Romantica" di Bruckner, sono ricordati anche a proposito dell'inizio del primo atto dell'opera *Moby Dick* di Gentilucci dove il compositore inserì la partitura di *Mensurale*. Per approfondimenti cfr. § 3.3.1.2 di questa tesi.

un lato, e nell'espansione ascendente del campo negli archi dall'altro, inscenando una fugace sincronia armonica (b. 6) nella disposizione triadica della materia intorno al DO maggiore (legni) e al MI minore (archi) (Fig. 30).

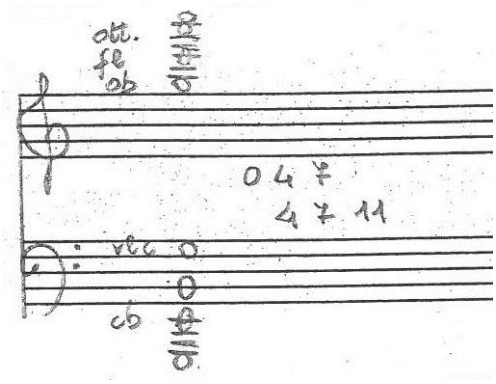


FIGURA 30

A.GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* b. 6: doppia disposizione triadica con indicazione delle altezze comuni

L'organizzazione triadica dei due incontri verticali di b. 6 anticipa l'evoluzione armonica che, al termine della seconda esposizione del campo, dopo scambi di atteggiamenti melodici e accordali tra legni e ottoni, sancirà la fine della polarizzazione e il raggiungimento di un assetto stratificato (bb. 37-42). La fascia degli ottoni, sovrapposta al campo rarefatto degli archi, mostra una maggiore densità nell'organizzazione per terze a parti strette (Fig. 31) e si distingue da quello per l'impiego di altezze complementari, rispetto al modulo dodici (0, 5, 6, 8, 10).

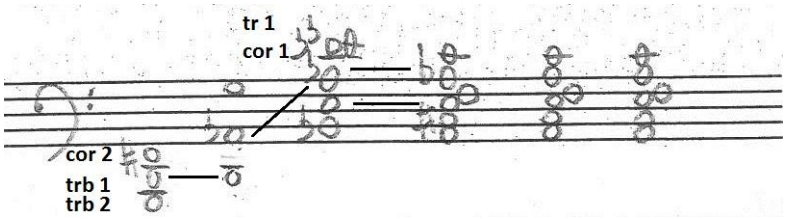


FIGURA 31

A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* bb. 37-42: ottoni

La concentrazione del "peso armonico" sulle terze segna che il campo comincia a comprimersi e quest'indicazione viene in un certo senso perorata nei tre impulsi successivi dello stesso accordo: vero e proprio *segnale* che accorpa in un unico aggregato le triadi di LA maggiore e FA minore sovrapposte.[82] La tensione impressa alla staticità è innescata dal movimento apparente dei suoni comuni agli accordi (collegati da lineette nello schema di Fig. 30), oggetto delle seguenti permutazioni timbriche (Fig. 32):

[82] Le triadi sovrapposte ricevono il medesimo trattamento che Gentilucci aveva riservato alla triade di FA minore nella sezione A e conclusione de *Il tempo sullo sfondo.* Cfr. § 3.2.1 di questa tesi

LAb$_2$			Cor 2		
MI$_2$				Trb 1	Cor 2
LAb$_1$		Trb 1			
RE$_1$	Trb 1	Trb2			

FIGURA 32
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* bb. 37-38: schema delle permutazioni ottoni

La "portata informativa" di questo segnale si coglie a posteriori, quando l'ultimo impulso dell'accordo scivola per movimenti di tono o semitono delle sue componenti (escluso il MI che è suono comune) sul campo del MI. Il campo riemerge negli archi, dopo una battuta e tre quarti di silenzio, ma è ridotto ai tre suoni fondanti (ottava, quinta e terza) riverberati nei clarinetti e nei fagotti e, poco dopo, in parziale sovrapposizione e con effetto di eco, nei corni e nei tromboni. Il nucleo del campo iniziale viene così strappato alle profondità del costrutto iniziale e portato in superficie, sino ad occupare l'intero primo piano dello spazio sonoro. Analoga ostensione dei fondamenti del campo, oggetto del processo inscenato dagli archi nella prima parte della composizione, sarà anche al centro del Finale, dove con calcolata simmetria rispetto all'inizio, l'armonia del MI scaturirà dal massiccio tessuto dell'ultimo pannello contrappuntistico.[83]

L'enfasi posta da Gentilucci in questa composizione sul processo di disvelamento di un nucleo fondante costituito dalle prime armoniche di un suono ad altezza determinata, suona come un appello all'unanimità della percezione elementare. Il richiamo di Gentilucci ai sistemi musicali dell'umanità che considerano privilegiati certi intervalli, come l'ottava, le quinte e le terze, corrisponde alla necessità di *mostrare* storicamente che la spiegazione teorica di certe forme di relazione ha preceduto gli usi strutturali che ne furono fatti e, a maggior ragione, la valorizzazione sensibilmente significativa di queste relazioni.[84]

La regressione fruediana, non dichiarata da Gentilucci, e, forse per pudore, neppure "menzionata" come riferimento alla critica adorniana su Wagner, si attua musicalmente nella rappresentazione di uno spazio combinatorio, definito, delimitato dalle sue condizioni come campo di possibilità che precede la pratica concreta. Gentilucci non presenta cioè i risultati e neppure la gratuità dello sviluppo o la forma che assumeranno le condizioni di sviluppo, ma le condizioni stesse.

Nel contributo su Wagner, egli oppone la qualificazione linguistica come dato culturale alla natura fisica dello spazio abitato dalla *sonorità*. Dal canto suo, il compositore Gentilucci, mostra attraverso la configurazione spettrale di un campo di altezze e

[83]Cfr. analisi del Finale in § 3.3.2.2. di questa tesi, dove è riportato il passo in cui Gentilucci descrive il procedimento.

[84]Cfr. HENRI POUSSEUR, *L'apoteosi di Rameau (Saggio sulla questione armonica)*, (pubblicato in «Revue d'esthétique», numero triplo su *Le Musiques Nouvelles*, Klincksiek, Parigi 1986)., a p. 176 della traduzione italiana (in ID, *Scritti*, a cura di GABRIELE BONOMO e LUIGI PESTALOZZA, Ricordi-LIM, Milano 2007, pp. 169-244. Sul ruolo delle consonanze perfette nella configurazione dei campi di altezze in Gentilucci chr § 3.3.1.1. di questa tesi.

l'ostensione del suo nucleo, costituito dai tre intervalli fondamentali, la realtà fisica di una vibrazione come ipotesi che corrisponde a realtà potenziali, e su queste ipotesi costruisce una percezione che presenta i suoi risultati alla coscienza sotto forma qualitativa e spazializzata.

Lo scivolamento nella triade consonante comporta qualitativamente una distensione (Fig. 33). L'armonia di MI dà luogo a un complesso, se possibile, ancora più immobile e incombente nel registro grave, dove permane per quasi un minuto (bb. 44-53).

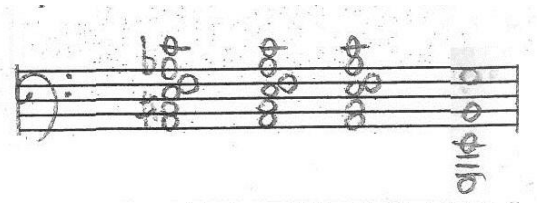


FIGURA 33
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* bb. 37-38: schema delle permutazioni ottoni

La caduta di tensione appiattisce la fissità del campo ad una pura funzione di sfondo, che ha lo scopo di sostenere nuove proposte melodiche nei legni. A quattro minuti e dieci dall'inizio (b. 54), il definitivo abbandono del MI segna il principio di un'evoluzione armonica che porta nuove accordalità degli archi in primo piano, con zone interne di addensamento cromatico (Fig. 34)

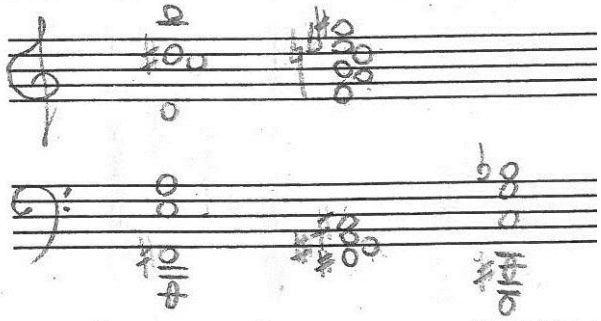


FIGURA 34
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* bb. 56-60 - Prima evoluzione del campo degli archi

e infine un doppio *cluster* diatonico e cromatico (bb. 61-65). Il collegamento tra i due complessi sonori immobili, oltre al suono LA in comune, presenta due movimenti ascendenti e due discendenti per semitono (Fig. 35).[85]

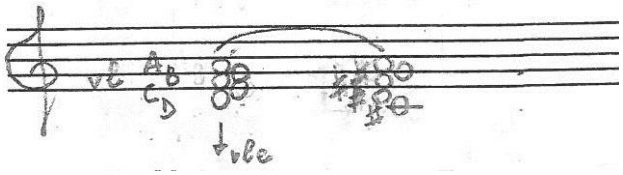


FIGURA 35
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* bb. 61-65 - Seconda evoluzione del campo degli archi

[85] Una riproduzione delle battute coi *cluster* è riportata in § 2.6.2 di questa tesi.

Nella musica di Gentilucci la presenza di un suono comune costituisce una modalità ricorrente di relazione tra configurazioni accordali adiacenti. L'intenzionalità di questa prassi è documentata in modo significativo negli abbozzi dell'autore, dove abbondano successioni di costrutti verticali con suoni comuni legati, come nell'esempio precedente, che riproduce le componenti dei cluster citati. Il "suono legatissimo" dei lunghi Adagi di Gentilucci nasce da una precisa indicazione strutturale che regola i rapporti grammaticali tra gli elementi.

L'addensamento cromatico del campo chiude il processo sovrinteso alla prima sezione, analogamente a quanto accade nell'altra partitura rilkiana di Gentilucci del 1978.[86] In entrambe la conclusione del processo precede la zona di massima tensione, la quale viene raggiunta in modo diverso: nel *Tempo* attraverso un doppio processo di evoluzione armonica e dinamica ravvicinato, localizzato negli ottoni; in *Voci* con un attacco improvviso a piena orchestra, dopo una conclusione della prima parte realizzata dalle melodie dei legni, sospese su un silenzio senza sfondo.

3.2 Categorie musicali

3.2.1 Timbro: il modello attacco-risonanza ne *il Tempo sullo sfondo*

Alla fine degli anni Settanta la storia dei due paradigmi, del timbro-oggetto e del timbro quale prolungamento dell'armonia, tendeva a convergere. La trasposizione agli strumenti e all'orchestra delle tecniche sperimentate in studio aveva di fatto stimolato ad elaborare nuove tecniche strumentali e compositive. In molte partiture della musica seriale e post-seriale è possibile rintracciare passaggi che traspongono su scala strumentale il modello acustico attacco-risonanza.[87] Tali risonanze "composte", ovvero non naturali, evocano, come è stato rilevato da alcuni studiosi, lo scintillio di Webern e l'incanto di Debussy.[88]

Un esempio di trasposizione in orchestra del modello acustico attacco-risonanza si trova all'inizio de *Il tempo sullo sfondo* di Gentilucci del 1978, composizione in cui agli strumenti tradizionali sono affiancate risorse elettroniche per l'amplificazione in tempo reale. Queste risorse, tuttavia, non vengono impiegate nelle prime battute che compongono l'introduzione del brano e la risonanza viene in un certo senso risolta attraverso l'impiego degli strumenti acustici. Il modello acustico attacco-risonanza viene riprodotto in una struttura realizzata dagli accordi degli archi gravi in tremolato,i quali rispondono per tre volte ad altrettanti attacchi percussivi. Questo tipo di *risonanza composta* "mette in

[86] Sul processo di addensamento cromatico del campo nella prima parte de *Il tempo sullo sfondo* cfr. 3.3.1.1. di questa tesi.

[87]Esempi di suoni composti si trovano nelle partiture di Nono, Berio, Stockhausen e in Boulez, per il quale ricorso ai suoni composti rappresenta una costante: *Le marteau sans mâitre* (1953-1955), *Éclat* (1964-1965), *Répons* (1981-1988). In essi gli strumenti rispondono in base ad una scelta di strumenti solistici risonanti all'attacco quasi percussivo.

[88]GISELE BRELET, *L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle*, in «Revue d'esthétique» 2-3-4, 1968, p. 260, citato in M. Solomos, *Le timbre cit*. p. 1465.

vibrazione" un campo armonico e si presenta come un alone, come un *aura* che libera la magia di una presenza sonora colta nel momento in cui essa sta per svanire.

Il timbro-suono composto da Gentilucci rispecchia le risonanze artificiali realizzate in studio in base ad effetti di eco e di riverbero. L' "aura elettronica" viene riprodotta da anche in altri punti della partitura, o con le stesse risonanze composte, che tornano creando parallelismi a distanza, o impiegando gli effetti del suono soffiato per ampie sezioni, o, infine, come effetto di sdoppiamento dato dagli strumenti amplificati. L'elettronica in senso proprio viene utilizzata in modo molto semplice, come raddoppio della parte strumentale o come una sua amplificazione, attraverso la creazione di un alone o altra risonanza artificiale che genera una sensazione oceanica.

Ad essa Gentilucci associa una volontà di presenza sonora immobile, continua, ipnotica, sferica, che scorre lentamente nel tempo e si dilata nello spazio. Da questa condizione di staticità il compositore propone il suo "ascolto del materiale"[89] e per questo concepisce un lavoro sul tempo a due dimensioni: su un tempo flessibile, elastico, relegato *sullo sfondo* di un suono che si distende e permane in lunghe campiture armoniche, prima di lasciarci e svanire nel nulla, e su un tempo che ci aggredisce, che viene verso di noi con l'irruenza di attacchi improvvisi e brutali.[90] Gestito inizialmente su un campo di quattro altezze, per l'esposizione del quale si rimanda al § 3.3.1.1, il processo inerente la fase di propagazione del suono è posto al centro del primo obiettivo. Lo svolgimento di un secondo processo incentrato sull'evoluzione della fase di attacco è posto al centro del secondo, già trattato in § 3.1.1.2.

Il piano d'azione è illustrato nelle undici battute introduttive, dove l'esposizione degli oggetti sonori incarna e condensa il modello acustico attacco-risonanza. Per rendere esplicito questo obiettivo il compositore mostra l'evoluzione di un suono-rintocco, posto in vibrazione dalle percussioni. Nella prima pagina c'è un lavoro sul tempo, che si evince dalla mappatura delle distanze tra gli eventi posti sul tempo forte delle prime sette battute (Fig. 36).[91] Il tempo lento (52 alla semiminima) significa che i campi temporali descritti dai rintocchi delle percussioni sono molto ampi. In successione abbiamo: un evento grave (tam tam grande) di 5 tempi; un evento acuto (piatto sospeso) di 4 tempi; un suono (campane tubolari con le note indicate) di 3 tempi, secondo uno schema che poi si ripete. In questo senso l'organizzazione degli eventi, basata su una stessa opposizione timbrica e di registro, è ciclica, ma combinata con una metrica diversa: in sintesi a) 5, 4, 3; b) 6, 5, 3; c) 5, 6, 5. Essa dà luogo a tre unità micro-formali che propongono un triplice "battere-levare" tra le estreme regioni del suono.

---

[89] Per la discussione sul concetto di 'materiale' in Gentilucci cfr. § 3.3.1 e per il dettaglio del campo di altezze interessato dal modello attacco-risonanza ne *Il tempo sullo sfondo* cfr. § 3.3.1.1 di questa tesi.

[90] Sulle radici filosofico-letterarie della concezione bi-prospettica del tempo in Gentilucci cfr 2.4. Per l'analisi degli eventi che irrompono ne *Il tempo sullo sfondo* cfr. § 3.1.1.2 di questa tesi.

[91] Le pagine riportate in didascalia si riferiscono alla partitura edita da Ricordi, Milano 1978 (n. 132871). La partitura non reca numeri di battuta. La sua articolazione è marcata da una successione di 22 lettere alfabetiche dalla A alla Z. Tale successione è preceduta da 11 battute introduttive.

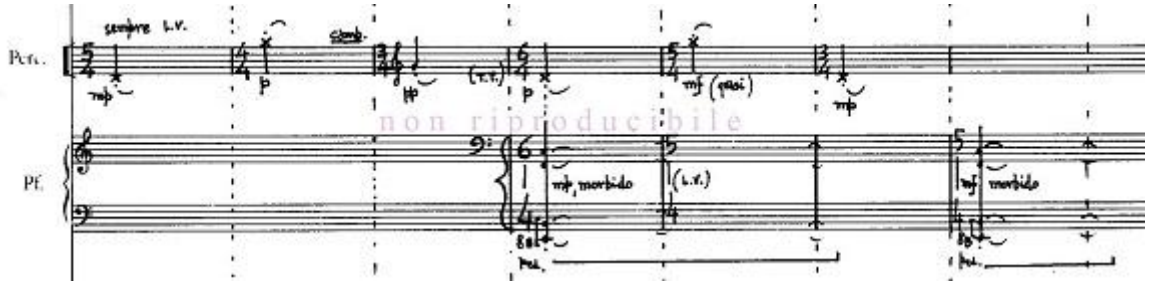


FIGURA 36
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo*, per orchestra (1978), p. 1: introduzione, bb. 1-7. - Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Su quest'ossatura dialettica, ridotta alle sole funzioni di proposta e risposta, la successione metrica $^5_4$ $^4_4$ $^3_4$ $^6_4$ $^5_4$ $^3_4$ $^5_4$ imprime, di battuta in battuta, continui cambiamenti di passo, tanto da sviare ogni attesa di isocrona regolarità dall'organizzazione ciclica dei "rintocchi". Dalla terza battuta l'introduzione di sonorità ad altezza determinata conferisce profondità e spessore all'indeterminatezza dei primi due eventi, gestita nell'opposizione registrica grave/acuto.

Una prima evoluzione timbrico-armonica del rintocco segna il passaggio dalla vibrazione del suono indeterminato a quella del SOL_3 della campana tubolare (b. 3); una seconda evoluzione propaga il modo d'attacco del rintocco, in staccato "lasciando vibrare", attraverso l'introduzione in sincrono del doppio bicordo MI_0-SI_0 FA_1-DO_2 del pianoforte con smorzatori alzati (b. 4); e infine una terza evoluzione raccoglie e prolunga la fase della propagazione della vibrazione (b. 7), aggiungendo al doppio bicordo del pianoforte la sua replica ridondata dal tremolato nei contrabbassi e violoncelli divisi (Fig. 37), con trasposizione ad un'ottava superiore della componente interna (MI_1-SI_1).

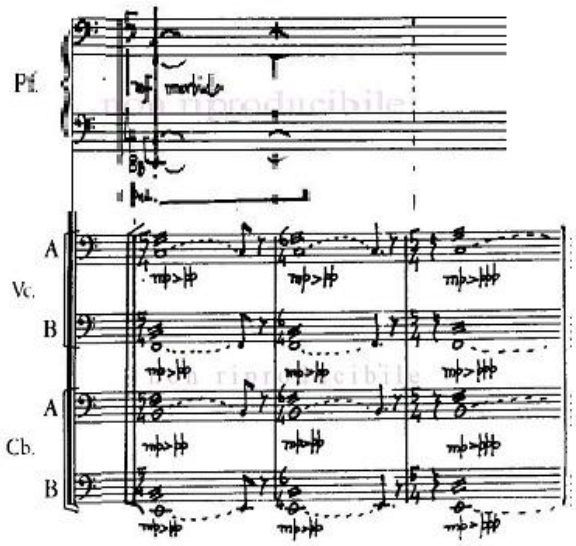


FIGURA 37
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978): introduzione, bb. 7-9, p. 1 (pianoforte e archi: frammenti). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Per una compiuta esplorazione timbrica dell'evento-rintocco nelle tre fasi acustiche di attacco, propagazione ed estinzione, l'autore gioca sulla variazione di profondità dello spazio sonoro, data dalla relazione tra elementi contrastanti. Da questa relazione deriva l'organicità con cui ogni evento viene rivolto e reso funzionale ad una percezione sintetica e unitaria. La presenza o l'assenza stessa dell'evento condiziona il senso dello spazio, come Gentilucci suggerisce con le due interruzioni dell'accordo in tremolato degli archi (Fig. 37).

Tutta questa prima parte è statica. L'enfasi posta sul doppio bicordo, prima enunciato dal pianoforte, poi riverberato con triplice insistenza negli archi gravi, conferma l'omogenea qualità armonica conferita all'intera pagina dalle due quinte "incatenate" negli archi e assesta la loro stesura nei toni di colore scuro. Per questo motivo la ricomparsa del SOL_3 sul levare di b. 9, suona come un nuovo evento, nonostante essa avesse già fatto il suo ingresso a b. 3 e nonostante la germinazione per quinta dal DO_5, altezza che delimitava in acuto il precedente nucleo intervallare, leghi strutturalmente la sua ricomparsa alla unitarietà della concezione armonica pensata dall'autore. La nuova qualità "cromatica" che si percepisce nel SOL_3 di b. 9 evidenzia il passaggio dall'idea espressiva del rintocco alla nuova struttura del suono-pedale. Quest'evoluzione figurale, che trova un primo approfondimento armonico nel sopraggiungere del SIb_2 nel clarinetto e nella pastosità del colore di sesta maggiore prodotto dai due suoni pedale, contrastante rispetto alle quinte vuote sovrapposte del campo precedente, sancisce l'ingresso alla prima sezione formale (lettera A della partitura). È il segnale del passaggio dalla presentazione del modello acustico attuata nell'introduzione, all'evoluzione dei due processi illustrati, oggetto delle sezioni successive.

3.3 Tecniche compositive

3.3.1 Materiale/i

Nei pochi scritti e contributi dettati al compositore Gentilucci da un'esigenza di auto-riflessione emergono alcuni riferimenti alla tecnica compositiva. Aspetti propriamente legati alla prassi vengono richiamati in sede teorica a puro scopo argomentativo, senza che siano poi sviluppati. Le definizioni ivi adombrate stentano a scendere nei dettagli dei procedimenti compositivi, e, salvo alcune eccezioni, non recano riferimenti puntuali alle corrispondenti realizzazioni.[92]

L'esegesi di questi passi diventa tuttavia necessaria e urgente nella misura in cui ai concetti enunciati si accompagnano dichiarazioni del compositore inerenti uno sviluppo parallelo di mezzi e fini: della tecnica e della poetica. Le molte domande che pone il

[92]Cfr. più avanti descrizione del finale di *Voci dal silenzio* nel § 3.3.2.2 di questa tesi

discorso di Gentilucci sono in stretta relazione con la necessità, espressa da un certo momento in poi, di comunicare una visione della composizione; di esplicitare i modi di elaborazione di un pensiero e di confrontarsi *sulla,* oltre che *con,* la sua traduzione espressiva musicale.

La scelta di includere in un testo contenuti tecnico-compositivi, in sé difficilmente esauribili a parole, appare viepiù frustrata da toni e obiettivi della comunicazione di Gentilucci scrittore, situata sempre al di qua di un livello generale storico-estetico e al di là di un livello tecnico-compositivo. I riferimenti profusi nei suoi scritti a una nozione imprecisata, ma problematica, di 'materiale', ad esempio, sono lo specchio di una condizione di ricerca in atto, che investe la dimensione operativa di molti compositori della stagione post-seriale e che Gentilucci cerca di affrontare con modalità di reazione abbastanza simili e sovrapponibili a quelle di altri. Nel contempo però, quando ci aspetteremmo dichiarazioni propositive e dettagli strategici, se non proprio soluzioni al problema, il merito della questione sfugge sotto l'ennesimo racconto di una coscienza liberata dall'asservimento ideologico e necessitata da un'esigenza di riscatto del materiale.

Ma allora cos'è per Gentilucci questo "materiale"? Cosa intende dire quando afferma che esso va "assecondato" senza rinunciare al controllo? In cosa consiste questo "rispettoso controllo" del compositore sul materiale se non nel dualismo libertà/rigore entro cui si dibatte la necessità di ogni scelta attuata per ricavare mezzi e sviluppare costrutti?[93] Ma allora, perché ritrarsi per tanti anni di fronte alla specificazione che tali scelte assumono nelle azioni del singolo artista? Se *l*a concezione compositiva, come istanza primaria del soggetto, si esprime essenzialmente attraverso l'elaborazione di regole e l'applicazione di procedimenti in base ai quali vengono poste alcune relazioni fondanti tra gli elementi, e queste relazioni sono pensate per veicolare la comprensione dell'opera all'ascolto, occorre ripercorrere nei modi e nei luoghi indagati da Gentilucci la "traduzione" di questo pensiero.

Riportare il pensiero compositivo di Gentilucci alle azioni compiute sul "materiale d'avvio", ai modi di attivare processi e infine di articolare detti processi nelle sezioni di un'opera, comporta la ricostruzione dei procedimenti che legano consecutivamente il grado zero dell'idea alla scrittura. Se esiste un modello formale che consente di distinguere le strutture "precompositive" di un'opera musicale dal modo in cui il compositore sceglie di distribuire gli eventi concreti lungo l'asse temporale, sarà possibile ricondurre i pochi indizi che affiorano dagli abbozzi, alle modalità di trasformazione delle relazioni nei processi realizzati.

Questa esigenza di ricostruzione era stata posta per la prima volta da Giordano Ferrari nel capitolo della sua monografia su Gentilucci, dedicato alle tecniche compositive. In esso l'autore esponeva i risultati di una ricognizione condotta sulle fonti e formulava alcune

[93]Occorrenze della parola *materiale* negli scritti esaminati nei due capitoli precedenti: A. GENTILUCCI, *Realtà e sperimentalismo*, cit. p. 13, cfr. § 1.4.6; *Oltre l'avanguardia*, cit., pp. 17, 22, cfr. § 2.1; p. 51 cfr. § 2.3; p. 81, 83, 84 cfr. §2.6.1; p. 84, 86 § 2.6.2; *György* cit. p. 58, 59, 63, 64 cfr. § 2.6.2; *Attraverso i sentieri,* cit, (dattiloscritto) cfr. 2.6.1 e 2.6.3; *I grandi maestri* cit. (registrazione radiofonica), cfr § 2.6.1.

ipotesi di carattere metodologico.[94] L'accento posto dallo studioso sul ruolo fondante dei cosiddetti *campi armonici* nella tecnica compositiva di Gentilucci indicava nelle modalità di costruzione "armonica" (nel senso più ampio di gestione dei rapporti intervallari) globale di una partitura la direzione verso cui l'indagine avrebbe dovuto proseguire, comprendendo insieme ai documenti editi (partiture musicali e scritti) una terza categoria di fonti. Da lì sono ripartita.

I documenti autografi, ritrovati nello studio di Gentilucci all'Istituto musicale di Reggio Emilia all'indomani della sua scomparsa, ora conservati presso la Biblioteca a lui dedicata, sono riconducibili a cinque tipologie: 1) piani formali (annotazioni verbali con o senza grafici); 2) annotazioni di costrutti (campi di altezze, tabelle generative, aggregati verticali, schemi di rapporti tra le durate); 3) abbozzi propriamente detti relativi a sezioni, sottosezioni o frammenti di esse, con o senza aggiunte di materiali di cui al punto 2; 4) stesure di singole parti o sezioni in forma di partitura ristretta; 5) partiture autografe.[95]

Molte annotazioni indicate al punto 2, purtroppo, non contengono riferimenti alle relative composizioni e il fatto che siano poste isolatamente in fogli a parte o contenenti altri abbozzi, ha reso impossibile la loro identificazione. In generale, la frammentarietà del materiale manoscritto, sganciato o meno da riferimenti a un'opera precisa, non rispecchia una successione consequenziale di scelte e operazioni maturate nelle fasi pre-compositive, ma testimonia l'esistenza di un fitto lavorio intorno all'atto creativo. L'aspetto molto corsivo del tratto e il ricorso all'appunto isolato mostrano la necessità di agire in corso d'opera, di mantenere strada facendo il rispetto della regola che il compositore si era dato all'inizio. Quale?

Se l'assetto generale delle fonti autografe rende difficile una ricostruzione puntuale e documentabile dei procedimenti, il carattere ricorrente di alcuni costrutti attesta, se non altro, modalità operative prevalenti, documenta l'esistenza di passaggi fondamentali nel processo di creativo di Gentilucci, dai quali è possibile dedurre alcune costanti. Nell'economia del fondo, l'aspetto organizzativo delle altezze risulta curato in misura schiacciante rispetto a quello inerente i rapporti tra le durate, presenti in qualche sporadica annotazione. Questa situazione avvicina da un lato il *modus operandi* di Gentilucci a quello ipotizzato per altri compositori contemporanei, i quali, verosimilmente, realizzavano la componente ritmica direttamente sulla partitura, senza ricorrere, salvo rare eccezioni, alla realizzazione di costrutti pre-compositivi.[96]

---

[94]GIORDANO FERRARI, *Armando Gentilucci. Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1998, pp. 100-17.

[95]Per le proporzioni delle tipologie di documenti e per la consistenza del fondo rimando al catalogo redatto in forma dattiloscritta da Stefano Bonilauri e Fabrizio Fanticini, allievi del Maestro, all'indomani della sua scomparsa e disponibile solo in copia cartacea.

[96]In riferimento a Luciano Berio cfr. MASSIMILIANO LOCANTO, *La funzione dei campi di altezze in* Cronaca del Luogo *di Luciano Berio. Uno studio degli schizzi,* in *Le théâtre musical de Luciano Berio.* Tome 2. *De* Un re in ascolto *à* Cronaca del Luogo, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 305-67 e INGRID PUSTIJANAC, *Osservazioni analitiche su alcune questioni formali e di tecnica compositiva in* Passaggio *di Luciano Berio*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, sous la direction de G. Ferrari, vol. I (*De* Passaggio *à* La Vera Storia), L'Harmattan, Paris 2016, pp. 139-76.

L'esercizio assiduo compiuto da Gentilucci per mantenere un controllo costante del totale cromatico e delle altezze, dall'altro, testimonia una preoccupazione comune nei compositori che agiscono in regime di atonalità non seriale.[97] Essa nasce da un'esigenza di unitarietà, dal bisogno di garantirsi un riferimento generale su cui impostare procedimenti generativi che governino le strutture della composizione, come conferma questa dichiarazione:

> Il materiale sonoro, come in tutte le mie musiche recenti da alcuni anni a questa parte, deriva da un unico campo sonoro intervallare che si espande a ragnatela, malgrado poi i gesti sonori e i contrasti interni.[98]

Il passo, estratto da un presentazione radiofonica di Gentilucci della prima metà degli anni Ottanta, già citato all'inizio di questo capitolo, si riferisce nello specifico alla tecnica compositiva adottata in *Al telaio del tempo* (1983) per clarinetto solo, assimilata dall'autore a quella di tutte le sue "musiche recenti". I titoli delle opere interessate dal medesimo procedimento creativo, basato sull'espansione di «un unico campo sonoro intervallare», si ricavano dal contributo *Attraverso i sentieri del comporre*, dove Gentilucci dichiara il *termine* da cui far decorrere l'inizio di questa nuova stagione compositiva:

> IL TEMPO SULLO SFONDO per orchestra (1978), suggestionato profondamente dalla poetica rilkiana, apre una fase compositiva ancora in atto che mi ha portato alla stesura di altre musiche nelle quali più o meno compiutamente mi riconosco: tra esse, principalmente, LE SECRETE VIE per coro e orchestra (da Foscolo, 1980), VOCI DAL SILENZIO per orchestra (1981), RAMO DI FOGLIA VERDE, per basso, voce bianca e orchestra (da Dante Alighieri 1982), HALAINE per cinque ottoni (1980), INTERVALLI DEL TEMPO per quartetto d'archi (1982), NEI QUIETI SILENZI per undici strumenti (1983).[99]

La pertinenza di questa specificazione è confermata dal passo successivo. Subito dopo, sulla base dei riferimenti alle composizioni elencate, Gentilucci svolge il concetto di *derivazione,* cui avrebbe accennato nella successiva presentazione di *Al telaio del tempo*: composizione assente dalla citata rassegna di titoli perché composta nel settembre 1983, ovvero il mese successivo alla partecipazione del compositore al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano con la relazione *Attraverso i sentieri del comporre*:

> Questi e altri pezzi nascono da un sentire la composizione musicale come crescita cellulare, genetica, a partire da alcuni nuclei orizzontali-verticali. Beninteso, nessun "tematismo" dialettico o paradialettico fa capolino da un tessuto globale la cui

---

[97]Cfr. STEFAN KOSTKA, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Pearson, Boston, 1999, 2012[4] capitolo 9, *Nonserial atonality*, pp. 166-90 e JOSEPH N. STRAUS, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prectice Hall, New Jeresy 1990, Norton, New York, 2016[4]: «Twelve-tone composers share a premise that interesting and expressive music can be written with reference to a precomposed ordering of the twelve pitch classes [...]».

[98]A. GENTILUCCI, presentazione radiofonica della composizione *Al telaio del tempo* (1983), per clarinetto solo eseguita da Ciro Scarponi. Registrazione proveniente dalla Archivio sonoro Armando Gentilucci. Trascrizione effettuata dalla scrivente.

[99]A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre*, dattiloscritto inedito. I maiuscoli riportati dalla scrivente sono presenti sul dattiloscritto.

> definitezza è affidata totalmente al retroscena compositivo che si incarica di far germinare arazzi sonori dalla stessa matrice in *senso lato* "seriale" (senza però nessuno degli schemi classici della serialità), predisposto quale motore occulto della composizione e della fisionomia acustica, matrice strutturale controllata e pensata fin dall'inizio anche per i rapporti "armonici" che ne scaturiscono.[100]

Il passo di Gentilucci elucida, senza nominarlo, il concetto di "campo sonoro intervallare", collocando le sue funzioni nel grembo del concepimento creativo. Nucleo germinale della composizione, nella duplice dimensione orizzontale della successione di altezze e verticale del loro coesistere armonico, esso fornisce il "motore" generativo delle sue parti. Il compositore si affretta a ricondurre la ragion d'essere di tali nuclei ad una fase pre-compositiva. Essi non sono riconducibili ad unità ritmico-diastematiche né ai ruoli "dialettici o paradialettici" svolti in passato dai temi, aborriti dalla concezione compositiva post-tonale; e neppure ai gesti figurali, entrati consapevolmente nell'universo compositivo degli ani Ottanta, nonostante il disaccordo formale sulla loro assunzione da parte dei compositori.[101]

Ciò di cui parla Gentilucci attiene il retroscena del *fare,* e come tale è destinato a restare "occulto" sotto la superficie della scrittura ma non estraneo alla risultanza acustica della composizione, la cui fisionomia risulta da esso predeterminata e improntata. La definizione si perfeziona da un lato attraverso il principio di "crescita cellulare, genetica",

> aspirazione ad un controllo severo sulla struttura interna della composizione che si realizza mediante una prassi tecnica intesa a far scaturire l'organismo sonoro dalle cellule generatrici;[102]

insiste dall'altro sui caratteri salienti che qualificano il rapporto di derivazione dell'insieme dal nucleo originario su un piano di sonorità risultante, tanto che il "campo sonoro intervallare" viene a collocarsi in un'area di riferimento psicopercettivo. Un luogo acustico che il compositore ha in animo di circoscrivere e di esplorare, dove la componente armonica si salda al timbro come suo prolungamento attraverso lo "spazio" definito dalle altezze. Tale costrutto non corrisponde, infatti, al contenuto globale di altezze di un brano, ma resta ad esso sotteso, come sistema di riferimento generale che regola i rapporti tra le altezze. Impronta il materiale della composizione delle proprietà che lo caratterizzano, come una matrice che agisce in assenza di altre strutture.

Nel vocabolario analitico che si riferisce all'atonalità non seriale, l'aspetto delle altezze, connesso agli usi ricorrenti su cui si basa un certo grado di unità raggiunto in queste musiche, viene trattato utilizzando diverse espressioni verbali: cellula, cellula-base, insieme, insieme di altezze, insieme di classi di altezze e relative sonorità. Sono modi per designare un aggregato di altezze che si presenta melodicamente o armonicamente, o

---

[100]A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre,*

[101]Si veda il dibattito sulla figura musicale al centro del citato Convegno di Milano del 1995 e la posizione di Gentilucci al riguardo esposta in § 3.3.3.1.

[102]*Ivi.*

come combinazione delle due strutture. L'insieme può essere trasposto e/o invertito e le altezze possono apparire in qualunque ordine o registro. La maggior parte delle composizioni sono basate sull'impiego di un gran numero di differenti tipi di insiemi di altezze, ma solo alcuni di essi assumono rilevanza nell'unificazione del pezzo.[103]

Il confronto della descrizione di Gentilucci con i numerosi costrutti annotati nei suoi appunti riporta l'oggetto del discorso allo specifico sistema noto agli studiosi della tecnica compositiva del secondo Novecento come *campo di altezze*. Adottato intono alla metà degli anni Cinquanta da compositori precedentemente coinvolti nell'esperienza seriale, come Boulez[104] e Pousseur,[105] poi confluito nell'armamentario tecnico di compositori come Berio,[106] Carter,[107] Powell[108] e Lutoslawsky,[109] l'uso dei campi di altezze, benché differente dalla serialità *strictu sensu*, è pur sempre derivato da essa, come conferma la notazione di Gentilucci sulla «matrice *in senso lato* "seriale"»,[110] riferita al sistema di derivazione applicabile anche ai campi,[111] con tutte le cautele date dall'uso del corsivo e delle virgolette:

> La metodologia "seriale" non equivale dunque più a "non ripetizione", variazione continua, rotazione statistica dei suoni (spasmodicamente centrifuga), automatismo costruttivo: essa attraversa il dominio delle infinite potenziali articolazioni sonore determinando la singolarità e riconoscibilità della trama sia orizzontale che verticale mediante un processo, appunto *genetico*.[112]

---

[103] S. KOSTKA, *Materials* cit., p. 167.

[104]Cfr. LEV KOBLIAKOV, *Pierre Boulez. A world of Armony,* Routledge, New York, 1990, pp. 5-sgg. in cui viene illustrato l'impiego nelle musiche di Boulez a partire da *Le Marteau sans maître* (1955) di insiemi non ordinati di altezze.

[105]Il sistema di organizzazione per campi di altezze era stato messo a fuoco da Pousseur nella famosa analisi della Bagatella n. 1 per quartetto d'archi di Webern esposta a Darmstadt e poi pubblicata sul numero monografico di «Die Rheie» (II (1955) pp. 56-65) dedicato a Webern (*Weberns organiche Chromatik* (1. Bagatelle), in cui il compositore concludeva profeticamente con l'intuizione: «qui si realizza in modo estremamente sensibile un *continuum spazio-temporale»,* poi ampliata da Ligeti, che in Webern vede un omogeneo spazio armonico costituito dai dodici suoni della scala cromatica. In ambito americano Charles Ives, modello particolarmente caro a Gentilucci negli anni del "montaggio" multilinguistico compiuto in *Studi per un Dies Irae* (1971) per orchestra, aveva adottato sistemi di organizzazione compatibili con il concetto di campo delle altezze (Cfr. J. PHILIP LAMBERT, *Interval Cycles as Compositional Resources in the Music of Charles Ives*, in «Music Theory Spectrum», 12 , n. 1 (Spring), 1994, pp.67-89.

[106]Cfr. M. LOCANTO, *La funzione* , cit. e I. PUSTIJANAC, *Osservazioni*, cit.

[107]Cfr. JONATHAN BERNARD, *Spatial sets in Recent Music of Elliott Carter*, in «Music Analysis», 2, n. 1 (March), 1983, pp. 5-34.

[108]Cfr. ANTHONY KROYT BRANDT, *The Absence of Nouns: Mel Powell's Harmonic Language*, in «Aperiodical», 2, n. 1 (Spring), 1988, pp. 42-4.

[109]Cfr. STEPHEN STUCKY, *Lutoslawsky and His Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1981 e Charles BODMAN RAE, *The Music of Lutoslawsky*, Faber and Faber, Boston 1994.

[110]A. GENTILUCCI, *Attraverso,* cit.

[111]Cfr. P. BOULEZ, *Tecnica musicale* (1963) (in ID., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, p. 30-147) in cui il compositore francese (pp. 33-sgg) trattando i sistemi di organizzazione delle altezze, afferma che «la nozione di generamento seriale si applica ugualmente a *campi* purché obbediscano alle leggi fondamentali da noi enunciate prima» (*Ivi,* p. 36). Per il modello di spazio di altezze

[112]A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.

Secondo la definizione data da Paul Nauert, che ha investigato questa tecnica organizzativa nella musica post-tonale concernente le formazioni statiche, individuando il precedente storico nella *Sinfonia* op. 21 di Webern, per campo di altezze si intende un insieme non ordinato di altezze, non di classi di altezze.[113] La prima specificazione distingue il campo dalla serie propriamente detta, in cui l'ordine rigoroso delle altezze è funzione della successione intervallare che qualifica la proprietà fondamentale di ciascuna serie. La seconda precisazione, sottolineata dallo studioso con un "nota-bene", esclude la trasponibilità di un'altezza ad altra omonima in registro diverso da quello assegnatole nel campo, come viceversa avviene nella prospettiva della *pitch-set class theory* e, concettualmente, colloca il costrutto in oggetto in una posizione intermedia tra un accordo e una scala.

In esso le altezze appaiono fissate in specifici registri (*pitch-fixed formations*), per cui un campo, come un accordo, possiede una sonorità caratteristica alla quale contribuiscono le frequenze che lo compongono e il suo 'colore' impronta la musica fondata su di esso.[114] Come una scala, un campo di altezze fornisce un sistema scalare di livelli di altezze, tanto che le melodie basate sul campo possono essere intese come movimenti per grado (*step*) o per salto (*leap*), a seconda che nel percorrerlo, in senso ascendente o discendente, si tocchino altezze contigue ("congiunte") o distanti ("disgiunte"). In un campo di altezze, pertanto, la distinzione tra grado e salto può non rispecchiare la distanza intervallare, come viceversa accade nella teoria delle scale, tanto che alcuni *gradi* possono interessare distanze maggiori di quelle dei *salti*.[115]

Il campo di altezze si offre perciò ad una lettura nei due sensi indicati da Gentilucci («nucleo orizzontale-verticale»),[116] come attestano, dal lato delle semplici strutture, entrambe le disposizioni presenti nei suoi appunti e, dal lato degli impieghi nella composizione, i riflessi dovuti all'espansione di tali nuclei sugli aggregati accordali e sul *voice-leading* delle incarnazioni lineari, riscontrata all'analisi delle partiture. Indipendentemente dal numero di altezze, che può essere inferiore, uguale o superiore alle dodici componenti della scala cromatica, con o senza ripetizioni di classi di altezza a ottave differenti, negli appunti di Gentilucci prevale la forma espansa del campo su quella compatta e la successione di altezze in senso ascendente, anche se non mancano esempi di successioni discendenti.

Nei materiali precompositivi destinati a brani orchestrali i campi occupano perciò sistemi di più pentagrammi, in quanto coprono un totale di registro che va dalla regione

---

[113]Per la definizione di 'campo di altezze' cfr. PAUL NAUERT, *Field Notes: A Study of Fixed-Pitch Formations*, in «Perspectives of new music», 41/1, 2003, pp. 180-239: 181; per la distinzione tra insiemi ordinati e non ordinati di altezze e insiemi ordinati e non ordinati di classi di altezze cfr. EDWARD PEARSALL, *Twentieth-Century Music Theory and Practice*, Routledge, New York 2012, pp. 66-67.

[114]P. NAUERT, *Filed*, cit. p. 181. Cfr. MICHAEL FRIEDMANN, *Ear Training for Twentieth-Century Music*, Yale University Press, New Haven 1990 che studia le relazioni insiemistico-strutturali dal punto di vista dell'ascolto musicale, invita a identificare all'ascolto gli insiemi di classi di altezze e a percepire le relazioni strutturali determinate dai processi di trasformazione degli insiemi.

[115]*Ivi*, p. 183

[116]A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.

subgrave a quella sovracuta. A volte, nello stesso foglio, alla forma espansa del campo segue la sua redazione in forma compatta, ovvero con le altezze relative, sganciate dal registro di appartenenza e ricondotte ad una sola medesima ottava. La forma compatta viene trattata come una serie derivata dal campo. Essa risulta funzionale alla lettura in inversione, che spesso Gentilucci trascrive nel pentagramma immediatamente inferiore all'originale.

A volte la forma compatta del campo, con le note numerate da uno a dodici, viene incasellata nella riga superiore di una tabella, dove le altre linee sono ricavate in base a rapporti numerici, come in una matrice impiegata nel sistema di composizione seriale. Ferrari nel capitolo dedicato alle tecniche compositive di Gentilucci individua tre diverse logiche che presiedono all'organizzazione interna delle tabelle generative predisposte da Gentilucci: A) disposizione in diagonale del primo suono del campo-serie; B) rotazione dove in diagonale i numeri si susseguono a coppie; C) simmetria in senso orizzontale e verticale rispetto alla diagonale, data dalla disposizione del campo-serie originale anche nella prima colonna della tabella.[117]

La casistica complessiva documentata negli appunti (insiemi di altezze fissate nel registro e tabelle generative) è riconducibile a un'entità che ho nominato provvisoriamente campo-serie. L'espressione rispecchia l'ambiguità terminologica riscontrata nelle dichiarazioni di Gentilucci, che utilizza con disinvoltura l'uno o l'atro sostantivo, in base alla necessità contestuale di far rilevare: a) l'unità generativa della qualità sonora globale del brano, ovvero il polo "armonico" di riferimento costituito dall'insieme delle frequenze preposte all'idea iniziale e al suo svolgimento (campo sonoro intervallare); b) le modalità di derivazione seriale come condizioni di tale generazione (tabelle generative derivate dal campo). L'apparente contraddizione nell'uso dei termini rispecchia, a mio avviso, la coesistenza nei procedimenti di Gentilucci: a) del livello di controllo sulla densità delle frequenze, il quale agisce come obiettivo processuale sulla lunga arcata; b) del livello operativo di gestione locale delle altezze, il quale comporta la necessaria "riduzione" delle frequenze a classi di altezze, su cui applicare tecniche di permutazione.

La stretta interdipendenza delle due dimensioni trova un comune denominatore nell' «assecondamento delle *peculiarità interne* del materiale»,[118] espressione con cui Gentilucci dichiara di voler agire in modo coerente con le scelte iniziali che lo hanno portato ad elaborare costrutti (il materiale) improntati a particolari caratteristiche (peculiarità interne):

> La serie o le serie di partenza (siano esse di dodici suoni o di qualsivoglia entità numerica, con tutte le eventuali ripetizioni anche d'ottava che si ritengano opportune) sono così *fin dall'inizio* espressione di una scelta guidata dalla sensibilità musicale: esse possono privilegiare volta per volta rapporti tendenzialmente pancromatici o del più evidente diatonismo, possono essere pensati subito nella loro determinatezza verticale-

[117]G. FERRARI, *Armando* cit. pp. 111-16.
[118]A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.

armonica oppure, al contrario, annullare la precisione delle altezze in una densità di ridondanza entropica.[119]

Il passo contiene un'affermazione importante inerente la scelta iniziale delle altezze, effettuata in base a quella che l'autore definisce «sensibilità musicale». L'espressione, in sé alquanto vaga, prende corpo nella successiva specificazione riguardante la qualità "armonica" del campo. Come è stato rilevato in altri studi inerenti questa tecnica compositiva,[120] ciò che caratterizza un campo di altezze è la quantità, la posizione e l'ampiezza delle 'zone di discontinuità cromatica'; «quegli intervalli, cioè, superiori al semitono, che si creano in vari punti del campo a causa della mancanza di alcune altezze della gamma cromatica completa. Sul piano percettivo tali zone di 'vuoto' rappresentano le caratteristiche maggiormente salienti del campo».[121] I segmenti del campo che contengono tutti suoni cromatici vengono solitamente definiti 'zone di saturazione cromatica'.

Nel passo di Gentilucci citato, discontinuità e saturazione cromatica, come categorie intervallari interne ai campi, vengono risolte con le espressioni «diatonismo» e «rapporti tendenzialmente pancromatici»,[122] lasciando intendere, in modo generico, la possibilità di far prevalere l'una o l'altra componente caso per caso, senza che l'autore si sbilanci. La casistica dei campi annotati negli appunti, al contrario, mostra una netta prevalenza di profili intervallari dalla caratteristica fisionomia spettrale, con presenza al grave delle zone di maggiore discontinuità e nella regione media delle zone di maggiore saturazione cromatica.

Gentilucci nella sua esposizione sembra confondere il livello "grammaticale" della qualità del costrutto pre-compositivo (campo-serie), soggetto del discorso, con quello inerente le modalità articolative con cui sezioni o sottosezioni formali del brano potranno interpretare le due categorie fondamentali di colore armonico (diatonico/cromatico) pre-configurate nel campo. Egli traspone la qualità di rapporti diatonici (zone di discontinuità cromatica) del campo sul piano della «determinatezza verticale-armonica», tale cioè da offrire attraverso una scrittura sufficientemente tersa e rarefatta la percezione delle singole altezze, sia come componenti di aggregati verticali, sia come risultante armonica di andamenti orizzontali; interpreta viceversa i rapporti «pancromatici» come zone di «densità di ridondanza entropica», dove le altezze non sono più distinguibili singolarmente e la scrittura tende ad una risultanza "timbrica" che trova il suo modello nelle fasce ligetiane.[123] Questa torsione improvvisa del discorso sposta d'un balzo la digressione sul campo di altezze dalla descrizione dei "mattoni"al livello "sintattico" delle relazioni tra di essi, innalzando istantaneamente il campo-serie da strumento di controllo del totale cromatico a regolatore della densità armonica in determinati registri. Il

[119]A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.
[120]Cfr. il citato lavoro su Berio di M. LOCANTO, *La funzione* cit. p. 311
[121] *Ibidem*
[122]A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.
[123]Si veda il § 3.6.3 di questa tesi e il successivo.

compositore intravvede nelle caratteristiche del campo la predisposizione del "materiale" ai processi trasformativi inerenti l'organizzazione delle altezze, intese come funzione delle risultanti timbrico-armoniche.

Nello strumentario tecnico, il campo diventa *il* mezzo per far comunicare il livello delle intenzioni costruttive con quello delle risultanti percettive. Attraverso il campo Gentilucci punta a riappropriarsi della valorizzazione strutturale e delle possibili interpretazioni fenomenologiche delle frequenze, dopo che queste erano stata messe in scacco dalla concezione lineare della tecnica seriale, decretandone il livellamento, la neutralizzazione. Nel campo egli individua sul piano operativo un metodo per contrastare l'appiattimento dello "spazio" uditivo, per ovviare all'accezione unidimensionale lineare perorata dal serialismo e dalle sue regole pragmatiche (divieti, tabù, ricette) concentrate sul "parametro dell'altezza" e dimentiche dell'esistenza virtuale di proprietà armoniche.

L'obiettivo di contrastare l'«omogeneità», riguardante i rapporti d'altezza e il congelamento delle proprietà "armoniche" accomuna Gentilucci ad altri compositori, che nei primi anni Ottanta scontavano nelle contraddizioni e difficoltà del lavoro quotidiano la pesante eredità del serialismo degli anni Cinquanta.[124] Nei momenti di confronto e dibattito, come fu il Seminario Internazionale di Musica Contemporanea tenutosi a Montepulciano nell''83, nelle relazioni dei compositori rimbalzavano le stesse denuncie (livellamento, neutralizzazione, omogeneità) e affioravano le stesse nostalgie per una "profondità" perduta dello spazio armonico.[125]

Al rifiuto collettivo dell'astrazione intellettualistica seriale si accompagnava la necessità di elaborare soluzioni pratico-produttive che al ripristino dei valori sensoriali garantissero l'attribuzione di potenzialità strutturanti; che strappassero l'altezza come parametro dal ruolo astratto di motore unico del principio organizzativo (la serie), riportandola nell'alveo "naturale" della «materialità più immediata del suono», dove essa prende parte al *timbro*.[126] In questa prospettiva comune ai compositori della fase post-seriale Gentilucci dal 1978 aveva ritenuto di elaborare il suo riferimento strategico (il campo) e si apprestava a declinarlo nelle implicazioni coloristiche, melodiche, armoniche e combinatorie di «valorizzazione pre-musicale delle frequenze».[127]

---

[124]A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.: « Ma l'idea seriale, che vista in una ottica tradizionale, anni '50, mirava all'omoge-neità secondo un procedimento per negazione esclusivista dei rapporti d'altezza e armonici consueti, in nome della diversità pianificata e legalizzata, conteneva "in nuce", a me pare, ben altro».

[125]Sullo specifico argomento cfr. HENRI POUSSEUR, *L'apoteosi di Rameau (Saggio sulla questione armonica)*, (pubblicato in «Revue d'esthétique», numero triplo su Le Musiques Nouvelles, Klincksiek, Parigi 1986)., a p. 187 della traduzione italiana (in ID, *Scritti*, a cura di Gabriele Bonomo e Luigi Pestalozza, Ricordi-LIM, Milano 2007, pp. 169-244) che consiste nella revisione di quella apparsa precedentemente in una dispensa del Seminario internazionale di musica contemporanea dell''83, cui partecipò anche Gentilucci con *Attraverso i sentieri*, tenuto nell'ambito dell'8. Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano (29 luglio-6 agosto 1983).

[126]*Ivi* p. 170 il passo completo di Pousseur: «Il lavoro strutturale, di cui le tecniche seriali tradizionali (permutazioni ecc.) offrono l'esempio più noto, si produce su un piano estremamente astratto, sul piano di una messa in relazione al coefficiente di intellettualità molto elevato, mentre il risultato percettivo si situa al contrario su un piano in cui le altezze non sono altro che un aspetto, tra gli altri del timbro, della materialità più immediata del suono».

[127] Ho utilizzato un'espressione di Pousseur. *Ivi*, p. 171 e sgg.

La fisionomia prevalente dei campi annotati da Gentilucci e la particolare connessione, oserei dire, vissuta, più che indagata dal compositore, tra elementi costitutivi del campo e proiezioni compositive, spiegano la locuzione «campo armonico», *hapax* nominale, attestato in una nota autografa posta in testa al costrutto di seguito riportato. Priva di riscontri nelle altre fonti scritte e orali, quest'unica occorrenza giustifica la denominazione adottata da Giordano Ferrari per designare il costrutto pre-compositivo, senza aver indicato peraltro il riferimento al testimone. Del "campo armonico" propriamente nominato, relativo ad una composizione non identificata, trascrivo la redazione originale in forma espansa orizzontale ascendente (Fig. 38):[128]

Campo armonico

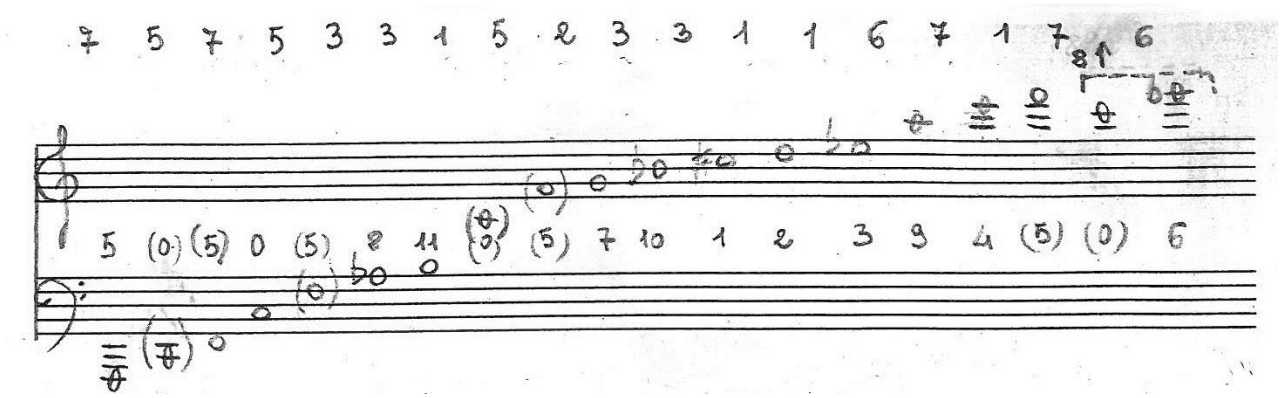


FIGURA 38

Campo di altezze relativo a composizione non identificata. Archivio Armando Gentilucci, segnatura A/a/37 c. 1 r (trascrizione e numeri della scrivente)

I numeri da me aggiunti tra i due pentagrammi indicano le dodici classi di altezze della scala cromatica, cui vanno sommate quattro ripetizioni a differenti ottave dell'altezza "fondamentale" (FA = 5) e tre ripetizioni della sua quinta (DO = 0) connotate dalle parentesi. Nella stesura in note sul pentagramma, quattro su sette ripetizioni delle classi 5 e 0 vengono poste dall'autore tra parentesi, ad indicare che in una fase successiva, esse verranno scartate a favore delle altezze omologhe fissate nella regione subgrave e sovracuta del registro.

Questo criterio pre-selettivo basato sulle frequenze risulta parzialmente confermato dalla tabella predisposta da Gentilucci sul verso dello stesso foglio, dove le diciannove altezze del campo, date in forma compatta, vengono ridotte a dodici, con l'esclusione di tutte le ripetizioni, anche del registro sovracuto, non solo di quelle indicate tra parentesi. Il compositore applica al campo il principio seriale di non ripetizione e numera le altezze da uno a dodici come a volerne fissare l'ordine della loro successione (Fig. 39).

[128]Fondo del compositore: segnatura A/a/37: foglio ripiegato di 12 pentagrammi; 646X468 mm, non riferibile ad una composizione identificata. Sul verso del foglio tabella generativa del primo tipo.

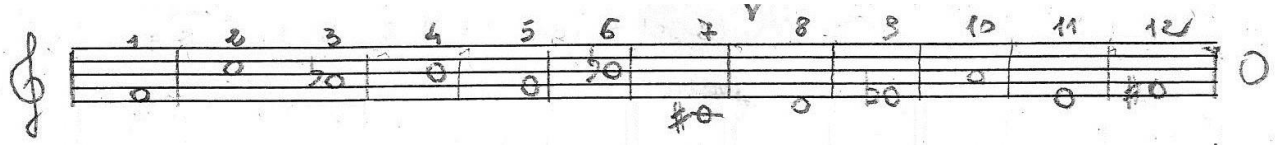


FIGURA 39

Campo di altezze in forma compatta. Archivio Armando Gentilucci segnatura A/a/37 c. 1 r – frammento (trascrizione della scrivente. Numeri, chiave, simbolo a destra e flag superiore dell'autore.

Il passaggio al secondo costrutto comporta una *diminutio* dal livello delle altezze, intese come frequenze, alle altezze intese come classi. La tabella riporta i "numeri" in primo piano, a scapito delle potenzialità del materiale perorate dall'autore.[129] Questo ritorno a valori speculativo-concettuali, confermato dalla logica che presiede le tabelle generative allestite dal compositore, sembra contraddire le riserve più volte espresse dallo scrittore Gentilucci sulle generalizzazioni astratte basate sul metodo seriale,[130] salvo poi non abdicare completamente nei fatti a quell'impostazione,[131] come dimostra l'applicazione di una stessa matrice a campi di altezze differenti illustrata nella tabella successiva (Fig. 40), dove le serie derivate dalla prima sono state ricavate dalla scrivente confrontando diversi schemi dell'autore riconducibili ad una medesima tipologia.[132]

Il confronto dei costrutti e le contraddizioni apparenti evidenziano il permanere di un sistema che i compositori dei primi anni Ottanta rifiutano radicalmente a parole ma di cui non escludono a priori la validità operativa: un sistema che pure coesiste ad altre modalità operative. Nel campo redatto da Gentilucci in forma espansa, le cifre poste dalla scrivente sopra il pentagramma indicano gli intervalli espressi in numero di semitoni. I numeri mostrano una netta prevalenza di discontinuità cromatica (18 intervalli diatonici, di cui 5 sono quinte e 3 sono quarte) sull'unica zona di saturazione, ridotta ai due semitoni cromatici DO#$_4$-RE$_4$-MIb$_4$. Il primo semitono diatonico SI$_4$-DO$_3$ non fa testo, in quanto posto tra altezze destinate a non permanere nelle intenzioni pre-compositive di Gentilucci,

[129]Le tabelle generative allestite da Gentilucci sono il risultato della cifratura di una serie. Come descritto da Boulez (ID., *Eventualmente…*, in *Relevés d'apprenti,* Editions du Seil Paris 1966 – trad. it, *Note di apprendistato,* Einaudi, Torino 1968 , 135-64: 140-1): «Numerata questa serie originale da 1 a 12 si appica questa cifratura alle trasposizioni e alle inversioni. […] Si ottiene così un quadro di trasposizoni e di inversioni coerente, poiché esprime il limite che si fissa – grazie a una permutazione prima – alle permutazioni di cui ci si servirà in un'opera. Si è così definito l'universo di quest'opera con una rete di possibili. […] Questi quadri permutazionali sono generalizzabili a qualsiasi spazio sonoro dato come materiale».

[130]Gentilucci continua a stigmatizzare i modi con cui la serialità classica era solita «impigliare la materia sonora entro le maglie di un meccanismo che la sezionava drasticamente facendo schizzare via i suoni in tutte le direzioni e fuori dai possibili consueti legamenti interni» (A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.) anche nel contesto autoriflessivo dedicato alle proprie tecniche compositive.

[131] Il compositore precisava i termini di questa permanenza «nella misura in cui [la serialità] non equivale dunque più a "non ripetizione", variazione continua, rotazione statistica dei suoni (spasmodicamente centrifuga), automatismo costruttivo» (A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.).

[132] Come già premesso esistono almeno due altre modalità di derivazione utilizzate dall'autore che verranno illustrate nei paragrafi successivi. Cfr. anche G. FERRARI, *Armando* cit. pp. 115, il quale fornisce un'interpretazione basata su un altro materiale di partenza (campo e tabella desunti da Archivio Gentilucci A/a/62 c. 1 v) non trasponibile ad altri, basata sul rapporto tra classi di altezze e differenze intervallari in senso orizzontale e verticale di ogni nota rispetto all'altra.

mentre MI_5-FA_5 riverbera il suono "fondamentale" in registro sovracuto evidenziato dalla spinta della tensione semitonale.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
10	**1**	5	6	4	12	9	3	8	**7**	2	11
4	5	**1**	7	10	9	12	2	11	**6**	3	8
3	8	11	**1**	2	10	4	12	6	**5**	**9**	7
5	3	2	10	**1**	7	6	11	12	**4**	**8**	9
8	9	12	2	11	**1**	5	6	4	**3**	**7**	10
11	12	9	3	8	5	**1**	7	10	**2**	**6**	4
6	4	10	9	7	8	11	**1**	2	12	**5**	3
12	6	7	8	9	3	2	10	**1**	11	**4**	5
2	11	8	5	3	4	10	9	7	**1**	12	6
7	10	4	12	6	11	8	5	3	9	**1**	2
9	7	6	11	12	**2**	**3**	**4**	**5**	8	10	**1**

FIGURA 40
Stessa matrice ricavata da più tabelle generative derivate da campi differenti
Archivio Armando Gentilucci segnature A/a/37 c. 1 v; A/a/43 c.4 v; A/a/62 c. 1 v

L'espressione "campo armonico" nasce da un tentativo di conciliare il livello organizzativo dello spazio acustico (campo di altezze) con quello della fisionomia acustica regolare dei suoni (spettro sonoro), indicando con l'aggettivo *armonico* la funzione processuale del dispositivo tecnico che permette non solo di far derivare da una nota (o cellula-intervallo) tutte le altre che compongono un campo, ciascuna pensata nel proprio registro specifico, ma anche di precostituire con la configurazione interna del costrutto una struttura immanente in grado di riverberarsi con i suoi pieni e vuoti cromatici sul "colore armonico" dell'intera composizione.

La predominanza delle zone di discontinuità, che i campi annotati da Gentilucci manifestano anche in regione acuta, è tuttavia schiacciante e, oltre a determinare il loro 'aspetto estremamente rarefatto, viola a priori l'ortodossia fisico-spettrale, della quale il compositore mantiene di fatto solo le prime tre armoniche significative (quinta, ottava e terza), salvo sostituire a piacimento la terza maggiore con la terza minore. La fisionomia "spettrale", prevalente nei campi di Gentilucci, pone l'intervallo di quinta e di ottava al centro della riflessione e impronta di colore armonico consonante le sue composizioni:

> La natura dei rapporti, consonanti o dissonanti, dipende dalle caratteristiche del materiale d'avvio, vissute a immagine e somiglianza del musicista, del personale modo di respirare il suono nel suo processo di crescita.[133]

La metafora del "respiro"usata da Gentilucci in questo passo per sottolineare la necessità di aderire al materiale d'avvio, collima con quanto era solito dire ai suoi allievi.

[133] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre*, p.444 nell'appendice di questa tesi.

Per cogliere le possibili implicazioni contrappuntistiche del materiale, il compositore li invitava a considerare "l'aria che passa in mezzo alle altezze"[134] fissate nel campo e nelle sue derivazioni. Bisognava ascoltare il suono del materiale di partenza poiché, a suo dire, esso contiene tutte le indicazioni sul modo di procedere nella composizione.

Al di là di questo approccio "impressionistico", occorre sottolineare l'uso ricorrente di intervalli di quinta e di ottava e la rilevanza di questi rispetto ad altri rapporti. Se nella prassi di Gentilucci l'interdipendenza tra qualità sonora complessiva del costrutto e globale della composizione qualifica il campo come polo di riferimento armonico della composizione, la «natura dei rapporti consonanti e dissonanti» che verranno ad instaurarsi in essa è condizionata dalla scelta delle altezze del campo.

La scelta di Gentilucci sembra orientata a concentrare la maggior parte del "peso armonico" nelle regioni del campo dove egli colloca gli intervalli di natura armonica univoca: ottava e quinta. Essi preservano l'unanimità della percezione elementare che precede molte elaborazioni culturali e descrive la loro virtù polarizzatrice, nonché la loro realtà gerarchizzante, com'era noto alla teoria dodecafonica e alle sue evoluzioni, che, proprio per questo, si adoperarono strenuamente per contrastarli, con tutte le conseguenze note sul dominio sulle strutture percettive.

La ripartizione del peso armonico condotta da Gentilucci sembra essere guidata dall'obiettivo primario di superare l'opposizione tra sistemi "armonici" apparentemente inconciliabili, nella loro essenza rispettivamente centripeta (tonale) e centrifuga (pantonale), dove, in particolare, ogni altezza della scala cromatica, poteva trarre significato dalla qualità dei rapporti instaurati con le altre: un'opposizione che non coinvolgeva il livello dei materiali elementari, ma quello superiore della loro organizzazione.

Questa preoccupazione, comune ai compositori della musica post-tonale non seriale, che Henri Pousseur avrebbe ricordato in premessa a un contributo del 1998,[135] giustificò l'elaborazione di svariate tecniche di "misurazione" e ripartizione dello spazio armonico. Alcune di esse, come quella che Pousseur stesso espose in termini analitico-operativi nel 1983 a Montepulciano durante lo stesso Seminario di composizione cui partecipò anche Gentilucci, erano basate sulla predominanza incontestabile della nota più grave proiettata nella trasposizione registrica dell'ottava e sulla distribuzione concentrica rispetto ad essa di: 1) proprietà armoniche omogenee, date dagli accordi in cui non intervengono che gli intervalli consonanti (ottave, quinte e terze); 2) accordi ancora interpretabili in senso di diatonismo (con intervento di semitoni e tritoni); 3) accordi cromatici e accordi alterati nei quali appariva una caduta di probabilità dovuta all'enarmonia di accordi semplici.[136]

Basandosi sulla centralità dell'ottava come principio organizzatore, Pousseur aveva elaborato la sua teoria dei reticoli. L'idea di un reticolo generatore di tutte le note,

---

[134]Riporto da una testimonianza raccolta dal compositore Maurizio Ferrari, allievo di Gentilucci.

[135]H. POUSSEUR, *Applications Analytiques de la 'Technique des Réseaux'*, in «Revue Belge de Musicologie», 52, 1998, pp. 247-98 ; poi in ID., *Série et harmonie généralisées: une théorie de la composition musicale*. Écrits (1968-1998) choisis et présentés par Pascal Decroupet, Mardaga, Collines de Wawre, 2009, pp. 243-293 : 244

[136]H. POUSSEUR, *L'apoteosi di Rameau*, cit. p. 194.

soddisfacente sia dal punto di vista melodico, sia armonico, comportava: 1) l'intersezione di tre assi principali, retti dall'ottava, dalla quinta e dalla terza maggiore e orientati nello spazio delle frequenze assolute, cioè dal grave all'acuto; 2) la possibilità di ritagliare in questo reticolo, reso tridimensionale, ogni sorta di piano obliquo che guidasse l'esplorazione melodica degli intervalli costitutivi del reticolo attraverso la loro deformazione progressiva realizzata con i semitoni.[137]

Il reticolo, che introduceva un ordine verticale di registrazione relativa delle note e una discriminazione melodica dei rivolti degli intervalli e degli accordi, implicava il passaggio dalla rete di classi di altezze alla rete di frequenze, ovvero ad una logica organizzativa che poteva disporre di un numero molto più elevato delle 12 classi di altezza maneggiate dal sistema seriale.[138] Dalla teoria dei reticoli, inoltre, si poteva dedurre una tecnica contrappuntistica generalizzata, identificando nel movimento di ciascuna voce il suo trasferimento in questo o quell'asse. La trasposizione di questa matrice o struttura astratta, che definiva le *posizioni nel reticolo,* ad altro reticolo, garantiva nelle sue "proiezioni" gli apparentamenti di tipo melodico e armonico interni al reticolo originario concepito a partire da un'altezza.

Le intersezioni tra le frequenze di ottava, quinta e terza, rappresentate su un piano bidimensionale nelle immagini e nei testi di Pousseur, rimandano in modo icastico alla metafora tessile dell'ordito e della trama, richiamata da Gentilucci nella sua relazione con le espressioni «arazzo sonoro», «tessuto globale» per indicare, dal suo punto di vista, i riflessi della funzione aggregante del materiale precompositivo sull'unitarietà della realizzazione da esso derivata. Gentilucci, come sempre, limita il discorso a poche notazioni e non entra nel vivo delle specificazioni tecniche, come invece aveva fatto il collega belga con la sua esposizione sistematica e puntuale:

> In tale senso, ovviamente fuori d'ogni funzionalità di tipo tonale o neo-tonale, l'insieme tende continuamente a configurarsi come tessuto globale: che si tratti di contrappunto, armonicamente connotato oppure di armonia contrappuntata e mossa linearmente all'interno, è solo un fatto di lieve prevalenza momentanea dell'uno piuttosto che dell'altro aspetto in una visione sonora tendenzialmente unitaria e massimamente coordinata.[139]

D'altro canto l'analisi dei materiali pre-compositivi indusse Ferrari a concludere che Gentilucci aveva effettivamente elaborato un suo «sistema di crescita proliferante di un materiale di partenza»,[140] basandosi sulla lettura parziale o totale di tabelle derivate dal

---

[137] *Ivi*, pp. 221-2.

[138] H. POUSSEUR *Applications* cit. p. 249. Il compositore belga (*Ivi,* p. 286) avrebbe spiegato la tecnica delle reti con l'idea di concepire le altezze come dei punti di una rete geometrica, relativamente astratta ma di grande utilità analitica […]. Come degli orizzontali che si estendono potenzialmente su tutta la lunghezza del piano intorno al "polo" che costituirà questo punto […]. Questi orizzontali vanno a incrociare le verticali di tutte le altre classi e possono attualizzarsi in nodi che arricchiscono questa o quella colonna, per esempio dei primi sei armonici: quinta, terza etc. (a ottave adeguate) […]

[139] A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.,

[140] *Ivi*, p. 116

campo. Il coordinamento nella lettura delle "linee-serie" e la loro articolazione erano veicolati dall'applicazione di tecniche contrappuntistiche. Questo procedimento generativo insiste sull'espansione di un campo di altezze e delle sue permutazioni, ricavate con procedimenti di tipo seriale, effettuata attraverso il contrappunto, che tende a replicare nei rapporti tra le linee della polifonia la qualità armonica (in senso lato) del campo assunto quale polo di riferimento iniziale. Le sigle dello strumento, a cui il compositore intendeva assegnare in partitura la lettura diretta o retrogradata della linea o di un suo frammento, poste sul margine sinistro o destro delle tabelle, confermano questa modalità d'impiego, come si può osservare nella tabella seguente da me trascritta (Fig. 41).

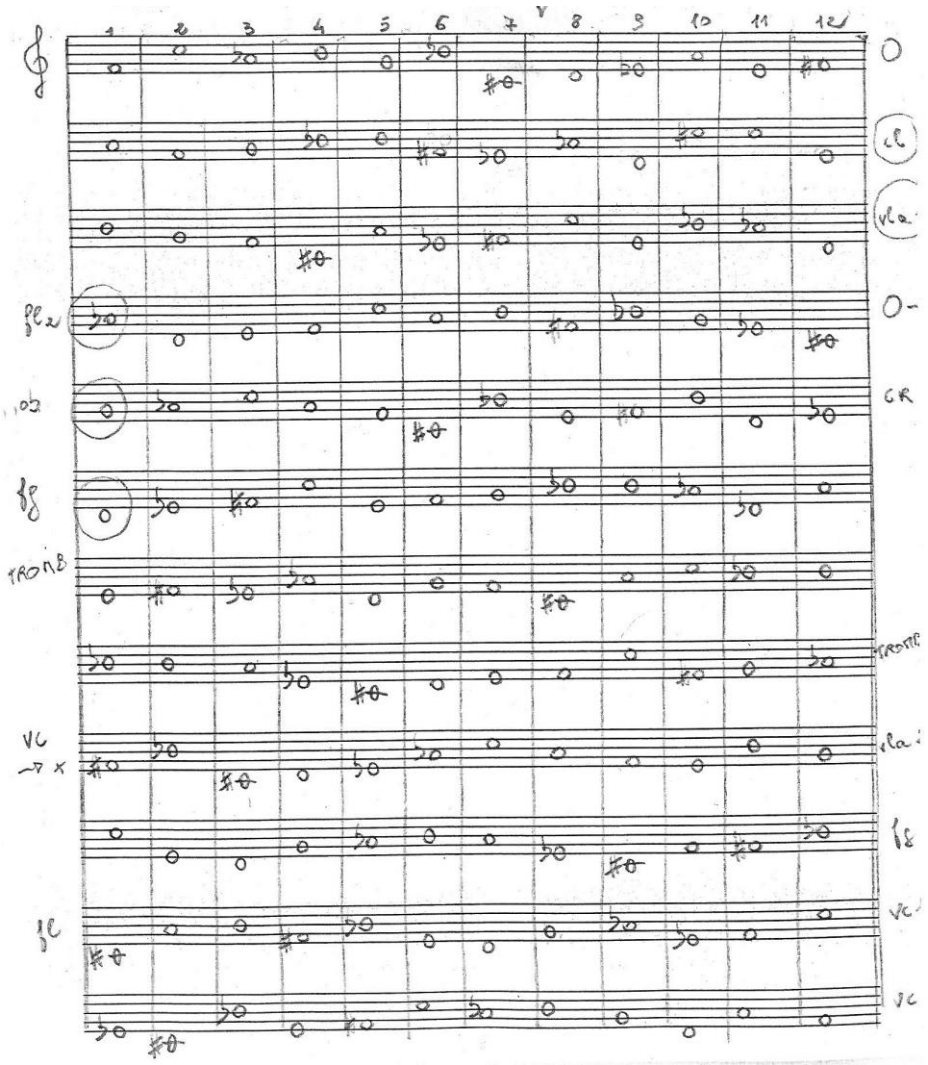


FIGURA 41
Tabella generativa derivata dal campo precedente. Archivio Armando Gentilucci segnatura A/a/37 c. 1 v
Trascrizione della scrivente per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano

I riferimenti a questa tecnica compositiva contenuti nei titoli di alcune opere richiamano la metafora tessile: *Trama* (1977) per dieci strumenti a fiato, *Al telaio del tempo* (1983) per clarinetto solo, *Trame di un labirinto* (1986) per sassofono contralto in mi bemolle. La cronologia conferma le dichiarazioni di Gentilucci inerenti il ruolo cruciale di *Trama* e di

Mensurale nell'evoluzione tecnica e poetica che egli si attribuiva; essa attesta inoltre il permanere nel tempo di una medesima concezione, che andrà a intrecciarsi con la poetica del labirinto dettata nel compositore dalle suggestioni letterarie provenienti da Jorge Luis Borges.[141]

L'accettazione di una logica imprevedibile, assunta esplicitamente da Gentilucci con il riferimento alla poetica del labirinto, si esprime nella contraddittorietà delle soluzioni tecniche oggetto dell'autoanalisi. Esse investono più livelli del procedimento compositivo e riguardano: a) "natura acustica" dei materiali elementari impiegati: b) corrispondenza tra costrutti pre-compositivi ed opera; c) coesistenza di processi di trasformazione multipli del/dei nucleo/i germinali:

> Nulla vieta che, all'interno della rete intervallica (beninteso, ove lo si ritenga, anche oltre i limiti del sistema temperato), gli elementi deducibili siano acusticamente *misti* seppure complementari. Oppure che si abbiano due o più reticoli diversi alla base di una stessa opera. Oppure ancora, che le cellule iniziali vengano diversamente giocate su piani multipli.[142]

Nelle intenzioni del compositore l'applicabilità della "rete intervallica", come logica organizzativa, ad ambiti acustici *misti* si estende dai fenomeni più "armonici", dotati di una semantica "culturale", ai fenomeni più "rumorosi", dotati di una semantica più "naturale" o "quotidiana". Nelle opere l'esplorazione dell'asse alternativo al *suono* ad altezza riconoscibile, tende a inoltrarsi soprattutto nella regione dei *suoni complessi,* la cui struttura resta relativamente armonica, anche se viene utilizzata *in blocco*, come un evento timbrico complessivo che l'orecchio non si sforza di analizzare per le proprietà funzionali interne.[143] Come in altri compositori contemporanei, queste *sonorità* risultanti realizzano macchie globalmente colorate, ottenute attraverso l'accumulazione più o meno densa di suoni elementari ad altezza precisa ed insistono sulla valorizzazione "coloristica", "defunzionalizzata" delle armonie, tanto da porsi sullo stesso piano di altre manifestazioni "più opache", pure presenti nelle medesime opere, di materiali derivati dal suono elettronico.

L'assunzione del labirinto come immagine di un modello concettuale sotteso ai processi della costruzione e alle modalità di propagazione rizomatica delle infinite opzioni possibili, appare chiaro anche il riferimento di Gentilucci alle traiettorie multiple del comporre e alle deviazioni impreviste e spesso improvvise che il soggetto è libero di assumere, nonostante la precisione strategica di una linea definita in partenza. Nel corso di una trasmissione radiofonica su Brahms, il cui *modus operandi*, secondo Gentilucci, avvicinava il compositore tedesco più alla moderna concezione del pensiero, delle arti e

---

[141] Per i riferimenti in Gentilucci alla poetica del labirinto di Jorge Luis Borges, cfr. § 3.3.3.4 di questa tesi.

[142] A. GENTILUCCI, *Attraverso* cit.,

[143] Cfr. H. POUSSEUR, *L'apoteosi di Rameau*, cit. p. 213, che descrive in questi termini le possibilità di estensione del dominio acustico, sul presupposto teorico di un triangolo immaginario, dove i tre vertici sono rappresentati da qualità "armoniche" convenzionalmente etichettate come tonali, atonali e politonali e individua nel prolungamento dell'asse di queste ultime verso i *suoni complessi.*

delle scienze che al classicismo che gli veniva attribuito, il tema del labirinto viene ricondotto al comporre come luogo dell'autonomia musicale in cui mettere a nudo processi *interiori*.[144]

Nello stesso testo Gentilucci parla in termini autoriflessivi, sia quando cita Boulez che ne *La tana* kafkiana individuava la metafora del labirinto che il compositore «costruisce esattamente come l'animale sotterraneo costruisce la tana»;[145] sia quando parlando di Brahms, dichiara che il compositore

> non realizza praticamente un'idea generale e schematica già definitiva nella propria mente: piuttosto la trama è frutto di una messa a fuoco progressiva, di un continuo graduale avvicinamento dell'immagine di una personale identità […] non applicazione di ciò che è *dato* ma continua rivelazione dal gran ventre dei diversi possibili.[146]

Certo gli "oppure" di Gentilucci spiazzano continuamente il lettore e danno l'impressione che il compositore svii continuamente il discorso per tenersi le mani libere. Sulla corrispondenza tra costrutto e composizione, le sue dichiarazioni sono molto contraddittorie. Da un lato egli giura sulla derivazione univoca dell'opera da un solo campo sonoro intervallare, dall'altro afferma l'esistenza di una concreta possibilità di derivazione plurima.

Nel primo caso non si capisce se "il campo" dichiarato (o percepito come tale) coincida effettivamente con la forma rarefatta (l'unica) documentata nei suoi appunti e se da questa, intesa come polo di riferimento armonico o "riserva" generale da cui attingere, egli derivasse successivamente campi locali; o se piuttosto non intendesse la loro molteplicità

---

[144]Il testo redatto da Gentilucci per il ciclo di trasmissioni della Südwestrundfunk di Colonia *Musicisti contemporanei parlano di J. Brahms* a cura di H. W. Heister, è stato pubblicato in GIORDANO FERRARI, (a cura di),. *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà», XVII/51, novembre 1996, pp. 147-55.

[145]PIERRE BOULEZ, *Sonata « Que me veux-tu »,* 1964, in ID, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 128-9. L'immagine kafkiana ricorrente nel pensiero di Boulez è stata ripresa recentemente in un'intervista di MICHELE DALL'ONGARO al compositore francese, pubblicata il 5.01.2013 sul quotidiano «Il foglio». Alla domanda «Perché il labirinto esercita un così forte fascino su di lei?», Boulez rispondeva: «Non so se ha letto quella novella di Kafka che s'intitola *La tana*. Descrive una bestia sotterranea come una talpa che mette da parte delle riserve perché si sta costruendo una tana con grande energia, ma alla fine costruisce un labirinto così complicato che non riesce più a trovare le riserve di cibo. La mia paura è di perdermi in un labirinto e non sapere dove andare, mentre in un labirinto positivo sai dove andare e ammetti l'incidente dell'incontro. Se componi e hai una traiettoria che hai definito con una certa precisione, osservando questa traiettoria puoi anche imbatterti in qualcosa di imprevisto, e a quel punto o la eviti oppure la accetti e prendi una deviazione che ti porta verso qualcos'altro. In *America*, sempre di Kafka, procedi, incontro dopo incontro, e alla fine ignori completamente cosa hai letto per arrivare a quel punto. E' questa incertezza a essere per me così affascinante. Vedere che c'è una sequenza logica alla fine di qualcosa che tu stesso hai stabilito, ma ammettere che si tratta di una logica assolutamente imprevedibile: è questo per me l'interesse della composizione. Andare incontro all'imprevedibile ma seguendo una logica perfetta». <http://www.ilfoglio.it/cultura/2013/01/05/news/il-rigore-non-e-tutto-la-musica-vive-di-liberta-lectio-magistralis-di-pierre-boulez-91279/> consultato l'11.12.2016. La citazione di Boulez ricorre anche nel contributo di Gentilucci ARMANDO GENTILUCCI, *Attorno a Moby Dick: appunti sulla composizione di un'opera di teatro musicale*, in ROSSANA DALMONTE (a cura di) *Il teatro musicale contemporaneo,* numero monografico de «Il Verri», n. 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 35-45: 36. illustrato al § 3.3.3.4 di questa tesi.

[146] *Ivi*, pp. 154-5.

come risultante di un processo di trasformazione continua di un'unica struttura immanente. Nel secondo caso, non è chiaro in che modo intorno a questa eventuale categoria subordinata di insiemi (o sottocampi), gravitasse la costruzione delle sezioni di un brano; o se nella prefigurazione locale delle altezze, concepita verosimilmente *in extenso,* ovvero in una forma tale da garantire il maggior controllo possibile durante la scrittura, questi insiemi fossero esaustivi o convergessero altre altezze verso di essi.[147]

Esiste poi una terza possibilità: che il campo dichiarato da Gentilucci coincida col "materiale d'avvio", nella misura in cui la prima lettura consiste in una sua "esposizione" e dunque il contenuto globale delle altezze della prima sezione sia sovrapponibile alla versione preliminare del campo (sia esso in forma rarefatta o compiuta) e che la formulazione di nuove idee musicali tragga origine *imprevedibilmente,* ed entro certi limiti *liberamente*, da quella prima realizzazione come esplorazione dello spazio delle altezze delimitato dalle estensioni iniziali, entro cui si muovono particolari processi musicali affidati a gruppi strumentali; che l'esplorazione si svolga secondo una distribuzione della materia sonora (progressiva, polarizzata etc.), funzionale alla gestione di detti processi e che i campi locali altro non siano che i momenti di verifica preliminare dei meccanismi di scrittura improntati da quella regola.

3.3.1.1 "Esposizione" e impieghi del campo ne *Il tempo sullo sfondo*

La parafrasi di un testo di Rainer Maria Rilke posta in testa a un manoscritto autografo, identifica i materiali contenuti come relativi a *Il tempo sullo sfondo* (1978) per orchestra.[148] L'espressione, scritta in caratteri maiuscoli, seguita dal cognome del poeta tedesco posto tra parentesi, costituì forse una prima versione del titolo della composizione: E PUOI SCORGERE IL TEMPO SULLO SFONDO (Rilke).[149] L'opera, com'è noto,[150] è ispirata dalla quarta elegia duinese e la parafrasi si riferisce ai versi 14-20 riportati in traduzione italiana in § 2.4.[151]

La redazione del documento fu eseguita in tempi e con mezzi diversi: due pagine numerate dall'autore e parte della quarta vergate a inchiostro rosso; a matita il resto del manoscritto. Le due pagine numerate in successione contengono una stesura in forma di

---

[147]Nella letteratura analitica sulla tecnica compositiva di Luciano Berio le altezze estranee al campo predefinito ma impiegate nelle sezioni della composizione sono denominate "resti", secondo una terminologia introdotta dall'autore.

[148]Fondo del compositore: segnatura B/9/15: foglio ripiegato di 12 pentagrammi: 2, [2], p. ; 646X468 mm.

[149]Un'idea di partenza, che Gentilucci individuava in una combinazione interessante di intervalli, poteva tradursi in una successione di note ricavata da nomi o sigle, in una citazione. Sulla modalità di scelta delle altezze in base alla corrispondenza tra lettere dell'alfabeto e note a partire da A intesa come DO e procedendo per aggiunta progressiva di semitoni (B = DO# etc,) vi è qualche testimonianza negli abbozzi dove è riportato lo schema di corrispondenza e una esemplificazione di campo realizzato sulle lettere di Wolfgang Amadeus Mozart. Per le applicazioni alle composizioni di occasione cfr. anche G. FERRARI, *Armando,* cit., pp. 101 nota 38.

[150]G. FERRARI, *Armando,* cit., pp. 96-100 e MARIACARLA DE GIORGI, *Gentilucci-Rilke*, cit,, pp. 237-245.

[151]R. M. RILKE, *Elegie duinesi,* cit., n. 4, Vv. 14-20, pp. 22-23.

partitura ristretta di parte dell'introduzione e delle prime due sezioni dell'opera, ossia da A-5 (p. 1) a B compreso (p. 4).[152] Questa stesura attesta una fase creativa che non comprendeva le sei battute d'apertura della composizione, incentrate sulla scansione irregolare del tempo e affidate prevalentemente alle percussioni a suono indeterminato.

Più della cronologia compositiva invertita, ciò che preme evidenziare è il significato di questa esclusione della sezione percussiva nella fase iniziale del processo creativo, in cui l'attenzione del compositore è totalmente catturata dalla necessità di definire il campo di altezze attraverso la sua prima articolazione. Che fosse prioritario per Gentilucci stabilire in un insieme di altezze fissate nel registro il "materiale d'avvio" è dimostrato dall'annotazione del campo presente sul documento. Esso è posto nella parte inferiore di una pagina non numerata, ma si può ipotizzare che la sua stesura sia contemporanea a quella delle pagine numerate contenenti la partitura ristretta, essendo realizzata col medesimo inchiostro rosso.

La disposizione verticale delle altezze occupa il margine sinistro degli ultimi quattro pentagrammi di un foglio dal contenuto alquanto composito e redatto in tempi diversi. La scelta sul tipo di disposizione, che la distingue da quella orizzontale, prevalente negli appunti di Gentilucci, potrebbe essere spiegata con l'esigenza del compositore di annotarsi un riepilogo, un termine di confronto da sovrapporre a stesura effettuata della partitura ristretta. In tal caso non ci troveremmo più in presenza di un materiale d'avvio ma di un possibile sottocampo che attiene solo ed esclusivamente il riferimento genetico per la sezione A-5-B della composizione. Quest'ipotesi prefigurerebbe l'esistenza di un altro campo di ordine superiore e precedente la stesura di questo abbozzo, di cui non sia ha notizia o che comunque attualmente non risulta identificato.

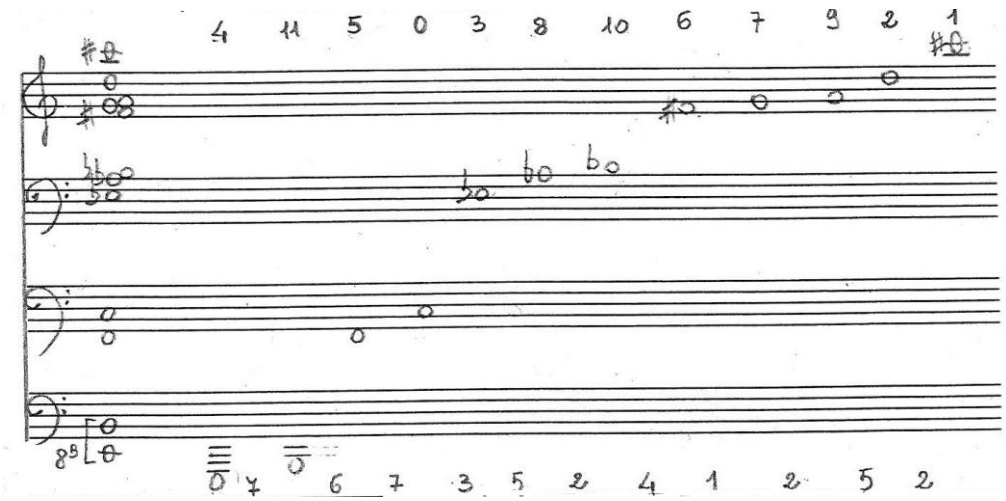


FIGURA 42

Trascrizione del campo di altezze nella disposizione verticale presente sul manoscritto autografo relativo a *Il tempo sullo sfondo* e sua stesura in senso orizzontale aggiunta dalla scrivente con indicazione delle classi di altezze (riga superiore) e degli intervalli (riga inferiore).

[152]Le pagine sono riferite all'edizione della partitura: A. Gentilucci, *Il tempo sullo sfondo*, per orchestra, Ricordi, Milano 1978 n. e. 132871 – dedicata a Gianluigi Gelmetti.

Il campo presente sul documento comprende le dodici classi di altezze che formano il totale cromatico e che coprono un *range* di cinque ottave meno una terza minore, con la distribuzione che risulta dalla trascrizione data in Fig. 42. Il manoscritto indica che l'altezza FA#$_3$ è stata aggiunta in una fase posteriore alla stesura del resto del campo, dato che essa non appare perfettamente incolonnata e presenta una redazione a matita, anziché ad inchiostro rosso come le altre. Il suo utilizzo all'interno della stesura in partitura ristretta, tuttavia, depone per l'ipotesi che Gentilucci abbia inteso integrare un possibile campo preesistente, e che questo ripensamento in corso d'opera abbia causato una banale dimenticanza nel riepilogo che il compositore si era trascritto a margine della composizione delle battute. La definizione puntuale dei registri indica che la trascrizione del campo in questo punto del documento era funzionale alla scelta dell'organico orchestrale: organico che il compositore ipotizza nella parte superiore del foglio, indicando con lo stesso inchiostro rosso la lista degli strumenti, accorpati per famiglie, com'era solito fare, mediante linee di separazione orizzontali (Fig. 43).[153]

2 flauti + ottavi[no]
2 oboi
2 clarinetti + cl[arinetto] basso
2 fagotti
---
2 corni
2 trombe
trombone
---
timpani – campane – [FA$_3$, FA#$_3$, SOL$_3$]
3
---
arpa
pianoforte
---
v[io]l[ini] A
B
C
D
V[io]le A
B
V[iolon]c[elli] A
B
C[ontrab]b[assi] A
B

FIGURA 43

Trascrizione della lista di strumenti presente nel manoscritto autografo relativo a *Il tempo sullo sfondo,* per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano. Fondo del compositore, segnatura B/9/15

[153]Nella trascrizione tra parentesi quadre ho sciolto le abbreviazioni e sostituito il nome delle note della campane tubolari alla notazione su pentagramma presente nel manoscritto. Le modalità di redazione della lista sono in sintonia con mole altre presenti negli abbozzi relativi ai lavori per orchestra.

Il documento attesta il coesistere di queste due dimensioni tra loro strettamente legate nella concezione compositiva di Gentilucci: la formulazione di un'idea musicale che procede dalla definizione di un campo d'altezze fissate nel registro, ossia predefinite come sostanza acustica, come insieme di frequenze vibratorie che si dispongono nello spazio secondo un ordine timbrico dato dagli strumenti d'orchestra e di colori, risultanti dalle sonorità complesse dei rispettivi aggregati verticali.[154]

Le varianti rispetto all'organico finale dell'opera confermano lo stadio preliminare dell'abbozzo e delle opzioni in esso contenute. In quella fase Gentilucci aveva previsto l'impiego di ottavino e clarinetto basso, poi esclusi dalla stesura definitiva della partitura. Tra le percussioni indicate non compaiono piatto sospeso grande e tam tam grande che saranno introdotti per la composizione delle prime sei battute, non ancora concepite, come di è detto, in questa fase. Le campane, previste in numero di tre, verranno portate a quattro nella stesura definitiva, con l'aggiunta del RE_4.

Il resto della pagina è occupato da due abbozzi vergati a matita, che documentano una fase creativa posteriore a quella testimoniata dalla redazione della partitura ristretta, del campo e dell'organico. Essi riguardano le prime sei battute e presentano: a) un'unica redazione eseguita in due momenti diversi della linea delle percussioni su pentagramma (quint'ultimo a destra del campo d'altezze);[155] b) un segmento di retta con quattro segni di spunta a distanza regolare che rappresenta, in modo estremamente stenografico, la scansione metrica dell'introduzione (spazio fra il penultimo e il terzultimo pentagramma).[156]

La redazione a matita si estende anche sulla prima facciata del foglio, dove ho potuto identificare, insieme a vari materiali utilizzati nella versione finale della composizione per le configurazioni accordali inserite nei raggruppamenti di suoni cerchiati,[157] una seconda

---

[154]Alcune annotazioni ricorrenti nel fondo dell'autore suggeriscono che il campo disposto verticalmente funge spesso da base per l'elaborazione di abbinamenti altezze-timbri strumentali, come dimostrano le sigle poste accanto alle altezze fissate nel registro.

[155]In una prima stesura, eseguita con tratto più scuro, Gentilucci abbozza le cinque battute iniziali, indicando indicazione gli impulsi ritmici degli strumenti a suono indeterminato non specificati ma già distribuiti nei due registri come saranno nella versione definitiva, ma senza l'arpa. In un secondo tempo, con un tratto di matita più leggero, suddivide la seconda battuta per ricavarne un'ulteriore nuova occupata dal rintocco SOL_3 della campana tubolare, portando a sei il numero delle battute introduttive, come nella partitura finale. Rispetto ad essa l'abbozzo presenta altresì varianti dinamiche e agogiche (50 alla semiminima di metronomo anziché 52).

[156]Segni simili a questi, sempre a matita, vengono aggiunti in una fase successiva alla redazione della partitura ristretta in testa al sistema, per marcare, a distanza regolare di sei battute l'una dall'altra, alcune sottosezioni. Unito a segmenti di linea retta, l'uso di questa stenografia è attestato in altri abbozzi di Gentilucci col medesimo significato riconducibile alla scansione formale pensata dall'autore.

[157]In dettaglio le corrispondenze dell'abbozzo (c. 2 *r*) con la stesura definitiva: a) in alto aggregati ritmici accordali attribuiti a trombone timpani e pianoforte nei raggruppamenti cerchiati alla sezione E della partitura (p. 6); b) nella parte inferiore della pagina (dal settimo al decimo pentagramma) accordi che definiscono il raggruppamento di suoni "aperto" della sezione N (p. 16) con disposizione a sinistra delle componenti che precedono il respiro coronato e a destra l'impulso conclusivo della mano destra del pianoforte; c) (ultimi due pentagrammi) successione di sei bicordi che corrispondono in partitura alla prima parte del raggruppamento aperto di p. 17 (sezione N): entrambi i pentagrammi sono da intendersi notati in chiave di violino.

stesura del campo di altezze, disposto anch'esso verticalmente su cinque pentagrammi lungo il margine destro del foglio.[158] Le varianti rispetto alla redazione precedente consistono nella trasposizione all'ottava superiore del LA_4 e del $FA\#_5$.

Nel confronto tra le due redazioni del campo (Fig. 44), seguite dalle relative disposizioni orizzontali, il primo profilo intervallare (A) evidenzia la caratteristica fisionomia spettrale con zone di maggiore discontinuità al grave e due soli nodi tendenti alla saturazione cromatica (LAb_2-SIb_2 e $FA\#_3$.-SOL_3-LA_3) nella regione medio-acuta, caratteristica comune, come già si è detto, alla maggior parte dei costrutti attestati nel fondo. Lo spostamento registrico presente nella seconda redazione (B) contribuisce a dilatare ulteriormente la fisionomia iniziale e si spiega forse con la necessità di far derivare dal costrutto generale, un campo locale, funzione di particolari abbinamenti diastematico-timbrici e perciò pensato come sottoinsieme di minor densità.

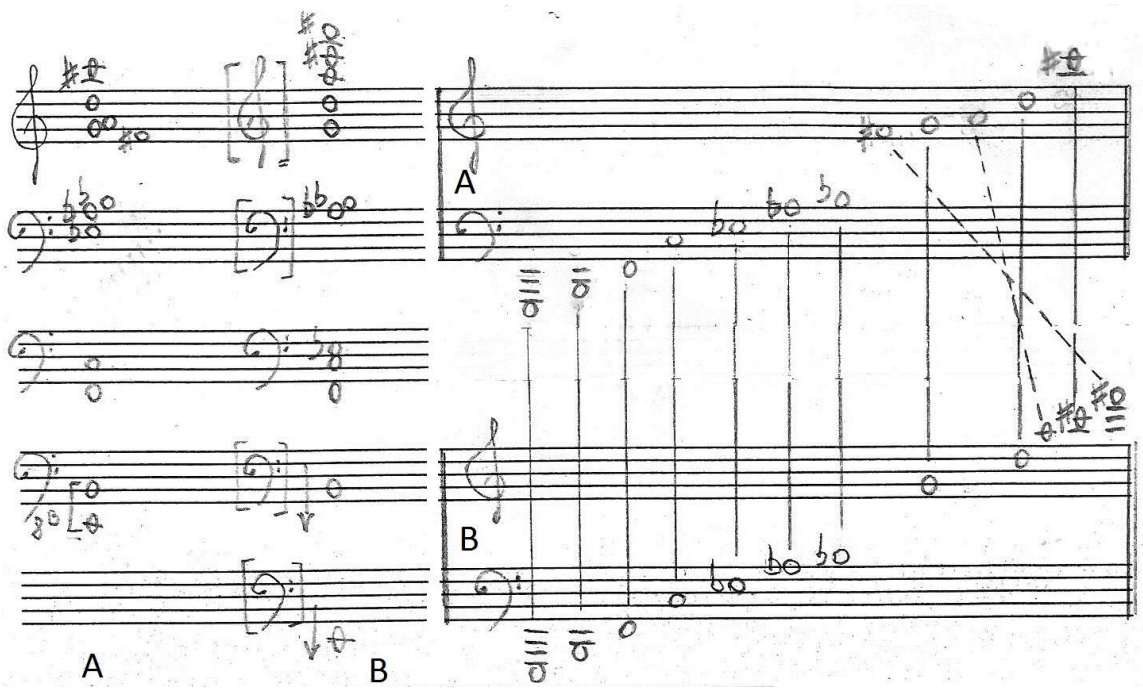


FIGURA 44
Redazioni successive (A e B) del campo d'altezze de *Il tempo sullo sfondo*

In mancanza di documenti autografi sui procedimenti di selezione o integrazione adottati da Gentilucci per dedurre i campi locali da una struttura generale, l'abbozzo descritto, relativo alla composizione *Il tempo sullo sfondo,* attesta nel suo complesso un caso particolare di rapporto tra campo d'altezze e segmento formale. Le altezze del campo, infatti, corrispondono integralmente a quelle utilizzate nella partitura ristretta abbozzata dall'autore, come se fossero state selezionate dall'autore per un insieme di impiego locale. Campo e partitura, tuttavia, attestano una fase creativa preliminare, come dimostrano le

[158]Un tratto di matita verticale sembra voler connettere il suono più grave dell'ultimo aggregato accordale $SOL\#_2$ con l'intero assetto verticale del campo riportato immediatamente sulla destra.

Abbozzo	Versione finale	Edizione	Varianti rispetto all'edizione	Lacune
c. 1 *r* *partitura ristretta*				
primo sistema: quattro pentagrammi 6 bb.	A-5 – A+1 [bb. 7-12]	pp. 1-2		introduzione (A-11 – A-4)
secondo sistema: sei pentagrammi 4 bb.	A+2 – A+4 [bb. 13-15]		nel ms. (battuta aggiunta) FA#$_3$ (camp), nell'ed. RE$_4$ nel ms. b.3 = A+4 "solo soffio" nell'ed effetti ottoni da A+3	fl e ob multifonici (A+1 – A+3)
c.1 *v* *partitura ristretta*				
primo sistema: sei pentagrammi 5 bb.	B+1 – B+5 [bb. 16-20]	p. 3	solo nel ms vl al "ponticello": linea delle campane : - ms (b. 1 = B-1): FA#; ed. FA#$_3$ su B - ms (b. 3) "p"; ed. (B+3) "mp" - ms (b. 4) FA$_3$-SOL$_3$ (melodico): ed. FA#$_3$-RE$_4$ (bicordo) – ms (b. 5): FA#$_3$ (tremolato); ed.: FA$_3$-SOL$_3$ (bicordo)	b. 2 bianca ingresso cadenzante dell'arpa (B - B+1)
secondo sistema: cinque pentagrammi 6 bb.	2 bb. sten. (ottoni). 4 bb. B+7 – B+9	pp. 3-4	effetto cordiera: nel ms 1 pent. chiave di violino RE$_4$ FA$_3$ MI$_4$ SOL$_3$. In testa alla notazione grafica: "2 bacc[hette] gomma nella cordiera colpi saltuari reg[istro] grave medio".	archi e legni (B+7 – B+8)
c. 2 *v* *abbozzi e materiali*				
lista organico campo d'altezze 8. pentagramma	linea percussioni [bb. 1-6]	p. 1	ms: ¼ = 50 ed: ¼ = 52 dinamiche linea percussioni ms: p, mp, (camp. senza dinamica) p, mf, pp ed: mp, p, pp, p, mf, mp	doppio bicordo del pianoforte del pianoforte (A-8)

FIGURA 45
Varianti e lacune dell'abbozzo rispetto alla versione definitiva della composizione

aggiunte e le varianti introdotte nella versione definitiva, riassunte nella tabella precedente (Fig. 45).[159]

[159]Secondo sistema c. 1 *r*: il pedale dei contrabbassi (FA#$_3$ armonico) è riportato in testa al sistema. Questa posizione potrebbe testimoniare un'aggiunta successiva della linea dello strumento alla stesura di viole, violoncelli, arpa, campane tubolari, corni e trombe. La notazione a matita "fl?". in testa al secondo sistema indica l'intenzione di integrare la parte mancante (cfr. lacuna nello schema) e il flag successivo indica forse il punto d'attacco. Una freccia orizzontale orientata verso destra indica la continuità dell'effetto soffiato degli

Dato che la maggior parte delle varianti si concentra intorno all'unico nucleo cromatico del campo iniziale (FA#$_3$-SOL$_3$), quest'ultimo assume una salienza particolare, soprattutto in relazione alla tensione semitonale che insiste sul filtro operato dalle altezze della campana tubolare:[160] una tensione diretta verso il primo suono determinato della composizione SOL$_3$, introdotto, come si è detto, in un fase creativa successiva, attestata dall'abbozzo a c. 2 *v* della linea delle percussioni. La scelta del SOL$_3$, come suono-rintocco da cui ha inizio l' "intonazione" del brano, presuppone una lettura del campo a partire dal suo nono "grado"; indica cioè che nella realizzazione le altezze del campo non si succedono necessariamente una dopo l'altra. Il campo "realizzato" ricalca quello "dato" come costrutto: non vi sono altezze aggiunte e le ripetizioni avvengono sempre nel registro indicato.

Lo schema successivo (Fig. 46), ricavato dalla sovrapposizione del primo campo redatto sull'abbozzo con la sezione corrispondente nella partitura definitiva, mostra, attraverso l'indicazione delle unità minime (in battute) e relativi timbri strumentali, che compongono le prime quattordici misure, i quattro sensi di lettura del costrutto. A partire dal centro, dove si colloca il citato suono-rintocco (b.3), seguono, infatti, tre fasi successive di esplorazione dei registri grave (bb. 4-10) acuto (b. 9), e medio (bb. 10-14) del campo.

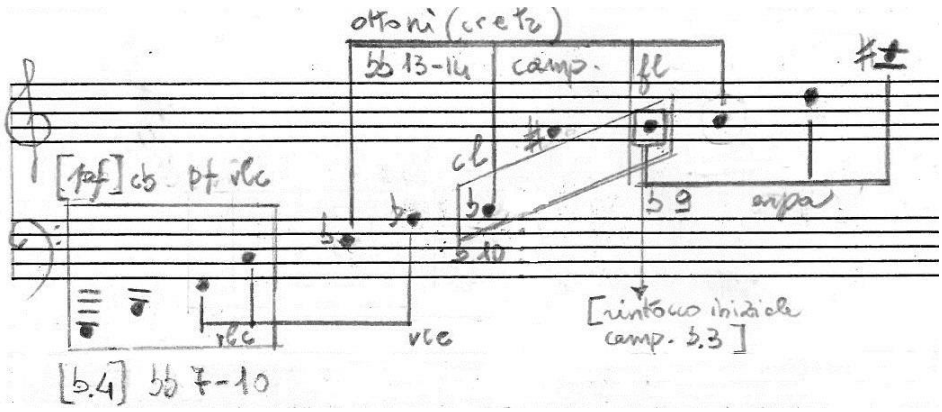


FIGURA 46

Campo di altezze generale per introduzione e sezione A de *Il tempo sullo sfondo* con analisi del suo impiego nelle prime 14 battute.

I quattro sensi di lettura del campo e le loro sovrapposizioni parziali esprimono il tipo di relazione che la struttura immanente stabilisce con una fisionomia realizzata: descrivono l'intero campo in rapporto al tempo di attuazione, il quale, in questo caso,

---

ottoni (cfr. variante nello schema) prevista nelle battute successive e pensata come fascia.Primo sistema c. 1 *v*: la stesura del bicordo delle viole sopra l'accordo dei violini indica forse la sua aggiunta successiva. Prosegue l'indicazione "stenografica" degli ottoni ("soffio") con freccia orientata verso destra. Un segno a matita in corrispondenza della quinta ed ultima battuta indica probabilmente il punto d'ingresso di un'articolazione dei fiati.

[160]Nella stesura definitiva il nucleo cromatico si estende al FA$_3$, che raddoppia a due ottave sopra la frequenza grave inclusa nel costrutto,

consiste nei pochi istanti in cui la struttura prende forma, ma che in altri casi potrà avvenire in un tempo molto più esteso. Nelle modalità di passaggio da un campo all'altro, nel modo in cui gli insiemi si sovrappongono o si mescolano, nel modo in cui queste trasformazioni insistono sulla qualità armonica delle diverse sottosezioni di un'opera, è possibile desumere i processi musicali distinti che si svolgono in differenti strati della costruzione musicale, legati a particolari gruppi strumentali.

Per comprendere la funzione del campo di altezze nel concreto della prassi compositiva di Gentilucci, occorre ricostruire in sede di analisi condotta sulle partiture musicali il ruolo che esso svolge all'interno dell'arcata formale complessiva. Per ricavare le informazioni necessarie, è necessario in primo luogo osservare come si presenta il campo in ogni sottosezione formale. Dal successivo confronto con eventuali altre strutture armoniche impiegate nel medesimo contesto e nelle zone di scrittura adiacenti sarà possibile desumere le indicazioni evolutive presupposte al parametro armonico. In secondo luogo occorre mettere in relazione l'uso del campo con gli altri elementi, come il tipo si scrittura e tutti gli altri parametri (timbro, intensità, strutture ritmiche), per ricavare informazioni dai cambiamenti che intervengono insieme o rispetto ad esso.

La prima esplorazione del registro grave del campo avviene nell'Introduzione, dove gli interventi accordali di pianoforte (b. 4) e archi gravi in tremolato (b. 7), insistono sulla propagazione di un suono-rintocco e sulla sua organizzazione ciclica in impulsi di proposta-risposta. Con l'intento di evolvere la fase vibratoria di suoni prevalentemente indeterminati,[161] essi espongono e confermano un primo campo armonico MI_0-SI_0 FA_1-DO_2..

In base alla *Pitch-Class Set Theory*[162] si tratta di una successione d'intervalli 7 6 7, ovvero di una struttura simmetrica in cui l'asse è l'intervallo di tritono (fa – si) con una quinta giusta sotto (mi – si) e una quinta giusta sopra (fa do). Nella classificazione operata secondo questo metodo di analisi insiemistica, l'entità descritta ha nome 4 - 8. Questo nome viene utilizzato per designare un campo armonico costruito da due quinte sovrapposte a distanza di semitono o di tritono, come potrebbe essere, per esempio, anche il campo SOL RE LAb MIb, trattandosi della stessa struttura intervallare trasposta. In altre parole le strutture permangono identiche ma può cambiare la loro disposizione nello spazio.

Per Gentilucci, al contrario, come per tutti i compositori del suono contemporanei, la disposizione di un campo armonico nello spazio non è indifferente, poiché influisce sulla qualità sonora complessiva. Stabilire cioè che le quinte componenti il campo armonico

---

[161]Le prime nove battute sono state descritte in § 3.2.1. come esemplificazione del modello timbrico di attacco-risonanza e documentate con relative immagini.

[162]ALLEN FORTE, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Heaven-London 1973. Questo tipo di analisi, basata sull'applicazione della teoria degli insiemi alla musica, è stata sviluppata da Milton Babbit a Princeton per analizzare e comporre le opere seriali. Negli anni Settanta il metodo è stato esteso all'analisi della musica atonale, pre-dodecafonica. Per accostarmi alla teoria musicale degli insiemi ho consultato SUSANNA PASTICCI, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM» Anno II, n. 1, 1995, Numero monografico, pp. 1- 111.

suddetto siano a distanza di tritono e non di semitono, è molto importante, poiché la densità armonica del campo risulta molto diversa nelle due disposizioni. In questo caso il doppio bicordo di pianoforte e archi MI_0-SI_0 FA_1-DO_2, comporta una precisa risultanza timbrica, come suggeriscono le ripetizioni a distanza totali o parziali di questo stesso campo, fissato nel medesimo registro e apparato strumentale,[163] che l'autore ripropone nell'arco della composizione (Fig. 47).

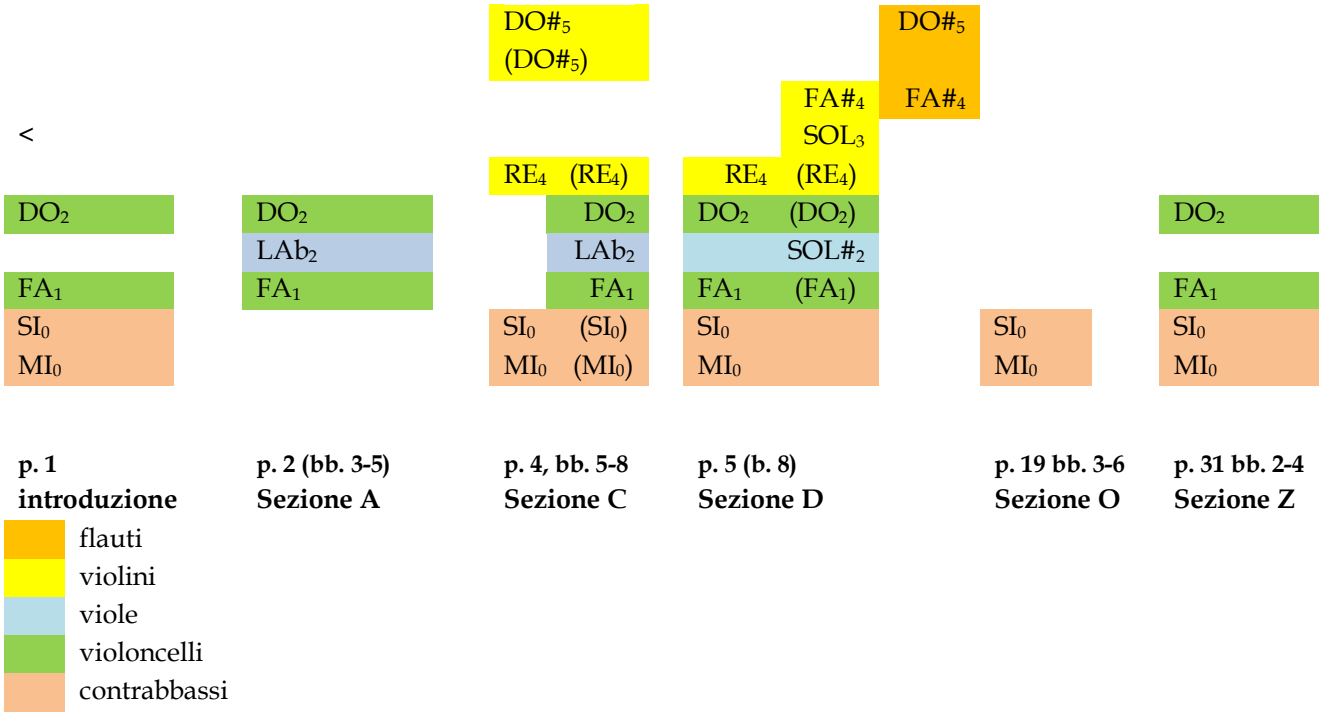


FIGURA 47

Schema delle occorrenze del campo armonico iniziale nelle sezioni A, C, D, O, Z de *Il tempo sullo sfondo* e rapporti con altre strutture verticali

Gentilucci, attraverso questa scelta e disposizione di altezze fissate nel registro grave, costruisce un *suono-timbro,* che si pone come "prolungamento" dell'armonia. Pertanto l'applicazione della *Pitch-Class Set Theory* a questo autore potrebbe risultare riduttiva, a meno di impiegarla come ausilio per la ricognizione dei campi e delle relazioni di continuità o discontinuità tra le strutture.

Una prima evoluzione si rileva dal confronto col campo successivo e coincide con l'introduzione di un nuovo colore strumentale, dato dall'ingresso dell'arpa su un accordo di tre suoni. L'assenza momentanea del FA# (si farà udire dopo tre battute) non impedisce di ricostruire la struttura di un campo basata, come quella del primo, su due quinte sovrapposte SOL_3 RE_4 [FA#] $DO\#_5$. Nonostante la differente distribuzione, questa seconda combinazione armonica propaga la doppia cellula-intervallo di quinta giusta in un

[163]Si vedano le occorrenze puntuali del campo MI_0-SI_0 FA_1-DO_2, dato nei contrabbassi e violoncelli divisi, in p. 5 b. 8 e p. 31 bb. 2-4 e le occorrenze di una sua porzione che si ripresenta in sovrapposizione con altri campi, come in p. 2, bb.3-5, il FA_1-DO_2 dei violoncelli o come in p. 4, bb. 5-8 e in p. 19 bb. 3-6 il MI_0-SI_0 dei contrabbassi come risulta anche nella Fig. 46.

secondo campo armonico di nome 4 – 8, che corrisponde alla lettura del segmento più acuto del campo armonico pre-definito dall'autore.

Con questa trasposizione del campo ad altra altezza, Gentilucci conferma la *ratio* esposta nelle prime battute e il potenziale generativo dell'intervallo di quinta, a partire dal SOL_3, primo suono ad altezza determinata di tutta la composizione (b. 3), che qui si ripresenta con la sua quinta (RE_4 in b. 9), così da assicurare all'intervallo FA-DO una germinazione "omologa" SOL-RE, e al MI-SI un corrispettivo FA#-DO# (Fig. 48).

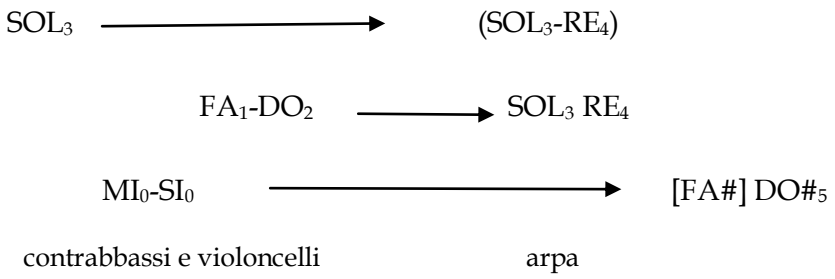


FIGURA 48
Schema sintetico della derivazione dei rapporti di quinta giusta

Il percorso che collega l'introduzione al primo episodio coniuga lo stesso principio organizzativo ad un'evoluzione di tipo timbrico: allarga il *focus* dagli archi gravi al colore dell'arpa, saldandoli con un apparentamento di tipo armonico (Fig. 49). Questa continuità tra zone armoniche trova una corrispondenza morfologica nella scelta di impiegare suoni-pedale (flauto e nel clarinetto),[164] che cessano in concomitanza con l'introduzione di un nuovo campo, per ricomparire subito dopo la sua esposizione, ma trasformati nella loro natura espressiva da sospensiva a lirica. La presenza intermittente di queste altezze (SOL_3, SIb_2 e poi SOL_3, SIb_2 RE_4), isolate o in combinazione, innesca un secondo processo di natura melodica, che deriva dalla lettura del campo a partire dal nucleo cromatico centrale e che in questa fase, lambisce e interseca quello di lenta evoluzione dei campi armonici.

La melodia di timbri attraversa come un filo sottile lo spessore del tessuto organizzato per strati accordali e trova un filtro armonico nelle altezze della campana tubolare (e in particolare del semitono FA#-SOL) che si riverberano timbricamente (FA# armonico del contrabbasso),[165 svelando in] parte il senso del suono-rintocco dell'inizio. Nelle quattro sezioni successive (B-E), infatti, il processo di natura melodica resta compresso sotto l'evidente stratificazione armonica, su cui viene convogliata tutta l'attenzione dell'ascoltatore, per riemergere, da F in poi, nella prima di una serie di evoluzioni polifoniche. L'esordio di questo nuovo assetto orizzontale della scrittura sarà "segnalato" dal SOL_5 del flauto, proiezione all'acuto del suono-rintocco d'inizio e prima altezza della linea superiore, il cui ingresso precede quello di tutte le altre.

---

[164] Per il collegamento dei suoni pedale con quanto precede e il passaggio dal suono rintocco dell'introduzione all'evoluzione della propagazione, in base al modello acustico attacco-risonanza, cfr. § 3.2.1 di questa tesi.

[165] L'intonazione delle quattro campane tubolari (FA_3 $FA\#_3$ SOL_3 RE_4) definisce un insieme di tre intervalli 1, 1, 7, cioè di due semitoni e una quinta ossia un campo di nome 4 – 4.

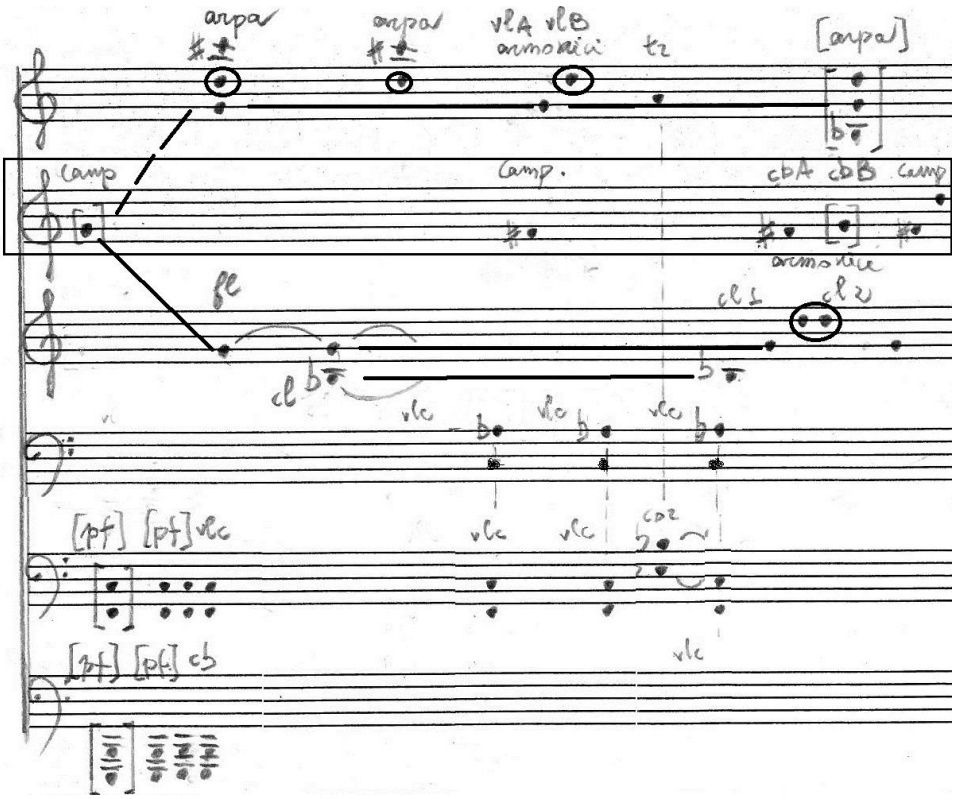


FIGURA 49
Evoluzione melodica del suono-rintocco iniziale

Il campo armonico locale, a questo punto della composizione, evidenzia l'esplorazione di altezze le cui frequenze non coincidono più con quelle fissate nel precedente. I sensi di lettura del campo impiegato nella prima sezione sono dunque funzionali all' "esposizione" di due obiettivi fondamentali su cui l'autore costruisce i processi di trasformazione da realizzare nell'ambito della macroforma.

Proseguendo l'analisi del campo rispetto al suo impiego "armonico", il recupero della direzione di lettura da sinistra a destra comporta l'esplorazione di una seconda regione situata, come la prima, nel registro grave. Dopo l'introduzione, il primo episodio, che esordisce a tre battute prima di A, è marcato da una parziale sovrapposizione col campo precedente, la quale fa perno sull'inserimento del LAb_2 delle viole nella porzione FA_1-DO_2 del doppio bicordo, tuttora affidato ai violoncelli (Fig. 50). Quest'aggiunta conferisce alla sonorità "vuota" dell'intervallo giusto un'emergenza plastica che la proietta in primo piano, facendo della densità pastosa della triade l'*evento-guida* della sezione A.

La triade di fa minore erompe nel vivo di una tavolozza armonica in via di definizione e suona come emergenza connotata storicamente in un contesto stilistico altro. Ancorché sganciata da qualsivoglia dinamica relazionale di tipo tonale, detta triade non può non rinviare, nell'istante della sua percezione, a riferimenti funzionali dei quali peraltro sarebbe vano cercare successive conferme.

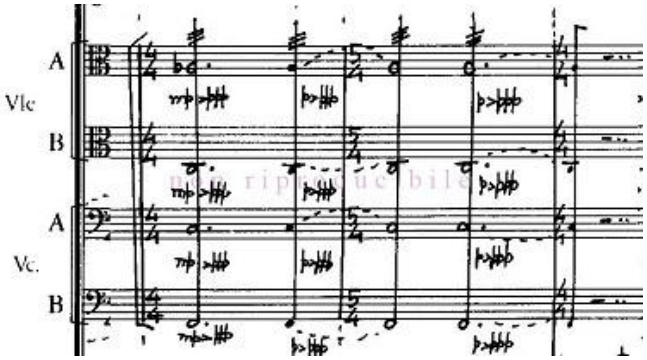


FIGURA 50

A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo,* per orchestra (1978), p. 2 – sez. A, bb. 1-2 (violoncelli e viole: frammento). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Il riferimento tuttavia carica di enfasi l'apparizione dell'oggetto, che s'impone come *evento*. E poiché il contesto assolve detta triade da ogni necessità di collegamento, l'orecchio classifica l'oggetto accordale prima di tutto come timbro, come sonorità composta, qualificata dal colore armonico e dell'impasto strumentale. Solo in un secondo tempo esso associa alla qualità *sonoriale* dell'oggetto l'"immagine" storicizzata dell' *object trouvé*.

La parziale sovrapposizione dei campi 4 – 8 (MI_0-SI_0 FA_1-DO_2,) e 3 – 11 (FA_1-DO_2-LAb_2) trova una puntuale corrispondenza: 1) nella scelta degli strumenti che, facendo perno sui violoncelli, evolve nel registro l'omogeneità timbrica degli archi, sostituendo ai contrabbassi le viole; 2) nella ripetizione della scrittura accordale in tremolato, organizzata in tre impulsi, la quel fa avvertire il secondo ciclo come una messa fuoco del primo: una propagazione della propagazione, che, con l' aggiunta della terza, conferisce pienezza scultorea ai colori "filmari" della quinta vuota.

Questa relazione di continuità, incentrata sulla gestione di un *timbro-suono*, è confermata dai richiami a distanza che il compositore stabilisce tra i due campi (grafico 2).[166] Organizzazione armonica, tipo di scrittura e articolazione formale traspongono sul piano morfologico-timbrico la tecnica della dissolvenza in entrata (*fade in*) e in uscita (*fade out*), operazione nota ai tecnici e ai compositori del suono dediti al mezzo elettroacustico, che praticavano tagli a 45 gradi sul nastro magnetico nella fase di montaggio, per evitare gli *stacchi* netti.

Nel pensiero compositivo di Gentilucci il modello operativo della dissolvenza guida anche i passaggi ad "incastro" da un episodio all'altro. A questa modalità di relazione tra le zone di scrittura che compongono l'intera arcata formale, fanno eccezione i soli episodi E ed S, che si corrispondono a distanza come pannelli sezionanti dai contorni netti e tagliano verticalmente lo "scorrimento" *a parte ante* e *a parte post* della prima e della terza parte della partitura.[167] Attraverso la tecnica dell'incastro, che presenta forti (anche se non

[166] Si vedano le occorrenze indicate in nota 4 e in grafico 2. La sovrapposizione totale inoltre determina un campo 5 - 22 MI_0-SI_0 FA_1-DO_2- LAb_2 affine al 4 – 8.

[167]Il carattere contrastante di questi pannelli è accentuato dal ricorso di Gentilucci all'alea controllata, come scelta operata in via esclusiva di una scrittura che indica le altezze ma non le durate dei suoni. Per i dettagli

volute) analogie col linguaggio cinematografico, l'autore ottiene la graduale "apparizione" della successiva zona formale, anticipando alcuni suoi elementi ed evitando gli *stacchi*, che, come i cambiamenti d'inquadratura, determinerebbero cesure nella continuità del discorso sonoro. D'altro canto le trasposizioni di una medesima struttura armonica consentono di arricchire la tavolozza timbrico-armonica all'interno di un pensiero unitario.

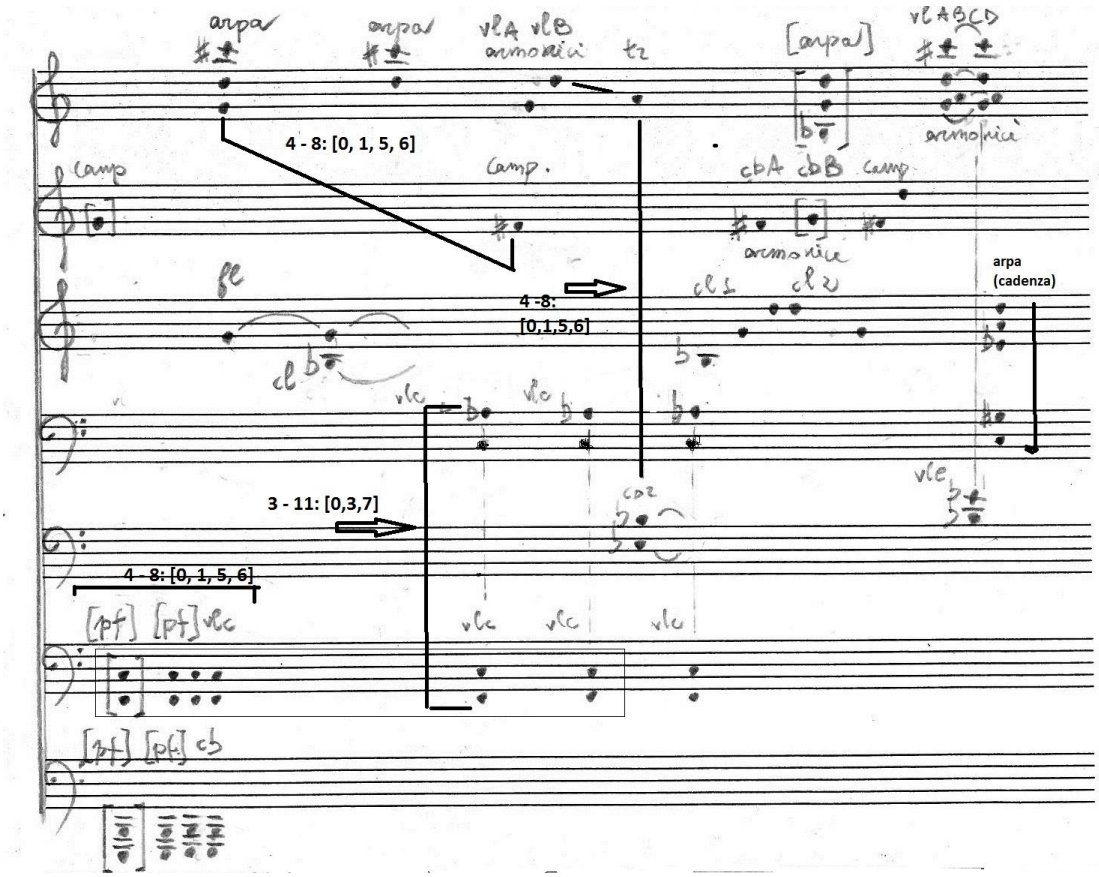


FIGURA 51
Distribuzione stratificata di insiemi unitari di altezze da A-11 a B+3 de *Il tempo sullo sfondo*

La lettura del campo dato si completa con l'esplorazione delle altezze poste nel registro medio-grave. Essa riguarda le prime quattro battute della sezione B della partitura. Com'era stato nel primo episodio per l'arpa, corni e tromba introducono qui un ulteriore campo 4 – 8, ma con una distribuzione più dilatata nello spazio: MIb_1 - SIb_2 (corni) - LA_3 (tromba), dove il RE_4, dapprima assente, è dato subito dopo al violino primo (Fig. 51).[168]

L'ingresso degli ottoni comporta perciò una prima saturazione del totale cromatico. Gentilucci ottiene una risultanza qualitativamente cromatica, mediante l'utilizzo di

sull'impiego dell'alea nella tecnica di Gentilucci e per l'analisi delle citate sezioni E ed S de *Il tempo sullo sfondo* cfr § 3.1.1.1. di questa tesi.

[168]Benché il nome dell'insieme nella *Pitch-Class Set Theory* tenda ad appiattire in una sola etichetta un insieme composto da due quinte sovrapposte, a distanza indifferentemente di semitono o di tritono, nell'accezione armonica di Gentilucci non è indifferente adottare l'una piuttosto che l'altra. Un'ulteriore quinta formata dal dal DO#/REb dell'arpa (b. 9 e 11 dell'introduzione) e dal LAb/SOL# dell' "accordo-guida" incatena le due quinte precedenti nel rapporto di germinazione REb LAb MIb SIb che, insieme al suono-pedale SOL3, dona unitarietà all'intero pannello.

elementi diatonici, in questo caso i sistemi di quinte giuste. Questa prassi, comune a molti compositori degli anni tra fine Settanta e inizio Ottanta del Novecento, era finalizzata a distendere la tensione armonica dei semitoni perenni, senza rinunciare all'utilizzo di tutti i dodici suoni. La predominanza delle zone di discontinuità cromatica, che improntava la qualità sonora complessiva del costrutto, è destinata a riverberarsi nella natura e nella distribuzione spaziale dei sottinsiemi verticali da esso derivati e dunque nella trasparenza sonora del tessuto corrispondente in partitura. Da qui in poi non abbiamo costrutti di riferimento dati dall'autore e fa fede la sola analisi della partitura.

La scrittura di tutta la prima parte della composizione mostra una gestione dei sottocampi funzionale ad un'articolazione per strati timbrico-accordali sovrapposti e una ricerca di staticità armonica data dall'impiego di un solo campo trasposto a varie altezze, animato da movimenti apparenti interni ai sottocampi. Questi movimenti possono essere ottenuti spostando banalmente una stessa altezza ad ottave differenti.[169]

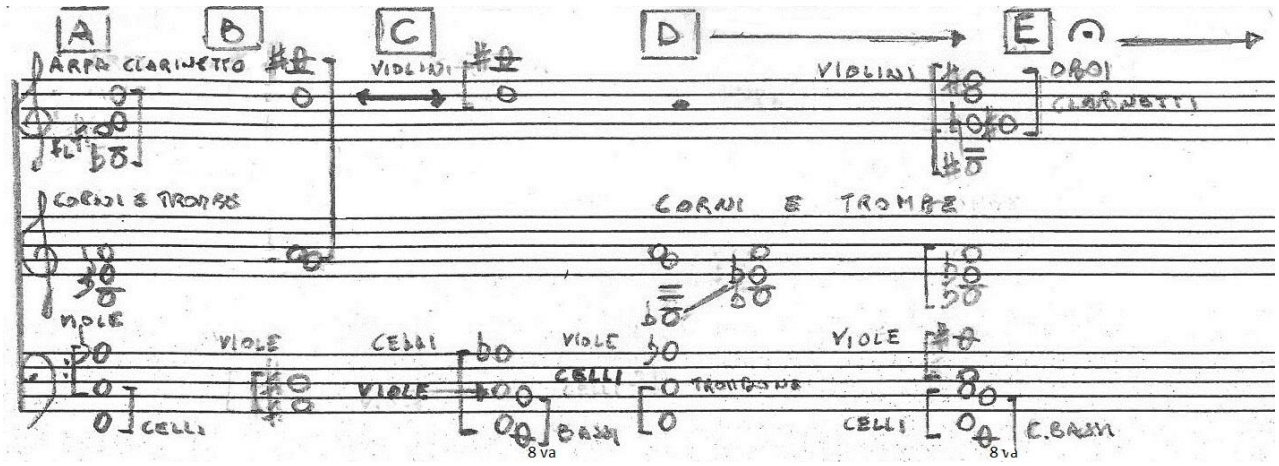


FIGURA 52
Sinossi dei campi realizzati nelle sezioni A-E de *Il tempo sullo sfondo*

Su questa staticità Gentilucci costruisce una profondità illusoria, ponendo elementi diversi su differenti piani sonori, legati a particolari gruppi strumentali. La scrittura stratificata permane nell'organizzazione dei pannelli successivi al primo, corrispondenti in partitura alle sezioni B, C, D, E, dove l'introduzione di oggetti timbrici nuovi, principalmente orientati ad effetti rumoristici (soffi nei fiati, glissandi sulla cordiera del pianoforte, colpi con la mano sulla cassa armonica dell'arpa), rimette di volta in volta in discussione il gioco dei piani sonori, spostando i livelli di profondità, ma lasciando immutata la logica organizzativa (Fig. 52).[170]

[169]Si veda in D la trasposizione del MIb_2 al MIb_3 nel passaggio dal primo al secondo sottocampo affidato agli ottoni.

[170]In sintesi l'uso dei suoni soffiati nei fiati in B, dei glissandi incrociati sulla cordiera del pianoforte da 3 prima di C a tutto D, e del colpo del palmo della mano sulla cassa armonica dell'arpa in D.

Questa logica risulta particolarmente evidente nel passaggio tra D ed E, dove, per effetto di un "riepilogo armonico" inscenato nelle ultime battute di D,[171] tutti i sottocampi precedenti convergono verticalmente su un pedale accordale con corona della durata di sei secondi: un punto d'arrivo che si trasforma nel tappeto sonoro posto come sfondo della sezione successiva. In E la precedente distribuzione del totale cromatico tra legni, ottoni e archi viene esaltata dall'organizzazione in fasce omogenee sul piano timbrico di elementi diversificati nella scrittura, da cui risultano altrettanti piani sonori.[172]

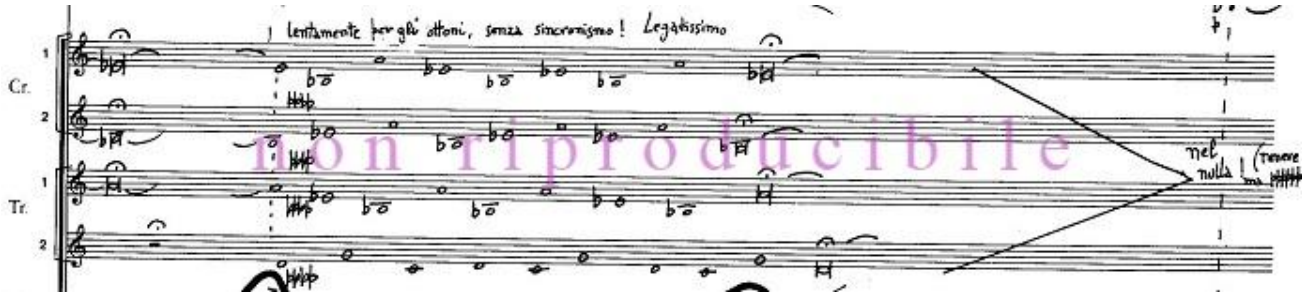


FIGURA 53
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 6 - sezione E, bb. 1-4 (corni e trombe: frammento)
Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Tra questi, gli ottoni smobilizzano una porzione di accordo-pedale attivando un gioco di scambi sulle altezze dei sottocampi SIb_2 MIb_3 LA_3 (corni e trombe 1) e DO_3 RE_3 SOL_3 (trombe 2) che compongono un campo complementare agli archi (Fig. 53).[173] L'esacordo, strutturato sul doppio intervallo di quinta giusta (DO-SOL, RE-LA) e sul suo rivolto (MIb-SIb),[174] associano l'aggregato al campo iniziale permanente negli archi gravi (MI-SI FA-DO).[175]

Le permutazioni, organizzate per successioni sfalsate di durata aleatoria, procedono «lentamente, senza sincronismo» e determinano un'oscillazione sostanzialmente statica, potenziata da un fraseggio «legatissimo», sempre in pianissimo. Questo movimento apparente degli ottoni illumina, per grado disgiunto, la porzione centrale del nuovo campo generale, compresa tra il SIb_2 e il LA_3. Su questa porzione, che copre uno spazio di settima maggiore, insiste l'evoluzione armonica che si è prodotta nell'arco della prima parte, ma che non era stato possibile registrare nell'analisi condotta sezione per sezione.

---

[171]L'avvio di un importante processo d'intensificazione è segnato dal passaggio dal ritmo crescente degli accadimenti alla qualità omogenea di un processo di accumulazione gestito per soli blocchi accordali.
[172]In questa ampia zona che coincide con la sezione E il flauto primo raggiunge il culmine assoluto della prima arcata, SOL5, che preclude alla sezione nuova.
[173]Ragionando a modulo 12 (serie cromatica delle 12 altezze) il campo complementare è l'insieme delle altezze mancanti per raggiungere il totale cromatico.
[174] Per il rapporto con le strutture armoniche degli eventi in primo piano, resi in partitura come raggruppamenti di suoni cerchiati. cfr: § 3.1.1.2
[175]I suoni del suddetto campo, disposti in modo scalare, inoltre, compongono un esacordo costituito da due raggruppamenti simmetrici di tre suoni, organizzati in base alla successione tono e semitono: DO RE MIb e SOL LA SIb.

Essa risulta evidente dal confronto tra il campo iniziale e quello di arrivo (Fig. 54), nel quale compaiono due zone di addensamento cromatico molto più sviluppate (DO_3 $DO\#_3$ RE_3 MIb_3 e SOL_3 $SOL\#_3$ LA_3) rispetto al primo, oltre ad una particolare ricorrenza di terze maggiori rispetto agli intervalli più ampi occorrenti nel precedente, se si eccettua la doppia quinta al grave.

La distribuzione dei due addensamenti cromatici tra sfondo (accordo-pedale di archi e legni) e primo piano (fascia degli ottoni) dissimula la compressione interna al campo, soprattutto a causa dei movimenti melodici ampi per quarte, quinte e settime, con cui gli ottoni continuano a perpetuare orizzontalmente l'*habitus* intervallare, la qualità diatonica che essi avevano interpretato fino a quel momento con le macchie di colore situate nelle sezioni precedenti. Il ruolo centrale attribuito agli ottoni li addita come responsabili principali del processo evolutivo, che ha condotto ad una prima trasformazione interna del campo e che è possibile ripercorrere osservando la sinossi precedente (Fig. 52).

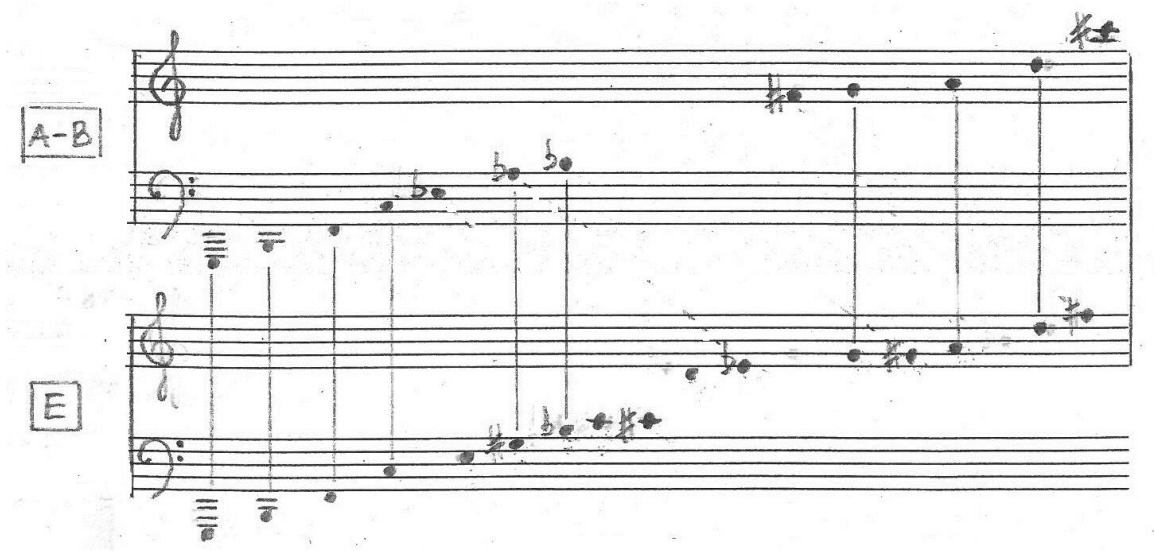


FIGURA 54
Confronto tra il campo dato e realizzato sino a B+3 e il campo realizzato in E

Questa prima trasformazione armonica, che si basa sostanzialmente su una differente disposizione delle altezze nello spazio delle diverse ottave, asseconda l'incremento della tensione che insiste sulla sezione E, dal momento in cui sulla fissità parziale di uno sfondo articolato dalle fasce, irrompono i gesti "brutali" descritti all'inizio di questo capitolo.[176] Data la lieve entità dell'evoluzione armonica, la reazione del contesto si mantiene comunque al di qua del drammatico confronto, che s'instaura tra le opposizioni espressive

[176] Cfr. § 3.1.1.2 di questa tesi. Altrettanto importante risulta essere la dimensione intervallare di un dato campo, sia che essa si manifesti sul piano orizzontale (linee melodiche ad intervalli fissi o altezze fisse), sia sul piano verticale come aggregati a estensione fissa. Essa risulta evidente nelle ricorrenze del campo iniziale associato al timbro originario e nel rilievo dato ad alcune sovrapposizioni con altri campi, soggette a riletture successive, nonché raccordate, anche a distanza, attraverso l'evoluzione dei culmini di registro impostati, come il campo 4 - 8, fin dall'introduzione. Nel grafico 2 sono riportati il DO#5 dell'arpa di p. 1 che ritroviamo all'acuto della fascia degli archi a p. 4; il FA#4 degli archi e oboi di p. 5 che traspone all'ottava superiore il FA#3 delle campane tubolari e arpa di p. 2.

e dinamiche di un tempo immoto sullo sfondo in pianissimo e degli istanti, che irrompono nel brutale fortissimo.

La staticità di uno sfondo impassibile dinnanzi agli eventi che si susseguono a ritmo irregolare e in modo assolutamente imprevedibile, permane nella concezione armonica delle quattro sezioni successive (F, G, H , I), ferma sostanzialmente alle coordinate descritte. Il primo cambiamento decisivo sul piano armonico interviene circa a metà dell'arcata formale, nel decimo episodio de *Il tempo sullo sfondo*, che coincide con la sezione L della partitura. L'evoluzione armonica permea integralmente le strutture orizzontali e verticali. Le linee dei legni e degli ottoni introducono movimenti cromatici. È come se l'autore avesse sostituito le quinte dei precedenti campi con grumi di note, fatti di seconde minori e maggiori.

Quest'intensificazione della tensione armonica si percepisce in modo molto chiaro all'ascolto. Gentilucci usa un diatonismo dato dalla sovrapposizione di intervalli cromatici e la risultante percettiva è una fascia unica, perché gli intervalli sono talmente vicini che le note non si percepiscono come entità distinte. Tutto ciò è molto ligetiano e ricorda i procedimenti micropolifonici di *Atmosphères*.[177]

Le altezze, che coprono una porzione di registro dal DO_4 al LAb_2, sono distribuite linearmente in base a "noduli" di toni e semitoni fissati nei registri e nei timbri di ogni famiglia omologa. Nel dettaglio, l'oboe lavora intorno al nucleo LA_3-SI_3, LAb_3-SIb_3 e DO_4-SIb_3; il clarinetto intorno al nucleo Mib_3-REb_3 e SOL_3-FA_3, completato dalla tromba in RE_3,-MI_3 e dal corno FA_3,-$FA\#_3$-MI_3. Il fagotto evolve il suo andamento da DO_3-SI_2 a SIb_2-LAb_2. I flauti, all'apice dell'intensificazione, operano una parziale sintesi della suddetta distribuzione delle altezze percorrendo uno spazio dal MI_3 al DO_4.

Quando, dopo quattro battute, la fascia nei fiati s'interrompe, subentra una seconda fascia negli archi. Il passaggio da un colore timbrico all'altro avviene in modo impercettibile, dal momento che l'ingresso degli archi (con l'esclusione dei contrabbassi) risaliva al levare dell'ultima battuta della fascia precedente. La seconda fascia occupa un registro complessivo di una quinta dal $LA\#_3$ al FA_4, articolato, come il precedente, per intervalli di seconda minore, e a quello si aggancia evolvendo l'estensione verso l'acuto.

La dissolvenza che aveva regolato la relazione tra i diversi episodi si sposta ora all'interno di una sezione. Questo procedimento ricalca alcune soluzioni adottate da Ligeti anche nelle composizioni risalenti alle cosiddette 'nuove polifonie', come *Kammerkonzert,*[178] e riguarda i ben noti «illusionismi gestaltici» presenti nelle composizioni del Maestro ungherese, che Gentilucci rilevò nelle pagine di *Oltre l'avanguardia*.[179]

Anche a causa di questi evidenti calchi stilistici la sezione L si relaziona in modo discontinuo sia con la sezione precedente, sia con quanto seguirà. La dialettica sospensiva, inoltre, contribuisce ad accentuare il ruolo formale a sé stante di questo pannello, destinato

---

[177] La riproduzione del frammento è nel § 2.6.2 (FIGURA 24) di questa tesi.

[178] L'aggancio tra le due fasce messo in atto da Gentilucci ricorda l'inizio della sezione B del pezzo cameristico del compositore ungherese (Cfr. G. Ligeti, *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten*, Schott, Mainz 1974, p. 4, sezione B, bb. 9-10.

[179] Cfr. § 2.6.2 di questa tesi (Due sguardi su Ligeti: 1979 e 1985)

a restare irrelato all'interno della composizione. Su questa inerzia di fondo agisce nuovamente il ruolo propulsivo degli ottoni.

Nei blocchi accordali presenti nella seconda parte della sezione L, corno, tromba e trombone propongono il *cluster* LAb_1 LA_2 SOL_2, subito ribadito in eco da clarinetto primo e fagotti. È il segnale di un nuovo tipo di tensione che l'autore intende introdurre con questo trattamento armonico. Gli archi confermano l'intenzione di stabilire nuovi rapporti armonici basati sull'intervallo di seconda minore e maggiore: un *cluster* cromatico di estensione pari a una terza minore nei violoncelli (DO_4 REb_4) e nelle viole (RE_4 MIb_4); un *cluster* diatonico di quarta eccedente nei violini (FA_4 SOL_4 LA_4 SI_4).[180]

Un nuovo ingresso dei fiati accentua la direzione fortemente evolutiva di questa fase. Esso porta avanti la tensione impostata nei *cluster* precedenti ed attua lo slancio finale verso il culmine tensivo di tutta la composizione che sarà raggiunto nella sezione successiva. I cambiamenti sostanziali che intervengono nella scrittura evolvono in modo parzialmente discontinuo il crescendo dinamico che nel *cluster* precedente già aveva smosso l'inerzia del tessuto pedalizzante e sfociano in modo totalmente discontinuo sul battere di M con una situazione contrastante.

In sintesi, le tre battute dei fiati realizzano un ponte evolutivo che conduce da una successione di pannelli diversificati, impostata sulla continuità armonica di un campo sostanzialmente fisso che accorpa tutta la prima parte della composizione, ad una zona centrale articolata in più sezioni meno connotate nel ritmo e nella qualità degli accadimenti, ma con l'obiettivo di mantenere alto il livello di tensione.

Per realizzare questo ponte, in sé evolutivo, Gentilucci cambia la scrittura e inizia a comprimere gli intervalli. Per quanto riguarda la scrittura, l'autore evolve nel breve spazio di nove battute l'articolazione degli stati immobili nella direzione di una maggiore mobilità interna.[181] Dai complessi sonori immobili dati nei *cluster* diatonico-cromatici degli archi di p. 13, l'autore passa a definire nei fiati un complesso globalmente statico ma permeato da movimenti interni. Questo passaggio viene realizzato mediante il procedimento dell'articolazione dinamica non sincrona, data dai crescendi sfasati. Ondate di suoni tenuti e in crescendo a partire da un mezzo forte e da un forte verso un fortissimo con tre *f* sono accentuate dall'impiego sfalsato di pause e respiri. Il procedimento garantisce continuità alla crescita complessiva del suono con una percezione di mobilità interna.[182]

Per quanto riguarda il parametro armonico, al crescendo di ogni altezza Gentilucci aggiunge la tensione semitonale impressa alle relazioni melodiche ascendenti delle singole linee strumentali. Ogni strumento gravita intorno a un semitono: i fagotti (DO_4-REb_4 e MI_4-FA_4), i corni (FA_3-$SOLb_3$); le trombe, che saturano il tono LA_4-SI_4 dei violini A-

[180] La riproduzione del cluster negli archi è in § 2.6.2 (FIGURA 14) di questa tesi.

[181]Per la definizione degli stati immobili in base alla classificazione operata da Ligeti, analizzata da Ingrid Pustijanac nel suo citato lavoro sul compositore ungherese, e per una prima ricognizione sulle applicazioni di tali scritture nelle opere di Gentilucci cfr. § 2.6.2. La riproduzione del ponte evolutivo è riportata medesimo paragrafo (FIGURA 18).

[182]Il secondo passaggio riguarda la scrittura impiegata nel pannello M successivo.

B con i semitoni SIb_4 DO_5, mentre il campo armonico si definisce per sovrapposizione di nuclei di seconda maggiore distribuiti per registro e sezione strumentale: FA_3 SOL_3 (corni), RE_3 DO_4 poi MIb_4 FA_4 (fagotti), SIb_4 DO_5 (trombe), col SI_3 del trombone che al centro traccia una linea continua.

Nella scalata verso il culmine della tensione lo step decisivo si compie all'attacco dell'undicesimo episodio, che coincide con la sezione M. La tensione sfocia nell'unico fortissimo presente in partitura, emesso sul battere di M da tutti gli strumenti, esclusi gli ottoni e i fagotti, che erano stati impegnati nello slancio evolutivo del ponte precedente. Questo attacco collettivo in sincrono di archi e fiati contraddice la modalità di relazione ad incastro degli episodi circostanti, rispetto ai quali essa erge, per contrasto, un muro sonoro.

La scrittura mantiene alta e costante la tensione dovuta alla massa sonora per nove battute, articolate in tre fasi. Questa sezione racchiude e realizza nella sua prima fase il culmine assoluto della composizione per: 1) tensione di registro, determinata dalla distribuzione nei legni e negli archi della fascia di altezze sovracute e acute che coprono un *range* complessivo che va dal $DO\#_4$ al SI_5; 2) tensione articolativa dovuta all'impiego costante di trilli e tremolati in tutte le parti e sottolineata dall'indicazione con cui l'autore prescrive agli archi di "accentare sempre molto ogni cambiamento di suono"; 3) tensione armonica, dovuta alla saturazione del totale cromatico ottenuta per distribuzione di linee contenute in un ambito di registro abbastanza ristretto, a distanza di tono o semitono l'una dall'altra (*cluster*); 4) tensione dinamica, dovuta al raggiungimento del fortissimo e del suo mantenimento a tutta orchestra. Il gesto ricorda molto la sezione F prima del canone in *Atmosphères* di Ligeti: compatto, in crescendo verso il fortissimo, molto acuto.[183]

Come già rilevato nel precedente capitolo riguardante gli scritti di Gentilucci su Ligeti, la scrittura a trilli e tremoli in tutte le parti strumentali costituisce una variante di procedimento impiegato anche dal compositore ungherese per creare movimenti interni in complessi globalmente statici.[184] Ciò che più colpisce nel confronto col modello, tuttavia, è l'aderenza puntuale nella gestione delle linee strumentali.

Il *cluster* armonico della sezione M ha un suo risvolto orizzontale. Le linee degli archi sono trasposizioni di una stessa linea discendente introdotta dal semitono e seguita da terza minore, seconda maggiore, seconda minore. Come si può notare nel grafico seguente (Fig. 55), dove sono riportate separatamente e in astratto le altezze dei violini divisi a quattro parti, il rapporto verticale tende a descrivere un campo armonico cangiante di quattro seconde minori che discende progressivamente (Fig. 56). Nelle viole A la stessa linea discendente, posta una terza minore sotto la linea dei violini D, proietta in senso verticale l'intervallo interno alla struttura melodica, mentre le viole B tengono un $DO\#_5$ che conferma il "grumo" armonico di seconda minore e rinvia alla battuta successiva il completamento della discesa melodica, ponendo il frammento in contrappunto canonico con quello delle viole A. Gentilucci replica lo stesso procedimento nei violoncelli A con

[183] G. LIGETI, *Atmosphères*, für grosses Orchester, ohne Schlagzeug, Universal (U.E. 13453), p. 9

[184] Cfr. par. 2.6.2 (FIGURA 20) dove è riprodotto l'attacco della sezione M de *Il tempo sullo sfondo*.

trasposizione all'ottava inferiore del "grumo" verticale di seconda minore DO#-DO bequadro.

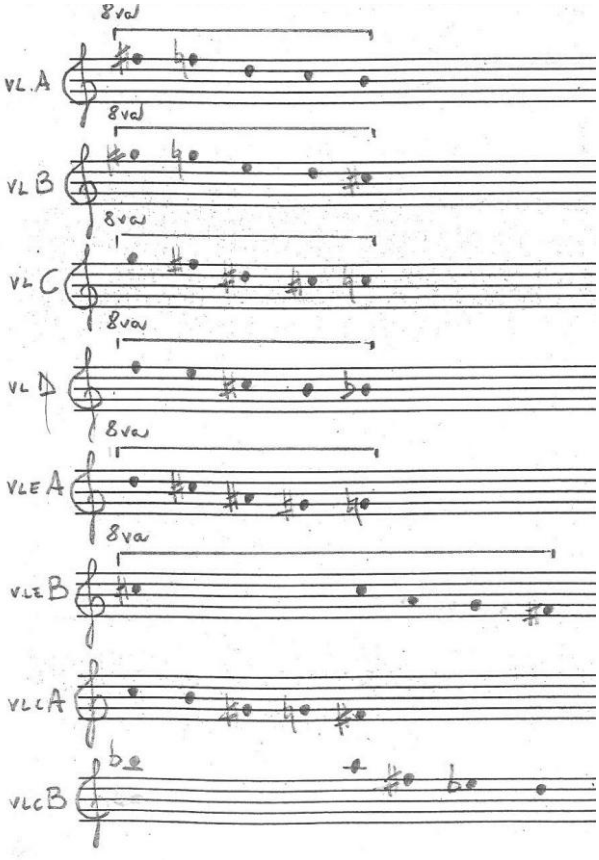


FIGURA 55
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo*, sezione M (inizio) - Organizzazione delle altezze nelle linee

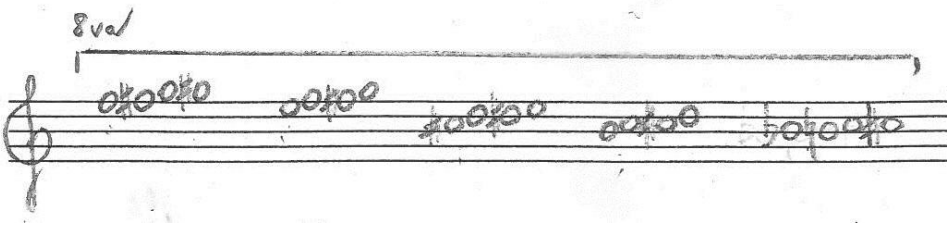


FIGURA 56
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* - Sezione M – violini A,B,C,D (b. 1): "grumi" verticali discendenti di seconde minori

Il modello "contrappuntistico" di Gentilucci è sempre Ligeti, che nel "canone" di *Atmosphères* (sezione H) organizza le altezze in modo analogo ma in senso ascendente, come è possibile desumere dal confronto sinottico tra i due frammenti (Fig. 57 e Fig. 58). Questa scrittura compatta e impegnata a descrivere un unico piano sonoro "appeso" nel solo registro acuto e sovracuto, sbocca su un cluster finale cui segue una pausa. Su questo punto d'arrivo l'analisi del campo armonico che accorpa tutte le sezioni del'orchestra, compresi i timpani (ma esclusi il pianoforte e l'arpa) mostra un assetto composito. Esso comprende sezioni di scala cromatica distribuite su due ottave dal SOL_3 al LA_5 con un registro grave organizzato per quinte diminuite e giuste.

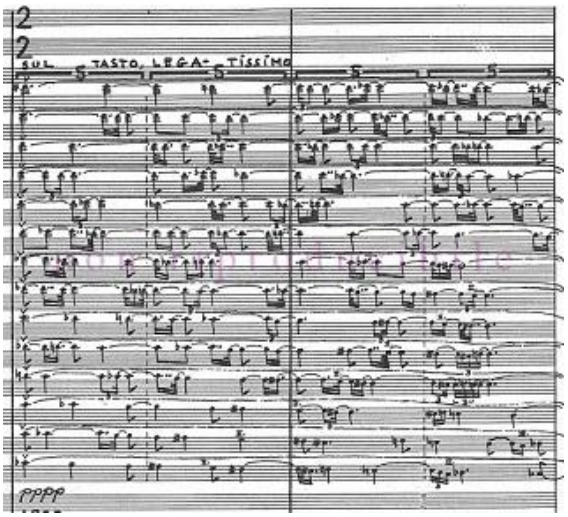


FIGURA 57

G. LIGETI, *Atmosphères* | für Orchester, p. 9 sez.H (*v*iolini primi: frammento) © Copyright 1963 by Universal Edition A.G., Wien/UE 13590

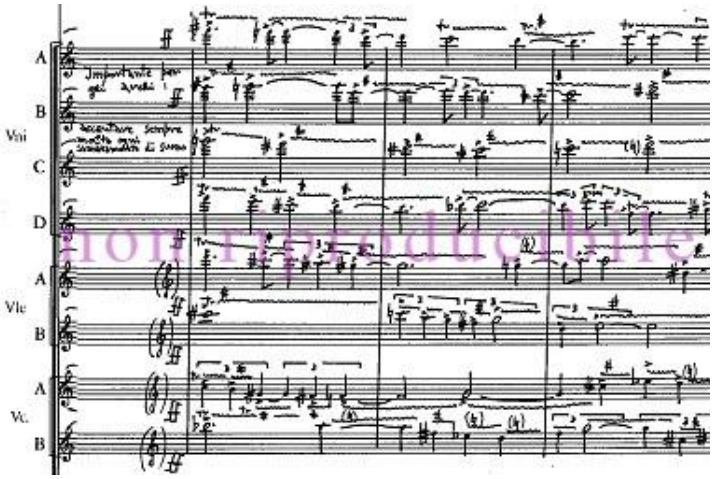


FIGURA 58

A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo,* per orchestra (1978), p. 14- sezione M (archi: frammento). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Il cromatismo deriva in parte dalla sovrapposizione di intervalli diatonici, come evidenzia la parte destra dello schema riportato di seguito, dove sono evidenti nella porzione degli archi le triadi maggiore di SOL e minore di LA, e nella porzione degli ottoni la triade maggiore di SIb. Manca il DO# a completare il totale cromatico e il registro centrale risulta poco attestato (Fig. 60).

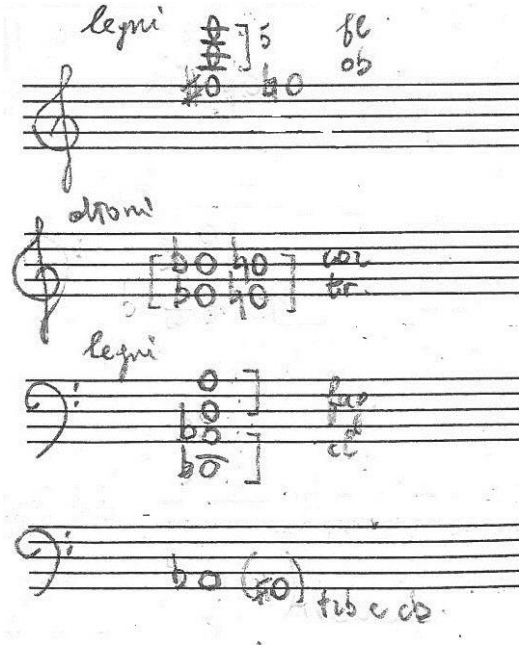


FIGURA 59

Distribuzione del campo armonico della sezione F de *Il tempo sullo sfondo* (p. 7)

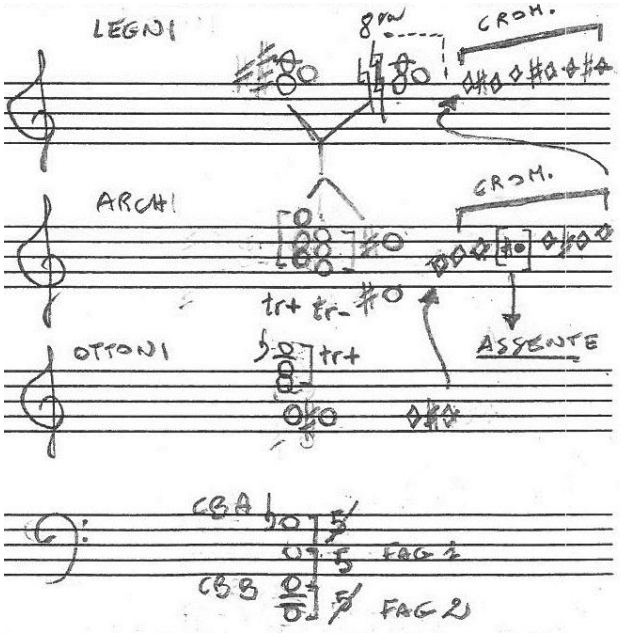


FIGURA 60

Distribuzione del campo armonico in uscita dalla sezione M de *Il tempo sullo sfondo* (p. 15)

La pausa successiva della durata di un ottavo enfatizza il rilievo formale di questo punto della composizione. L'analisi della struttura armonica evidenzia alla fine di M lo stadio evolutivo di questo parametro, al culmine di un'intensificazione progressiva della tensione costruita a partire dalla sezione F (Fig. 60). Dato che il processo di intensificazione attuato da Gentilucci come incremento del ritmo degli accadimenti, almeno fino a I, insiste su un campo armonico abbastanza fisso, può essere indicativo confrontare il materiale armonico delle due sezioni, come punto di partenza da un campo concepito come sovrapposizione di quinte[185] e di arrivo della sua evoluzione.

3.3.1.2 La cellula-intervallo in *Mensurale*

Nel tredicesimo episodio de *Il tempo sullo sfondo* (= sezione T) Gentilucci introduce un elemento di novità, che suona molto contrastante in rapporto alle zone adiacenti. Lo stacco netto attuato dal pannello precedente (S), interamente aleatorio e diversificante, come il corrispettivo E, che sanciva la fine della prima parte, creava le condizioni per l'avvio verso la conclusione dell'intera arcata formale. In questa fase preconclusiva il compositore decide di portare allo scoperto la funzione strutturale di un elemento già indagato nella prima parte del brano e assume il ruolo generativo di tale oggetto come principio fondante di un complesso cammino evolutivo, conferendo ad esso una nuova e particolare enfatizzazione.

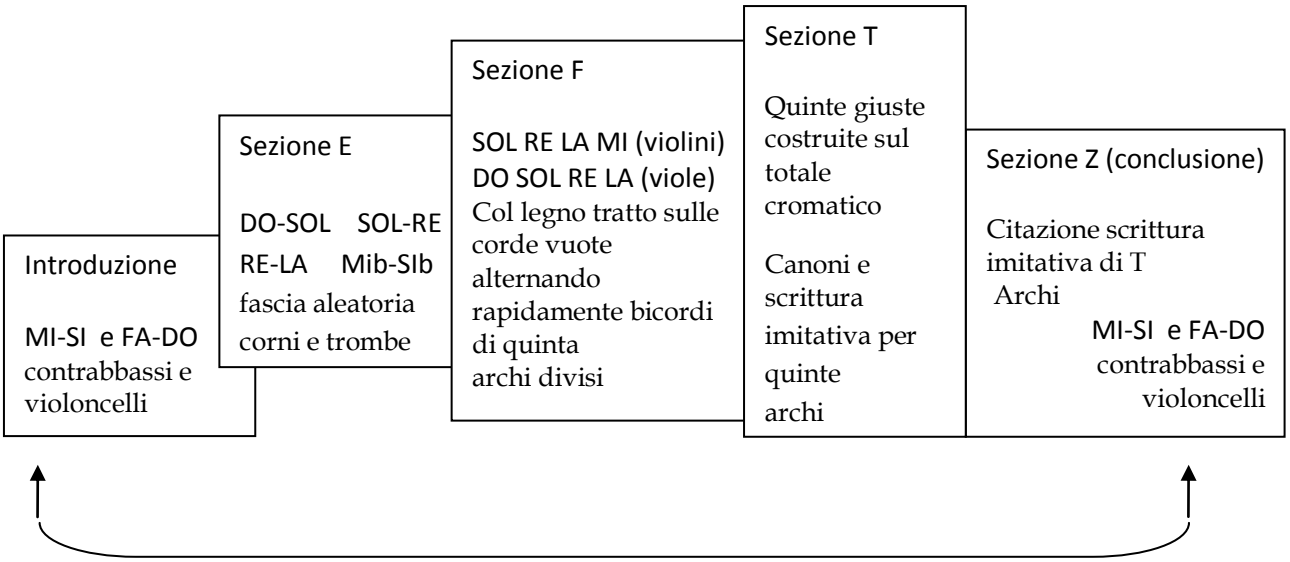


FIGURA 61
Mappatura semplificata della cellula-intervallo e sintesi della sua evoluzione ne *Il tempo sullo sfondo*

Il disvelamento ha per oggetto le potenzialità costruttive della quinta, cellula-intervallo che aveva improntato campi e sottocampi armonici nella prima parte della composizione. Posta in relazione al campo iniziale (4 – 8), dato come propagazione dell'evento-rintocco, e

[185] Gli archi non sono indicati in quanto realizzano a mezza pressione solo le quinte giuste dell'accordatura.

alle trasformazioni timbriche attraversate dall'oggetto nelle fasi successive, la variazione strutturale dell'intervallo di quinta, attuata nell'episodio T, porta a termine un processo, che ha il proprio motore nella trasformazione del nucleo armonico in elemento-base di configurazioni melodiche (Fig. 61).

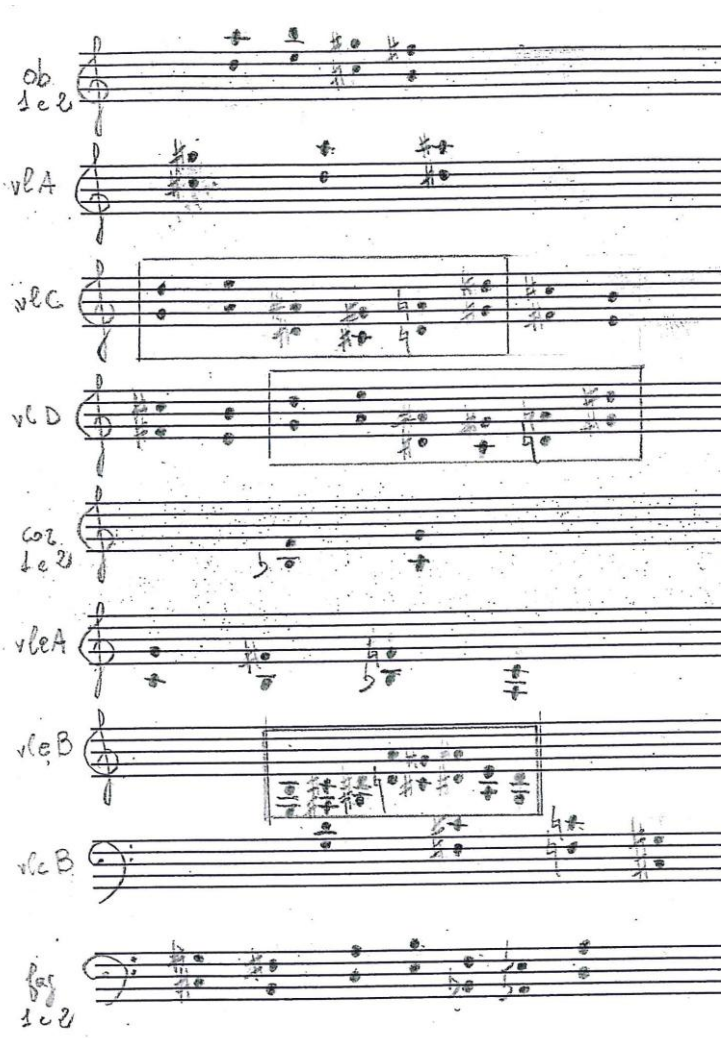


FIGURA 62
Sequenze melodiche di quinte nella sezione T de *Il tempo sullo sfondo*

Un nuovo obiettivo compositivo, basato sull'impiego melodico della quinta giusta, si compie nel breve respiro di una pagina e giunge a definire un complesso articolativo globalmente statico ma animato da una certa mobilità interna. Frammenti o intere sequenze di quinte vengono distribuiti su nove livelli o strati lineari, all'interno dei quali il moto parallelo delle parti predilige il grado congiunto, ma non disdegna la presenza di salti di terza maggiore, quarta, e quinta diminuita, non compensati da direzione contraria (Fig. 62). Con questa tecnica di scrittura, che si rifà ad un'idea metastorica di contrappunto, senza la pretesa di ricalcare i canoni dello stile osservato, Gentilucci incanala le singole parti entro estensioni di registro molto limitate, come in una trasposizione strumentale di linee polifoniche vocali. Nello schema successivo sono

riportate le altezze delle sequenze distribuite nelle parti d'orchestra in ordine di registro decrescente:[186]

A differenza di oboi, corni e fagotti, dove i frammenti di melodie per quinte vengono necessariamente realizzati per andamenti omoritmici delle due parti divise, le melodie degli archi sono pensate come successioni di bicordi.[187] Gentilucci pensa a un *suono* strutturato contrappuntisticamente che abbia nel "bicordo di quinta" la sua componente minimale. Questo obiettivo, oltre al concretismo materico dei bicordi eseguiti al ponticello, si concentra sulla ricerca di una certa densità ritmica, dovuta al numero di spostamenti per battuta (viole B), nonché cromatica, dovuta agli urti di seconda maggiore e minore, dati dalla sovrapposizione delle quinte (violini C e D).

Nel punto più denso della scrittura, dato anche dallo spessore di registro (dal DO_3 al MI_4) in cui si snodano due delle tre sequenze melodiche più lunghe e compiute, si annida un nucleo contrappuntistico concepito dall'autore come canone rigoroso (Fig. 62). Il *soggetto* del canone, costituito da una successione di otto quinte, il cui assetto intervallare, prevalentemente impostato sui rapporti di seconda maggiore, presenta, in forma speculare e posizione quasi simmetrica, due intervalli omologhi di tritono, viene esposto a valori omogenei di 2/2 – come in un antico tempo tagliato – dai violini C (terzo pentagramma Fig. 62).

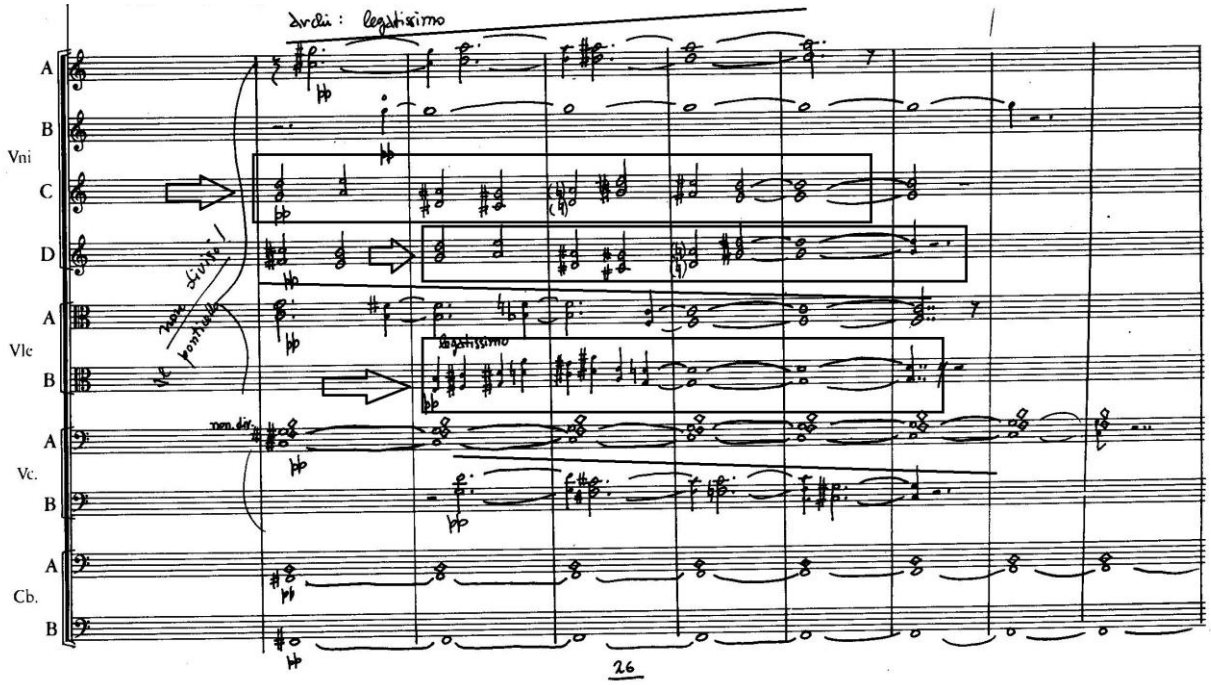


FIGURA 63

A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 26 - sezione T (archi: frammento) Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano. 'Canoni' e imitazioni evidenziate dalla scrivente.

[186] Dallo schema sono assenti le altezze di violini B, violoncelli A e contrabbassi A, B, impegnati nella tessitura di uno sfondo pedalizzante, nonché le note eseguite da trombe e trombone nell'ambito di un intervento di due battute con scrittura 'a corale'.

[187] L'indicazione precisa in partitura è «archi non divisi!».

Il *dux* irradia la propria essenza attraverso due successivi ingressi imitativi (riquadri evidenziati dalle frecce in Fig. 63). Il primo *comes*, a distanza ravvicinata di due minime, compare nei violini D (quarto pentagramma Fig. 62) ma è preceduto dall'ingresso simultaneo degli ultimi due bicordi della sequenza originale, come se a generare l'imitazione fosse in realtà una lettura sovrapposta e sfasata della medesima struttura melodica, destinata a ripetersi sempre uguale a se stessa, in una sorta di ritornello perenne di cui "vediamo" in partitura una sua porzione bloccata. L'ingresso del secondo *comes,* simultaneo al primo, propone nelle viole B una lettura retrogradata del *dux* con valori dimezzati (settimo pentagramma Fig. 62).

Altre parti della polifonia realizzano frammenti imitativi di linee cromatiche ascendenti o discendenti, che tendono in parte a riverberare all'ottava superiore alcune quinte già presenti nel nucleo (violini A), in parte a completare il totale cromatico con le quinte mancanti (viole A e violoncelli B). Entrambe sono evidenziate da linee rette ascendenti o discendenti nell'immagine precedente. Assumendo la numerazione della *pitch set theory* e la sua applicazione al suono fondamentale dell'intervallo, come criterio di identificazione della quinta all'interno dell'ottava si avrà (Fig. 64):

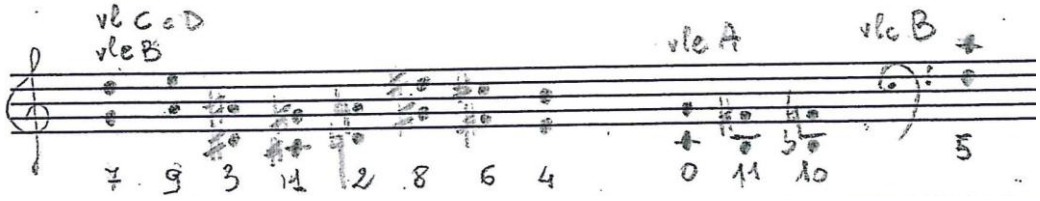


FIGURA 64
Materiale melodico-armonico del soggetto del canone e "quinte" complementari rispetto al totale cromatico

La densità cromatica del campo, generato da elementi intervallari diatonici, unito a zone di lieve addensamento ritmico, pure realizzate entro un numero non elevato di parti strumentali, mantengono questa parentesi di polifonia rigorosa entro una risultanza complessiva di pura scrittura timbrica, dove la staticità della superficie è percorsa da un movimento interno, il quale però tende a non manifestare i dettagli della sua costruzione. La percezione delle parti, infatti, non risulta chiara e la tecnica del canone, determinata unicamente dalla sua funzionalità al gioco delle forme globali, resta sommersa in una risultanza alquanto magmatica.

Da un punto di vista più generale, la riduzione all'elemento-base di una composizione, portato ai minimi termini, mette in moto meccanismi che riportano il pensiero del compositore a tecniche di scrittura proprie della tradizione più antica, alle origini della composizione musicale intesa come costrutto. A queste tecniche applicate dagli autori franco-fiamminghi del XV secolo per la costruzione di polifonie vocali risale l'impiego della scrittura imitativa. Nell'imitazione le potenzialità costruttive di un "soggetto" venivano indagate attraverso l'applicazione di schemi idonei alla sua trasposizione nello spazio. Attraverso queste rotazioni assiali di un medesimo oggetto si otteneva l'effetto

della sua propagazione nello spazio e nel tempo, garantendo unitarietà al risultato e coerenza al pensiero che lo aveva concepito.

Questa tecnica di scrittura, che rende contestuali il momento della proposta e dell'evoluzione di uno stesso oggetto, fu più volte sottoposta nel corso della storia a riletture, legate ad esperienze poetico-espressive molto diversificate. Nel Novecento anche il metodo compositivo dodecafonico si era programmaticamente agganciato a quell'antica tecnica, piegando le quattro forme classiche di lettura del "soggetto" ai procedimenti di lavoro condotto sulla serie dei dodici suoni. L'idea di far scaturire la costruzione musicale da una sola entità soddisfava l'esigenza di individuare un principio unificante su cui impostare le coordinate operative, secondo logiche razionali proprie di un pensiero ordinatore.[188] Per questo motivo, con o senza riferimenti alla tecnica seriale, molti compositori della seconda metà del Novecento avevano continuato a sperimentare tecniche di scrittura imitativa, in misura coerente con la propria poetica, reinterpretando in modo originale il rapporto dinamico tra modello e necessità estetiche aggiornate.

Lo sguardo retrospettivo di Gentilucci sulla tecnica del contrappunto imitato del Quattrocento trova ispirazione nella proposta interpretativa di Ligeti. Nelle composizioni del musicista ungherese successive al 1959, gli artifici contrappuntistici vengono piegati a nuove funzioni espressive. L'obiettivo della ricerca ligetiana, concentrata sulla costruzione di uno spazio immaginario, contraddiceva il carattere vettoriale implicato nelle risultanze percettive della polifonia antica. Per questo il compositore muta di segno la direzionalità del contrappunto, attuando le condizioni per un'apparente implosione del discorso sulle piccole distanze e un'espansione su vasta scala della mobilità del decorso formale.

Con varie tipologie di scrittura ritmico-melodica minuziosamente articolata, sia imitativa, sia libera (la cosiddetta micropolifonia), Ligeti conduce l'intreccio di voci ad un'apparente stasi, aggiungendo parti al *tutti divisi*, fino ad annullare nella densità la percezione dei profili melodici e dei singoli movimenti. Nell'iridescenza del suono, strutturato contrappuntisticamente al suo interno, consiste *il* movimento globale (*Bewegungsfarbe*), che è il risultato di un'articolazione delle linee funzionale alla realizzazione di qualità timbriche. Le voci che compongono l'ordito polifonico non hanno più una specifica identità melodica, ma concorrono a generare zone di densità sonora, in cui l'organico risulta fortemente modificato nel timbro.

In questa nuova condizione dell'ascolto non vengono più percepiti i singoli strumenti ma un'unica massa che si muove in un flusso privo di ritmo o una tessitura fluttuante organizzata in fasce. Al centro della composizione Ligeti colloca la relazione estetica tra ascoltatore e suono. Questa relazione presuppone un mutamento di condizioni percettive prima ancora che organizzative della materia sonora e uno spostamento d'interesse per lo sviluppo delle strutture tradizionali (melodico-armoniche) alle trasformazioni di processi che si modificano nel tempo. Tali variazioni non vengono percepite istante per istante, ma soltanto a distanze intermedie, nel corso del loro fluire temporale.

---

[188] ANTON WEBERN, *Der Weg zur neuen Musik*, Universal, Wien 1960. Trad it a cura di Gianpiero Taverna, *Il cammino della nuova musica*, SE, Milano 1989, 2006², p. 51.

Anche l'impiego delle scrittura imitativa più rigorosa viene piegata alle nuove condizioni percettive. Alcuni studi su Ligeti hanno riferito gli esempi di scrittura contrappuntistica governata da regole rigide ad una trasformazione specifica avvenuta nell'ambito della tecnica micropolifonica. Questa specifica evoluzione della scrittura, definita 'microcanonica',[189] riguarda un numero limitato di opere, come *Lux aeterna* per coro a cappella di sedici voci soliste, composta nel 1966, e *Lontano* per grande orchestra dell'anno successivo.[190] In esse la tecnica del canone diventa rigorosa e determinante sul piano delle forma globale, mentre la percezione delle singole linee risulta agevolata dalla definizione di contesti meno densi, che lasciano «trasparire maggiormente sia il profilo melodico, sia il contenuto armonico non cromatico, valorizzando i procedimenti di tipo imitativo – la sua vera essenza».[191]

In riferimento a questo specifico impiego del canone, come tecnica rigorosa che governa la scrittura nelle esperienze compositive di Ligeti e alle risultanze timbrico-armoniche di tali modalità operative, Gentilucci sperimenta un'affinità ideale, tanto illuminante da replicarne il modello in alcune opere. La verifica sul campo di questa recezione, gestita con ben altra coerenza tra mezzi e fini, rispetto alla fugace citazione inserita nel *Tempo,* risaliva all'anno precedente la composizione per orchestra e aveva comportato risultati, a detta dell'autore, fondamentali nella definizione della sua poetica. Alla luce di questa premessa e delle caratteristiche della composizione cui oggettivamente rimandano i lineamenti contrappuntistici del pannello preconclusivo de *Il tempo sullo sfondo,* si può ipotizzare che Gentilucci abbia deliberatamente inserito in questa partitura un richiamo a quel lavoro.

Una rivisitazione intenzionale dell'antica tecnica di scrittura in sintonia con la sensibilità contemporanea, era stata compiuta in *Mensurale* brano per undici archi (od orchestra d'archi completa), composto nell'agosto 1977,[192] nel quale, come già è stato illustrato precedentemente, l'autore riconobbe a posteriori il suo lavoro più "ligetiano":[193]

> Il titolo fa riferimento al rigoroso procedimento contrappuntistico del 'canone mensurale', punto limite della polifonia fiamminga del Quattrocento, che qui è applicato sistematicamente. Esso consiste, notoriamente, nel far scaturire l'intera architettura sonora da un nucleo esposto all'inizio e ripreso in modo ramificato secondo diversi criteri: per aumentazione, per diminuzione, per moto contrario,

---

[189] La definizione è di JANE PIPER CLENDENING, *Structural Factors in the Microcanonic Compositions of György Ligeti*, in E. W. MARVIN and R. HERMANN (edited by), *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, University of Rochester Pres, Rochester 1995, pp. 229-56.

[190] Sul rilievo di queste opere nel modello ligetiano indagato da Gentilucci e sulla loro citazione puntuale negli scritti del compositore leccese cfr. § 2.6.2 di questa tesi.

[191] I. PUSTIJANAC, *György, cit.*, p. 159.

[192] Scritta per 11 archi od orchestra d'archi completa, la partitura di *Mensurale,* per 5 violini, 3 viole, 2 violoncelli e contrabbassi, è stata edita da Ricordi nel 1978 (n. 132860). Il brano, dedicato a Piero Farulli, conobbe una prima esecuzione a Fiesole nel luglio 1978 a cura de "I solisti di Fiesole" diretti da G. Tanzini.

[193] Per i dettagli su questa affermazione e sulle influenze della scrittura ligetiana in Gentilucci, cfr. § 2.6.2 di questa tesi, che, nel merito di *Mensurale,* anticipa alcuni rilievi morfologici, inquadrandoli entro la griglia classificatoria delle tipologie del modello rivisitate dal compositore leccese.

retrogrado, contrario-retrogrado. Il *continuum* sonoro si realizza come espansione di un grumo vivente che cresce su se stesso, fino a momenti di densità quasi impenetrabile.[194]

I contenuti descrittivi di questa nota di presentazione dattiloscritta, riportata anche da Ferrari, trovano conferma in un altro documento autografo manoscritto presente nel Fondo, e che ho esaminato, dove l'autore si addentra in questioni tecniche.[195] Sul recto del primo foglio, che, sovrapposti, reca al centro le iniziali puntate del'autore, il titolo definitivo, l'organico e l'anno di composizione, compare anche l'aggettivo "enigmatico" aggiunto in primo tempo e poi barrato. Il verso contiene il seguente testo di senso compiuto, intercalato da molti ripensamenti, che riporto barrati, come nell'originale manoscritto:

Mensurale consta di un materiale melodico armonico (bicordi di quinta giusta) che gli strumenti suonano con durate differenziate in ritornello continuo, nel corso di tre sezioni indicate con A, B e C.
Ciascuna sezione è separata dalla successiva mediante un'intercapedine accordale (Acc. I e II). L'accordo III è conclusivo.
~~Le sezioni sono tre: A – B- C si differenziano per figure ritmiche o modo di attacco per strumento~~
Il titolo, in un certo senso ambiguo ed enigmatico egli stesso, si riferisce solo vagamente all'implicito procedimento del canone mensurale, nel '400 sintetizzato spesso da un enigma che però qui è assente: bensì proprio, al senso ultimo
~~che un'espressione del genere può avere~~
~~L'ambizione di restituire il massimo di vita- perseguire sonorità accattivanti~~
~~il più semplice- materiale sonoro~~
~~un semplicissimo di per sé amorfo assai semplice ed univoco~~
che può avere la gestualizzazione di un materiale univoco, assai semplice e come "bloccato".[196]

Su recto del foglio successivo Gentilucci espone il "materiale sonoro", che consiste in una lista di nove quinte giuste espresse con i nomi delle note e intercalate da tre cancellature. Per chiarezza riporto a fianco la trascrizione in note musicali degli intervalli scelti come materiale definitivo per la composizione (Fig. 65):

---

[194]A. GENTILUCCI, Testo dattiloscritto trovato tra le carte del Maestro e riportato in G. FERRARI, *Armando Gentilucci,* cit, p. 92 nota 17. Nel citato passo l'accenno di Gentilucci al "modo ramificato" di far scaturire l'intera architettura sonora da un nucleo esposto all'inizio mi porta a ipotizzare che la scelta dell'organico di *Mensurale,* per 11 archi solisti od orchestra d'archi possa essere stata suggerita da quello di *Ramifications*, opera per orchestra d'archi o 12 archi solisti terminata da Ligeti nel 1969. A differenza della presunta opera-modello in cui è prescritta un'accordatura con il LA a 440 Hz, e l'altra a 453 Hz, allo scopo di creare maggiore instabilità all'ascolto, Gentilucci non si avvale della possibilità di accordare gli strumenti in modo differente, né di una scrittura per microintervalli.
[195] Documento B/a/18 (a): bifoglio pentagrammato (12 pentagrammi). Formato oblungo cm 32,50X23,7.
[196] A. GENTILUCCI, documento citato c. 1 v.

re la
si fa#
sib fa
do sol
do# sol#
~~fa# do#~~
mib sib
~~mi si~~
re la
~~re la~~
mi si
fa do

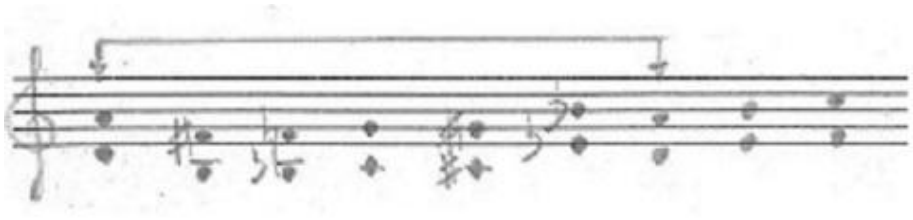


FIGURA 65
A sinistra materiale sonoro di *Mensurale* trascritto dal documento autografo, in Fondo A. Gentilucci, B/a/18 (a), per gentile concessione della Fondazione Dragoni di Milano. A destra trascrizione notata della scrivente

Sullo stesso foglio, sotto la lista, è riportato un prospetto, anch'esso manoscritto, che illustra in forma schematica l'articolazione formale del brano, rispecchiando la descrizione fatta a parole. I numeri da 1 a 3 posti nell'ultima riga del piano formale, corrispondono alle macrosezioni indicate come A, B e C nella descrizione (Fig. 66). Nelle stesse colonne sono riportate la dinamica, il modo d'attacco del suono (terza riga) e un accenno al meccanismo di ripetizione continua del materiale implicato nella scrittura (seconda riga). In testa, allineata a destra, l'indicazione "corona respiro" sembra riferita alla conclusione di ogni sezione, essendo posta a ridosso della colonna relativa agli accordi I, II e III, che Gentilucci immagina con durate predefinite crescenti e situa, come «intercapedini», tra un movimento rotatorio e l'altro delle sezioni in contrappunto. Il livello dinamico di queste configurazioni accordali, impostato secondo un processo d'intensificazione che dal *piano*, passa al *mezzo piano* e infine al *mezzo forte*, è curiosamente annotato nella quarta riga, anziché nella terza, ovvero in modo non coerente alle altre.

Corona respiro	ACC I 20″	Corona respiro	ACC II 25″	Corona respiro	ACC III 30″
ritorn cont		ritorn cont		ritorn cont	
Ppp con sordina, al tasto		Sempre ppp, con sordina, al tasto		Ppp, con sordina al ponticello	
1	p	2	Mp sordina	3	Mf quasi

FIGURA 66
Trascrizione dello schema formale di *Mensurale* dal manoscritto autografo di Gentilucci per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano. Fondo dell'autore, B/a/18 (a)

Schema e descrizione attestano una fase creativa precedente del brano,[197] come dimostrano le ulteriori suddivisioni morfologiche e le varianti, dinamiche e agogiche riportate nello schema successivo, dove ho riepilogato in sintesi le caratteristiche desunte dall'analisi della partitura definitiva (Fig. 67). Tra le varianti più vistose, oltre alla collocazione del respiro con corona "dopo" ogni accordo, sono l'aggiunta di un secondo accordo in posizione centrale (G2) e quella di un breve pannello conclusivo, entrambi assenti nel primitivo disegno formale.

ritornello continuo [1]			accordo lunghissimo 15″ c.a, ma anche di più respiro con corona	ritornello continuo [2]			accordi lunghissimi durata della casella 25″ c. a. respiro con corona	respiro con corona	ritornello continuo [3]		accordo lunghissimo 20″c.a. respiro con corona	[conclusione]
A-5	A	B	C	D	E	F	G1	G2	H	I	L	M
tutti ppp sulla tastiera, legatissimo, con sordina, senza vibrare < > entro sezioni circoscritte: dinamiche differenziate e in rilievo			mp<mf>mp	tutti ppp, legatissimo, sulla tastiera, ancora con sordina, senza vibrare			mp<mf (senza sordina)	p<quasi f>p quasi senza vibrare ma tesissim	tutti ppp, legatissimo, al ponticello, con sordina, senza vibrare (tranne nei tremoli)		mf<ff>mp tastiera un poco vibrato	per tutti, legatissimo, alla tastiera, con sordina, senza vibrare

FIGURA 67
Schema formale di *Mensurale* ricostruito in base alla partitura

La serie di nove quinte, indicate da Gentilucci nell'abbozzo, non esaurisce l'intero materiale utilizzato per la composizione di *Mensurale.* Essa coincide con il *soggetto* del canone della prima sezione, la quale, nella versione definitiva, comprende le suddivisioni, indicate da A-5 a B in partitura. Come descrive Gentilucci, si tratta effettivamente dell'unica struttura melodica intonata da tutti gli strumenti (5 violini, 3 viole e 2 violoncelli – il contrabbasso non viene impiegato nella prima sezione) con durate differenziate, che in ogni parte si succedono sempre uguali.

Nella prima sezione l'organizzazione delle durate avviene in base a rapporti proporzionali simili a quelli che regolavano i canoni mensurali della polifonia del Quattrocento, per cui, mantenendo costante l'unità di tempo data dalla semiminima con

[197] Lo schema è preceduto dall'annotazione autografa «ACC[ORDO] I corona e respiro» che chiarisce la posizione del respiro con corona successiva all'accordo.

metronomo a cinquanta e accorpando le pulsazioni in modo differente, Gentilucci assegna al violoncello 2 la lettura della melodia con sequenza di durate più lunghe di 12/4, al violoncello 1 il medesimo contenuto melodico con una scansione diminuita di due movimenti (10/4) e, scalando di un quarto per ogni parte dal grave all'acuto, fa sì che nel violino primo le note del soggetto vengano proposte con le durate più brevi (2/4).

Abbiamo dunque una sovrapposizione di strati realizzati con lo stesso contenuto melodico fatto scorrere a velocità differenti. Lo schema seguente (Fig. 68) mostra la combinazione delle velocità di scorrimento: i numeri indicano le semiminime che compongono la durata di ogni suono; nella penultima riga, accanto al numero delle battute di 4/4 viene indicata la semiminima in corrispondenza della quale ha inizio un nuovo strato.

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 4 2 2 2 2 2 2 2 24
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 13
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 5
5 5 5 5 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
6 6 6 6 4 5 5 5 5 5 5 5 5 5 17
7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 10
8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8 12
9 9 9 9 9 8 9 9 9 9 9
10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 8
12 12 12 12 12 12 12 12 12
b. 1 4/3 6 9
Sez. A B

FIGURA 68
Schema con velocità di scorrimento sovrapposte in *Mensurale*: prima sezione

Come si può intuire, occorrono nove raggruppamenti di 12 semiminime per completare la lettura più lenta di tutto il soggetto, mentre, passando agli strati superiori, le successioni di durate, sempre più brevi, richiedono altri suoni per portare avanti il tessuto polifonico. A tal fine, come in un canone, in ogni parte, dopo l'esposizione del soggetto nella forma diretta originale (O_0), può seguire la sua rilettura totale (suoni 1 – 9) o parziale (es: suoni 1 – 3), in "ritornello continuo". In alternativa, all'ultimo suono del soggetto viene agganciata direttamente la sua rilettura retrogradata (R_0), anch'essa totale (suoni 8 – 1) o parziale (es: suono 8 – 3), come avviene effettivamente nelle cinque parti dei violini.

Lo schema successivo (Fig. 69) riproduce la successione degli ingressi canonici, con l'indicazione dei contenuti melodici di ogni intera parte, secondo le convenzioni analitiche applicate ad una serie. I numeri posti sulla prima riga indicano la distanza tra le entrate espressa in semiminime (unità di tempo).

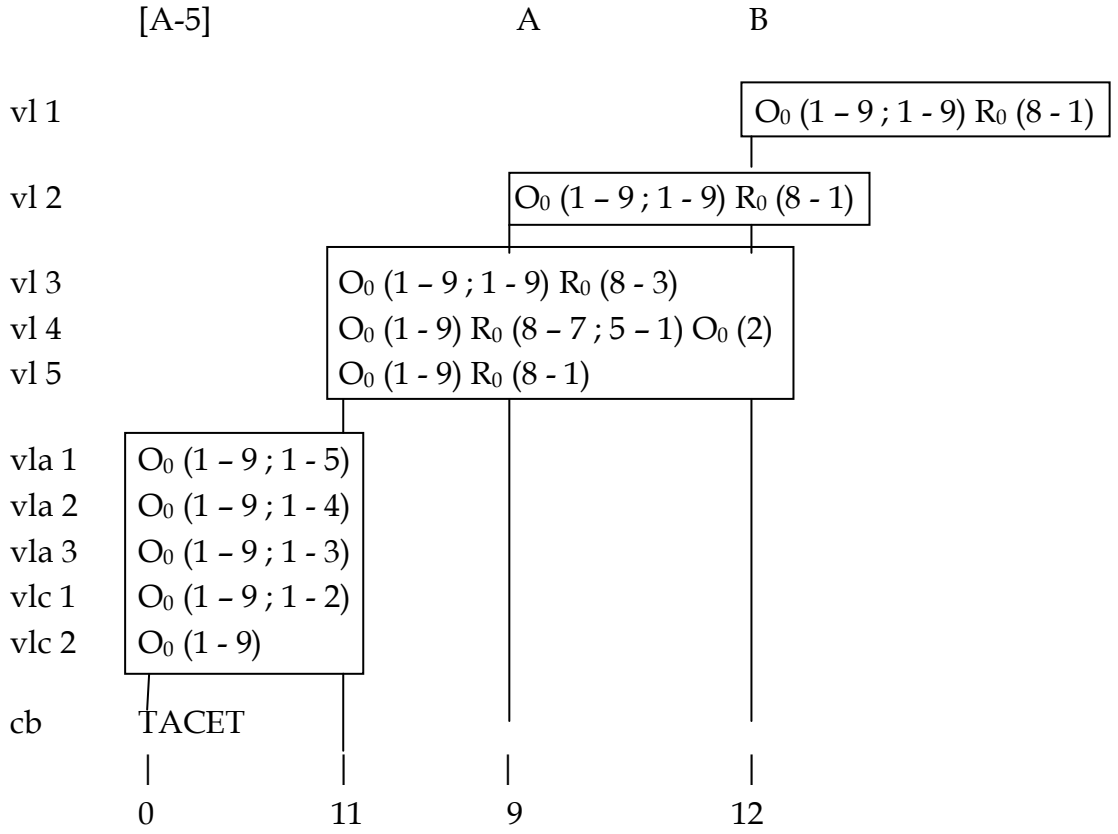


FIGURA 69
Schema formale degli ingressi imitativi della prima sezione di *Mensurale*

La sovrapposizione del soggetto nel blocco iniziale di violoncelli e viole produce un attacco simultaneo in tutte le voci sullo stesso bicordo, la quinta vuota RE_3-LA_3. Questo grande "unisono", che permane per sette quarti, ovvero per la durata del suono che introduce lo strato con velocità minore del primo blocco (viole A), tende poi a trasformarsi in base all'articolazione ritmica differenziata. Con l'ingresso della seconda quinta SI_2-$FA\#_3$ che, nel corso della terza battuta, s'irradia in tutte le parti escluso il violoncello 2, si determina una sonorità per sovrapposizione di terze, che nell'ambito dell'armonia tonale rientra nella categoria delle quadriadi di seconda specie (SI_2- RE_3- $FA\#_3$-LA_3). Nella quarta battuta, a detta quadriade, che permane grazie al gioco di permutazioni dei bicordi tra le parti e all'ingresso del blocco successivo (violini 3, 4 e 5) sulla prima quinta, si aggiunge l'intonazione del terzo intervallo SIb_2-FA_3. Il tassello aggiunto dà luogo a una prima intensificazione armonica intorno ai nuclei SIb-SI e al FA-FA#. Il campo risultante permarrà per altri sette movimenti fino all'intonazione del quarto bicordo DO_3-SOL_3 (secondo quarto della sesta battuta). Da questo punto le zone di densità interne al campo cominciano ad espandersi dando luogo a *cluster* diatonico-cromatici organizzati intorno al suono centrale RE_3. La polarizzazione della materia sonora intorno al RE asseconda la direzione indicata dalla ripetizione della quinta RE-LA. interna alla "serie".

Lo schema seguente (Fig. 70) illustra il processo di trasformazione armonica del campo nelle prime quattordici battute di *Mensurale:* dalla discontinuità cromatica della quinta vuota iniziale all'addensamento progressivo di alcuni nuclei cromatici. I numeri si

riferiscono alle battute e alle semiminime in corrispondenza delle quale si apre o si chiude un campo.

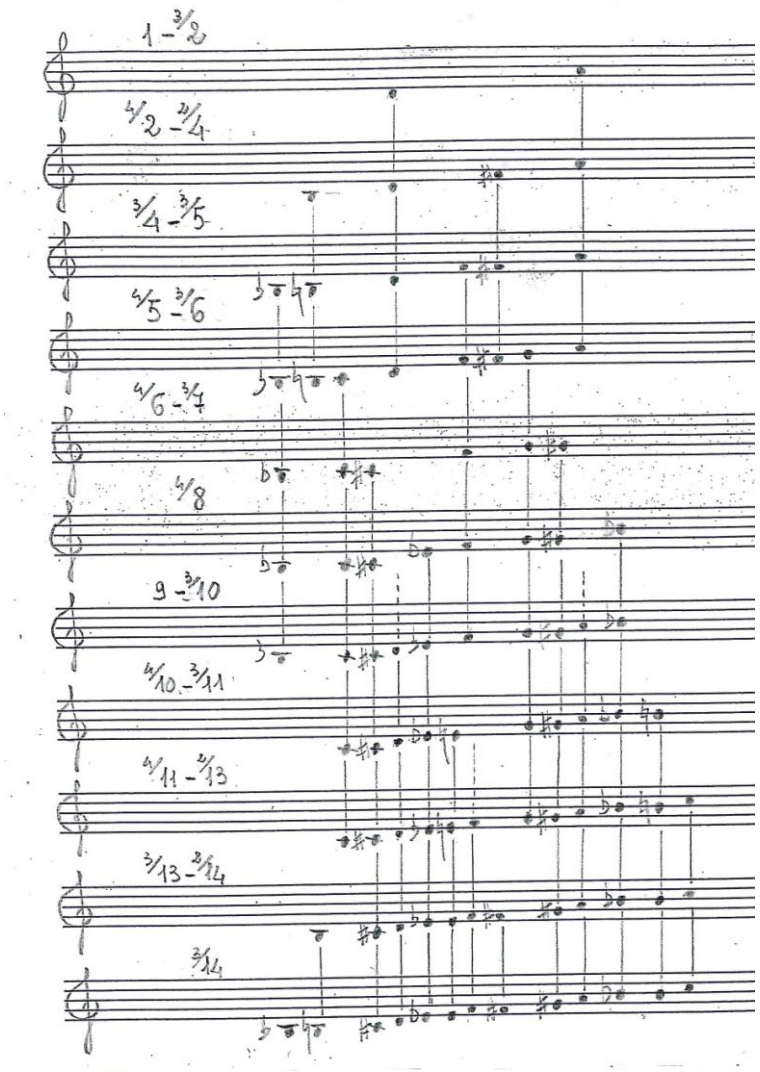


FIGURA 70
Successione dei campi armonici in *Mensurale* (bb. 1-14). I numeri indicano le battute e le semiminime in corrispondenza delle quali si apre e si chiude un campo

Per effetto della sovrapposizione di 10 velocità diverse di scorrimento di uno stesso contenuto melodico, il processo di trasformazione subito dal campo inerisce sia l'aspetto qualitativo, sia la sua consistenza, data dal contenuto espresso in numero di altezze. Nella fase espositiva del soggetto, infatti, il progressivo incremento delle zone di continuità cromatica è temperato da un filtraggio parziale delle altezze. Ogni ingresso di una nuova quinta può coincidere con la temporanea assenza di una delle precedenti, come illustrato dalla schema (dal quinto pentagramma in poi), salvo poi riemergere per effetto dei nuovi ingressi o dei "ritornelli" successivi. Nel passaggio da un sottocampo ad un altro c'è sempre qualcosa che resta fisso (le altezze collegate nello schema dalle linee verticali) e qualcos'altro che cambia, o perché si aggiungono altezze all'assetto precedente o perché si sottraggono ad esso. Sul piano percettivo, queste trasformazioni del campo, dove

prevalgono le altezze comuni sulle discontinuità armoniche, si avvertono come movimento interno ad una superficie statica.

Se il gioco delle permutazioni, che determina lo scambio continuo dei bicordi tra una parte e l'altra, dà l'illusione del movimento nell'oggettiva immobilità del campo generale, l'esistenza effettiva di un movimento interno può essere dimostrata osservando il numero di spostamenti per battuta che le voci realizzano. I numeri riportati di seguito (Fig. 71) indicano gli spostamenti compiuti nelle ventisette battute e mostrano un indice di densità crescente nelle prime sedici battute e una tendenza alla rarefazione nella seconda metà dell'arcata:

0 1 3 3 5 5 5 6 6 7 9 7 8 6 8 1 0 7 7 8 7 9 6 8 3 5 3 0

FIGURA 71
Indice di densità della prima sezione di *Mensurale*

Sul piano percettivo la metamorfosi di uno stesso oggetto è accentuata dal movimento di tutte le parti all'interno di unico registro. Le quinte sono fissate nella stessa ottava e definiscono complessivamente un ambito di nona minore dal SIb_2 al DO_4, La fissità del registro complessivo precostituisce la variabile timbrica con cui le diverse sezioni strumentali, nell'omogeneità del colore degli archi, interpretano il medesimo "materiale melodico-armonico". Le varianti timbriche di una stessa entità (il singolo bicordo di quinta, come intervallo fissato in due specifiche altezze), sempre presente ma permutata nel passaggio su strumenti di taglio diverso della stessa famiglia, realizza il "colore del movimento" secondo Gentilucci.

In questo tappeto sonoro, statico ma cangiante, la percezione netta del profilo melodico del soggetto si ha per la prima volta solo nella sezione B dove la parte più acuta (violino1) espone in modo scoperto, e a valori più brevi (due quarti) la sequenza completa di nove quinte. Questo procedimento ricorda gli stratagemmi adottati nelle messe polifoniche su *cantus firmus* del Quattrocento, dove nell'ambito di una stessa sezione, il *tenor* intonava più volte il *cantus prius factus,* prima a valori lunghissimi – percepiti come successioni di pedali che sorreggevano altre strutture melodiche d'invenzione – poi dimezzati e ulteriormente diminuiti, fino ad abbreviare la distanza tra un suono e l'altro, in modo da rendere riconoscibile il motivo.

In *Mensurale* anche l'organizzazione della dinamica, oltre a quella delle durate, pare funzionale a questo gioco percettivo che Gentilucci scopre a poco a poco e propone come sfida all'ascoltatore. Il gioco ha inizio quando termina l'esecuzione del soggetto nella parte più acuta. Nel pianissimo generalizzato, alcune evoluzioni dinamiche non sincrone, circoscritte a pochi frammenti melodici della polifonia, vengono poste in rilievo entro cornici (Fig. 73), che ricordano la semiografia utilizzata in altre partiture di Gentilucci, dove l'impiego dell'alea poneva alcuni particolari segni in relazione alla nozione di tempo non misurato.[198]

[198] Cfr, § 3.1.1.1 di questa tesi

Come risulta dallo schema successivo (Fig. 72), il rapporto tra intensificazioni dinamiche e altezze mette in "rilievo"[199] alcuni momenti dello scorrimento di linee, fornendo un'istantanea dei contorni melodici, prima che questi ripiombino sul fondo, appiattiti nel tessuto omogeneo e compresso del pianissimo generalizzato. La sovrapposizione di velocità diverse amplifica la concrezione materica di questo "bassorilievo" immaginario, che emerge dal fondo grazie anche ai piani sonori definiti dalle durate differenziate delle linee strumentali: dai bicordi pedalizzanti del violoncello al primo piano melodico del violino, attraverso i piani definiti a scalare dalle parti intermedie. L'organizzazione delle articolazioni dinamiche è dunque in stretto rapporto sia con le altezze, sia con le durate.

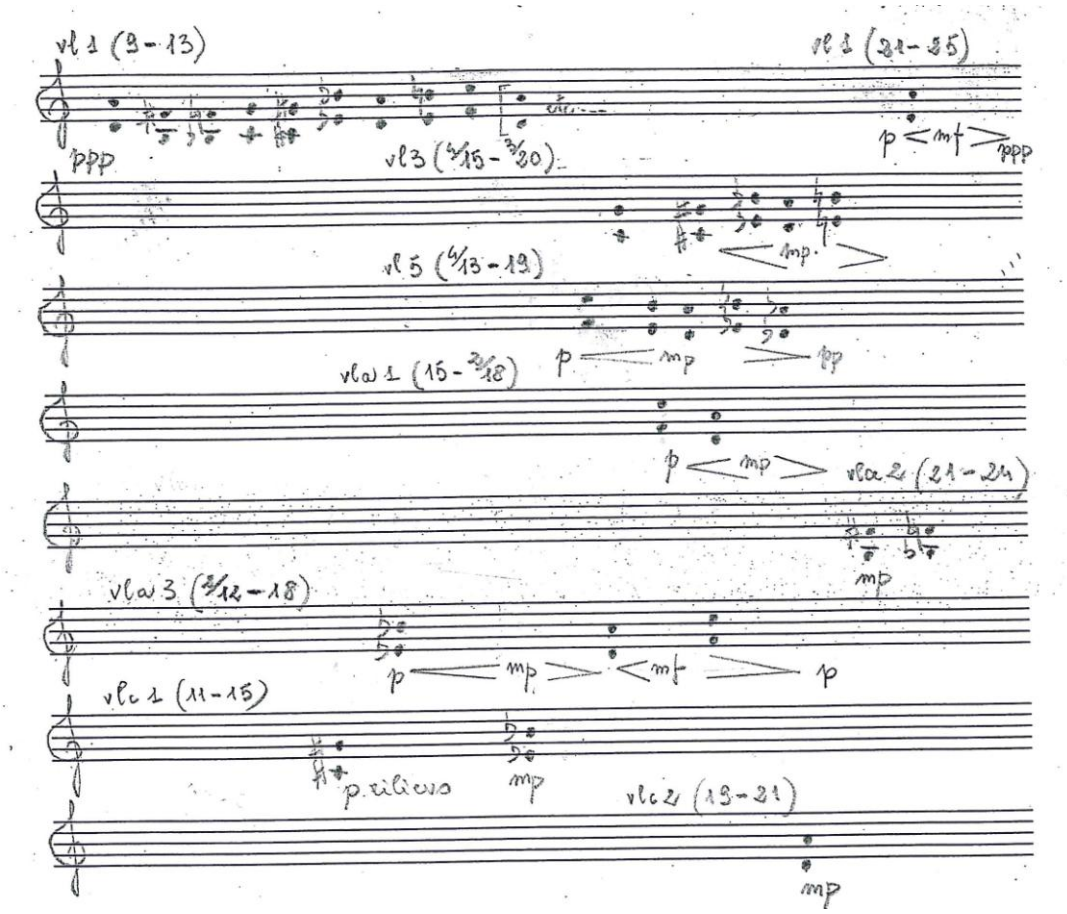


FIGURA 72
Schema delle evoluzioni dinamiche. *Mensurale:* prima sezione

Il rilievo "scultoreo" impresso dalle evoluzioni dinamiche segna l'inizio delle letture retrogradate del soggetto (violino 5) e tende a restringere il *focus* sulla regione armonica del bicordo RE-LA, posto al centro e sui bicordi di alternanza *a parte ante* (DO-SOL e DO#) e *post* (MIb-MI-FA). Le regioni armoniche poste ai margini del nucleo, temporaneamente escluse dal gioco dinamico, rientrano, per contrasto, in fase preconclusiva, dove le "incorniciature", ormai centrate sulla perorazione del suddetto bicordo centrale, riammettono le quinte necessarie a ristabilire il gioco del ritornello (SI-FA# e SIb FA).

[199] Il sostantivo è utilizzato da Gentilucci in riferimento alla parte di violoncello.

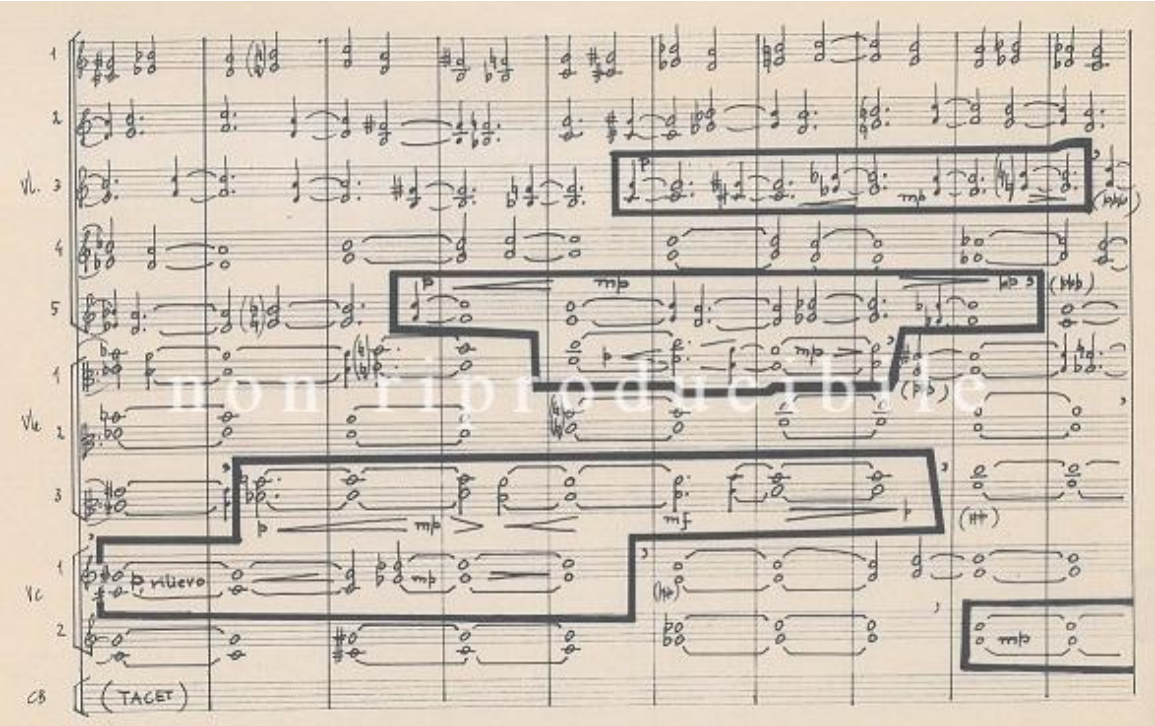


FIGURA 73
"Cerchiature" con dinamiche differenziate e in rilievo. A. GENTILUCCI, *Mensurale* per 11 archi (1977), p. 2
Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

La "scultura" dinamica agisce su un fondale uniforme, di cui l'impiego della sordina, dell'arco sulla tastiera e la richiesta di un suono fermo e legatissimo nei passaggi completano la qualità siderale. Tutte le caratteristiche descritte, compreso l'uso del contrappunto e la gestione dei singoli parametri sono compatibili con la realizzazione di un complesso globalmente statico ma articolato al suo interno. Esso prevede la trasformazione di tutti i parametri (dinamica, ritmo e altezza) e la necessità di determinarli singolarmente per ciascuna parte strumentale: da cui deriva l'utilizzo della scrittura per parti solistiche. Con questa personale declinazione della categoria, che in sede compositiva più rappresenta la poetica del timbro ligetiana, Gentilucci definisce il proprio concetto di musica statica.

Come il modello, Gentilucci nelle opere posteriori al 1977 adotta scritture diverse. accomunate da una ricerca di staticità, per ottenere la composizione del suono con i timbri. La scrittura timbrica, esemplificata e descritta nel capitolo precedente,[200] contempla diverse manifestazioni che è possibile riconoscere e mappare, ricavando dall'insieme delle composizioni di Gentilucci, una modalità personale di recezione del modello. Nella rielaborazione semplificata e, in prospettiva, resa più aderente ai valori poetici del compositore leccese, ritroviamo le stesse categorie di scrittura individuate dagli studiosi di Ligeti:[201] dagli stati articolativi più semplici, caratterizzati da un'immobilità più

[200] Cfr. 2.6.2 di questa tesi
[201] Cfr. il fondamentale e più volte citato saggio di I. PUSTIJANAC, *György,* cit., pp. 131-44.

accentuata, ai complessi in movimento o, come nelle sezioni polifoniche di *Mensurale,* globalmente statici ma animati da movimento interno.

In quest'opera un confronto diretto dell'ultima categoria citata con quella dei complessi statici immobili fonda le relazioni tra i pannelli polifonici e le accordalità interposte. Gli accordi C, G1, G2 ed L (secondo il piano formale sopra riportato) sono oggetti sonori costruiti a partire dalla sovrapposizione di un certo numero di altezze in rapporto diatonico tra loro, che in questo caso ammontano a dieci nei primi tre (quante sono le parti implicate nella partitura da A-5 a G2) e undici nell'ultimo accordo (comprende anche il contrabbasso). Il colore globale che li distingue dipende dall'articolazione dei singoli campi armonici. Essi definiscono estensione e distribuzione registrica. L'articolazione dinamica e la durata complessiva di ogni oggetto va a determinare il volume della massa sonora nello spazio.

Sez.	[B]	C	[F]	G1	G2	[I]	L	M
stato	mov. interno	*cluster*	mov. interno	*cluster*	*cluster*	mov. interno	*cluster*	mov. interno
campo armonico	denso	rarefatto	denso	rarefatto	rarefatto	denso	rarefatto	denso
dinamica *cluster*		mp<mf>mp		mp<mf	p<quasi f>p		mf<ff>mp	
dinamica generale polifonia	ppp		ppp			ppp		ppp
curva di registro superiore *cluster*		La#$_4$		Si$_4$	Fa#$_5$		Sol$_5$	
curva di registro superiore polifonia	Si$_3$		Re#$_4$			Fa#$_4$		Sol$_4$
registro inferiore polifonia	Sib$_2$		Sib$_1$			Sol$_1$		Re$_1$
registro inferiore *cluster*		Lab$_1$		Mib$_1$	Re$_1$		Re$_1$	

FIGURA 74
Sezioni polifoniche e complessi statici immobili in *Mensurale.*
Sinossi dell'evoluzione morfologica, della densità armonica,delle curve dinamiche e di registro

Come mostra lo schema precedente (Fig. 74), i quattro complessi statici o *cluster* instaurano una relazione di contrasto con le sezioni polifoniche adiacenti. Il contrasto

viene attuato a più livelli: morfologico (le strutture verticali si oppongono alla scorrevolezza delle linee orizzontali); dinamico (i quattro oggetti sono attraversati da un processo d'intensificazione in quattro fasi, che trasforma l'energia compressa nell'intensità uniforme (sempre *ppp)* delle polifonie in tensione esibita attraverso il volume sonoro alternativamente crescente e decrescente delle masse statiche); armonico (nei *cluster* le zone di densità cromatica presenti nei campi armonici conclusivi di ogni sezione polifonica tendono a dipanarsi in una distribuzione più rarefatta delle altezze, come mostra lo schema seguente in cui sono posti a confronto i campi terminali delle sezioni con quelli delle strutture accordali adiacenti); registrico (la successione degli accordi e delle zone polifoniche comporta un doppio processo di espansione del registro complessivo sia all'acuto, sia al grave).

Nell'analisi successiva sono riportati in forma orizzontale e in successione i campi armonici conclusivi di ogni sezione polifonica, e quelli dei complessi statici accordali (Fig. 75). Le sezioni polifoniche di *Mensurale*, prese singolarmente e poste in relazione tra loro, realizzano quello che Gentilucci nella citata descrizione definisce "*continuum* sonoro":[202] un complesso globalmente statico che si espande da un nucleo intervallare iniziale (nove bicordi di quinta giusta) in base ai criteri di traslazione spaziale (inversione, retrogradazione, inversione retrogradata) e contrazione/dilatazione temporale (diminuzione, aumentazione) propri del contrappunto imitativo.[203]

L'interposizione degli accordi e dei silenzi (pause e i respiri coronati) che separano questi volumi sonori immobili dalla ripresa degli stati anch'essi immobili, ma permeati da movimento interno, non impedisce di concepire questa generalizzazione dello stato immoto come scorrimento che inizia, e potenzialmente continua, oltre le "aperture sull'esterno" mostrate entro la durata effettiva della composizione.

«Ripresa» e «ritornello» (Gentilucci utilizza entrambe le espressioni) di questo stesso nucleo (la cellula-intervallo RE_3-LA_3), da cui ogni sezione ha inizio e verso il quale essa tende attraverso il meccanismo del canone, dà luogo ad una polarizzazione del campo intorno ad alcune altezze. A queste forti presenze, che incanalano il flusso sonoro entro un numero limitato di frequenze fa esplicito riferimento l'autore nell'autocitazione inclusa nel saggio su Ligeti dell'85.[204] Sulla loro successione ordinata si basa il principio che regola i movimenti rotatori delle sezioni polifoniche.

Il processo di espansione del «grumo vivente che cresce su se stesso fino a momenti di densità quasi impenetrabile»[205] attiene sia il «modo ramificato» con cui il materiale iniziale si propaga attraverso il principio dell'imitazione, sia l'evoluzione che insiste sul nucleo stesso, nel passaggio da un pannello all'altro.

---

[202] Il riferimento è alla citata descrizione dell'autore tratta dal documento dattiloscritto riportato integralmente in apertura di questo paragrafo.
[203] Indicare qui altri riferimenti al concetto di *continuum* presenti negli scritti di Gentilucci, secondo quanto già illustrato nei capitoli precedenti di questa tesi
[204] Cfr. § 2.6.2 di questa tesi
[205] Stesso riferimento di nota 17.

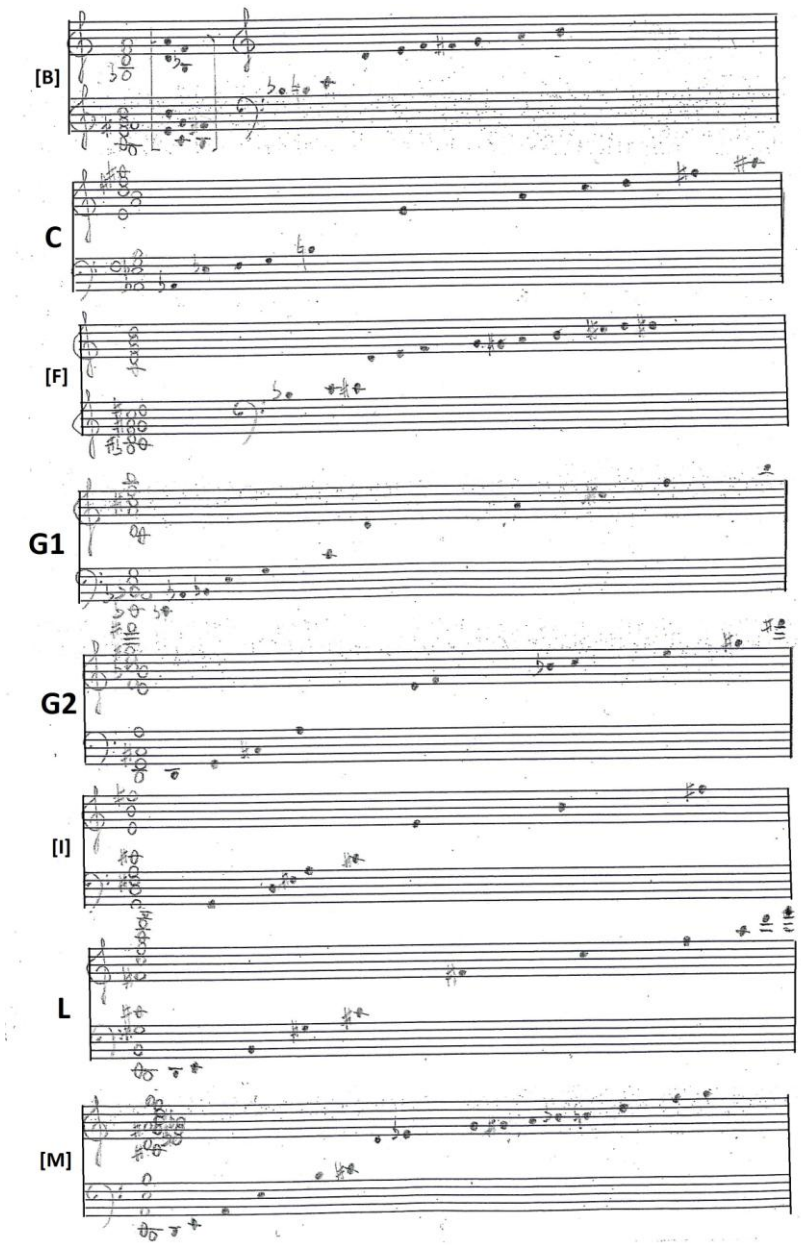


FIGURA 75
Sinossi dei campi armonici conclusivi di ogni sezione polifonica (lettere tra parentesi quadre B, F, I. M) e dei *cluster* interposti (C, G1, G2, L).

La serie che costituiva il materiale della prima sezione, infatti, non esauriva il totale cromatico delle quinte giuste presenti nella stessa ottava. In estrema sintesi, riporto a sinistra la definizione del materiale impiegato da A-5 a B in classi di altezze e a destra le quinte mancanti per completare il totale cromatico, in base al modulo 12 (Fig. 76):

9 6 5 7 8 10 **9** 1 0 1 2 3 4
2 1 10 0 1 3 **2** 4 5 6 7 8 9

FIGURA 76
Serie degli intervalli di quinta impiegati nella prima sezione di *Mensurale* (a sinistra) e quinte mancanti in rapporto al totale cromatico (al centro)

L'evoluzione del nucleo, attuata nel secondo pannello (sezioni D-F), consiste nell'aggiunta delle quattro quinte che vanno a saturare l'ottava e ad ampliare il campo sonoro già utilizzato nella prima sezione. La prima di queste (FA#-DO#) viene introdotta dalla lettura in inversione del *soggetto*; le altre (SOL-RE, SOL#-RE# e LA-MI) appaiono per la prima volta nel materiale esposto dal violino 3 (sezioni D-E) e dal violoncello 1 (sezione E). Questo materiale promana dalla sequenza iniziale e in certo senso la prosegue nella direzione di un accentuato cromatismo melodico (Fig. 77):

FIGURA 77
Evoluzione del nucleo generativo di quinte nelle sezioni D-E di *Mensurale*

Questa modalità di espansione rizomatica del materiale intervallare porta a tredici le quinte utilizzate nella seconda macrosezione, se si considera come elemento aggiunto alle dodici la ripetizione del nucleo RE-LA. In sintesi lo schema degli ingressi imitativi della seconda macrosezione, coi riferimento al materiale utilizzato nelle specifiche "forme" (Fig. 78).

La successione di ingressi, più dilatata e invertita nell'ordine degli strumenti rispetto a quella della prima sezione, scaturisce da un nuovo assetto delle durate, che, con un numero ridotto di combinazioni e l'impiego di rapporti omoritmici a coppie (violini 1-2 con sequenze di sei semiminime e violini 3-viole 1, con sequenze di cinque semiminime) attenua nelle prima sottosezione (D) la complessità ritmica della trama e localizza nella seconda (E) l'intensificazione, concentrandola nelle parti dei violoncelli Il primo riespone il soggetto e, subito dopo, la nuova sequenza con durate diminuite equivalenti all'unità di tempo (semiminima) (Fig. 79)

Glissandi lenti nel violino 4 (b. 5), viola 2 (b. 6) e violoncello 2 (b. 13) saturano cromaticamente i movimenti da un bicordo all'altro in senso ascendente o discendente, intensificando e propagando la densità armonica complessiva di questa seconda sottosezione nella successiva (F), sotto la spinta di un movimento della massa sonora complessivamente continuo.

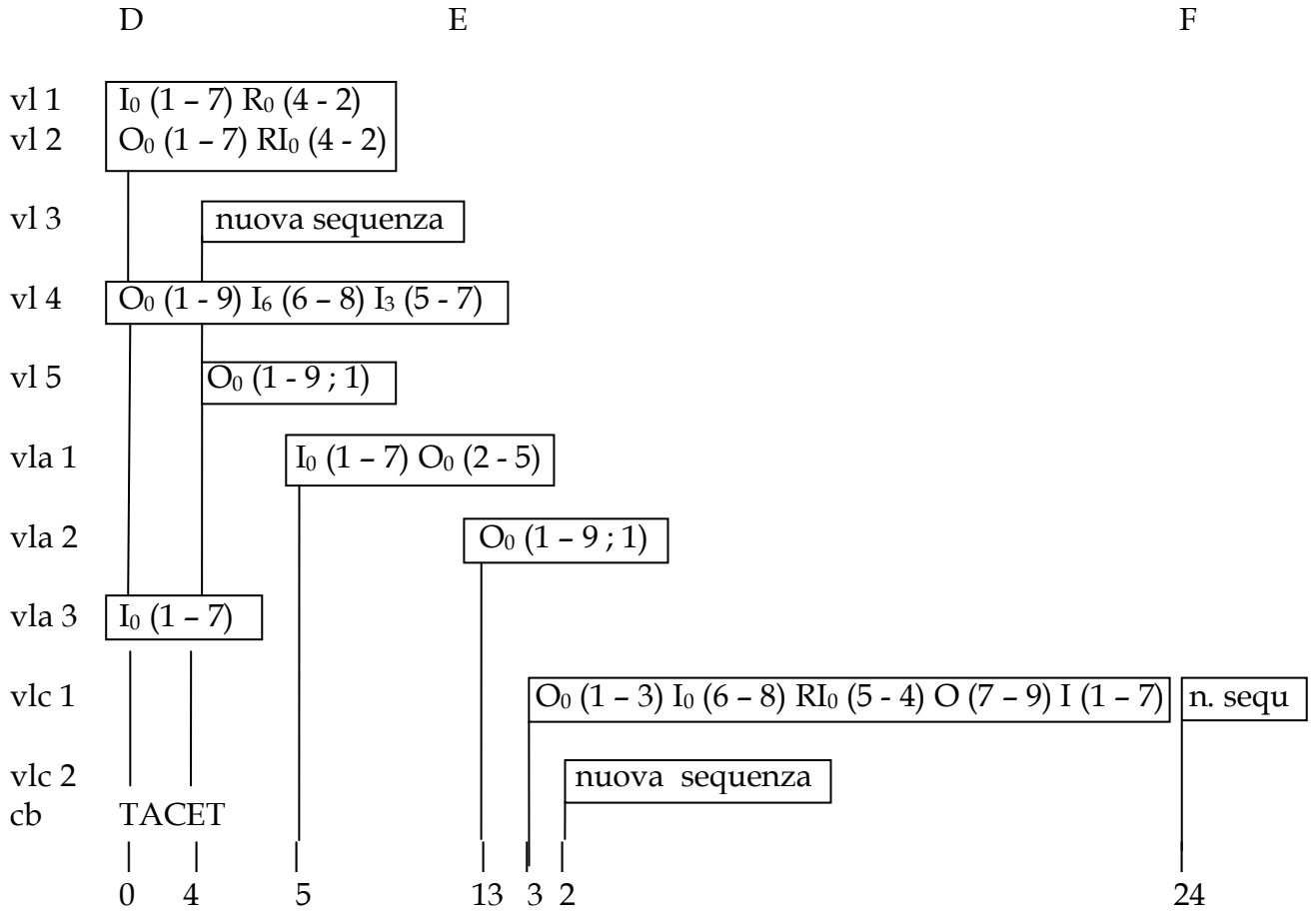


FIGURA 78
Schema formale degli ingressi imitativi della seconda sezione di *Mensurale*

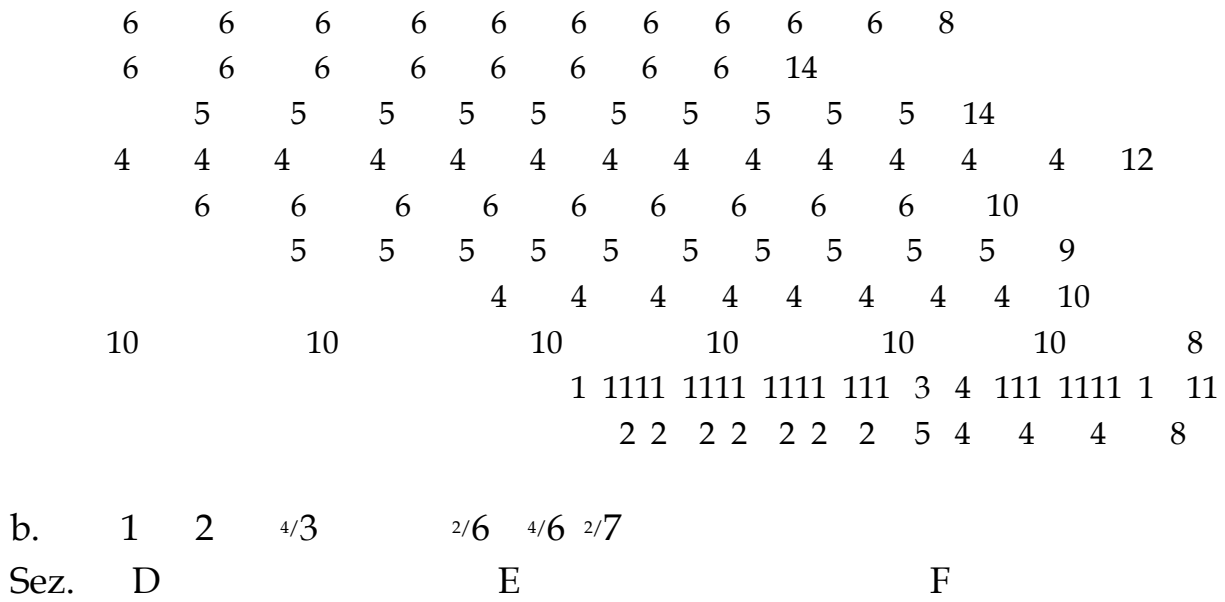


FIGURA 79
Schema con velocità di scorrimento sovrapposte nelle sezioni D-F di *Mensurale*

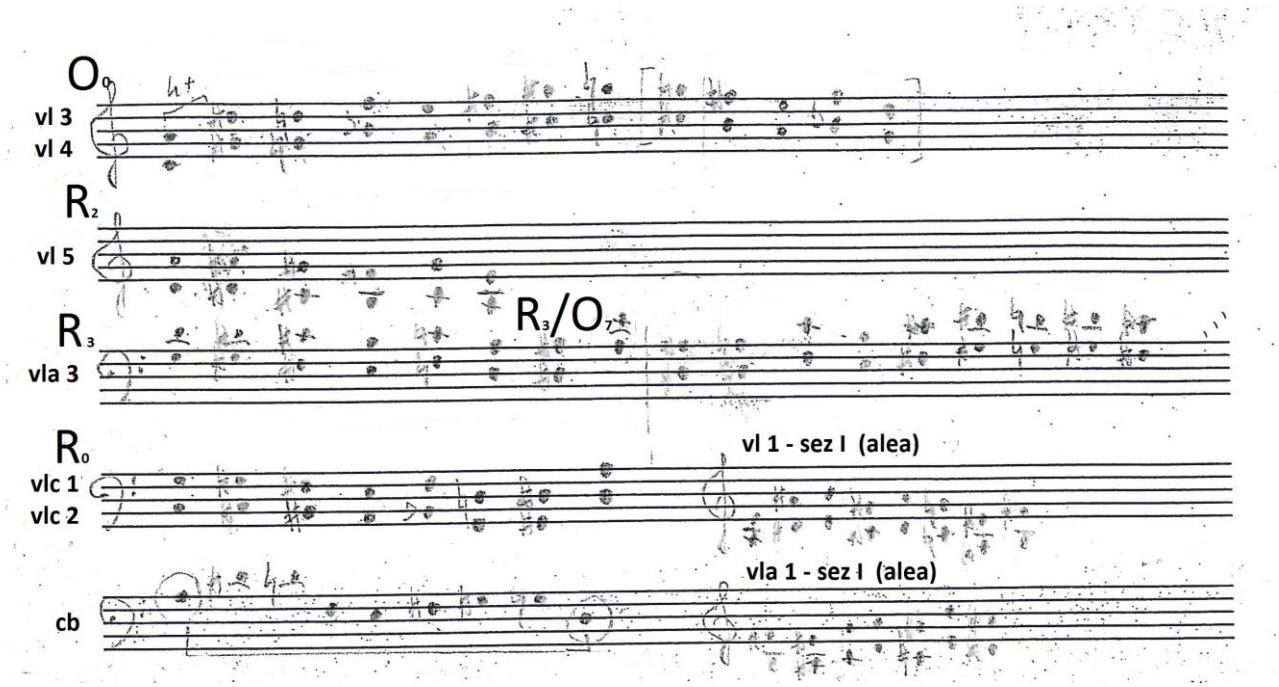


FIGURA 80
Materiale della terza sezione di *Mensurale*

La ricerca di continuità come categoria generale verso la quale si dirigono i processi descritti prosegue nella terza sezione, dove ulteriori filiazioni "rizomatiche" del materiale (Fig. 80), che non smette di gravitare intorno al RE (schema precedente) espandono il registro nei due sensi verso l'acuto (SOL#$_4$) e verso il grave (RE$_1$). Qui il contrabbasso entra per la prima volta e ricalca all'ottava inferiore la linea melodica più acuta, violando la regola di non trasposizione delle quinte.

La conquista del nuovo spazio sonoro mette in vibrazione le linee. L'introduzione di un tremolato in alcune parti (violino 2 e viola 3) accompagna dalla sezione I in avanti una parziale dissoluzione dell'assetto. Alcune sequenze di sette bicordi (violino 1, viola 1 e 2) perdono l'indicazione delle durate e vengono ripetute sino alla fine liberamente, "senza simmetrie" (Fig. 81).

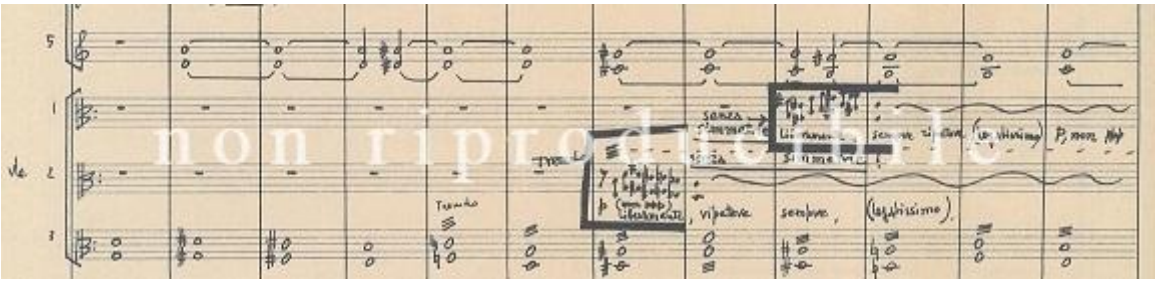


FIGURA 81
A. GENTILUCCI, *Mensurale* per 11 archi (1977): particolare di p. 6, sezione I con elementi di scrittura aleatoria.
Copyright © 1978 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Questo impiego dell'alea, oltre alla citata semiografia che la racchiude (immagine seguente), assimila *Mensurale* al contesto sperimentale delle opere concepite tra il 1976 e il 1978, come *Contrasto*, *Molteplice*, *Dal suono al suono* e *Il tempo sullo sfondo*:[206] luoghi dell'autoaffermazione, della raggiunta pienezza dell'operare artistico di Gentilucci.

In *Mensurale* il processo compositivo concerne l'articolazione di un suono. La qualità del suono, posto da Gentilucci al centro del suo progetto, possiede alcune caratteristiche ben precise. La scelta dell'intervallo di quinta, che assolve il compositore dalle funzioni di "tonica" e "dominante" in esso racchiuse, precostituisce un materiale esente da tensioni tonali. Esso preesiste alle sovrastrutture culturali, in quanto nucleo armonico originario che rinvia ai principi primi della musica.

Nell'ambito della cultura occidentale la teoria musicale classica ha costruito sulle consonanze perfette un sistema di riferimenti filosofici, individuando nell'accezione pitagorica di rapporto *emiolio* l'intervallo "generativo" dato dal coniugio del primo pari (2) e del primo dispari (3), rappresentazioni numeriche dell'elemento femminile e maschile. Sul sistema delle consonanze pitagoriche, filtrate dalla metafora dell'armonia cosmica enunciata nel *Timeo* di Platone, l'episteme medievale ha perpetuato il fondamento matematico della musica, consolidando, nella pratica, il rapporto di quinta tra *finalis* e corda di recita in una linea melodica costruita intono ad un suono fondamentale: rapporto che nel primo modo dorico, secondo la teoria dell'*octoechos,* individuava nel RE il colore melodico dominante insieme alla sua quinta. L'improvvisazione organale su *cantus firmus* (*vox principalis*) aveva guidato sin dal IX secolo la realizzazione *all'impronta* di un ordito per quinte, quarte ed ottave parallele. Un contrappunto per sovrapposizione di quinte vuote rinvia alle fasi della polifonia primitiva e alle sue manifestazioni più rifinite negli *organa* della Scuola di Notre-Dame, ma non vi sono prove di un riferimento intenzionale di Gentilucci a un mondo armonico storicamente determinato.

In *Mensurale* l'articolazione della "quinta" avviene secondo una «precisa tecnica compositiva [che] consiste nel sovrapporre strati di suoni e timbri diversi, con durate spesso assai lunghe, oppure linee contrappuntistiche costruite perfino "a canone" volte a formare un tessuto musicale continuo».[207] Il passo di Gentilucci, sebbene riferito a Ligeti, potrebbe essere esteso a questo suo lavoro del '77 e non v'è dubbio che egli abbia composto, «senza premeditazione, il brano più "ligetiano"»,[208] esprimendo quest'accezione nella ricerca di un tessuto omogeneo, oltre che nell'impiego di precise polarità acustiche.

In questa composizione, cui l'autore stesso attribuisce il varo di una poetica personale, il processo non contempla l'impiego di figure individuate, ma opera in base ad un principio di crescita applicato a un nucleo intervallare. Al contrario, alcune partiture di Ligeti del periodo "frequentato" da Gentilucci approdano alla quinta come conseguenza di un processo di svuotamento armonico, spesso applicato a lunghe sequenze di suoni. Un

---

[206] Cfr. § 3.1.1.1 di questa tesi.
[207] A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia,* cit, p. 84 (cfr. § 2.6.2. di questa tesi).
[208] A. GENTILUCCI, *György* cit., p. 62.

esempio è nelle parti degli archi del secondo movimento di *Kammekonzert*, sezione W, bb. 64 (seconda metà) e seguenti.[209] Un procedimento simile fu applicato da Gentilucci alla sezione H (violini A e B) de *Il tempo sullo sfondo.*

A prescindere da soluzioni compositive locali, più o meno elaborate sotto l'influenza di un modello, la scelta fondamentale di Gentilucci si pone a mio avviso in continuità ideale con la meditazione sul suono nascente che ha ispirato pagine storiche, come l'inizio della Nona Sinfonia di Beethoven, della Quarta di Bruckner o del Preludio dell'*Rheingold* di Wagner, e in tempi più vicini a Gentilucci, le opere di Scelsi, dove, come negli esempi della tradizione, la figura, non identificabile come tema, nasce dallo sfondo e narra dell'esperire ciò che esime la ragione e suscita stati emotivi.

A queste esperienze compositive, che hanno indagato l'essenza "creaturale" di alcuni intervalli e indicato nella funzione generativa di tali materiali, garanti di un funzionamento organico e in grado di prefigurare un'organizzazione strutturale della materia sonora, può essere collegata, in linea ideale, la concezione del suono indagata da Gentilucci, come si può ricavare dai vistosi elementi di continuità che legano *Mensurale* (1977), *Il tempo sullo sfondo* (1978) e *Moby Dick* (1986-88).

Alla scrittura di *Mensurale* si rifà palesemente non soltanto il descritto pannello T de *Il tempo sullo sfondo* e una sua puntuale ripresa in prossimità della conclusione della composizione (sezioneZ), ma anche, dieci anni dopo, il trapianto letterale di questo lavoro del '77 nel corpo di *Moby Dick*.[210] Collocato in apertura del primo atto, ma suddiviso in due fasi, contenenti un pannello contrastante eseguito dalla grande orchestra,[211] la pagina per orchestra d'archi si carica di valori simbolici suggeriti dal contesto extramusicale. L'apparire della nave dall'oscurità nebbiosa del primo mattino, la partenza verso un destino imperscrutabile sollevano riferimenti archetipici come la presenza del mare (*natura naturans*), la sete di conoscenza e l'inquietudine che l'accompagna.

3.3.2 Sviluppi del materiale

3.3.2.1 Impiego delle permutazioni nelle partiture 'rilkiane' per orchestra: fissità del campo e movimento apparente

Ne *Il tempo sullo sfondo* Gentilucci opera tendenzialmente su campi di altezze che rimangono fisse. All'interno di questi insiemi, qualitativamente statici, il compositore applica movimenti apparenti. Questa tecnica di scrittura, che Gentilucci condivide con altri compositori contemporanei, come Luciano Berio, viene attuata in due modi.

---

[209] G. LIGETI, *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten* (1969-1970), Schott, Mainz ©1974, p. 57.

[210] A. GENTILUCCI, *Moby Dick: azione musicale in un prologo e due atti,* Ricordi, Milano 1988 (n. 134820) , atto primo, bb. 1-49, pp.1-2

[211] Il blocco sarà ripreso integralmente all'interno del primo dei *Frammenti sinfonici* estratti dall'opera. Cfr. A. GENTILUCCI, *Frammenti sinfonici da Moby Dick,*Ricordi, Milano 1988 (n. 134952). Apertura atto primo: *La partenza della nave,* bb. 1-49, pp.. 1-2.

Il primo, impiegato in contesti di tipo accordale, consiste nel far "migrare" le altezze che compongono il campo a registri diversi; il secondo, associato allo svolgimento orizzontale del campo, consiste nella realizzazione di movimenti melodici attraverso permutazioni delle stesse altezze. Questi procedimenti sono finalizzati ad ottenere una zona armonica statica con apparenza di movimento interno.

Un esempio di evoluzione del primo tipo si ha nella sezione D, dove gli ottoni presentano un blocco accordale senza apparenti collegamenti con le aree armoniche precedenti. Esso, infatti, risulta sviluppato a posteriori, come dimostra la ripresentazione di un suo sottoinsieme sei battute dopo col MIb trasposto ad un'ottava sopra (Fig. 82).

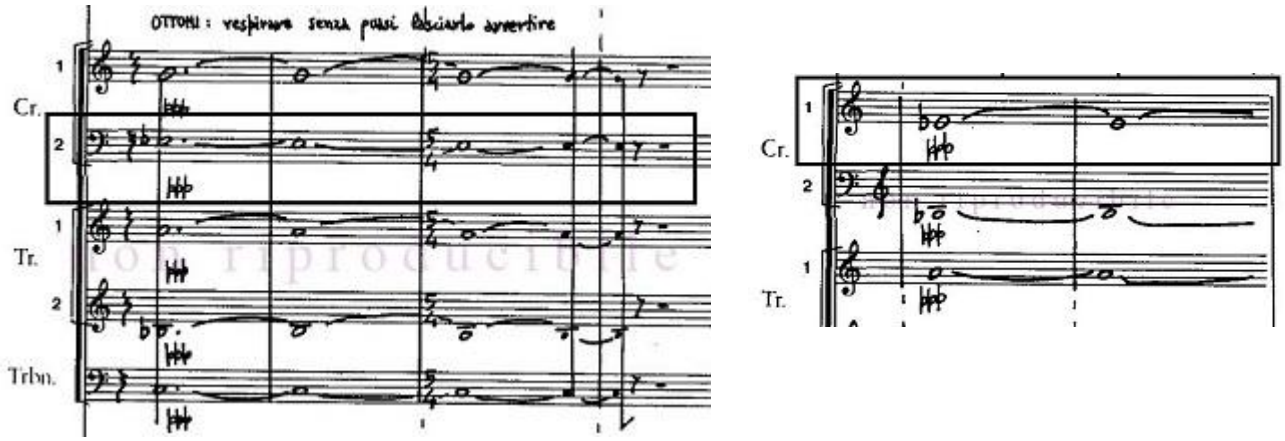


FIGURA 82
Movimento apparente per trasposizione d'ottava in A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo,* per orchestra (1978), p. 5: D -2 e D +6-7 (ottoni: frammenti). Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Un esempio del secondo tipo si trova nella sezione F della composizione, dove interviene un primo cambiamento significativo nell'organizzazione della scrittura (Fig. 83). Per passare dalla configurazione a blocchi accordali sovrapposti, impiegata negli episodi precedenti, alla costruzione per strati di linee, Gentilucci ricorre ad una tecnica di scrittura basata su movimenti melodici apparenti. All'interno di un campo armonico fisso le linee si muovono sempre sulle stesse altezze nel modo quasi micropolifonico che ricorda molto la scrittura ligetiana.

In questo episodio la distribuzione del totale cromatico, che copre un registro complessivo di quattro ottave e una settima maggiore (dal SOL#$_0$ al SOL$_5$) è affidata principalmente alla sezione dei fiati, dove si concentra l'utilizzo di suoni ad altezza determinata. Ad eccezione dei contrabbassi, che eseguono un doppio pedale di SOL#$_0$, infatti, gli archi contrappongono alla fanfara un doppio strato di effetti rumoristici, basati sulla reiterazione dell'intervallo di quinta: una prima fascia di arpeggi attuati dai violini A e B "con il legno dell'arco tratto sulle corde vuote"; una seconda di alternati su bicordi di

quinta nei restanti violini, viole e violoncelli, con durate indeterminate ma più veloci di quelle definite per la prima.[212]

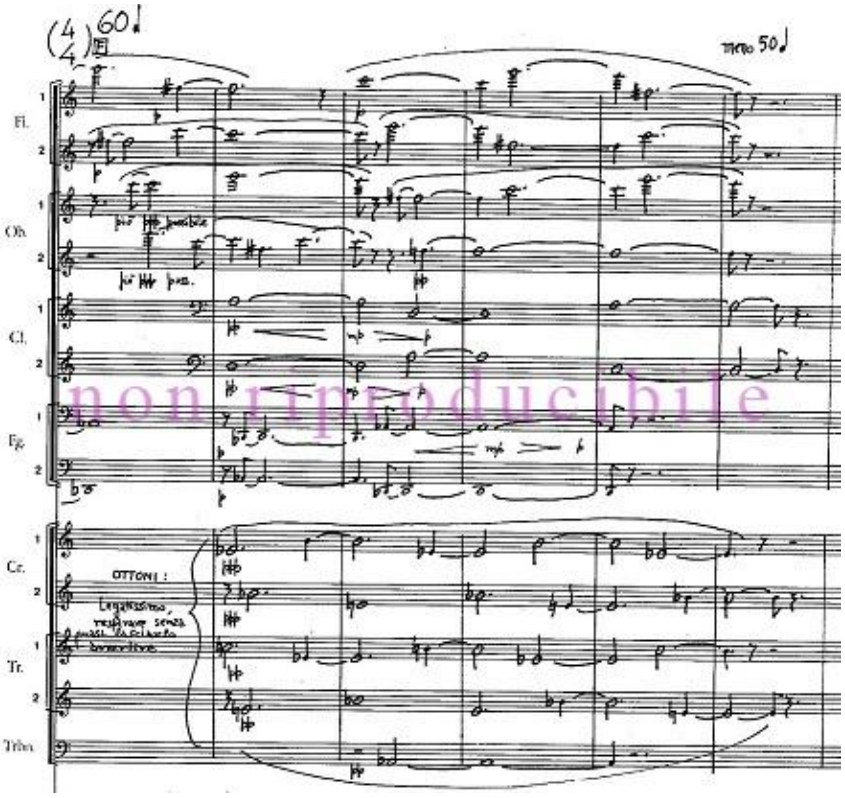


FIGURA 83
A. GENTILUCCI, *Il tempo sullo sfondo* per orchestra (1978), p. 7: sezione F bb. 1-6 particolare: fiati. Copyright © 1979 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

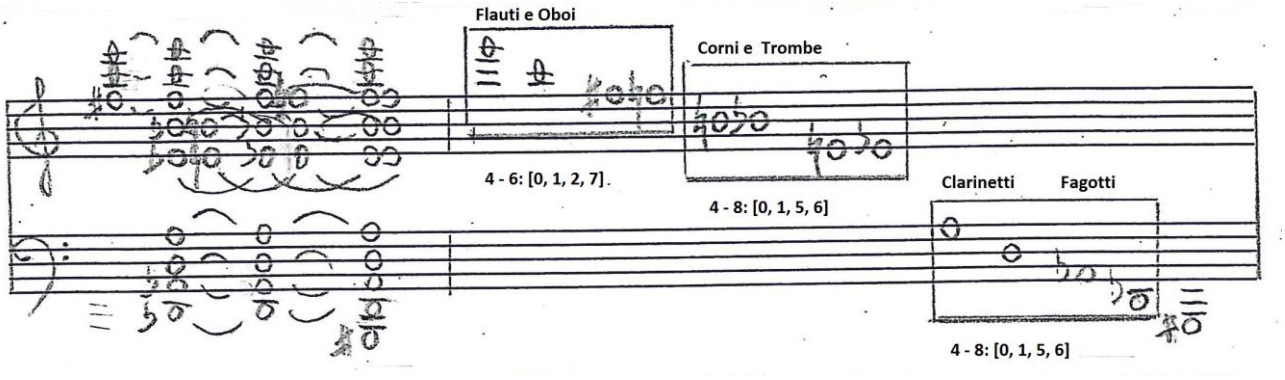


FIGURA 84
Il tempo sullo ***sfondo*** **–** Sezione F: campo di altezze in disposizione verticale e orizzontale discendente

Nel campo armonico risultante dalle altezze dei fiati (in tutto tredici, dove però il SOL# dei bassi raddoppia all'ottava grave il LAb dei fagotti) prevalgono rapporti intervallari ampi tra i suoni adiacenti (Fig. 84). Con una scansione dilatata dello spazio acustico i registri grave e acuto abbracciano tre segmenti di densità cromatica, posti nella regione medio-acuta del campo. I tre micro-addensamenti sono circondati anch'essi da quattro

[212] Sulla funzione strutturale della quinta come cellula-intervallo ne *Il tempo sullo sfondo* e in *Mensurale* cfr. § 3.3.1.2 di questa tesi.

zone di discontinuità, che replicano, sfasati di seconda minore, gli intervalli di quinta e tritono prevalenti nel resto del campo, creando una tripla oscillazione semitonale centrale.

La forma discendente del campo, data nello schema, ricalca la successione d'ingresso dei suoi sottoinsiemi (nuclei di altezze incorniciate) che il compositore affida ad altrettanti gruppi di strumenti, sfruttando la relativa vicinanza timbrica e di registro: nell'ordine flauti e oboi; corni e trombe; clarinetti e fagotti. Secondo e terzo sottinsieme compaiono, in realtà, contemporaneamente, mentre il SOL#$_0$ dei contrabbassi, che riverbera nel registro subgrave un'altezza già presente all'ottava superiore, non rientra nella logica organizzativa declinata sul totale cromatico, in quanto raddoppio..

I sottocampi, tutti complementari rispetto al modulo dodici, che comprende tutte le altezze delle scala temperata cromatica,[213] sono fortemente apparentati tra loro e con gli insiemi utilizzati nelle sezioni precedenti della composizione. Il grado di parentela si esprime tanto nella struttura intervallare, quanto sul piano dei timbri associati alle altezze intese come componenti del sottocampi. Il primo sottoinsieme, 4 – 6, composto da due semitoni e una quarta, assomiglia al campo delle campane tubolari 4 – 4, composto da due semitoni e una quinta impiegato nelle sezioni precedenti. Il secondo e il terzo hanno lo stesso nome 4 – 8 del sottocampo esposto fin dall'introduzione del brano e replicano trasposta, la struttura di due quinte giuste a distanza di semitono o di tritono.

L'organizzazione interna del campo impiegato nella sezione F stabilisce una forte relazione di continuità armonica col contesto[214] e con le sezioni precedenti, enfatizzata dall'impiego degli stessi timbri associati alle stesse altezze fissate, fin dall'inizio della composizione, nel medesimo registro. Gentilucci, infatti, tende ad utilizzare certe note in luoghi fissi, come del resto aveva precisato nella citata lettera a Enzo Beacco.[215] In essa, a proposito de *Il tempo sullo sfondo,* il compositore introduceva il concetto di "registrazione delle altezze", per indicare l'opzione di scrittura comune ai compositori "del suono" che lavoravano con "macchie sonore" a campo armonico fisso.

L'identità "timbrica" dei sottocampi discende da una specifica fisionomia intervallare associata univocamente a determinate altezze fissate in un registro. Essi contribuiscono a rendere riconoscibili, anche a distanza, tutti i processi evolutivi e le trasformazioni poste a loro carico nell'ambito dell'arcata formale. La natura complessa di questi elementi primi riposa su una nozione di timbro come prolungamento dell'armonia[216] e spiega l'utilizzo di

---

[213] In generale Gentilucci nella scelta delle altezze da utilizzare nelle scritture che contraddistinguono le diverse sezioni della composizione, adotta campi armonici difettivi allo scopo di evidenziare, attraverso la percezione di suoni nuovi, le sezioni formali successive. Questa prassi di scrittura, che si ritrova anche nelle coeve partiture di Luciano Berio, risale alla tecnica compositiva messa a punto nella fase pantonale dei compositori della seconda scuola di Vienna, che, durante la scrittura, annotavano le altezze usate. Quelle non utilizzate vengono impiegate nella zone di scrittura successiva e contigua per rilevare la differenza, sulla base della novità. Negli appunti di Gentilucci si trovano molte tracce del controllo del totale cromatico esercitato durante le fasi della composizione.

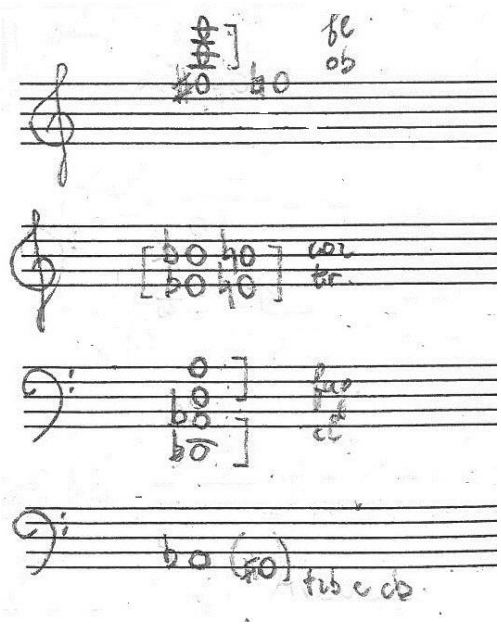
[214] Nel senso di questa continuità possono essere considerate concettualmente le quinte generate dagli effetti sulle corde vuote degli archi poste sullo sfondo del pannello F

[215]Citazione presente in § 3.6.2 (*Due sguardi su Ligeti)* di questa tesi

[216] Per approfondimenti cfr § 2.6.1 di questa tesi (*Il suono nella Nuova Musica*)

queste *sonorità* come strutture primarie di una composizione pensata a partire dalle sue risultanze percettive. Vi è dunque una stretta aderenza tra l'organizzazione precostruttiva di elementi parametrici che presumibilmente verranno utilizzati per ottenere una logica e una coerenza interna alla composizione, e le modalità adottate dal compositore per far proliferare e variare in diverse concretizzazioni questo materiale.

Come avviene anche per Ligeti e Berio, una volta individuato il contenuto armonico, che resta fisso, il movimento interno dei campi può essere realizzato anche impiegando configurazioni diversificate in quanto l'unitarietà è garantita dalla coerenza armonica. L'obiettivo di generare un'apparenza melodica ha dunque un'origine armonica: «dal punto di vista armonico dunque il campo è fisso, mentre i singoli strumenti si scambiano posizioni secondo un sistema di contrappunti complementari semplici».[217]



SOL$_5$	Fl 1	Ob 2	Ob 1	Fl 2	Fl 1	Ob 2
DO$_5$	Ob 1	Fl 2	Ob 2	Fl 1	Ob 1	Fl 2
FA#$_4$	Fl 2	Fl 1	Ob 2	Ob 1	Fl 2	Fl 1
FA$_4$				Ob 2	Ob 2	Ob 2
SI$_3$		Tr 1	Cor 1	Tr 1	Cor 1	Tr 1
SIb$_3$		Cor 2	Tr 2	Cor 2	Tr 2	Cor 2
MI$_3$		Tr 2	Cor 2	Tr 2	Cor 2	Tr 2
MIb$_3$		Cor 1	Tr 1	Cor 1	Tr 1	Cor 1
LA$_2$		Cl 1	Cl 2		Cl 1	
RE$_2$		Cl 2	Cl 1		Cl 2	
LAb$_1$		Fag 2	Fag 1			
REb$_1$		Fag 1	Fag 2			

FIGURA 85
Campo armonico della sezione F, *Il tempo sullo sfondo* e schema delle permutazioni degli strumenti

Riportando separatamente sul pentagramma le altezze utilizzate in ogni parte, possiamo verificare che sono sempre le stesse ma permutate. Come evidenzia lo schema precedente (Fig. 85), ognuna di esse si sente in continuazione perché, una volta proposta da uno strumento passa ad un altro per ritornarvi dopo un precorso di migrazione interna basato su un sistema di scambi. A tal fine Gentilucci sfrutta al massimo la vicinanza timbrica tra due coppie di strumenti (flauti/oboi, trombe/corni e clarinetti/fagotti) che, grazie al registro comune in cui si muovono, possono far risultare le sfumature di colore come trasformazioni a carico di uno strumento solo.

Il movimento apparente, basato sull'oscillazione timbrica interna a fasce armonicamente complementari, stratificate e distinte, è sorretto da un principio di complementarietà ritmica sotteso alla gestione delle durate di ogni singola altezza. Questo principio risulta

[217] I. PUSTJANAC, *Osservazioni analitiche* cit., p. 153.

particolarmente osservato nell'organizzazione delle durate degli ottoni e dei legni gravi, dove i primi, sul piano qualitativo di altezze-registri-timbri ricalcano il gioco delle permutazioni già applicato ai medesimi strumenti nella sezione formale precedente (sezione E), anche se associato a durate aleatorie.[218] In F, considerando la successione di durate in ottavi di ogni altezza si ha:

SI_3	6	8	6	8	7
SIb_3	6	8	6	8	7
MI_3	6	8	6	8	7
MIb_3	6	8	6	8	5
LA_2	12	12	13		
RE_2	12	12	13		
LAb_1	10	14			
REb_1	10	14			

FIGURA 86
Quantificazione in ottavi delle durate associate al sottocampo di Corni e Trombe, *Il tempo sullo sfondo* sezione F

Dal confronto tra i due schemi (altezze e durate) si evince una complementarietà totale nella logica delle permutazioni applicata ad un campo d'altezze fisso (Fig. 86). Nel secondo schema, l'alternanza di due soli valori numerici per ogni fascia, unita a un indice di densità complessiva non elevata, che oscilla tra i due o tre spostamenti per singolo movimento e a un media di otto spostamenti per battuta, depone sostanzialmente per l'articolazione di uno stato poco più che immobile.[219] L'impiego descritto delle permutazioni, parametrizzabile in specifici rapporti armonici e di registro, densità e possibilità strumentali è dunque funzionale ad un obiettivo locale e contestuale di tensione minima. Esso rappresenta la risposta tecnica ad un'esigenza legata ad una fase ben determinata del decorso formale.

Così come in altri episodi del *Tempo*, impieghi analoghi delle permutazioni si trovano in altre partiture ad esso posteriori. Nella sezione centrale di *Voci dal silenzio*, composizione per orchestra del 1981 (p. 13 dell'edizione provvisoria Ricordi), la stessa tecnica viene applicata in modo semplificato ai movimenti apparenti di corni, trombe e tromboni divisi. Cambia il contesto ma non la funzione formale della fascia di ottoni, gestita, in questo caso, sempre e solo con permutazioni di bicordi (intervalli 6, 7, 8) tra coppie omogenee (Fig. 87):

[218] Per l'analisi delle sezione E cfr. 3.6 1 di questa tesi
[219] Per i criteri di analisi e per l'ipotesi di un controllo numerico delle densità, mi sono rifatta al metodo applicato da Ingrid Pustijanac allo studio della micro polifonia ligetiana esposto in ID, *György,* cit.

MIb$_4$		Tr 1	Tr 2		Tr 1	
SI$_3$	Cor 1	Cor 2		Cor 1	Cor 2	
LAb$_3$		Tr 2	Tr 1		Tr 2	
FA$_3$	Cor 2	Cor 1		Cor 2	Cor 1	
RE$_3$		Trb 1	Trb 2	Trb 1		
FA#$_2$		Trb 2	Trb 1	Trb 2		

FIGURA 87
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* (1981): p. 13 – ottoni: schema delle permutazioni

Siamo nel primo culmine dinamico (tutti *forte)* e tensivo dell'arcata formale, dove all'interno di una scrittura stratificata, la fascia degli ottoni realizza un piano medio tra il blocco polifonico degli archi in primo piano, su cui si concentra la densità dei movimenti, e lo sfondo pedalizzante dei lunghi trilli dei legni.

A prescindere dalla funzionalità legata ai casi specifici, questa modalità di sviluppo del materiale corrisponde alla logica costruttiva dei campi d'altezze. La formulazione del campo come punto di partenza del processo creativo e di sottocampi a varia densità cromatica, ricavati da un insieme generale di riferimento, conferisce alla forma una dimensione processuale. La loro successione, alla base dei vari tipi di costrutti o ossature (accordi, linee e polifonie) elaborati dal compositore comporta un'organizzazione armonica su ampia scala dell'intera composizione.

Questa caratteristica, legata in Gentilucci a un presupposto estetico-musicale di tipo organicista, vagamente richiamato dall'autore nei suoi scritti,[220] non soddisfa soltanto l'esigenza pratica di elaborare strutture di ampio respiro, ma aderisce anche alla cifra poetica dei "lunghi adagi", delle vaste campiture spaziali dalle quali il tempo risulta estromesso.[221] La fissità dei campi determina le linee strutturali caratteristiche, dalle cui ripetizioni e trasformazioni scaturisce la forma.

Come avviene per altri compositori contemporanei, tali linee condizionano nell'ossatura fondamentale anche il moto delle parti delle strutture polifoniche presenti nelle composizioni.[222] Attraverso il movimento, queste linee percorrono le altezze del campo per "grado congiunto", interpretando nel procedere per piccoli intervalli di tono/semitono o, più frequentemente, per ampi salti, le rispettive combinazioni di zone continue (di saturazione cromatica) e discontinue preconfigurate nel campo.

Come gli aggregati accordali, anche le strutture polifoniche evolvono nel tempo attraverso una relazione molto calibrata tra categorie generali che insistono sulla variazione interna, applicata ad una sostanziale staticità, o su mutamenti improvvisi. Ciononostante, la logica dei campi non esaurisce le tecniche costruttive impiegate da

[220] Cfr. A. GENTILUCCI, *Attraverso in sentieri del comporre*; commenti in § 2.6.3
[221]Cfr. § 3.1.2.1 di questa tesi
[222] Per un impiego analogo dei campi in Berio, cfr. M. LOCANTO, *La funzione* cit., p. 364.

Gentilucci nelle sue composizioni. I criteri impiegati per ricavare e sviluppare i materiali, infatti, sono diversi e a volte apparentemente contraddittori.

3.3.2.2 Verticalità e polifonia in *Voci dal silenzio*

Nel 1986, nell'ambito di un convegno tenutosi in provincia di Reggio Emilia sui riflessi teorici e tecnici del modello bachiano nella concezione compositiva del Novecento, Gentilucci tenne una relazione sull'attualità di alcuni procedimenti e sul loro impiego nella musica contemporanea. In quelle sede, il richiamo a un ideale metastorico di contrappunto, di tecnica compositiva fondata sull'idea di costruire l'edificio sonoro a partire da una o poche linee prestabilite o preformate, fu sostenuto da un'esigenza di riflessione su alcune componenti dell'antica tradizione, osservate nella luce della modernità.

Tra i molti esempi, anche sonori, di interpretazioni contemporanee del contrappunto riferite da Gentilucci in quel contesto,[223] il compositore incluse un'analisi descrittiva del finale della sua seconda partitura ispirata a Rilke: *Voci dal silenzio*, per orchestra, composta tra ottobre e dicembre del 1981, con titolo alternativo in lingua tedesca, *Stimme aus der Stille*.[224]

> L'ultimo esempio che vi porto è personale, un pezzo per orchestra, *Voci dal silenzio.* Esso è costruito nel finale, quasi canonicamente e anzi sembra occhieggiare una sorta di mi minore. Ma non vi è nulla di neo-tonale, beninteso: sono gli elementi costitutivi di un campo armonico che viene giocato in tutte le valenze contrappuntistiche, da strati più densi ed altri più rarefatti. Si potrebbe pensare che le modalità costruttive in qualche modo siano ricostruibili all'orecchio, in realtà ciò non avviene: quando al termine del processo di rarefazione si ascolta un ottavino solo che campeggia su un accordo degli archi, accordo che è di mi minore, solo perché formato da suoni di tale accordo, si può pensare appunto a una sorta di canone alla rovescia, dove le linee sono relativamente "scoperte". Invece non è così: si tratta di un tessuto massiccio che pian piano si assottiglia e mostra i suoi cardini di base, quelli che lo tengono assieme, che presiedono alla sua organizzazione, ma sono evidenti solo in ultimo. Perciò viene colto quasi unicamente il gioco degli spessori armonici timbricamente e intervallarmente connotati. Anche qui si verifica un contrappunto globale, nel quale sembra non si possa distinguere orizzontalità da verticalità. Proprio perché, dopo l'era tramontata del tematismo è molto più complesso cogliere le singole figure dal gioco delle nubi. Sappiamo magari benissimo che anche le nuvole sono fatte di materia gassosa, hanno

[223]Nell'ambito del suo intervento, Gentilucci propose e commentò l'ascolto di *Musica per archi, celesta e percussione* di Bela Bartók, *Duo pour Bruno* di Franco Donatoni, dedicato a Maderna

[224] Per i dettagli sulla doppia titolazione, sulla dedica cfr. § 3.1.2.1; per il testo integrale del passo dell'ottava *Elegia duinese* di Rilke riportato sulla partitura cfr. § 2.4 di questa tesi.

leggi fisiche che le governano, estremamente tangibili e materiali. Ma se ne coglie percettivamente soltanto il gioco del continuamente mutevole.[225]

Il finale del brano, che si articola in due fasi, presenta una scrittura polistratificata. L'opzione del *tutti divisi* adottata per questa partitura prevede 25 parti strumentali ovvero, oltre alle due di ogni sezione dei fiati, quattro violini e due viole, violoncelli e contrabbassi. La scrittura contrappuntistica, minuziosamente articolata sul piano ritmico-melodico, è di carattere tendenzialmente imitativo, anche se la gestione microcanonica non appare rigorosa. Essa presenta un'articolazione delle linee a intreccio, con profili melodici ben delineati, ma portati a confondersi nella densità delle entrate e a realizzare una qualità timbrica complessiva.

Il tessuto copre un'estensione amplissima, che all'attacco si estende dal MI_0 dei contrabbassi al MI_6 dell'ottavino e, per un tempo di due secondi (la sezione è notata in 4/4 con 60 alla semiminima), appare polarizzato nella definizione dei due margini estremi: i registri sovracuto e subgrave intorno a cui si distribuisce la materia sonora, secondo una modalità organizzativa caratteristica di questa composizione fin dalle battute introduttive. Assetto che il finale riprende insieme al medesimo campo sonoro. Come in tutta la partitura, la strutturazione per campi si accompagna a movimenti di frammenti melodici molto cantabili e l'interazione tra i due livelli di sviluppo del materiale trova un particolare suggello nel rapporto tra armonia e polifonia del finale.

Tre classi di altezze e di intervalli definiscono programmaticamente spazio acustico e di azione (Fig. 88). Il riverbero del MI a quattro ottave, tre delle quali al grave, conferisce una certa stabilità al suono-cardine del campo, cui è associato l'altro suono fondante SI, a chiudere con la quinta sovracuta il margine superiore. Un solo punto di densità accorpa nella prima ottava il MI dei violoncelli al FA# dei fagotti.

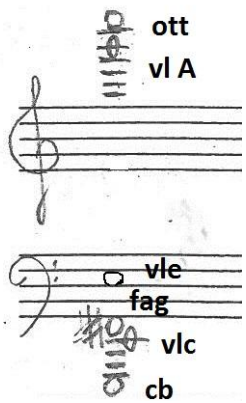


FIGURA 88
Polarizzazione dei registri sonori all'inizio del finale di *Voci dal Silenzio*, b. 144 p. 41

[225] A. GENTILUCCI, *Attualità dei procedimenti compositivi di J. S. Bach nella musica contemporanea*, in *Bach tra '700 e '900. Aspetti tecnici e teorici*, Atti a cura di Daniela Iotti. Comune di Castelnovo ne' Monti, Amministrazione provinciale di Reggio Emilia, Istituto Musicale "Claudio Merulo", Musica/Realtà, 14 marzo – 24 aprile 1986, Unicopli, Milano 1988 (Quaderni di Musica/Realtà; 17), pp. 81-94: 91.

Lo svolgimento del finale gravita intorno ai poli armonici definiti dalle tre altezze iniziali. Una prima sezione, caratterizzata da una densa e massiccia sovrapposizione di linee contrappuntistiche, esplora lo spostamento dal dominio armonico del MI a quello del SI, che racchiude il FA# Una seconda, decisamente improntata da un processo di rarefazione, ha come oggetto la riduzione ai minimi termini del gioco contrappuntistico e il disvelamento dei suoi fondamenti. Sullo sfondo, l'interposizione del SOL ai suoni cardine del campo (MI-SI) collega l'oggetto armonico risultante (una triade di MI minore) al medesimo accordo proposto storicamente connotato. La triade minore, sotto una fascia sempre più rarefatta di suoni sovracuti, affiora nel lungo pedale-accordale degli archi e proietta il trasparente alone di un lungo processo armonico, giunto alla tappa conclusiva. In primo piano, ciò che resta del denso tessuto della prima parte, appare sfrangiato nei due interventi dei clarinetti, e infine schiacciato nel registro sovracuto, dove flauti e ottavino gestiscono un ultimo scampolo di melodie.

Sul piano percettivo, densità polifonica e trasparenza armonica definiscono il gioco degli spessori creato da un contrappunto "globale", dove, a detta dell'autore, «sembra non si possa distinguere orizzontalità da verticalità». Questo risultato di natura timbrica si fonda su una particolare organizzazione melodica e ritmica.

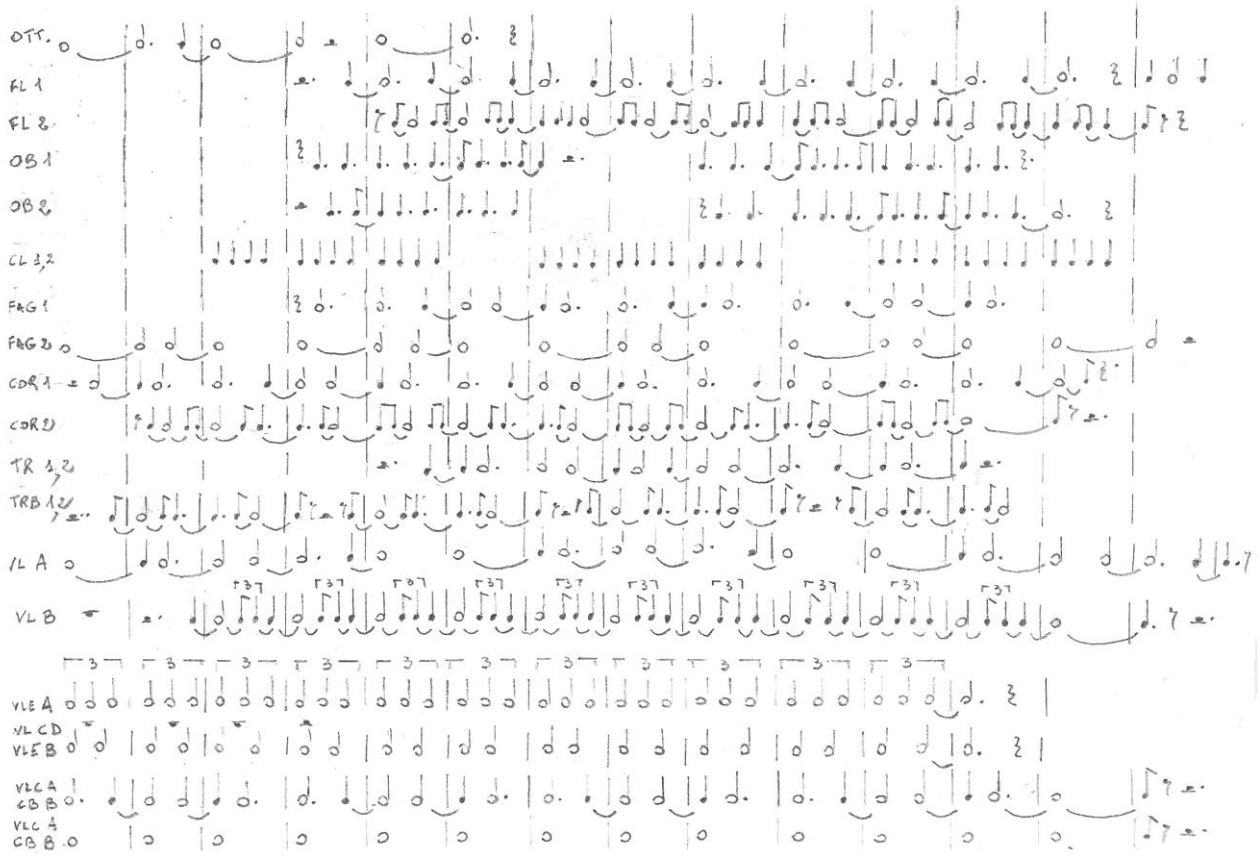


FIGURA 89
Voci dal Silenzio, finale: prima sottosezione. Organizzazione delle durate

Gli strumenti espongono sequenze melodiche sovrapposte, con un sistema ritmico differenziato per ogni parte in modo da evitare il movimento simultaneo delle voci (Fig. 89). Il sistema insiste su un'organizzazione proporzionale delle durate e sulla diversa combinazione di movimenti per unità. I *pattern,* derivati dall'impiego di figure regolari e di terzine, vengono ripetuti per tutta la durata della sezione, dando luogo ad un assetto ritmico che si mantiene costante per tutta la prima parte del finale.

Come risulta dall'ossatura ritmica riportata nello schema precedente e dalle verifiche effettuate sul numero di spostamenti per movimento e per battuta, vengono assegnati livelli di densità maggiore alle linee che incarnano i registri intermedi delle famiglie degli archi e dei fiati e densità minima o minore alle parti che operano nei rispettivi registri gravi e sovracuti. Viceversa, intorno ai due registri estremi si concentra la struttura "per fasce" di suono che si prolungano staticamente e sembrano indicare un'attrazione del compositore verso il suono elettronico.

Come per le durate, Gentilucci mette a punto un sistema di controllo delle altezze basato su procedimenti di tipo numerico e permutazionale derivati dal metodo di composizione seriale. Con l'adozione di criteri simmetrico-intervallari, Gentilucci affianca alla logica costruttiva soggiacente i campi di altezze, fondata sulla specificità e unicità registrica dei suoni, una logica fondata sulle classi di equivalenza (classi di altezza e di intervalli) e si sforza di integrarle.

Il passaggio a questa seconda prospettiva comporta un rapporto di proliferazione più esplicito tra "materiale" e concretizzazioni compositive. Mentre la prima assume il campo come polo armonico di riferimento generale, verso il quale vengono fatti convergere tanti sottoinsiemi derivati da esso, quante direzioni esplorative risultano implicate nei processi, per cui non vige la regola della stretta aderenza tra altezze del costrutto e configurazioni melodico-armoniche incarnate nella partitura, la seconda, presa di peso dalla prassi compositiva seriale, assume il materiale pre-costruttivo come uno schema intervallare fisso da applicare nota per nota nella tessitura dell'ordito.

Questa seconda prospettiva fonda in linea diretta il principio di derivazione dell'oggetto dal materiale, che appare chiaro al momento della ricostruzione analitica del procedimento compositivo, ma non è detto che risulti tale al momento della percezione. Come in questo caso, la densità dell'intreccio toglie efficacia al dispiegamento delle voci in senso orizzontale e la scrittura contrappuntistica, benché imitativa, resta subordinata alla realizzazione del "colore del movimento".

Il principio dell'imitazione, basata su un unico soggetto, investe tutto il piano macroformale. La prima esposizione del materiale, che impiega il totale delle dodici altezze della scala cromatica, comporta l'attacco simultaneo di nove parti (ottavino, primo fagotto, violini A, viole, violoncelli e contrabbassi divisi) che procedono con durate differenziate. Un successivo incastro di imitazioni ravvicinate coinvolge tutte le restanti sedici parti e il tessuto si dipana massiccio come nella descrizione data dall'autore.

Il soggetto, ricavato dall'analisi delle strutture melodiche e dalla ricostruzione della logica permutativa adottata nella realizzazione polifonica, consiste nella serie seguente di dodici altezze (Fig. 90):

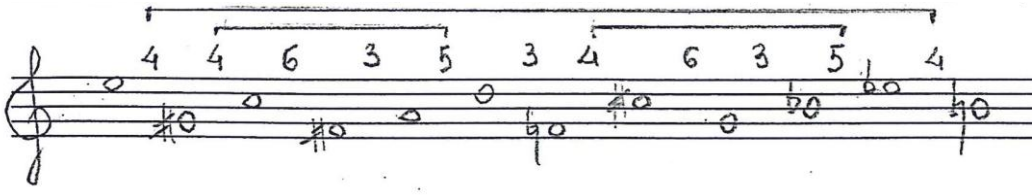


FIGURA 90
Voci dal silenzio: finale (parte prima) - Isomorfismi del campo-serie

La serie originale, che evidenzia nel primo e ultimo suono i cardini del citato "campo armonico" MI – SI, attesta tutti gli intervalli, tranne le seconde (o settime) minori e maggiori. La sua esposizione letterale presuppone un movimento delle parti per grado disgiunto. Nella successione intervallare essa mostra una doppia simmetria tra i due estremi (terza maggiore/sesta minore) e fra i due raggruppamenti di suoni 2-6 e 7-11, strutturati su terza maggiore, tritono, terza minore e quarta. L'assetto simmetrico della serie è destinato a riverberarsi sulla qualità delle permutazioni, scelte in base alla necessità di far vivere le "figure" della serie, la quale viene esposta sempre come tale, spesso per intero, anche più volte in una stessa parte, ma senza ripetizioni al suo interno. Ogni "voce" dell'orchestra, cioè, come prescrive il metodo dodecafonico, espone la serie in modo che non venga ripetuta alcuna altezza prima che siano comparse tutte le altre.

La lettura del costrutto avviene in modo prevalentemente orizzontale, ma non mancano esempi di letture verticali, a gruppi di due suoni (bicordi) con o senza distribuzione omogenea dei due esacordi nelle due parti e con una risultanza intervallare varia. I bicordi ricavati dalle serie vengono assegnati alle coppie di violini C e D, di clarinetti e di trombe, che procedono omoritmicamente (Fig. 91). I tromboni, che pure adottano una scrittura omoritmica, procedono invece per ottave parallele che espongono tutta la serie originale trasportata un semitono sopra in quattro successioni di gruppi di tre bicordi.

Tra le letture della serie attestate prevale la forma originale non trasposta. La scelta delle trasposizioni utilizzate è legata all'esigenza di evidenziare alcune altezze alternative al MI (SI, FA#, DO, DO#), il cui carattere saliente determina la fisionomia del campo, e di privilegiare la determinazione di alcuni incontri verticali, finalizzati a ricavare un colore armonico complessivo, e a variarlo nel tempo, in quanto diverse letture della serie possono succedersi in una stessa parte sulla base del numero di occorrenze richiesto dalla singola struttura ritmica (Fig. 92).

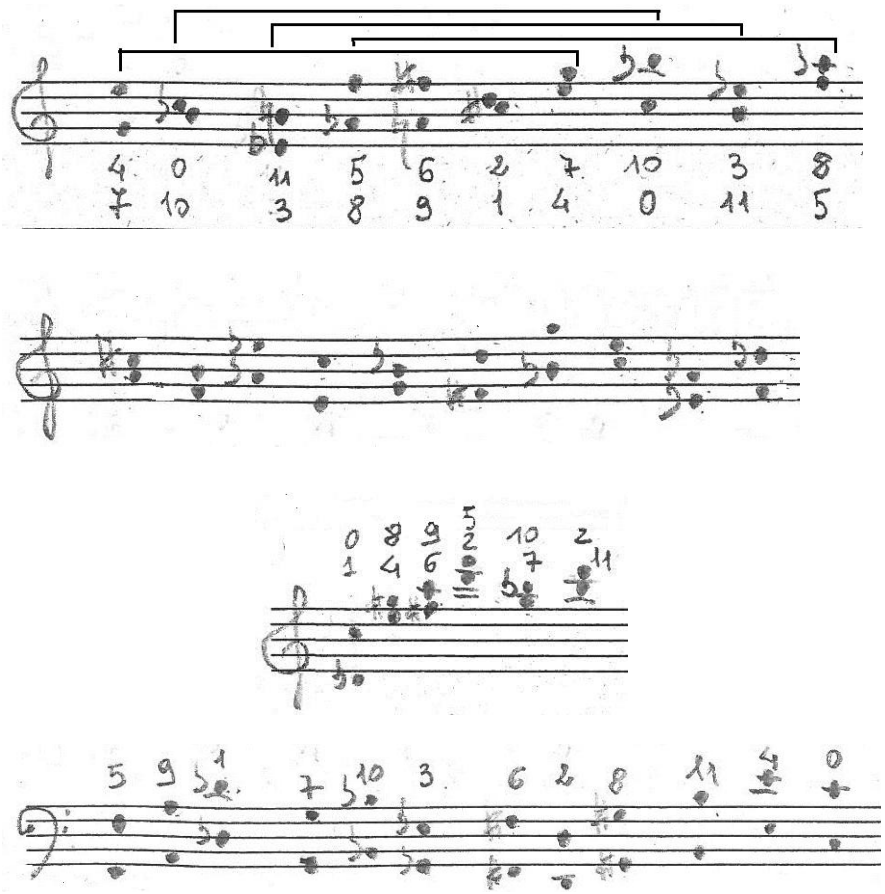


FIGURA 91
Letture verticali della serie. I numeri posti sulle note indicano le classi di altezza da 0 a 11. Nella colonna destra i numeri indicano la successione delle altezze da 1 a 12.

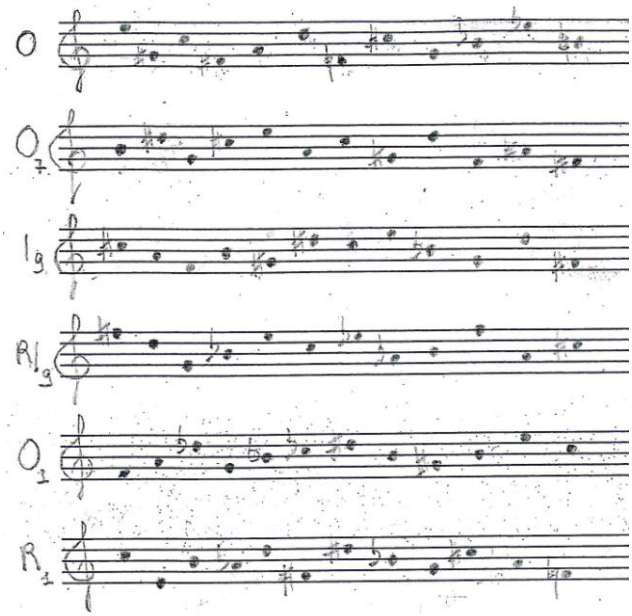


FIGURA 92
Trasposizioni della serie impiegate nel finale

Oltre alle trasposizioni indicate, nella seconda e terza esposizione del clarinetto secondo, sono presenti due rotazioni attuate secondo la seguente tabella generativa che ho ricostruito sul modello di altre, attestate nel Fondo dell'autore e organizzate in base a questa stessa logica (Fig. 93):[226]

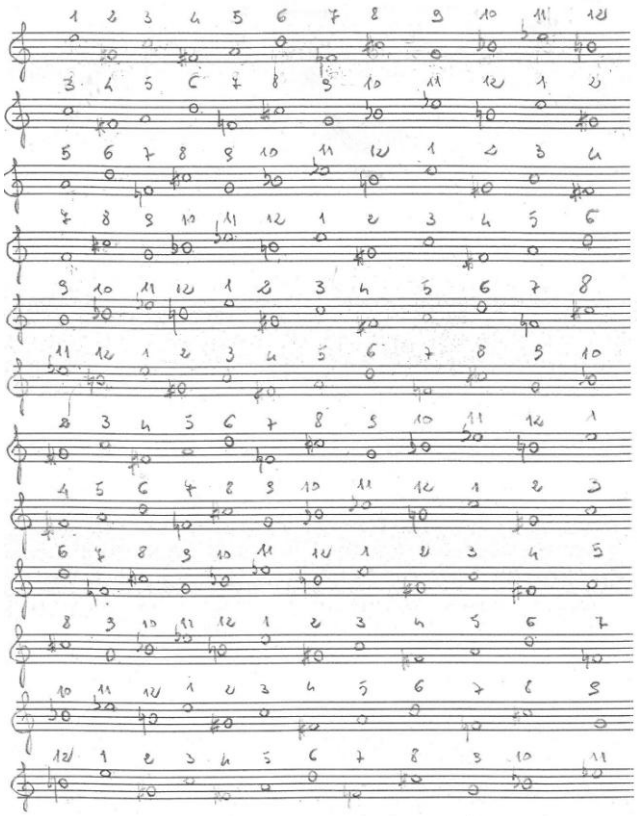


FIGURA 93
Tabella generativa delle permutazioni dedotta dall'analisi del finale di *Voci dal Silenzio*

4	8	0	6	9	2	5	1	7	10	3	11
0	6	9	2	5	1	7	10	3	11	4	8
9	2	5	1	7	10	3	11	4	8	0	6
5	1	7	10	3	11	4	8	0	6	9	2
7	10	3	11	4	8	0	6	9	2	5	1
3	11	4	8	0	6	9	2	5	1	7	10
8	0	6	9	2	5	1	7	10	3	11	4
6	9	2	5	1	7	10	3	11	4	8	0
2	5	1	7	10	3	11	4	8	0	6	9
1	7	10	3	11	4	8	0	6	9	2	5
10	3	11	4	8	0	6	9	2	5	1	7
11	4	8	0	6	9	2	5	1	7	10	3

FIGURA 94
stessa tabella generativa espressa in classi di altezze

[226] Un esempio si trova nel documento A/a35, c.2 v. Giordano Ferrari classifica questa tipologia di tabella generativa con la lettera B.

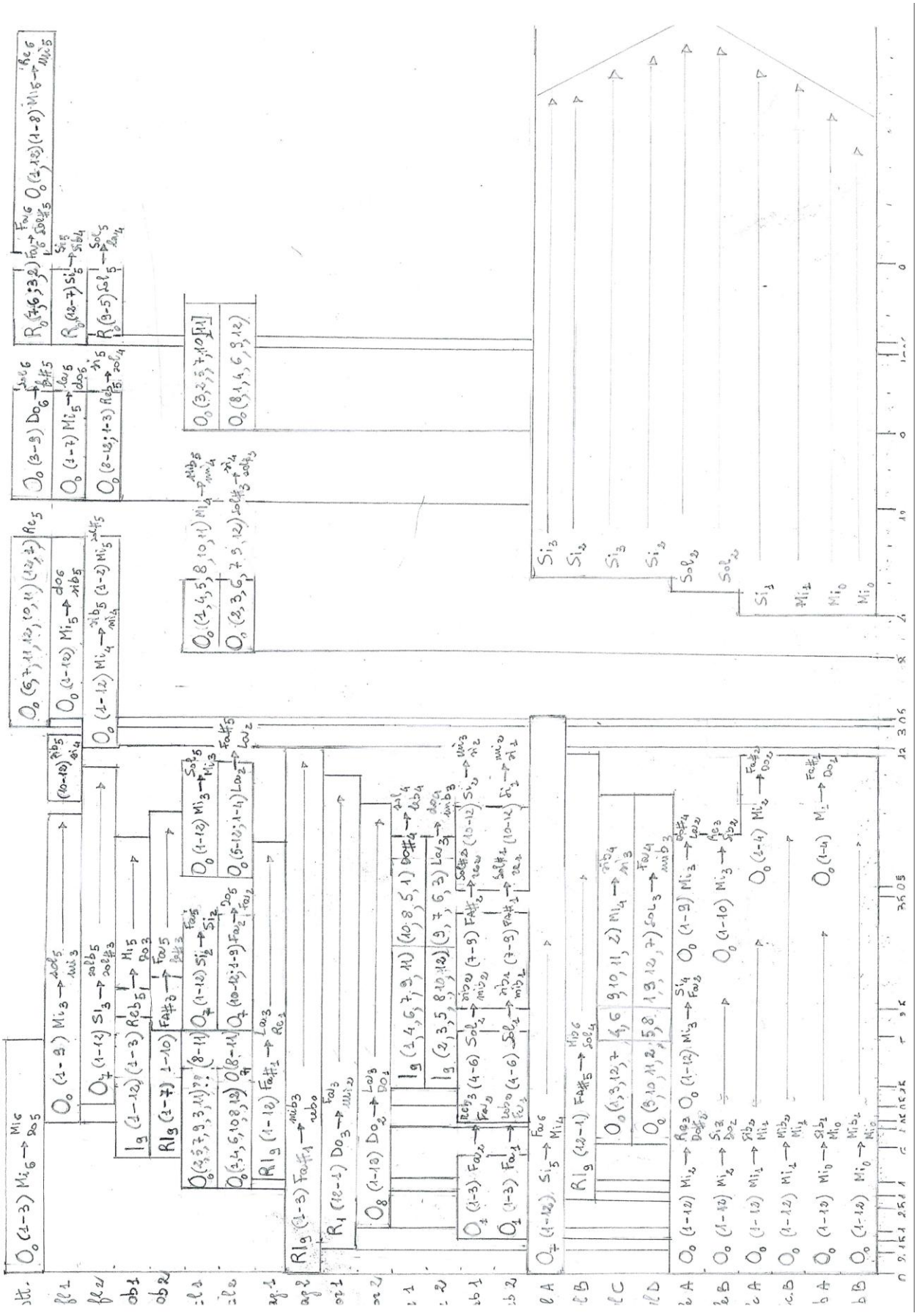


FIGURA 95
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio*: finale. Schema formale delle imitazioni

La prima tabella (Fig. 93) presenta in successione verticale prima tutti i suoni dispari della serie numerata da 1 a 12 (1, 3, 5, 7, 9, 11) e poi quelli pari (2, 4, 6, 8, 10, 12). L'effetto è quello di 11 rotazioni della serie originale che ad ogni ripresentazione procede con uno sfasamento iniziale di due suoni rispetto alla precedente. Lo schema, impiegato sporadicamente nella prima parte del finale e sistematicamente nella seconda, come sistema di controllo delle altezze nelle tre lunghe strutture melodiche che compongono la fascia in registro sovracuto dell'ottavino e dei flauti, può essere meglio visualizzato se espresso in classi di altezze (Fig. 94).

Il precedente schema formale delle imitazioni (Fig. 95) presenta la mappatura completa degli utilizzi della serie. Per ogni entrata sono indicate le forme impiegate (originale, inversa, retrogradata e relative trasposizioni), le occorrenze totali o parziali, la nota di partenza e la massima estensione raggiunta. I numeri in basso indicano la distanza tra le entrate delle diverse parti calcolate in semiminime (unità di tempo).

Nella prima parte i contrabbassi divisi espongono la serie originale nella forma compatta, che si svolge nell'ambito di una settima maggiore. Essi agiscono nel medesimo registro ma con differente assetto ritmico: la sezione B in 12 semibrevi;[227] la sezione A con una sfasatura dovuta all'impiego di durate in rapporto 3 : 4 con le precedenti e organizzate in quattro strutture palindrome di modulo (Fig. 96):

FIGURA 96
Struttura ritmica violoncelli A e contrabbassi A

I violoncelli, divisi anch'essi, replicano all'ottava superiore l'intera struttura ritmico-diastematica dei contrabbassi, creando un doppio moto delle parti per ottave parallele. Anche le viole propongono la serie originale, ma a velocità diverse, dovute alla suddivisione del *tactus* in terzine e coppie di minime che rispettivamente triplicano (sezione A) e raddoppiano (sezione B) il passo stabilito nella parte del contrabbasso, richiedendo più letture successive (totali e/o parziali) della serie.

La presentazione contemporanea dello stesso materiale melodico a diverse velocità di scorrimento riverbera sul piano orizzontale il principio della spazializzazione di una medesima struttura intervallare (la serie originale), ottenuta sul piano verticale con le sue trasposizioni all'ottava. Le occorrenze della serie con velocità multiple nelle diverse parti rendono tuttavia indistinguibili le singole strutture intervallari che compongono il tessuto, spostando l'attenzione dai dettagli ai valori riguardanti gli indici di maggiore o minore densità del tessuto.

[227]Segnalo qui un refuso nella partitura: manca il diesis sull'ottavo suono della serie (p. 42, b. 5).

FIGURA 97
Struttura ritmica violini A

Dilatazione ritmica e testura rarefatta, che caratterizzano la fascia degli archi medio-gravi, viene replicata alla regione sovracuta, dove i violini A espongono la serie trasposta a partire dal SI, altro suono cardine del campo fondamentale. L'organizzazione delle durate in strutture palindrome di cinque quarti mette sullo stesso piano gerarchico del MI il rilievo conferito al SI, promuovendo un secondo moto delle parti per quinte che s'intreccia, sfasato di un quarto, a quello delle ottave negli archi gravi (Fig. 97). A parità di registro, i violini B propongono posticipata di due battute, una lettura retrogradata dell'inversione trasposta di 9 semitoni. L'organizzazione delle durate situa la struttura ritmica dei violini B in una posizione intermedia tra i cinque e i quattro quarti dei violini A e dei contrabbassi B; il che conferma l'intenzione di avere nel sovracuto degli archi una fascia complessiva sul SI, funzionalmente complementare a quella posta nel subgrave sul MI.

La stessa disposizione di alcune altezze date ad ottave diverse (classi cerchiate nello schema successivo),[228] spiega la scelta delle trasposizioni assegnate ai violini A e B con l'esigenza che questi operino nel registro sovracuto in linea con le ottavazioni realizzate nella fascia grave degli archi (Fig. 98).

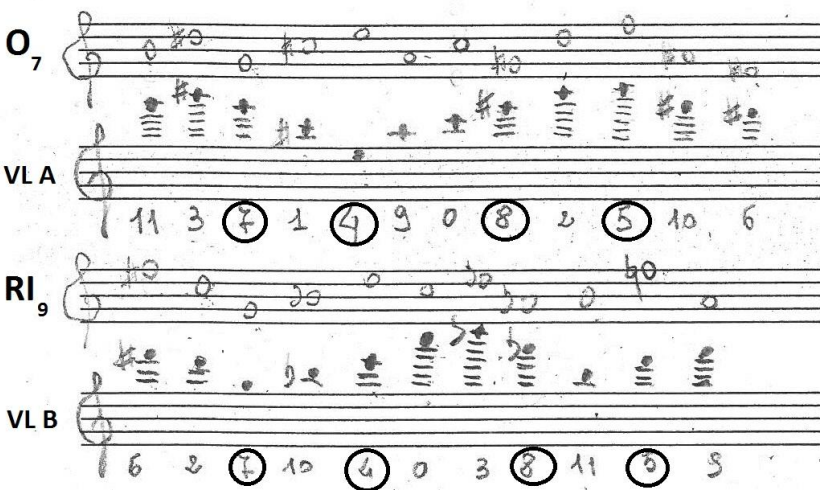


FIGURA 98
Serie O_7 e RI_9 impiegate nei violini A e B

Delegato alle fasce poste nei registri estremi lo svolgimento orizzontale dei cardini del campo armonico, MI e SI, la sua esplorazione prosegue negli strati intermedi, con gli ingressi di altre parti che si susseguono a ritmo incalzante, evidenziando ad una ad una altre altezze salienti del campo, come risulta dallo schema successivo, dove tali altezze sono riportate nel registro e assegnazione timbrica date in partitura (Fig. 99)

[228] Si nota qui per inciso che alla serie data nei violini B manca il DO# a completare il totale cromatico.

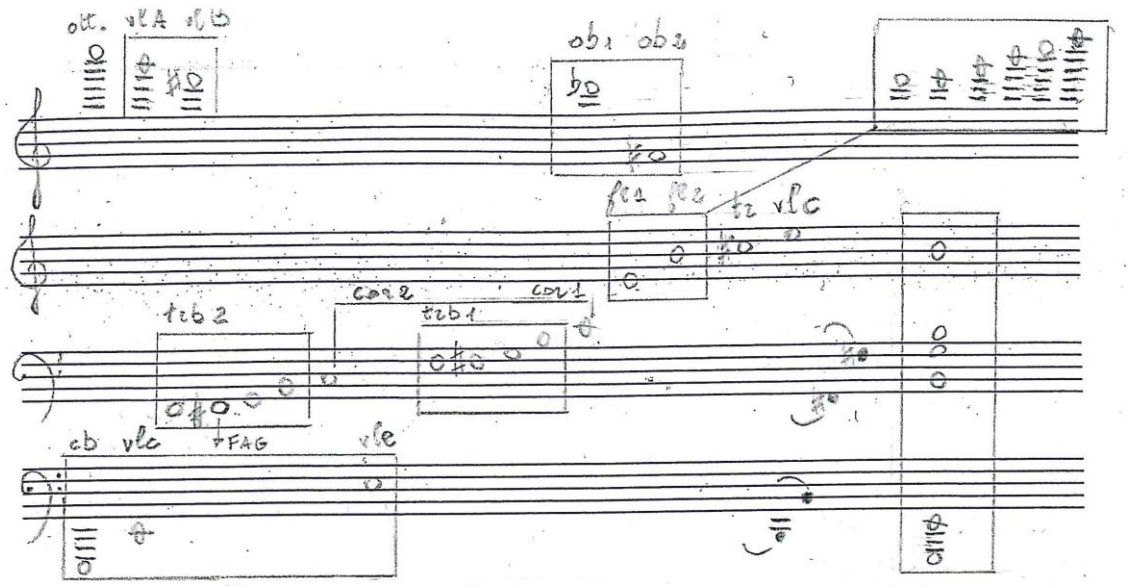
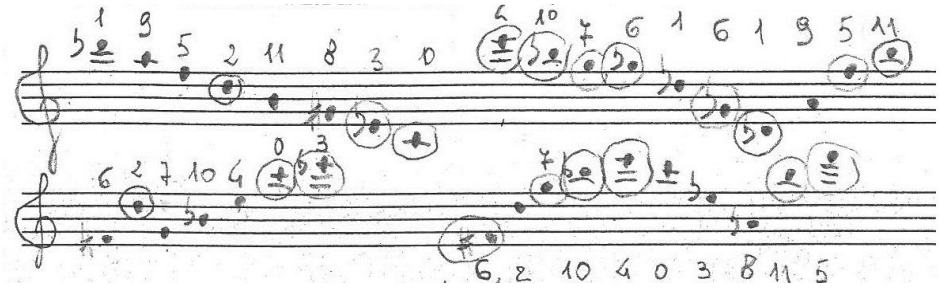


FIGURA 99
Voci dal silenzio: finale - Campo armonico generale

Lo schema evidenzia inoltre nell'aggregato verticale di quinta SI-FA#, raggiunto al termine del denso lavorio polifonico, che aveva coinvolto tutte le parti (note nere precedute da legature), un primo punto d'arrivo. Il movimento generale dal campo iniziale del MI a quello del SI, sotteso all'impiego del totale cromatico, ordinato secondo la serie che ha per cardini le due medesime classi di altezza, pone in luce altre altezze salienti attraverso una particolare interazione del registro intermedio con le fasce superiori e inferiori.

Nel grave i tromboni espongono per ottave parallele la serie dal FA in quattro successioni di tre bicordi, che attraversano la serie originale esposta da violoncelli e viole, dando luogo a zone di densità cromatica intermittenti. Essi aspirano a un'integrazione con la fascia grave degli archi, sia sul piano degli incontri verticali (ottave), sia sul piano delle durate (valori lunghi).

Corni e fagotti, che espongono la serie da DO e da FA#, osservano anch'essi le restrizioni ritmiche della fascia grave, nonostante lo scarto di estensione – un ambito di due ottave e una quinta (RE_0 LA_3) in luogo della prevalente escursione di settima data nelle esposizioni della serie in forma compatta – conferisca al fagotto secondo un ruolo di cerniera con le fascia di registro medio. Analoga funzione svolgono gli oboi, dove la lettura in inversione, diretta e retrogradata della serie a partire dal REb_5 e dal $FA\#_3$ mette in collegamento i due registri medio e acuto con due vaste escursioni melodiche, prima per moto contrario delle parti e poi per moto retto (Fig. 100). Il loro profilo melodico ad "arpeggio", con movimento prevalente per terze, attua un filtro sulla fascia media del registro e ne acuisce la densità.



ob 1
I_9 (1-12) (1-3)

ob 2
RI_9 (1-7) (1-10)

FIGURA 100
Sequenze melodiche negli oboi. Le altezze cerchiate indicano i riverberi omotimbrici.

Nei clarinetti la scansione "cronometrica" delle parti, data dall'unità di movimento coincidente con l'unità di tempo (semiminima), concorre ad un ulteriore addensamento della fascia e accresce con l'intermittenza di cinque interventi (tre nella prima parte densa e due nella seconda rarefatta) il suo spessore armonico. Chiave di volta del processo di riduzione della materia acustica al solo strato di frequenze sovracute, le curvature locali dei clarinetti-guida accompagnano due lunghe ascese dal MI_3 e dal SI_3 nei flauti 1 e 2 (bb. 1-2 di p. 42 e schema del campo armonico generale), iniziate nel cuore della densità polifonica, lungo la definitiva polarizzazione della materia nel registro acuto e sovracuto, gestita come compimento dai flauti e dall'ottavino.

In quest'ultima fase, il controllo delle altezze obbedisce alla logica precedentemente esposta di rotazione della serie ed è applicato in corrispondenza del penultimo e ultimo blocco di scrittura, basati rispettivamente sulla lettura diretta e retrogradata della serie. I blocchi sono seguiti dalla linea a solo dell'ottavino che ripercorre per l'ultima volta i primi otto suoni della serie preceduti dai suoni cardine del campo armonico (Fig. 101):

ott.	**0 6 9 2 5** 1 7	5 2 0 8	4 11 4 8 0 6 9 2 5 1
fl 1	4 8 **0 6 9 2 5**	11 3 10 **7 1 5**	
fl 2	1 7 10 3 11 4 8 **0**	**7 1 5** 2 9	

FIGURA 101
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio*, p. 42 prime due battute. Rotazione della serie

Lo stesso schema di controllo delle altezze viene utilizzato in altre sezioni di *Voci dal silenzio*, come nell'episodio polifonico di p. 28 (bb. 164-9) nella seconda parte della composizione (Fig. 102). Altri esempi di costruzione geometrica basata su un soggetto proposto a canone si trovano nell'episodio in ¾ che ha inizio a p. 38 e costituisce il materiale melodico della fascia costituita da flauto 1, 2 oboi e 2 clarinetti, con altezza di partenza sfasata di tre, anziché di due suoni rispetto all'esposizione assegnata alla parte posta nel pentagramma superiore della partitura (Fig. 103). A distanza di sei battute, in cui la fascia si interrompe in una parentesi dominata dallo sfondo degli archi in armonico, la stessa successione di dodici altezze della scala cromatica fornisce, a partire da punti diversi della sequenza, il materiale melodico al primo violino, alla prima viola soli e al flauto primo che, sospesi nel silenzio dell'orchestra, concludono la sezione, immediatamente prima dell'attacco del finale descritto (Fig. 104).

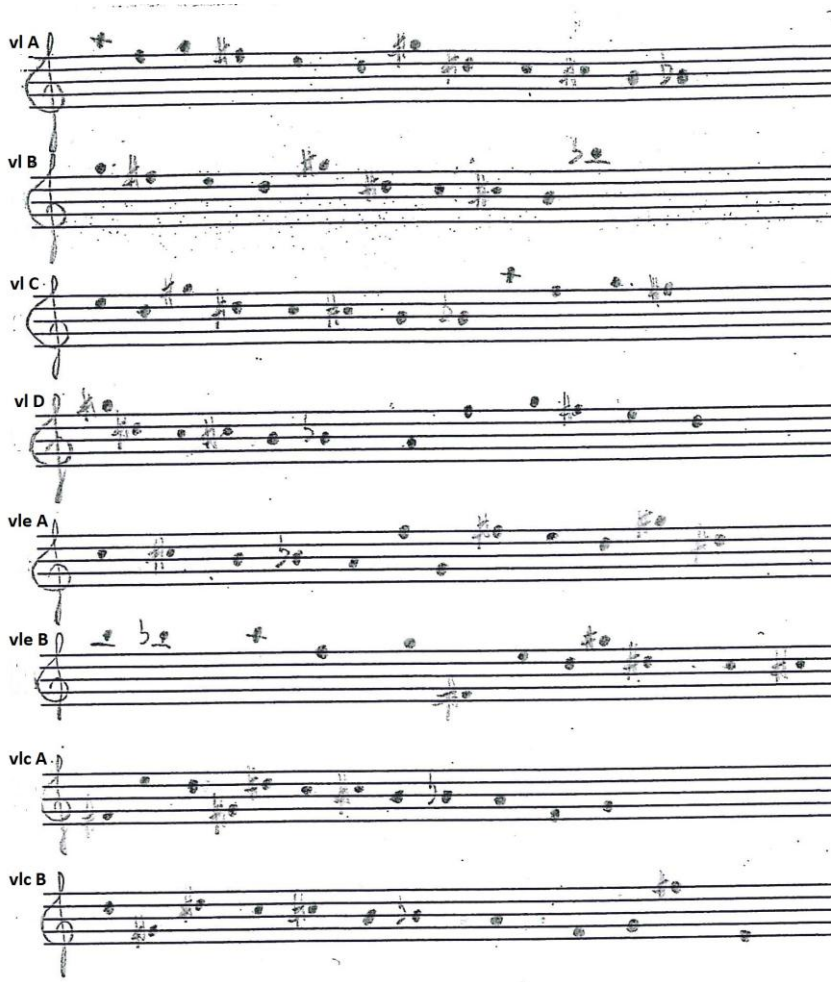


FIGURA 102
Permutazioni delle altezze in *Voci dal silenzio,* p. 28

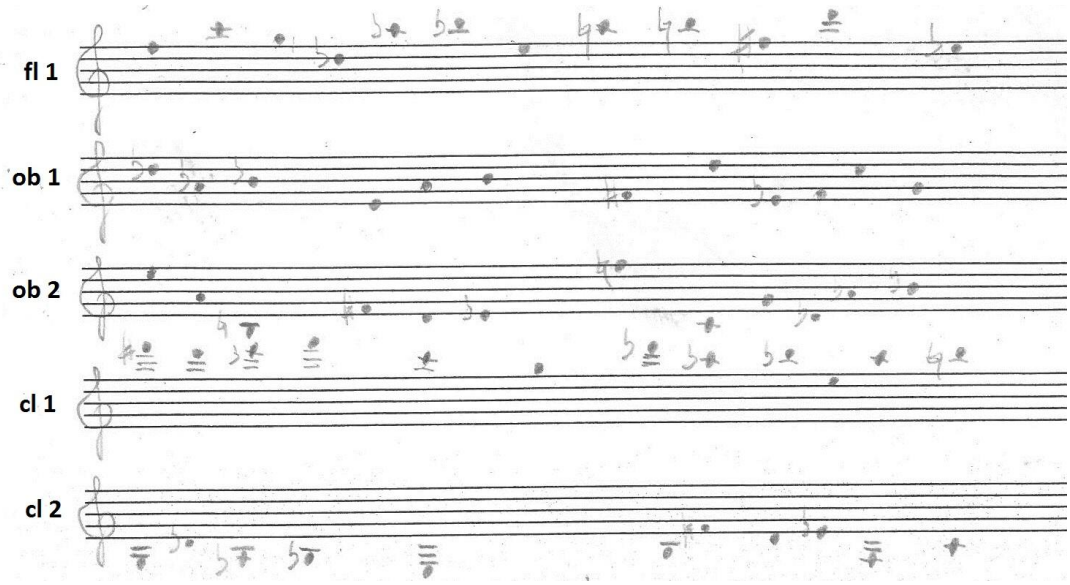


FIGURA 103
Permutazioni delle altezze in *Voci dal silenzio,* p. 38: fascia dei legni

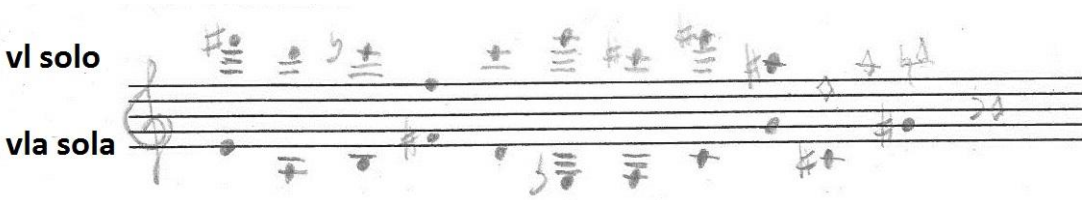


FIGURA 104
Impiego melodico della serie nell'episodio solistico: *Voci dal silenzio*, p. 40

3.3.3 Evoluzione della scrittura nelle opere dell'ultimo decennio

3.3.3.1 Figura/sfondo nelle partiture degli anni Ottanta

Nelle composizioni concepite da Gentilucci intorno alla metà degli anni Ottanta affiorano caratteristiche comuni: alcune approfondiscono una prassi ormai consolidata da *Mensurale* in poi; altre denotano cambiamenti in atto. I tratti in oggetto risultano abbastanza riconoscibili, nonostante le peculiarità indotte dalla singola ispirazione tendano a riflettere situazioni operative più "attardate" accanto ad altre più "innovative", anche nell'ambito di una stessa composizione.

Nel gioco di permanenze e novità, più o meno coesistenti ad altre, considerate nel loro insieme, tali tendenze sembrano indicare l'avvio di una seconda fase compositiva o quantomeno di una traiettoria, i cui indizi, riconducibili a pochi tratti salienti, reinterpretano in modo aggiornato la coerenza del percorso artistico precedente.

In generale nelle partiture degli ultimi anni, emerge una certa propensione di Gentilucci alla gestualità e a una fare, tra molte virgolette, "donatoniano". Questo nuovo obiettivo viene raggiunto principiando a *muovere* le componenti di un tessuto che appare molto più rarefatto di prima. La nuova disposizione della scrittura tende a potenziare la percettibilità dei profili che precedentemente risultavano dissimulati dall'obiettivo prioritario della staticità. Mentre nelle partiture precedenti l'effetto statico era ottenuto, alla maniera di Ligeti, attraverso l'impiego di tanti profili che facevano massa, ora Gentilucci ricerca l'effetto frastagliato, caleidoscopico.

La nuova linea di scrittura che nelle partiture di Gentilucci si manifesta intorno alla metà degli anni Ottanta si inscrive nel generale recupero del gesto e della figura, sentito come esigenza collettiva e descritto dall'autore in questo passo della sua comunicazione al Convegno su *L'idea di figura nella musica contemporanea*, organizzato dalla Sezione Musica Contemporanea della Civica Scuola di Musica, svoltosi a Milano dal 2 al 4 ottobre 1985:

> Mi pare che oggi emerga, come esigenza, un bisogno generalizzato di *trasparenza* dell'immagine sonora: che non sta affatto ad indicare una minore densità, una semplificazione, eccetera: bensì controllo dell'ambiguità linguistica, circoscritta a quei luoghi nei quali, e con pertinenza, essa corrisponde a una vera *raffigurazione dell'ambiguo.* Escludendo pertanto il confuso, l'ambiguo come «incidente», come scarso controllo del risultato musicale, come appagamento della e nell'*idea.* Perciò, sempre meno senso

hanno oggi gli affastellamenti prevalentemente quantitativi del materiale, le poliritmie nelle quali le singole figure si neutralizzano a vicenda, la casualità delle sovrapposizioni verticali fortuite o meramente statistiche, o delle linee sonore che non vengono a formare un *complesso figurale omogeneo;* oppure ancora la musica per l'occhio (apparentemente ben scritta ma che *non suona bene* [dico *bene* non nel senso del «grazioso», naturalmente!]; se non suona bene non è neanche ben scritta).[229]

Al Convegno dell' '85, introdotto da Alessandro Melchiorre e incentrato sulle relazioni di Franco Donatoni e Brian Ferneyhough, parteciparono molti compositori.[230] Essi pensavano che il gesto e la figura fossero la nuova strada verso la sintesi, verso l'integrazione dell'espressività che col periodo sperimentale precedente avevano dovuto reprimere. La scrittura timbrica e il grande lavorio sul suono e sulla massa, che aveva accomunato gli obiettivi di molti di loro nel decennio precedente, li aveva di fatto privati della possibilità di lavorare sulle linee singole, chiaramente percettibili come tali. Dopo aver cercato di comporre il timbro con la commistione di strumenti e utilizzando tutta la tavolozza di colori, questa categoria compositiva sembrava aver esaurito le sue possibilità.

La traiettoria che avrebbe condotto alla dissoluzione della concezione delle masse statiche e del *suono* come dimensione espressiva più importante, si apre, negli anni Ottanta, con una fase di negoziazione tra l'intento di recuperare una dimensione compositiva lineare, senza cercare di perdere quella del timbro.

Il dibattito milanese fotografa questa situazione. I compositori furono chiamati a confrontarsi *in medias res* su un'idea di figura viva e presente nei singoli orizzonti creativi, come dimostrano gli sforzi di ognuno per aderire a un termine di per sé fluttuante, in quanto funzione della specificità propria di ogni scrittura. Nonostante il disaccordo formale sui significati e l'incomprensione di natura sostanzialmente ideologica che separava le differenti vedute, il dato positivo che emerge come prospettiva di lettura dalla somma dei contributi individuali, è il ripristino del valore attivo dell'intervallo nella costruzione orizzontale, che diventa per tutti un modo per uscire dalla staticità.

La scelta del tema del convegno e la centralità delle due relazioni trovavano una giustificazione teorica nelle poetiche della figura elaborate da Donatoni già verso la metà degli anni Settanta e da Ferneyhough verso gli inizi degli anni Ottanta, come personali

---

[229]A. GENTILUCCI, *La figura musicale e la terza dimensione del suono,* in *L'idea di figura nella musica contemporanea.* Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986. pp. 83-5: 84

[230]Di seguito l'indice completo degli Atti del convegno: FRANCO DONATONI, *Processo e figura*, pp. 69-73 [testo del 1981 già pubblicato in *Il sigaro di Armando*, Spirali, Milano 1982, pp. 83-6]; BRIAN FERNEYHOUGH, *Il tempo della figura*, pp. 73-9; SALVATORE SCIARRINO, *Roma, 31 ottobre, 1971. Nuova Consonanza*, pp. 79-83; ARMANDO GENTILUCCI, *La figura musicale e la terza dimensione del suono*, pp. 83-5; LUCA LOMBARDI, *Materiali per un'indagine sul concetto di figura*, pp. 86-91; DARIO MAGGI, *Figura, contesto, composizione. Frammenti di un metodo,* pp. 91-100; ALESSANDRO. MELCHIORRE, *Appunti sulla figura e il tempo*, pp. 101-2; MAURO CARDI, *La figura: ipotesi per un'analisi vettoriale*, pp. 103-6; MARIO GARUTI, *Intenzionalità*, pp.106-9; GABRIELE MANCA, *Figura, la forma del tentativo*, pp. 109-110; GIUSEPPE SOCCIO, *Oltre la superficie*, pp. 111-2; BRUNO ZANOLINI, *Verso una nuova retorica?,* p. 113; GIULIO CASTAGNOLI, *Gesto, figura, nostalgia*, pp. 114-5; MARCO LASAGNA, *La figura: la scelta di un gesto articolato*, pp. 115-6; GABRIO TAGLIETTI, *Figura, retorica, forma*, pp. 116-8.

interpretazioni del frammentario e del discontinuo.[231] Col ricorso alla figura Donatoni mirava al recupero della processualità temporale negata dal serialismo ma anche alla ricostruzione di nessi logici che erano stati annientati dalla sua stessa produzione degli anni Sessanta.

Il contributo del compositore veronese, in gran parte già pubblicato tre anni prima, fu assunto come testo base per le discussioni al Convegno.[232] Centrato sul momento primario della manipolazione della materia musicale e sulla disciplina come prassi necessaria alla presa di coscienza delle proprie azioni, Donatoni aveva associato *processo* e *figura* nell'unità pratica (e pedagogica) che costituisce la dimensione inscindibile dell'espressione individuale.[233] Nella dinamica creativa scindere il momento *intuitivo* di apparizione della figura da quello *razionale* di messa fuoco della figura stessa attraverso un processo obbedisce a una visione falsamente schematica e lontana dalla realtà operativa.[234]

Se infatti per *processo* compositivo s'intende l'insieme di relazioni che vengono istituite per mezzo di esso, l'invenzione del processo è la condizione che determina la funzione: l'agente dinamico che stabilisce condizioni simili di articolazione. Esse concorrono alla formazione della figura. Donatoni si muove a passi felpati facendo attenzione a dove mettere i piedi: figura, secondo il compositore, è «un qualsiasi frammento nel quale il livello di articolazione consenta di riconoscerne l'identità tipologica, non come organismo individuale tematicamente e soggettivamente connotato ma come singolarità riconoscibile nelle determinazioni che sono proprie alla sua connotazione generalizzata».[235]

Frammento, articolazione, figura, singolarità riconoscibile, evento, sono sinonimi che Donatoni oppone a termini da evitare, come *motivo* o *tema*: «Si potrebbe anche dire che la figura non è dotata di individualità ma esiste soltanto in una condizione di reale o presunta staticità. La sua generalizzazione – dalla tipologia costante e dalla singolarità mutevole – è quello che chiamo l'evento, statico nell'unità e dinamico nella molteplicità».[236]

Un'aura di tabù circonda ancora in quegli anni la nozione di motivo, per le sue implicazioni con processi di elaborazione di tipo tematico. Sul piano operativo i compositori ricorrono a criteri simmetrici, permutazioni ed altri procedimenti finalizzati a scongiurare

---

[231]PIETRO CAVALLOTTI, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento* (11.4 *Frammento, figura, rizoma*), in GIANMARIO BORIO e CARLO GENTILI (a cura di) *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma opera*, Carocci, Roma 2007, pp. 213-31: 230-1.

[232]FRANCO DONATONI, *Processo e figura*, in *L'idea di figura* cit., pp. 69-73. Al testo del 1981, già pubblicato in *Il sigaro di Armando*, Spirali, Milano 1982, pp. 83-6, fu riprodotto integralmente negli atti del Convegno milanese (pp. 69-71) con l'aggiunta di una postilla (pp. 72-3).

[233]L'irripetibilità individuale della dimensione inventiva pone dubbi sulla sua insegnabilità. Per un excursus storico sul rapporto tra composizione e formazione cfr. RAFFAELE POZZI, *Il compositore come educatore. La prospettiva pedagogica nei musicisti del Novecento*, in GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI e FRANCO FABBRONI (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 210-29.

[234]A fronte dell'astrazione concettuale, una realtà operativa molto integrata comportava l'interazione continua tra le componenti: «se il processo viene 'messo alla prova' dalla figura, anche la figura viene messa alla prova dal processo» (F. DONATONI, *Processo* cit. p. 70).

[235]F. DONATONI, *Processo* cit., p. 70.

[236] *Ibidem.*

ogni equivoco. Temono che la figura possa essere letta anche lontanamente come motivo e per questo molte definizioni teoriche contengono riferimenti al tema in negativo, come argomento per sostenere che la *figura* esiste nella misura in cui essa non *è*.[237] Così Gentilucci:

> Non voglio fare qui riferimento solo al periodo informale-materico degli anni '60, agli accadimenti aleatori e casualistici, dove il rapporto, appunto, tra *processo* e *figura* era giocato tutto all'insegna del primo termine e dove la *figura era* vista quasi come un oggetto proibito, «dato», veicolo di narratività esterna. Il comporre per figure, insomma, inteso come manipolazione esteriore, distributiva di equilibri improbabili, veicolo di pacificazione artigianale. Mi limito a sottolineare quanto il rapporto *materiale-processo-figura* esasperasse le contraddizioni fino a limiti invalicabili: negativisticamente, la figura, allorché faceva capolino, veniva a costituire una mera apparenza, un residuo quasi involontario, o *citazione*.[238]

Tutti aborriscono l'idea che la figura possa incarnare fantasmi del passato, mentre parlano di *nostalgia* senza pudori o infingimenti,[239] e questo forte condizionamento ideologico li obbliga a insistere nel dibattito su una terminologia alternativa, a improvvisarsi teorici. Ci si attrezza ad evitare parole compromettenti o ambigue e ci si concentra sulla legittimazione di alcuni concetti. Si elaborano sintesi che fanno appello ai principi costruttivi e giocano sull'analogia con le *figure* geometriche elementari come nei manifesti dell'astrattismo dei primi vent'anni del secolo.

Secondo Giuseppe Soccio il percorso «dal punto oltre la superficie verso la linea pura»[240] sintetizza, in un mondo immaginario situato tra poesia e razionalità geometrica, la

---

[237]Su questa distinzione insiste particolarmente DARIO MAGGI, *Figura, contesto, composizione*. *Frammenti di un metodo,* in *L'idea di figura*, cit., pp. 91-100: 95-6: «Val la pena di sottolineare una cosa ovvia, e cioè che la figura non ha nulla a che vedere con il tema. Esistono differenze di struttura, interne, e di trattamento, cioè di modo di svilupparsi. La figura è contemporaneamente più vaga perché non è data da una semplice sequenza di altezze in corrispondenza biunivoca con una serie di durate, come il tema, ma da fenomeni più vasti e meno codificabili) e più precisa (perché può comprendere una serie di determinazioni: di intensità, di ambito/registro, di tipo di articolazione e financo di tipo di espressività, che non sono di pertinenza del tema) del tema. Quanto al trattamento, è ovvio che per la figura non esista nulla di simile a quello che è lo sviluppo tematico del periodo classico e romantico».

[238]A. GENTILUCCI, *La figura musicale*, cit., p. 84.

[239]GIULIO CASTAGNOLI, *Gesto, figura, nostalgia,* in *L'idea di figura,* cit. p. 115: «Ad ogni modo il loro interesse per materiali di "ricupero" [sic] porta ancora una volta alla luce il desiderio di un confronto con la tradizione ed è sintomo di quella stessa nostalgia che compositori di tutt'altro fronte sembrano oggi non voler più occultare». Il compositore ricorda come il termine *nostalgia* fosse stato sdoganato da Boulez in *Per volontà e per caso* (1975) a proposito del *gesto* nella musica di Berg dove: «c'è sempre una certa nostalgia del mondo antico che si è ritrovata molto dopo, in opere molto più recenti. […] In effetti i tentativi di recupero non hanno alcun interesse per il futuro. Secondo me, se si vogliono conservare certi aspetti del passato ed integrarli nel nostro pensiero attuale, bisogna farlo in modo estremamente astratto» Cfr. anche BRUNO ZANOLINI, *Verso una nuova retorica?,* p. 113, che si sofferma sulla valenza linguistica della figura musicale nella storia e si chiede se questa avrebbe potuto sostenere un ideale anche retorico della figura contemporanea.

[240]La formulazione ricorda WASSILIJ KANDINSKIJ, *Punkt und Linie zu Fläche Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente,* Langen, München 1926. – trad it. WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici*, a cura di Melisenda Calasso, Adelphi, Milano 2008.

manifestazione della figura.[241] Ciò che accomuna i compositori intervenuti al Convegno dell' '85 è l'esigenza di ammettere l'impiego di linee chiaramente percepibili, anche se articolate secondo sistemi che le rendano più dissonanti e meno equilibrate possibili.

Il concetto di figura era divenuto centrale anche nella poetica del più autorevole rappresentante della "nuova complessità" (*new complexity*), Brian Ferneyhough, che rivendicava una discendenza diretta dal pensiero seriale. L'etichetta "nuova complessità" fu coniata in opposizione a quella di "nuova semplicità" (*Neue Einfachheit*) o "nuovo soggettivismo",[242] propria della tendenza a recuperare un linguaggio musicale più comprensibile in reazione alle trascorse esperienze seriali. Mentre la soluzione proposta dagli esponenti del "nuovo soggettivismo" si configurava come un ritorno alle forme dinamiche del linguaggio del primo Novecento, nella musica di Ferneyhough il recupero della processualità del decorso temporale seguì modelli concettuali differenti da quelli storicamente affermati.

Nel nome di una libera espressione del soggetto la "nuova semplicità" procedeva ad una frammentazione di taglio espressionistico, ottenuta attraverso improvvise intensificazioni drammatiche o inserimenti di sonorità caratteristiche della Nuova Musica in contesti dominati da reminiscenze della musica di inizio secolo, come sottolineano alcuni riferimenti dei compositori intervenuti.[243] D'altro canto, l'organizzazione formale della musica di Ferneyhough non poteva più essere descritta in base a modelli strutturali tradizionali.[244] Punto di contatto tra le poetiche che si riconoscevano nelle due citate tendenze fu la comune critica alla concezione formale propria del serialismo, il quale aveva privilegiato un'organizzazione spaziale e dunque non-direzionale del tempo.

La relazione presentata da Ferneyhough al convegno di Milano dell''85 costituisce il documento più importante di questo contributo collettivo alla riflessione teorica. Il compositore inglese prende spunto dal concetto di *figura* per riflettere su metodologie di auto-riferimento strutturante. A Ferneyhough non interessa enunciare definizioni astratte quanto scendere nei livelli dove annida l'intenzionalità dei criteri in base ai quali il compositore definisce la portata costruttiva degli elementi nell'organizzazione del divenire formale.[245] La posta in gioco è il dominio sull'interazione tra oggetti musicali e

---

[241]GIUSEPPE SOCCIO, *Oltre la superficie*, in *L'idea di figura*, p. 111.

[242]Esponenti di questa corrente furono in Germania Hans-Jürgen von Bose, Hans-Christian von Dadelsen, Wolfgang Rihm e Manfred Trojahn.

[243]D. MAGGI *Figura, cit*. p. 92 : «Qui basti ricordare che l'utilizzazione a qualsiasi titolo di materiali connotati storicamente determina una sorta di polarizzazione: quei materiali vengono inesorabilmente valutati in rapporto al linguaggio del periodo storico cui alludono»; B. FERNEYHOUGH, *Il tempo della figura* in *L'idea* cit., pp. 73-9: 74 «Da qualche tempo le reazioni a questa perdita si sono qualificate reazionarie in quella cerchia di compositori che hanno cominciato a rievocare un'era della comunicazione musicale primitiva e (assunto cruciale!) in qualche modo più "genuina", in cui i mezzi compositivi erano in un rapporto essenziale e aproblematico con qualsiasi "contenuto" (stati emotivi?) che implicitamente si supponeva la musica trasmettesse».

[244]P. CAVALLOTTI, *Prospettive* cit., p. 230.

[245]Sull'importanza del contributo teorico in relazione alla poetica della figura in Ferneyhough cfr. RICHARD TOOP, *Brian Ferneyhough: texture, geste, figure*, in NICOLAS DONIN et LAURENT FENEYROU (direction

pressioni formali, l'equilibrio consapevole tra caratteristiche specifiche di tali oggetti e necessità connettive dalle quali essi tendono a svincolarsi.

A puro scopo esemplificativo egli introduce la distinzione tra *gesto* e *figura*, servendosi della metafora letteraria dell'onda che s'infrange sullo scoglio.[246] Nel gesto, che racchiude il potenziale significante, ovvero le convenzioni simboliche derivate, per mezzo dell'astrazione e dell'analogia, da tipi di comportamento corporeo, Ferneyhough identifica l'energia intrappolata nell'onda, la forza "congelata" e pregna di energia potenziale che attende di essere liberata; altri la concezione dinamica che sostiene la *forma del tentativo* e che appare all'inconscio come forma immaginata in termini di spazialità;[247] altri ancora «l'alto grado di tensione esistente nell'atto stesso della scrittura».[248]

L'energia intrappolata nel gesto, che ricorda da vicino l'azione dell'esecutore sul corpo dello strumento, e il suo prolungamento nell'espressione idiomatica di figurazioni-tipo, esercita una funzione attiva nella transizione dal fisico al configurato: essa «viene investita in oggetti musicali concreti nella misura in cui tali oggetti sono capaci di *rendere manifeste delle forze che agiscono su di essi*».[249] Nella concezione teorica di Ferneyhough le figure stanno al gesto come le «linee di forza», che agiscono nello spazio tra due oggetti, stanno all'instabilità energetica, all'impeto connettivo che presiede al trasferimento di tali forze da un oggetto all'altro.

Il ruolo della figura non è solo quello di slatentizzare l'esplosività del gesto, agendo sul controllo di tanta energia attraverso la liberazione di strutture transitorie percepibili, ma è soprattutto quello di assicurare la proiezione di alcune particolari *categorie* nel futuro del discorso. La figura da un lato porta sul piano della superficie percettibile il contenuto affettivo che un gesto ha in sé, a prescindere dal contesto;[250] dall'altro pone in essere questo collegamento del gesto con la superficie, nel momento in cui trasforma tante monadi empiriche e relativamente indipendenti in istanti di grande profondità e risonanza. Svolge in definitiva una funzione strutturalmente mediatrice di qualità gestuali concrete.

L'immagine dell'onda richiamata più volte dal compositore inglese attiene sia le linee sotterranee di potenziale creativo non ancora formate, sia il momento fugace della percezione. Egli situa la sua idea di figura in questo punto d'intersezione, dove l'urto mediante il quale l'onda s'infrange segna il passaggio da uno stato ad un altro: il *non più* e il *non ancora* di un presente che vive di un equilibrio *unico* e irripetibile di tensioni. Come la cresta di un'onda, dove muta sempre il materiale di cui è composta, l'attimo

---

scientifique), *Theorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 2, Symethrie, Lyon 2013, pp. 1681-1700: 1686.

[246]La citazione posta in epigrafe da Ferneyhough è tratta dal poema di JOHN ASHBERY, *Autoritratto in uno specchio convesso*, Garzanti, Milano 1983.

[247] GABRIELE MANCA, *Figura, la forma del tentativo*, in *L'idea di figura*, cit., p. 110

[248]MARIO GARUTI, *Intenzionalità*, in *L'idea di figura*, cit., p. 106

[249]B. FERNEYHOUGH, *Il tempo,* cit., p. 75

[250]G. CASTAGNOLI, *Gesto,* cit., p. 114: «Se il gesto rimane il motore celato dell'invenzione, alla superficie dell'opera giungono le sue *figure*».

dell'*espressione*, in cui tale passaggio consiste, non è definito da una sostanza ma dal suo *movimento.*

Da queste considerazioni deriva che la figura non esiste in termini materiali, ma rappresenta da un lato un modo di percepire, classificare e mobilitare delle costellazioni gestuali concrete; implica dall'altro atteggiamenti compositivi che, rivelandosi gradualmente, formano la misura in base alla quale percepiamo il fluire continuo del discorso. Per svolgere questo ruolo la figura richiede un tempo di attuazione che corrisponde a quello di comprensione del valore figurale, e perciò occupa una lasso di tempo superiore a quello che occuperebbe l'esposizione superficiale degli elementi in una forma dalla predominante componente gestuale.

Il tema della connessione tra aspetti figurali e strutture che presiedono alla percezione, dichiarato *apertis verbis* da Sciarrino[251] e da Gentilucci,[252] coalizza i compositori e nello scambio di vedute, non sempre in sintonia tra loro, permane un tacito accordo sull'esigenza di conferire piena funzionalità alle relazioni tra gli elementi. Così Gentilucci:

> Non è questione, come sappiamo, di *intenzioni* del compositore: bensì di sistemi percettivi (né quindi solo costruttivi, sul versante dell'autore) che nella loro complessa stratificazione facilitano o meno la possibilità di disegnare figure contestualmente plausibili, *udibili*, e comprensibili, quindi concatenabili.[253]

La possibilità di «disegnare figure», secondo Gentilucci, inerisce la capacità di mettere in atto un ricca serie di richiami operativi che appartengono al circolo comprensione-conoscenza-espressione. La plausibilità contestuale che rende "udibili" le figure si basa sulle relazioni reciproche e sulla concatenazione che rende possibile la percezione attiva di eventi complessi e di oggetti sonori organizzati. A tale possibilità è presupposta l'acquisizione delle informazioni all'interno di un campo percettivo organico. Per questo il termine figura può essere applicato estensivamente a complesse strutture di segni, a combinazioni sempre cangianti di componenti intervallari, ritmiche armoniche e timbriche, nelle quali sia possibile il riconoscimento di alcune costanti interne.[254] Il riconoscimento delle costanti obbedisce a principi di organizzazione percettiva che hanno come risultante acustica quello che Gentilucci definisce *tessuto-oggetto*.[255]

Con questa espressione il compositore intende richiamare la categoria di configurazioni sonore ottenute per sovrapposizione di linee contrappuntistiche o di singoli elementi, con

---

[251]Il compositore siciliano introduce la sua poetica della figura come reazione allo strutturalismo e come ripristino di un rapporto con la tradizione cfr. SALVATORE SCIARRINO, *Roma, 31 ottobre, 1971. Nuova Consonanza*, in *L'idea di figura*, cit. pp. 79-83: 81: «Noi diamo al termine *struttura musicale* il significato di *relazione figurale*, di figure non in sé conchiuse, ma assunte nella loro piena funzionalità, cioè a dire nel loro reciproco collegarsi, che è di natura teleologica». Sulle strutture percettive della musica il compositore si è espresso anche in tempi più recenti SALVATORE SCIARRINO *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998.

[252]A. GENTILUCCI, *La figura musicale* cit., p. 84

[253]*Ibidem*

[254] *Ibidem*

[255] *Ibidem*

evidente (ma implicito) riferimento alle tecniche della *testura* e del *microritmo* introdotte nell'esperienza compositiva europea tra il 1957 e il 1961 dalle opere di György Ligeti, la cui scrittura provocava l'annullamento percettivo delle singole individualità sonore, dando luogo ad una risultante complessa dell'evento acustico.

In questa prospettiva ci si interroga sulla ri-differenziazione di funzioni che la figura può interpretare, dove il "ri" sta per ristabilimento delle necessità connettive là dove erano state intenzionalmente negate dal livellamento operato nei decenni precedenti. Ci si confronta sui modi in cui, attraverso la manipolazione informale dei parametri, la figura possa aprirsi su molti lati al contesto.

Alla luce di queste considerazioni, Ferneyhough reputa alquanto sterile una classificazione dualistica dei fenomeni – se gesto o figura – poiché essa non considera tutti gli stadi intermedi di relazione tra fondo e superficie; tra modelli ordinatori e oggetti concretamente presenti. Più significativo risulta parlare di *aspetto figurale* di questo o quel vocabolo, costellazione o unità formale, o di *procedimenti orientati in modo figurale*, ovvero fondati sul trattamento analogo di caratteristiche sonore differenti.

In questa idea di figura come riformulazione costruttiva del gesto è racchiuso il senso della riflessione collettiva dell''85. Nel frastagliato affresco di poetiche individuali illustrate esempi alla mano e messe al vaglio delle definizioni, ci si interroga, ciascuno *pro domo sua,* sulla necessità di salvaguardare un punto di equilibrio esterno, ossia risultante alla percezione, tra soglia di riconoscimento del valore espressivo del gesto e convalidazione contestuale credibile in termini di individuazione funzionale della figura.

Nell'aspirazione a questo equilibrio è contenuta la soluzione al problema denunziato di molta musica di quegli anni, dove l'oggetto, che appare impotente e immobile, viene percepito come esemplificazione casuale di una particolare categoria retorica, i cui elementi scadono a livello puramente decorativo se non vengono sostenuti da adeguati scambi di energia: la figura dimezzata di cui parla Gentilucci nel suo intervento,[256] richiamandosi a Donatoni, altro non è che la figura senza "sfondo" di cui parla Ferneyhough.[257] Così Gentilucci:

> Purtuttavia, anche oggi la figura è, come si diceva precedentemente, *dimezzata,* o tende ad essere tale. Ciò non costituisce, va da sé, alcun handicap di *valore, ma* va riconosciuto semplicemente come dato connotativo. Da tempo, infatti, la figura scucchiaiata dall'alveo tonale o in ogni caso da un sistema polarizzante, proprio per la totale o parziale assenza di tensioni tra virgolette «armoniche», diviene variamente fungibile, svincolata dal meccanismo di aspettative e rinunzia volontariamente a molto della sua potenziale *presa sulla dimensione del tempo.* Là dove simula una continuità lineare, essa sembra rappresentare poco più che la gestualizzazione «al negativo» di qualcosa che non è più. Altre volte, magari, per sfuggire a tale condizione, si rifugia nella iterazione di segno

[256]A. GENTILUCCI, *La figura musicale* cit., p. 84
[257]B. FERNEYHOUGH, *Il tempo,* cit., p. 76

minimalista. La qual cosa *conferma* e non smentisce la natura di *residuo,* «citazione» del gioco con figure definite, concatenate o in via di concatenarsi mediante manipolazione.[258]

La propensione di Gentilucci a sistematizzare lo aveva riportato a risalire alla nozione teorica di figura inerente il contesto tonale classico, in cui il coordinamento fra prospettive melodiche, armoniche e ritmiche andava nella direzione discorsiva implicata dalla rete di connessioni armonico-funzionali.[259] Su tali presupposti essa poteva divenire oggetto di un obiettivo compositivo tematico. Egli pone il problema del vuoto teorico che, dalla dissoluzione delle funzioni tonali in poi, circondava la dimensione verticale del comporre,[260] sino a provocare la sua estromissione («rimozione») dai processi formanti negli ultimi decenni. Con chiaro il riferimento ad una logica funzionale del tutto estranea alla sintassi musicale contemporanea, il compositore esorta a riflettere sulla necessità di non trascurare una componente tecnico-linguistica fondamentale, a costo di vincere l'imbarazzo dovuto ad alcuni inevitabili tabù che essa si porta dietro e richiama. Per un riposizionamento teorico i termini usati da Gentilucci richiamano sfumature di ordine soggettivo che, nell'ambito del conferimento di senso, distinguono la *connotazione* dalla *denotazione,* ovvero da ciò che designa il rapporto tra parola e cosa.

> Per figura si intende, correntemente, una entità sonora i cui tratti melodici-ritmici-armonici-timbrici, variamente presenti e combinati, sono chiaramente percepibili, individuabili all'ascolto; tali da fornire al compositore fisionomie acustiche la cui *ridondanza* determina i caratteri specifici di un pezzo di musica.[261]

Per Gentilucci condizione della figura è il possesso di una fisionomia acustica percepibile e individuabile all'ascolto. La definizione riconosce alla figura un valore proprio e un valore contestuale. La riconoscibilità è attributo *identitario* della figura sonora intesa come entità composita, come espressione organica del coordinamento di diversi parametri. La forza espressiva dell'evento precostituisce la sua *ridondanza*. Poiché quest'obiettivo poetico si fondava sulla coesione stretta tra scelte espressive e direzionalità implicata un preciso meccanismo di aspettative assicurato dalle tensioni armoniche, una figura sganciata da tali rapporti, come si dà nella musica contemporanea, poteva condurre tutt'al più un'esistenza *dimezzata*.

L'attributo dell'incompiutezza accomuna, secondo Gentilucci, contesti morfologici molto diversi. Due condizioni estreme si danno nella percezione di una figura: quella che promana da un tessuto sonoro, come risultante di un fitto lavorio intervallare e, all'estremità opposta, la prefigurazione di un oggetto dalle sembianze stereotipate. Lo

---

[258] A. GENTILUCCI, *La figura musicale* cit., p. 84

[259] *Ivi*, pp. 83-4.

[260] A. GENTILUCCI, *La figura cit,* p. 83. L'aggettivo verticale implica la metafora 'spaziale' sottesa al sistema grafico-visuale di rappresentazione dei suoni e denota il senso di lettura di una struttura intervallare di due o più suoni posti a vibrare in contemporanea. Il sostantivo connotazione sottintende un riferimento alla qualità armonica, al colore complessivo risultante alla percezione come componente accessoria rispetto al concetto denotato.

[261] .GENTILUCCI, *La figura, cit.*, p. 83.

stessa opposizione tra *continuum* ed emergenza figurale connotata storicamente che l'autore aveva proposto due ani prima nella comunicazione di Montepulciano:[262] una configurazione che promana da una continuità morfologica – quasi fosse un'emergenza involontaria – ad un organismo definito a priori come evento che si manifesta in tempi di attuazione molto brevi e dotato qualità articolativa molto spiccata. Le possibili sfumature intermedie non vengono considerate e sono lasciate all'immaginazione del lettore.

L'incompiutezza della figura, precisa l'autore, non riguarda tanto il momento topico della sua svalutazione, che risale alla tendenza informale-materica degli anni Sessanta, responsabile, per il suo negativismo, di aver ingenerato la *fobia* del concetto stesso di figura, come per un oggetto proibito, ma doveva essere estesa «a molta più musica d'oggi o dell'immediato ieri».[263] La prospettiva storica del ragionamento insiste sulla nozione di *materismo,* che nell'Italia nei primi anni Settanta aveva trovato espressione nelle poetiche di Aldo Clementi e soprattutto di Franco Donatoni, per il quale lo strutturalismo aveva rappresentato l'ultima tentazione di una *ratio* autoritaria e per questo non aveva senso scandagliare nuovi sistemi compositivi, ma occorreva porre in essere una diversa relazione fra compositore ed opera tale da evitare la ricaduta nell'autocelebrazione e nella sopraffazione della materia.

Il compositore era chiamato ad instaurare un rapporto libertario con l'oggetto, a negare la volontà di potenza a favore dell'abbandono al materiale. Per attuare quest'obiettivo occorreva rivedere il rapporto tra scrittura e gestualità. L'abolizione del soggetto veniva attuata tecnicamente mediante il ricorso all'*indeterminazione* assunta non come espediente esterno, ma come istanza inseparabile dal pensiero musicale e dal suo farsi. Donatoni nel suo famoso saggio *Questo* del 1970 parla di «processo di interiorizzazione della casualità, secondo il quale dalla indeterminazione come fine si procede verso una indeterminazione del fine».[264] L'attenzione posta sulla cosa travalicava le istanze idealistiche e portava in luce il procedimento artigianale, il *modus operandi* del musicista, gli 'arnesi del mestiere'.[265]

---

[262] A. GENTILUCCI, *Attraverso i sentieri del comporre*, cfr § 3.6.2 di questa tesi

[263] *Ibidem*, terzo paragrafo.

[264] F. DONATONI, *Questo*, Adelphi, Milano 1970, pag. 117. La centralità del lavoro concreto sul materiale musicale sembrava indicare che la 'verità' stesse nella materia e non più nel soggetto. La dissoluzione della coscienza individuale nella materia fu attuata, oltre che da la musica mutuò dall'arte, guardava alla composizione come sostanza autonoma rispetto al soggetto. Il concetto di materia apparve fortemente intrecciato a quello d'indeterminazione. Se infatti risulta autore colui che agevola il lievitare della materia musicale, che mette in moto un processo, l'opera non è più rapportabile ad una volontà formatrice, in quanto essa viene a definirsi come campo di energie, come molteplicità di forze intrinseche ad ogni evento musicale. La quantità e la qualità delle relazioni poste in essere dagli accadimenti aleatori e casualistici non risultava pre-determinata dalla volontà del compositore, il quale perse l'idealistica posizione di 'padre' nei confronti della sua opera, per acquistare una posizione prospettica da cui osservare l'evolversi dell'oggetto sonoro.

[265] Questa posizione intreccia il soggetto e l'oggetto in maniera contraddittoria. Le istanze del materismo vennero accolte nell'ambito del"pensiero negativo", il quale elaborato nell'ambito dell'esperienza poetica-letteraria da Kafka a Beckett, entrò nella riflessione musicale grazie all'elaborazione teorica di Adorno. Cfr. TH. W. ADORNO, *Vers une musique informelle*, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004. Cfr anche G. BORIO, *Il concetto di musica informale negli scritti musicali di Th. W. Adorno*, in «Rivista di estetica», 10, 1982, pp. 50-63. Questo pensiero, in cui la scissione tra uomo e linguaggio condusse all'esperienza de-compositiva, adottò la causalità nell'accezione di fatalità drammatica, di accidentalità. In ambito europeo sono soprattutto musicisti come Dieter Schnebel e Mauricio Kagel che

Gentilucci rievoca in termini di forte sbilanciamento il rapporto tra *processo* e *figura* che veniva a determinarsi negli accadimenti aleatori e casualistici.[266] Il favore riservato al primo aveva condotto alla stigmatizzazione della seconda, la quale fu ritenuta oggetto proibito per il fatto che incarnava una manipolazione attuata dall'esterno. La composizione per figure, come utilizzo di elementi "dati", infatti, denunciava, nella prassi creativa improntata dall'*alea,* l'esercizio di un controllo eteronomo condotto sul materiale.

Nell'accezione materico-informale il rapporto *materiale-processo-figura* aveva spinto all'esasperazione alcune contraddizioni di fondo. Già Adorno nelle lezioni tenute a Darmstadt del 1961 aveva evidenziato la doppia aporia dell'indeterminazione. Da un lato l'organizzazione seriale totale, con il suo tentativo di razionalizzare il materiale musicale, aveva sottoposto il compositore alle "leggi del materiale", privandolo così della sua libertà: rendendolo simile ad un meccanismo, ad una macchina-compositore.[267] Dall'altro «le tendenze compositive di oggi rinunciano al controllo della musica mediante l'io e preferendo lasciarla scorrere senza intervenire, nella speranza che – come dice Cage – non sia Webern a parlare ma il suono».[268] Secondo Adorno una musica aleatoria, nella quale la successione delle parti poteva essere scambiata a piacere, appiattiva il suono alle sue «qualità naturali e fisiche. In quanto tali, queste qualità sono però pre-artistiche, di una cruda fatticità e incapaci di garantire una qualsiasi istanza estetica».[269]

In questo contesto la figura era condannata a comparire come residuo involontario o citazione.[270] Ridotta a mera apparenza, «gestualizzazione "al negativo" di qualcosa che non è più»[271], essa legittimava l'utilizzo parossistico di più oggetti sovrapposti, con risultati spesso entropici, destrutturati e dunque antitetici alla natura stessa della figura. Questo argomento sposta la riflessione di Gentilucci dalle *intenzioni* al *risultato*, dalle scelte linguistiche, stilistiche, di personale "gergo",[272] allo stretto rapporto tra costruzione e meccanismi che presiedono alla sua *percezione*. La condizione dimezzata della figura va

---

aderiscono alle prassi allucinate del *Decomponieren* e della *Scheinsprache,* molto lontane dall'accezione di casualità positiva e ridente di Cage. In esse la 'cosalità' della musica implicò un messaggio di denuncia: la "presenza" dell'oggetto l'esaltazione dell'attimo, del fuggir del tempo, della precarietà; l'operare artistico l'esistenza di una soggettività sconvolta.

[266] A. GENTILUCCI, *La figura, cit.*, p. 84,

[267] Eppure, come afferma Adorno, il materiale non è altro che lo stato delle forze produttive di una certa epoca, oggettivato e riflesso criticamente, che i compositori si trovano di volta in volta di fronte; e che «viene a sua volta modificato dalla composizione. Ogni composizione riuscita in cui è stato impiegato restituisce il materiale con la freschezza di una novità. Il segreto della composizione è la forza che trasforma il materiale nel processo di crescente adeguamento». (TH. W. ADORNO, *Vers une musique, cit*, p. 246.

[268] TH. W. ADORNO, *Vers une musique, cit*, p. 246.

[269] TH. W. ADORNO, *Vers une musique. cit*, p. 249.

[270] A. GENTILUCCI, *La figura, cit.*, p. 84,

[271]La sua presenza può rappresentare soltanto un residuo o citazione di un procedimento di "concatenazione" che rimanda ad altro codice linguistico e perciò testimonia una volontà di manipolazione dall'esterno. Il compositore non ammette che in regime di armonia post-tonale la valenza prospettica possa essere assunta in toto dalla gestualità e che il passaggio a questo concetto possa comportare un vicariamento di quel valore sintattico. Non riconosce cioè che le figure in quanto tali possano essere caricate di definizione armonica in senso assoluto, al di fuori di qualsiasi rete di connessione armonico-funzionale, quale può essere la tonalità e, con altre modalità, la serie.

[272] L'autore fa esplicito riferimento all'espressione impiegata nella relazione di Donatoni.

ascritta all'assenza totale o parziale di tensioni poste in essere da un sistema polarizzante,[273] che la rende fungibile, ovvero non compatibile con una funzione formante e aggregante richiesta dai processi compositivi. Questo giudizio non implica un disvalore ma un'accezione parziale, che illumina l''oggetto dall'unico lato del valore proprio, lasciando in ombra, le potenzialità contestuali. Gentilucci ostenta un'accezione retrospettiva di figura che, «svincolata dal meccanismo di aspettative, […] rinuncia alla sua potenziale *presa sulla dimensione del tempo*».[274]

Al contrario, l'invenzione di procedimenti in grado di essere *trasferiti* da una "posizione" all'altra, serve ad ottenere questa prospettiva di *profondità* che ogni compositore si sforza d'interpretare in modo diverso: l'articolazione del suono in unità figurali di Salvatore Sciarrino;[275] la prospettiva "armonica" del *tessuto-oggetto* di Armando Gentilucci;[276] le «super-figure» di tipo verticale-armonico e di tipo orizzontale diacronico individuate da Luca Lombardi;[277] le procedure di *elaborazione* e *montaggio* delle figure che nelle intenzioni di Dario Maggi imprimono direzionalità alla forma;[278] il flusso circolare che s'instaura intorno all'evento-figura come punto di *verifica* e di *ricaduta,* nella casistica degli atteggiamenti compositivi schematizzati da Mauro Cardi.[279]

Nello specifico della poetica di Ferneyhough, l'impiego contestuale dell'oggetto pone in essere una costellazione di "linee di forza", ovvero di specifiche tendenze evolutive che possono manifestarsi a livello dei diversi parametri. L'intersezione e la contrapposizione di tali "forze" imprimono all'articolazione formale un decorso temporale con orientamenti *multipli* di direzione. Un tempo che scorre non solo orizzontalmente ma anche verticalmente e obliquamente obbliga l'attenzione ad accelerare o ritardare l'indagine, a seconda del grado di sincronizzazione degli elementi figurali.

La qualità specifica della *profondità* di Ferneyhough,[280] data dall'avanzare scorrevole di prospettive simultanee, trova riscontro nelle categorie filosofiche post-strutturaliste del *rizoma* e dei *mille piani* indagati da Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard.[281] Con il

---

[273] A. GENTILUCCI, *La figura, cit.,* p. 84

[274] *Ibidem*

[275]S. SCIARRINO, *Roma,*cit., 82

[276]A. GENTILUCCI, *La figura musicale* cit., p. 85: «Va da sé che il termine *figura* può applicarsi a *complesse strutture di segni:* non esclusivamente intervalli, ritmi, fisionomie armoniche, timbri; ma una sempre cangiante combinazione di tali componenti per dare luogo a qualcosa che si potrebbe definire un *tessuto-oggetto,* nel quale siano riconoscibili alcune costanti interne».

[277]LUCA LOMBARDI, *Materiali per un'indagine sul concetto di figura*, in L'idea di figura, cit. p. 87

[278]DARIO MAGGI, *Figura, contesto, composizione. Frammenti di un metodo,* in *L'idea di figura*, cit, pp. 96-9

[279]MAURO CARDI, *La figura: ipotesi per un'analisi vettoriale*, in *L'idea di figura*, cit, p. 106

[280]B. FERNEYHOUGH, *Il tempo,* cit., p. 78. La poetica della figura pone dunque da un lato il pensiero del compositore inglese in relazione di continuità con l'esperienza ormai storicizzata del serialismo. Il suo debito verso l'esperienza seriale può essere riscontrato nel fatto che le peculiarità di ogni figura vengono evidenziate attraverso l'applicazione di una fittissima rete di complesse operazioni trasformative applicate separatamente ad ogni parametro.

[281]Cfr. G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Rizoma*, Paris 1976 – trad it. Pratiche, Parma 1977; ID., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980 – trad- it. Millepiani, Castelvecchi, Roma 2000. Nell'opera Millepiani essi contrappongono la concezione rizomatica del pensiero a una concezione arborescente, tipica della filosofia tradizionale, la quale procede gerarchicamente e linearmente, seguendo rigide categorie

concetto di rizoma il movimento del pensare viene riorganizzato in senso processuale anziché sostanziale. L'idea di fondamento viene superata da un 'senza-fondo', dall'elusione della sostanza fondativa (*sub-stans*) che aveva segnato l'intero corso del pensiero occidentale. Alla stabilità della *metafisica,* fondata sulla necessità d'individuare l'elemento perenne, immutabile su cui erigere l'impalcatura delle istituzioni concettuali, venne opposta la mobilità, all'identità dell'*essere* l'introduzione del *divenire*, dove un'immanenza assoluta, popolata di eventi e singolarità molteplici viene raffigurata come corpo increspato da diverse serie di linee di fuga.

I due filosofi sono citati, insieme a Jacques Derrida e al pittore Francis Bacon, nell'intervento di Alessandro Melchiorre[282] che sottolinea inoltre i numerosi punti di contatto dello svolgimento su piani multipli della composizione con la retorica contemporanea teorizzata da Roland Barthes. Altri compositori si richiamano esplicitamente a queste nuove categorie del pensiero mediate attraverso la metafora del labirinto di Jorge Luis Borges: Castagnoli,[283] che cita il famoso passo tratto da l'*Artefice* particolarmente caro a Gentilucci e di nuovo Melchiorre[284] che attraverso l'esperimento di Dunne, riferisce del "sogno" come condizione esperienziale del multiplo e del simultaneo.

Più in generale il concetto di *profondità*, che attiene la terza dimensione dello spazio, sposta metaforicamente il discorso dei compositori sul lato visivo della percezione. L'ambito visuale, più volte richiamato nel corso del Convegno, riguarda lo specifico rapporto tra *figura* e *sfondo* come principio di organizzazione percettiva enunciato nell'ambito della Psicologia della *Gestalt.* Nelle note bibliografiche degli atti compare il riferimento al fondamentale saggio di Douglas R. Hofstadter:

> Quando si traccia una figura, o "spazio positivo" (ad esempio una forma umana o una lettera o una natura morta) all'interno di una cornice, ne segue inevitabilmente che è stata tracciata, anche la sua forma complementare, detta anche "sfondo" o "spazio negativo. Nella maggior parte dei casi l'artista rivolge maggior attenzione alla prima, ma qualche volta anche al secondo".[285]

Per distinguere due tipi di figure Hofstadter ricorre a una terminologia propria, ovvero non di uso corrente. Le figure possono essere *tracciabili corsivamente* e *ricorsive*. La prima si ha se il suo sfondo è semplicemente il risultato accidentale del gesto grafico. La seconda se il suo sfondo può essere visto, a sua volta, come una figura a se stante. La seconda di solito è intenzionale. Il "ri" indica che sia la figura sia lo sfondo sono tracciabili corsivamente: la figura è corsiva due volte.[286]

---

binarie ovvero dualistiche, laddove il pensiero rizomatico, invece, è in grado di stabilire connessioni produttive in qualsiasi direzione.

[282]ALESSANDRO MELCHIORRE, *Appunti sulla figura e il tempo*, in *L'idea di figura*, p. 101

[283] GIULIO CASTAGNOLI, *Gesto, figura, nostalgia*, in *L'idea di figura* cit., p. 114

[284]A. MELCHIORRE, *Appunti* cit., p. 102

[285]DOUGLAS R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll*, Adephi, Milano 1984, p. 73

[286]*Ivi,* p. 73. A proposito del rapporto figura/sfondo in musica Hofstadter ricorda che una prima analogia si ha con la contrapposizione tra melodia e accompagnamento nella musica post-barocca. I pezzi di Bach sono

Il concetto di "ricorsività" enunciato da Hofstadter è utilizzato da Dario Maggi per illustrare il collegamento tramite somiglianza degli schemi di assemblaggio delle figure.[287] È in gioco il rapporto tra unità di livello differente, l'appartenenza della stessa figura a moduli di livello differente: l'annidarsi di cose entro altre di struttura simile. Più in generale le osservazioni dei compositori inerenti l'invenzione, l'elaborazione e il montaggio delle figure riflettono una linea di pensiero che riconosce nella percezione sensoriale umana una percezione attiva, capace cioè di cogliere l'evento sonoro come evento composito ed organico.

Prendendo come guida di pensiero le teorie fondamentali della Psicologia della *Gestalt*, i compositori identificano nella *figura* l'unità minima dotata di senso che è possibile estrapolare da un contesto senza che la sua portata informativa venga a perdersi. L'intelletto coglie la figura come struttura costruttiva nella misura in cui le sue costituenti sono definite e tra loro funzionali. Il concetto di funzionalità è fondante in quanto unico elemento in grado di fare appartenere informazioni di natura diversa allo stesso piano percettivo. Ciò che costituisce la figura è a) il coordinarsi di scelte parametriche varie sotto il profilo qualitativo:- intervalli, timbro, durate, registro, dinamica; b) la moltiplicazione delle scelte nelle implicazioni relazionali, se gli strumenti scelti sono molteplici.

Nella figura, come insieme di relazioni formanti, le differenti qualità dell'evento sonoro vengono ad integrarsi secondo il primo progetto possibile di funzione formante, e solo in questa dimensione vengono percepite organicamente dal nostro cervello. La forza di determinazione di questo procedimento intellettivo è tale da coniugarsi sostanzialmente con il principio del completamento di un dato parziale.

In estrema sintesi le *caratteristiche e i principi di organizzazione percettiva:*

1. *principio di chiusura ossia la tendenza al completamento di un dato parziale*

Una volta che la percezione sia stata "archiviata" mnemonicamente, qualsiasi richiamo, anche parziale alla struttura originaria è sufficiente per riportarla alla coscienza, farne un elemento di riferimento, poiché immediatamente il cervello completerà i dati mancanti in funzione di ciò che oggettivamente coglie (*principio di chiusura*). È interessante osservare che il veicolo principe di tale proiezione dei dati mancanti avviene grazie alla loro funzione e non grazie alla loro qualità di definizione.

2. *principio di direzione o fenomeno "phi" inteso come movimento di un dato percettivo verso l'altro*

Il *principio di direzione* riguarda la relazione che si crea tra più figure, il modo in cui l'una si sposta verso l'altra. L'insieme di relazioni formanti caratteristico della figura si proietta verso l'insieme di relazioni formanti delle figure vicine dando luogo a due prospettive di interpretazione funzionale:

---

ricorsivi in quanto in essi le linee procedono simultaneamente, a volte imponendo allo strumento solista la doppia corda di due note che suonano insieme.

[287]D. MAGGI, *Figura,* cit. p. 100.

- prospettiva diacronica, basata sulla temporalità percettiva, e quindi sulla relazione temporale e consequenziale di due o più eventi
- prospettiva contestuale: di ordine elaborativo, fondata sulla sintesi di un percorso che il nostro intelletto compie al di fuori della temporalità

3.*tendenza alla pregnanza ossia all'interpretazione più significativa dei dati (buona figura)*

Ogni fenomeno acustico è scindibile nelle sue componenti. L'insieme delle sue componenti è organizzato in base ad una gerarchia funzionale. Il dinamismo di tale gerarchia guida in maniera forte la direzione interpretativa di quegli stessi dati informativi. La pluralità delle costituenti di una percezione è condizione di elaborazione interpretativa dei dati stessi da parte del nostro intelletto. Il cervello infatti riunirà le informazioni diverse in un unico insieme. La qualità dell'insieme è tale da far apparire le informazioni pienamente funzionalizzate.

In ambito percettivo musicale ciò accade quando, una volta individuata l'unità minima dotata di senso (figura), ci poniamo in una prospettiva analitica valutandone le singole componenti e ne cogliamo la capacità informativa alla ricerca di a) ciò che rende sostanzialmente caratterizzato un contesto; b) ciò che determina l'espressività di un contesto; c) ciò che porta senso alle sintesi percettive.

4. *destino comune – somiglianza – prossimità. Percezione del rapporto figura/sfondo*

Esso riguarda la conoscenza di eventi che si protraggono nel tempo. A livelli percettivi più ampi assistiamo alla formazione di contesti, di campi esperienziali organizzati in grandi insiemi. Ciò accade quando gli eventi hanno la capacità di creare tra loro un'unica prospettiva funzionale, di appartenere ad un'unica area significativa, di appartenersi reciprocamente.

Per contesti si intende campi definiti di percezione. Qualsiasi forma di percezione può essere espressa in termini contestuali, laddove la qualità dei materiali che li compongono rende i contesti appartenenti a due categorie fondamentali dell'omogeneità e dell'eterogeneità. A seguito dell'atto percettivo, razionalmente si colgono degli stimoli essenzialmente perché cogliamo il legame funzionale esistente tra gli stimoli percettivi. La nostra mente tende a raccogliere cioè gli stimoli legandoli in contesti di percezione, ossia in ambiti formalmente significativi e delimitati nel tempo.

Il principio gestaltico di destino comune e le nozioni ad esso complementari di somiglianza e di prossimità, sovraintese alla percezione del rapporto figura/sfondo, sono implicitamente richiamate da Gentilucci nella *sua* concezione di figura. Secondo il compositore tale concetto si risolve nelle proprietà intrinseche all'armonia. Anche in regime linguistico svincolato o assolto in partenza dagli obblighi tonali la *dimensione verticale* è in grado di imprimere potenzialità aggreganti analoghe a quelle della figura, dell'oggetto sonoro composito e complesso che la tradizione ha inteso codificare come tale.

È prerogativa dell'armonia la capacità di illuminare le altre componenti, attraversandole con i propri fasci di luce. Gentilucci coniuga tale prerogativa impiegando il verbo *figurare.* La dimensione verticale imprime valore intrinseco di figura al suono, quando la melodia,

il timbro e il ritmo vengono osservati nella luce armonica che di volta in volta crea su di essi prospettive multiple, cangianti, a volte antagonistiche.[288]

> l'esigenza di inoltrarsi nel terreno di una rinnovata, complessa, non codificabile e tuttavia incombente *dimensione verticale.* […] Tale dimensione, che si riaffaccia dopo essere stata tenuta discretamente ai margini per qualche tempo, non solo o non tanto è in grado di *figurare* autonomamente il suono, ma soprattutto può (senza nulla avere del ruolo dittatoriale di un tempo) illuminare le altre componenti, attraversandole con i propri fasci di luce. Prospettive multiple, cangianti: ma pur sempre prospettive, ottiche prospettizzanti, magari antagonistiche fra loro.[289]

Il ruolo fondamentale dell'armonia nel pensiero di Gentilucci ci riporta alle «armonie conduttrici che paralizzano la forma» individuate da Adorno nella musica di Mahler.[290] Secondo Gentilucci l'agire del compositore secondo una o più prospettive armoniche è condizione di espressività. L'impiego di suoni-perno preserva la pienezza di senso agli oggetti sonori che compongono la dialettica formale. In assenza d'armonia «il giocare con le figure diventa qualcosa di simile a una *smorfia*».[291] L'autore cita a tal proposito un passo di Roland Barthes[292] in cui il semiologo francese attribuisce al figlio di Freud giochi casuali di parole che il soggetto stesso assimilava a smorfie. Le smorfie, commenta Gentilucci, assomigliano a delle espressioni, ma hanno solo l'aria di possedere un senso.[293]

Benché l'assenza di tonalità renda impossibile un recupero della perduta "pienezza" di significato, Gentilucci intravvede un parziale rimedio alla *diminutio* della figura musicale nell'obiettivo poetico dell' *ambiguità,* che egli giudica *feconda* in quanto «tratto distintivo del nostro pensare e sentire attuale».[294] Il compositore chiarirà i termini di quest'ambiguità nel saggio dell'86, dove attribuisce alla musica attuale l'attitudine a «smorzare le pretese di omnicomprensibilità e assolutezza, di sistematico allontanamento dalla possibilità di percezione puntuale dei rapporti sonori».[295] A Gentilucci non sembra più praticabile «la strettoia di un *pensiero forte*»[296] che inquadri i fenomeni musicali in prospettive unilaterali. È assodato che l'autonomia del fatto musicale, il *funzionamento reale* del suo linguaggio non

---

[288] *Ibidem.*

[289] A. GENTILUCCI, *La figura musicale* cit., p. 85.

[290] TH. W. ADORNO, *Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers* (1964), trad. it., *Per un scelta immaginaria di Lieder di Gustav Mahler,* in *Imprompts*: *saggi musicali 1922-1968* Feltrinelli, Milano 1973, pp. 28-36: 33.

[291] *Ibidem*. Il corsivo è di Gentilucci.

[292] R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano 1960.

[293] R. BARTHES, *Barthes*, Einaudi, Torino 1980, p. 144: l'immaginario, bloccato, afferrato, immobilizzato sotto il fantasma dello scrittore, come per effetto d'una istantanea fotografica, diventa una specie di smorfia; ma se la posa è voluta, la smorfia cambia di senso. Come osserva il semiologo francese, l'intenzione può modificare il senso di un postulato arbitrario, sul presupposto del fatto che la nostra scrittura si sviluppa in uno spazio di linguaggio che è ancora retorico e che non può rinunciare ad esserlo, se si vuole poter comunicare, offrirsi all'interpretazione e all'analisi.

[294] *Ibidem.*

[295] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea a cavallo tra due decenni: 1970-80*, in «Musica/Realtà», n. 20, agosto 1986, pp. 59-74: 66.

[296] *Ibidem.*

consentano d'individuare un corrispettivo sonoro del mondo delle idee. D'altro canto, se una filosofia non può essere rivestita di suoni o gesti ad essa congrui, «l'atto compositivo […] nella sua prassi interna, nel suo mutevole gioco, fatto di accrescimento progressivo del senso mediante la manipolazione […] diviene […] un vero e proprio *atto filosofico*».[297]

Dal lato speculativo l'inaccettabilità dell'imposizione di "assoluti", il rifiuto di un pensiero autoritario e "violento" della ragione, che Gentilucci associa a proiezioni fondazionistiche della vecchia metafisica, proprie anche dell'ideologia marxista, avvicina il compositore leccese ai postulati filosofici del pensiero debole. Dal lato del "segno" musicale il compositore si chiede se le figure *polisense e ambigue* utilizzate dai "maestri" dell'avanguardia ultima[298] possano rispecchiare le "categorie" del pensiero contemporaneo.

Posto che la "riabilitazione" dell'oggetto-figura implica il recupero di una "vocazione strutturante", nei contesti attuali tale condizione è soddisfatta dall'applicazione di «un ramificato meccanismo di *relazioni anche verticali*».[299] Escluse rivisitazioni nostalgiche delle funzioni tonali, Gentilucci chiama in causa una convergenza oggettiva d'interessi su quest'accezione "verticale" della figura nei «"maestri" dell'avanguardia ultima».[300] Il riferimento è con ogni probabilità al percorso creativo di Ligeti. Negli anni la scrittura micropolifonica del periodo materico del compositore ungherese aveva subito una definizione sempre più precisa dei parametri in contesti via via meno densi, lasciando trasparire in modo sempre più evidente sia il profilo melodico, sia il contenuto armonico non cromatico. A questa nuova tecnica, che egli sviluppò e adottò per la costruzione delle cosiddette 'nuove polifonie', soprattutto a partire dai primi anni Settanta, si era affiancata alla fine del decennio precedente una valorizzazione dei procedimenti canonico-imitativi. Un nuovo modo di concepire il rapporto tra dimensione verticale dell'armonia ed orizzontale della melodia segnò il passaggio da una scrittura micropolifonica basata sul totale cromatico delle composizioni *timbriche* ad una scrittura polistratificata, con profili melodici ben delineati, sorretta da nuclei armonici mobili e fondati su rapporti intervallari non sempre di natura cromatica.

Ligeti mise a punto sistemi di controllo delle altezze basati su procedimenti di tipo numerico e per mutazionale, che gli permisero di gestire in modo elastico il rapporto tra le parti. Questo modo di procedere offriva al compositore la possibilità di articolare in modo intervallare le linee senza dover applicare sistematicamente e/o in modo rigoroso procedimenti di tipo micro-canonico. La svolta, "dichiarata" nei *Dieci pezzi* per quintetti di fiati, ebbe il banco di prova più impegnativo nel primo movimento del *Kammerkonzert*. In esso:

---

[297] *Ivi*, p. 66
[298] A. GENTILUCCI, *La figura, cit.*, p. 84.
[299] *Ibidem.*
[300] *Ibidem.*

> lo schema 'armonico' della struttura musicale agisce come un fattore di unificazione o collegamento tra i diversi modelli di movimento: una determinata sequenza di collegamenti e complessi intervallari produce una specie di sfondo armonico – 'armonico' non nel senso tradizionale del termine, ma nel senso più ampio di rapporti di qualunque tipo di intervallo.[301]

Il decorso musicale del *Kammerkonzert* appare in una forma che Ligeti stesso definisce *ambigua*, in quanto appare disordinata nella sua struttura ritmica e polifonica, anche se regolare nel suo schema intervallare.[302] A contenuti armonici stabili ed evidenti, dominati da un interesse verso profili melodici autonomi, Ligeti unisce un'organizzazione formale gestita per discontinuità, la quale è dovuta all'impiego in successione di tipologie differenti di scrittura. La tensione fra ordine e disordine costituisce il carattere principale di questa *musique irrégulière*, sulla quale Ligeti fonderà negli anni successivi la propria poetica del *nonsense*, nei pezzi vocali, e della forma frammentaria in quelli strumentali.

La definizione ligetiana chiarisce l'accezione estensiva dell'aggettivo *armonico,* come designazione di rapporti intervallari su cui insiste anche Gentilucci nei suoi scritti. Molte le assonanze tra gli scritti dei due compositori: ramificazione, trama, labirinto che ricorrono trasversalmente negli scritti e nelle comunicazioni di Gentilucci sono anche al centro di questo passo ligetiano, dove, in relazione ad alcune composizioni degli anni Ottanta, egli immagina una:

> musica fortemente affettiva, molto complessa e ramificata sul piano contrappuntistico e metrico, come un labirinto, con figure melodiche e armoniche udibili senza alcun ritorno al gesto, non tonale, ma neanche atonale.[303]

È dunque possibile ipotizzare una sovrapposizione del concetto ligetiano di "sfondo armonico" alla *terza dimensione del suono* preannunciata (ma non sviluppata) nel titolo della relazione di Gentilucci? Se da un lato egli condivide l'"interesse armonico" con gli indirizzi compositivi recenti dei "maestri dell'avanguardia", dall'altro esprime il suo aperto dissenso verso le opzioni di alcuni giovani compositori e prende le distanze dalle tendenze che si erano andate affermando nel corso degli anni Ottanta. Una in particolare, lasciata intenzionalmente ai margini del Convegno di Milano dell'85, il *neo-romanticismo*, sarebbe stata oggetto di approfondimento nel saggio dell'86.[304]

---

[301] G. LIGETI, Lettera a Nordwall, 25.07.1969: 658-659, in F. SALLIS, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti,* Studio – Verlag Schewe, Colonia 1996 - Traduzione italiana da I. PUSTIJANAC, *György Ligeti,cit.,* p. 185.
[302] *Ibidem*
[303] G. LIGETI, *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin,* in *Gesammelte Schriften cit.*, vol. II, p. 286.
[304] A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea cit.,* p. 60. Nel saggio dell''86, Gentilucci aveva premesso di riferirsi a recuperi di marca "neoclassica", alla Stravinskij, Prokof'ev o all'impiego di armonie "raveliane". La critica che il compositore leccese muove a questa tendenza all'armonia ritrovata non sembra perciò riguardare la contemporanea declinazione tedesca del movimento neoromantico, quanto quella italiana. Dirimente è ancora una volta il saggio dell'86, in cui l'autore esplicita la doverosa distinzione di livelli e accezioni di una medesima tendenza. In questo testo Gentilucci specificherà che i rimandi al linguaggio musicale tardo romantico, presenti nei giovani compositori d'oltralpe, non giustificano l'applicazione della medesima terminologia (il lemma neoromantico) ai colleghi italiani, i quali avevano come riferimento da

In esso il compositore descrive l'obiettivo di un gruppo di compositori che, sul finire degli anni '70 e nei primi anni '80 mise in discussione il linguaggio della musica 'avanzata' dei due decenni precedenti. Nel mirino dei neo-romantici c'erano "padri" e "nonni", rei di aver «minato le radici stesse del musicale in nome di una speculazione astratta e autosufficiente».[305] L'azzeramento dell'esperienza compositiva di almeno due generazioni aveva indotto questi giovani "in rivolta" a dirigersi verso i modelli dal passato, dritti al punto che aveva segnato la rottura con la tradizione. La *Romantik* del XIX secolo, come movimento culturale, con propaggini a ridosso dell'esperienza delle avanguardie storiche, venne impropriamente adottata come etichetta, perché ritenuta pertinente con alcuni «espliciti riporti culturali».[306] L'autore cita il sinfonismo di Richard Strauss, di Anton Bruckner e Gustav Mahler come punti di riferimento per alcuni compositori tedeschi che ambiscono di tornate all'*espressione* come valore riconducibile alle istanze dell'omonimo movimento ottocentesco.

Quando dalla metà degli anni '70 del Novecento queste tendenze cominciarono ad essere identificate, soprattutto in Germania, Austria e Stati Uniti con una particolare corrente postmodernista e neoconservatrice, il suo esponente di spicco Wolfgang Rihm,[307] allora ventenne, resosi noto a un largo pubblico con alcuni pezzi per orchestra, polarizzò violente reazioni nei confronti della sua musica. Negli scritti e nelle composizioni egli rivendicava un'espressione schietta e non veicolata da alcun sistema. Il postulato del compositore tedesco che la musica dovesse essere piena emozione, sebbene declinata in modo complesso, provocò una forte opposizione. L'esigenza espressiva di Rihm rifletteva una necessità dovuta al fatto che la questione dell'espressione musicale era rimasta a lungo un tabù ed era stata confinata in una zona oscura delle riflessioni sull'estetica musicale durante gli anni '50 e '60. Il termine 'espressione', come ricordano oggi molti compositori, allora negli anni della formazione, era aborrito e divenuto impronunciabile nei consessi accademici della composizione musicale. Il pensiero compositivo di Rihm era tacciato di ripiegamento nell'interiorità, di formulazione estetica avversa alle posizioni 'eroiche' dell'avanguardia, perché interessato al consenso del pubblico e al successo nelle

---

opporre all'esperienza delle avanguardie del secondo dopoguerra il modello del neoclassicismo parigino, o 'pariginizzato' degli anni '30, a sua volta infarcito di echi e rimandi ad esperienze musicali anche "extra-colte": appunto Stravinskij, Poulenc, Ravel e Fauré, uniti a un certo Prokof'ev.

[305] *Ibidem*

[306] *Ivi*, p. 61

[307] JANN PASLER, *Neo-romantic,* in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40720>. Consultato il 14 marzo 2017. Gentilucci riprenderà in altri punti del saggio dell'86 questo confronto, ma senza spingersi ad argomentare in modo puntuale il dettaglio tecnico-linguistico appena sfiorato nel testo del saggio precedente. L'approfondimento sarà motivato invece dalla necessità d'indagare le ragioni di uno spostamento d'asse nel panorama musicale degli anni '80, sintetizzabile, a suo dire, nel passaggio dalla sperimentazione linguistica alla sperimentazione sociale. Nell'analisi Gentilucci mette a fuoco un'evidente contraddizione tra l'aspirazione molto sentita in ambito creativo colto ad uscire «dal ghetto della ricerca musicale» per ripristinare un rapporto col grande pubblico e le scelte linguistiche compiute. Da questo punto di vista, secondo il compositore leccese, le scelte, talora anche provocatorie dei neoromantici, meritavano di essere seguite con attenzione e interesse, tenendo conto di alcune differenze di fondo. (A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea cit.,* p. 60)

sale da concerto. Ciò che irritò molti critici fu il sospetto che l'autore volesse accattivarsi una parvenza di comprensibilità attraverso l'impiego di materiali sonori familiari recuperati dalla tradizione. Rihm rispose alle accuse, sostenendo che non ci sono materiali *morti* in sé, come gli veniva rinfacciato, ma che solo la loro organizzazione e configurazione poteva stabilire se il loro impiego obbedisse ad un intento 'reazionario' o, quel che è peggio, se con questi *ritorni* il compositore tentasse di conferire dignità estetica ad un'esperienza artistica regressiva.[308]

Gentilucci sembra ricollegarsi a questa discussione quando nell'intervento al Convegno di Milano[309] definisce *morti* gli intervalli verticali concepiti nell'ambito di alcune nuove tendenze della musica contemporanea. Membra amputate, ridotte a qualche formula accordale avulsa da qualsivoglia funzione strutturante e dunque portata a spasso «disinvoltamente slittando, per i vari gradi della scala diatonica».[310] L'immagine esprime in modo plastico la gratuità rilevata dal compositore nella gestione di questi "recuperi" etichettati col prefisso neo- (neoromantici, neoclassici, di nuova semplicità). In queste accezioni l'armonia viene come svuotata dall'interno della sua funzione sintattica e appiccicata come un guscio vuoto di significato. Ma il riferimento specifico è a un passo di Donatoni contenuto nel saggio del 1970 *Questo*, dove il compositore veronese descriveva la qualità *dimezzata* degli intervalli utilizzati nei contesti compositivi post-seriali:

> nella *serialità decapitata* trovano posto solo intervalli morti, espressioni larvali di una antica fisiologia, gesticolazione di membra amputate le cui traiettorie ancora s'indovinano nell'aria[311]

La natura di questi intervalli è equiparata a membra di un corpo decapitato che, come nella raccapricciante immagine prodotta, hanno perduto la loro funzionalità. Sono come fantasmi di una fisiologia trascorsa che gesticolano per inerzia e senza più alcuna

---

[308] JOSEF HÄUSLER, Rihm, *Wolfgang*, in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46321>, consultato il 14 marzo 2017. Il confronto tra mezzi e obiettivi impiegati dai giovani compositori tedeschi e italiani doveva essere condotto a partire dall'analisi della composizione socio-culturale del rispettivo pubblico. Gentilucci sottolinea l'esistenza di condizioni di recezione molto diverse in Austria e Germania, dove «un pubblico magari conservatore ma musicalmente acculturato», con una forte tradizione alle spalle, poteva recepire alcuni stilemi memori del sinfonismo romantico e post-romantico, rispetto all'Italia, dove il pubblico frequentatore dei teatri d'opera e delle sale da concerto era numericamente limitato. Pure di fronte ad un rapporto quantitativo invertito tra i consumi di musica legati a particolari ambiti culturali (opposizione colto ed extra-colto) in Italia e nelle regioni d'oltralpe dell'Europa centrale, doveva essere indagata con molta attenzione e delicatezza, secondo Gentilucci, la contraddittorietà con la quale questi giovani musicisti ipotizzavano di accarezzare la ricerca di un legame più stretto con le moderne forme di spettacolo e con i mass-media. Gentilucci cita a tal proposito l'esperienza di Lorenzo Ferrero, del quale viene ricordata un'affermazione sul pubblico della musica classica considerato dal giovane compositore come un punto di partenza e non di arrivo. (A. GENTILUCCI, *La musica contemporanea*, cit., p. 60).

[309] A. GENTILUCCI, *La figura,* cit., p. 85.

[310] *Ibidem.*

[311] F. DONATONI, *Questo*, Adelphi, Torino 1970, pp. 112-3 (primo *Commento progressivo alle dieci proposizioni*), citato in A. GENTILUCCI, *La figura,* cit., p. 85. Nell'edizione del saggio di Donatoni l'espressione 'intervalli morti' era posta in evidenza con il corsivo. Gentilucci non lo riporta ma lo introduce di sua iniziativa sull'espressione 'serialità decapitata' che ne era priva.

direzione. La citazione sposta l'accento dall'effetto sugli oggetti, alla nozione "quantitativa" di totale cromatico lasciato in balia di se stesso, 'a corpo morto', ad esercitare una funzione meramente ripetitiva. Il parallelo tracciato tra *intervalli morti* e *figura dimezzata* ha un'evidenza icastica. La similitudine compara la perdita di vitalità degli intervalli, alle configurazioni ritmiche, che, come residui *gestuali* della figura musicale continuavano ad essere percepite per ciò che avevano da dire solo in superficie. La rinuncia del compositore a coordinare procedimenti orizzontali e verticali, astraendo «con eccessiva disinvoltura» i primi dai secondi, denota una dimensione solo parzialmente linguistica che si riflette su un oggetto "vuoto" e sganciato dalle necessità armoniche.

Questo difetto di linguisticità obbliga il compositore a una scelta di impiegare «figure ed intervalli dimezzati in partenza, devitalizzati, ipotetici, meramente *gestuali*»,[312] dove l'aggettivo è usato nel senso del gesto che appare in luogo della figura stessa e della riduzione di questa a mera «embricazione di segni e di oggetti corrispondenti destinati immancabilmente a girare a vuoto».[313] Gentilucci precisa che su un materiale sonoro di partenza, composto in base a postulati arbitrari, perfino casuali, è comunque possibile esercitare un'attività combinatoria. Questa condizione progettuale, antitetica rispetto a quella che prevede una totale predeterminazione dei mezzi impiegati, può in ogni caso generare combinazioni dotate di senso, «anche se si trattasse del senso dell'insensato». La poetica dell'insensato e del fortuito non implica una riduzione di valore ma pertiene alla "riduzione della qualità" propria della cultura moderna, nell'accezione indicata da Musil.[314]

Nella concezione teorica di Gentilucci la gestualità appare avulsa da funzioni prospettivizzanti.[315] A questa qualità d'azione "in superficie" si riduce l'esercizio del "figurare" quando questo venga inteso come attenzione esclusiva all'inconsistenza minuziosa del segno[316] e non sia accompagnato da una ricerca di spessore e di profondità del suono. Il compositore colloca in una dimensione esornativa, con un certo compiacimento nella qualità del segno fine a se stessa, l'impiego di figure avulso da una prospettiva "armonica", salvo i casi in cui la noncuranza per le risultanze percettive corrisponda ad una necessità estetica. Tali condizioni possono cioè essere predeterminate nella coscienza operativa del compositore o veicolate da condizionamenti eteronomi, ma

---

[312] A. GENTILUCCI, *La figura,* cit., p. 85.
[313] *Ibidem.*
[314] Il fascino dell'opera di Musil sta nel meccanismo narrativo che in ogni momento del suo procedere mette il lettore di fronte alla contraddizione fra assenza di qualità e grandezza della tradizione culturale. Contraddizione che però conduce ad un'elevata forma di cultura. Al di sopra delle valutazioni linguistiche strictu sensu, trapela dalle argomentazioni di Gentilucci il bisogno di contestualizzare ad un livello di riflessione esterno alla musica la questione della responsabilità del soggetto. L'incompiutezza de *L'uomo senza qualità* di Musil e l'ansia di preservare un "significato" oltre il segno linguistico, più volte ribadita nei suoi scritti, riflettono l'onda lunghissima della ricerca di un senso oltre la crisi che aveva investito tanto il soggetto quanto il linguaggio che avrebbe dovuto renderlo presente al mondo.
[315] Ho anticipato le conclusioni in *La figura cit.* p. 84. Sul concetto di gestualità in Gentilucci cfr. anche A. GENTILUCCI, *Dal suono al gesto*, in ID., *Oltre l'avanguardia,*. cit., pp. 95-113.
[316] *Ibidem.*

l'espressione ottativa «(lo fosse almeno!)»[317] posta tra parentesi, esprime l'ironia verso un'inconsapevolezza diffusa del processo e del suo risultato.

Dopo aver incentrato la discussione sulla figura sul lato delle implicazioni formanti che riguardano, senza mai esplicitarlo, il metodo compositivo, Gentilucci sigla con il primo e unico riferimento alla prassi individuale il concetto di "terza dimensione del suono" come profondità che egli stesso si prefigge di recuperare attraverso i procedimenti di scrittura. A differenza di altri compositori, che, senza troppe remore, stavano mettendo sul tavolo gli utilizzi particolari degli arnesi del mestiere e su di essi richiamavano l'attenzione dei colleghi per un confronto diretto sulle questioni pratiche, Gentilucci non scopre mai le carte e si pone in distanza, assumendo il solito tono sistematizzante. L'accenno *in extremis* è solo la chiusura del cerchio, un richiamo d'obbligo all'espressione contenuta nel titolo dell'intervento, ma che non lascia aperte ulteriori possibilità di argomentazione.

3.3.3.2 Tempi di scorrimento sovrapposti: *Il chiarore dell'utopia* e *Le clessidre di Dürer*

Dopo una stagione compositiva caratterizzata da una musica densa di impegno civile, di gesti irruenti e sfioranti la retorica con *Il tempo sullo sfondo* si entrava in una dimensione di assoluto intimismo, di contemplazione, di raccoglimento, in una parola di lirismo. I componimenti che seguirono uno dopo l'altro non fecero che confermare questo orientamento del compositore Gentilucci che dal 1978 aveva scoperto questa nuova dimensione del suo operare artistico. I titoli stessi sono molto eloquenti: *Voci dal silenzio* (1981), *Canto notturno* (1983), *Metafore del tempo* (1984), *Il chiarore dell'utopia* (1985) e *Azzurri abissi* (1986).

In alcune opere realizzate da Gentilucci intorno alla metà degli anni Ottanta, ricorre con frequenza crescente un tipo di scrittura che il compositore aveva già cominciato a sperimentare nei tempi non lontani della seconda partitura rilkiana. In *Voci dal silenzio* (1981), accanto alla significativa polarizzazione tra gesto e sfondo, che l'autore aveva sviluppato e approfondito dopo il felice risultato del 1978, declinando in senso melodico quella stessa tensione oppositiva,[318] il compositore iniziava a introdurre una particolare modalità di organizzazione delle durate.

Nella sovrapposizione di melodie più o meno indipendenti, dove cioè alcune parti strumentali sono pensate insieme, altre in maniera autonoma, Gentilucci impiega talvolta sequenze di durate differenti, come se volesse associare alla polifonia una sorta di sovrapposizione di strati temporali. Questa organizzazione risulta particolarmente evidente a p. 28 della partitura, dove, come mostra l'immagine (Fig. 105), la linea dei violini primi si muove in tre quarti giusti, le viole seconde in quarti puntati, i violoncelli primi in terzine di ottavi e ciascuna di queste organizzazioni principali trova nelle linee

[317] *Ibidem*

[318] Per l'analisi della componente melodica in *Voci dal silenzio* cfr. § 3.1.2.2 di questa tesi

adiacenti una propria variante, ottenuta diminuendo i valori e slittando o ritraendo l'accento.

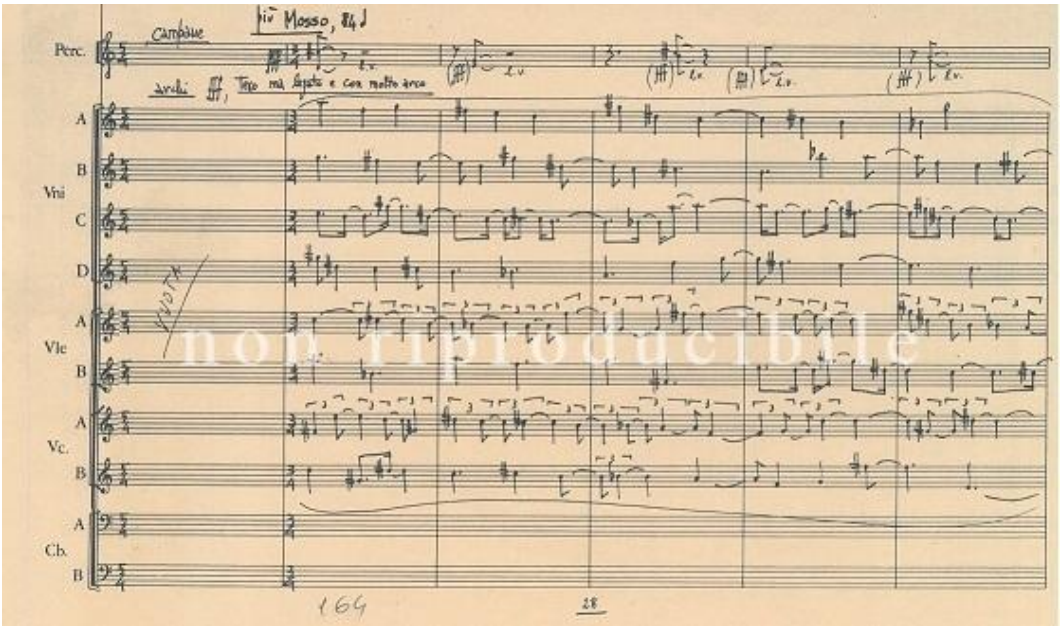


FIGURA 105
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio*, per orchestra (1981), p. 28: fascia degli archi con tempi di scorrimento differenti. Copyright © 1982 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano.

L'organizzazione delle durate viene associata in questo caso alla logica di permutazione delle altezze basata sulla rotazione della "serie" già illustrata nei paragrafi precedenti.[319] L'obiettivo di Gentilucci è quello di potenziare il movimento circolare che il dato orizzontale realizza ruotando su se stesso, mediante un medesimo sfasamento di lettura proposto a più livelli, imprimendo a ciascun livello di rotazione velocità di scorrimento differenti.

Analogamente, nell'esempio riportato in Fig. 106, tratto dalla stessa partitura, il compositore ricerca uno scorrimento di strati temporali a velocità differenti, accorpando omoritmicamente alcune sezioni interne dell'orchestra (flauti e ottavino, corni, violini, viole, violoncelli, contrabbassi). Si ha un'organizzazione stratificata della massa sonora, dove il violoncello (raddoppiato dal fagotto) inizia a muoversi per primo e in generale le linee sono molto mobili.

Il compositore usa terzine, minime puntate, quartine di quarti in tempo ternario per avere il mascheramento del *tactus* e ottenere una massa iridescente di suoni sovrapposti. Lo stesso obiettivo viene perseguito nell'esempio riportato in Fig. 107. Evidentemente Gentilucci non applica il principio in modo coerente e passa dalla ricerca di velocità sovrapposte, specialmente in presenza di un tessuto realizzato con poche linee, alla micropolifonia. Questo comportamento denota l'esistenza di una speculazione sulla

[319]Sul materiale melodico del passo e sull'analisi del sistema permutativo cfr. § 3.3.2.2 di questa tesi.

temporalità, che l'autore sembra sviluppare in questa fase seguendo in modo separato, ma parallelo, due differenti principi di organizzazione percettiva.

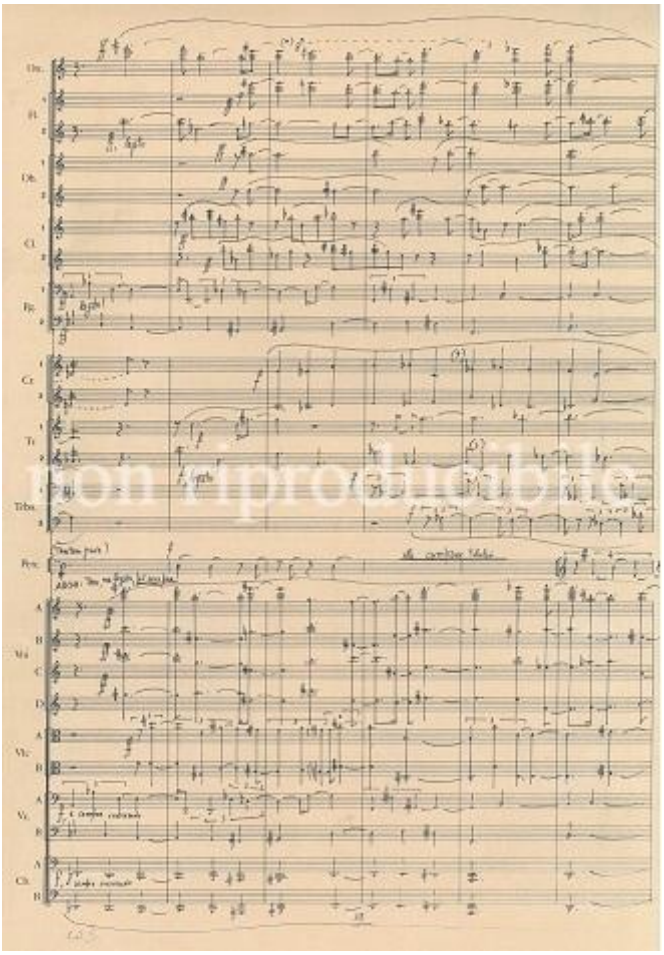


FIGURA 106

A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* per orchestra (1981), p. 18. Copyright © 1982 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Il primo riguarda la percezione del rapporto figura/sfondo, intorno alla quale Gentilucci aveva costruito la sua cifra distintiva, elevando il suo famoso "sfondo" al rango di figura e per questo aveva insistito nello sviluppo di una scrittura incentrata sull'utilizzo di macchie di colore timbrico-armonico, sui movimenti apparenti all'interno di masse la cui staticità era sorretta da campi di altezze fissi;[320] oppure, su un piano più aderente al discorso in oggetto, con un'organizzazione di sequenze di durate differenti, associate a un contrappunto rigoroso per una risultanza di addensamento della qualità timbrica, il cui termine insuperato di paragone è costituito da *Mensurale*.[321]

Come risulta in *Voci dal silenzio,* questa continuità di atteggiamenti ormai consolidati nella produzione precedente inizia a convivere con la sperimentazione di procedimenti, che, più o meno maldestramente, più o meno coerentemente, possono essere avvicinati a quelli applicati da Ligeti del *Kammerkonzert* con particolare rilevanza nel terzo

[320]Per approfondimenti sulla logica delle permutazioni in Gentilucci cfr. § 3.3.2.1 di questa tesi.
[321]Per l'analisi dell'organizzazione di durate in *Mensurale* cfr. § 3.3.1.2 di questa tesi.

movimento: l'idea di scorrimento di strati temporali a velocità differente.[322] Nell'approssimarsi espressivo al modello, Gentilucci guarda alle sperimentazioni ritmiche risalenti ai tempi delle cosiddette 'Nuove Polifonie', senza inoltrarsi nelle soglie della percezione dove il ritmo si muta in timbro, ma soprattutto senza abbandonare la scrittura ligetiana per strati. Il compositore continua a lavorare principalmente su uno sfondo armonico, su cui da un lato organizza movimenti di frammenti melodici molto cantabili e dall'altro comincia a sciogliere la scrittura attraverso le velocità di scorrimento sovrapposte.

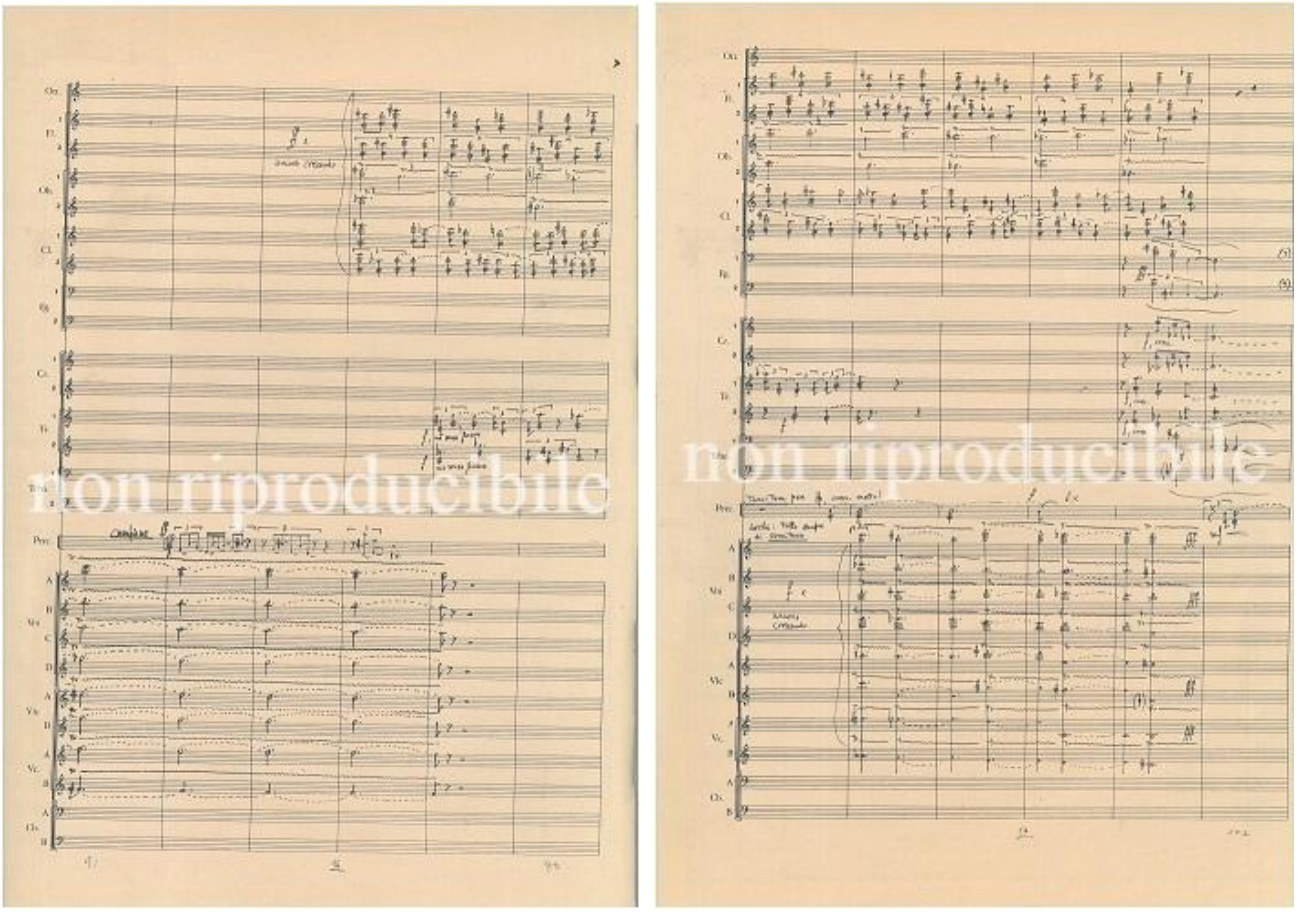


FIGURA 107
A.GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* per orchestra (1981), pp. 16-17. Copyright © 1982 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

[322]Cfr. I. PUSTIJANAC, *György,* cit., p. 204, dove la studiosa riporta un passo da un'intervista a Ligeti del 1978 in cui l'autore, parlando retrospettivamente di *Kammerkonzert* (1969-70), dichiara che in quel periodo lo «interessava l'idea di una struttura polistratificata, poliritmica e inoltre di tempi differenti, diverse velocità eseguite contemporaneamente» (tratto da *Ligeti in Conversation*, Eulenburg Books, London 1983; con Peter Varnay pp. 13-82: 62). Nell'estratto dal programma scritto da Ligeti per l'esecuzione (*Ibidem,* riportato in un lettera a Nordwall del 2.1.1975*)*, l'autore fa riferimento anche ad alcune tecniche simili impiegate da Charles Ives per ottenere la simultaneità di tempi differenti, anche se le soluzioni adottate, prevalentemente polimetriche, differivano da quelle escogitate dal compositore ungherese. Alla luce della pionieristica considerazione di Gentilucci per Charles Ives (cfr. A. GENTILUCCI *Guida all'ascolto,* cit., 1969, p. 23) è forse possibile ipotizzare in questa specifica indicazione del compositore americano una chiave d'interesse del Nostro per questo autore, che va oltre la tecnica del montaggio dichiarata nei suoi scritti, e che in questo senso può avere svolto un ruolo duraturo come modello, non solo per le opere giovanili.

Spostandoci verso la metà degli anni Ottanta, una conferma di questo duplice retaggio ligetiano si ha ne *Il chiarore dell'utopia* (1984) per voce di soprano e orchestra. Anche in questa partitura, «costruita sull'esplorazione del tessuto timbrico-intervallare di un solo campo armonico»,[323] Gentilucci realizza un'introduzione piuttosto statica che si polarizza nello spazio. Il tessuto orchestrale, ottenuto per sovrapposizione e condotta contrappuntistica di linee strumentali, è diventato trasparente e i pochi momenti di densità sono associati a punti di particolare tensione.

Per il disegno dell'arcata tensiva Gentilucci segue tuttora un canovaccio ricorrente da *Il tempo sullo sfondo* in poi, in base al quale viene raggiunto un primo fortissimo (qui bb. 70-100) dopo una lunga sezione preparatoria e un lungo crescendo. A questo punto la scrittura comincia a muoversi e cominciano a comparire le melodie "individuali": tutti in orchestra diventano solisti ed è nel cuore di questa evoluzione che alle pp. 26-27, l'autore impiega velocità di tempo sovrapposte (Fig. 108).[324]

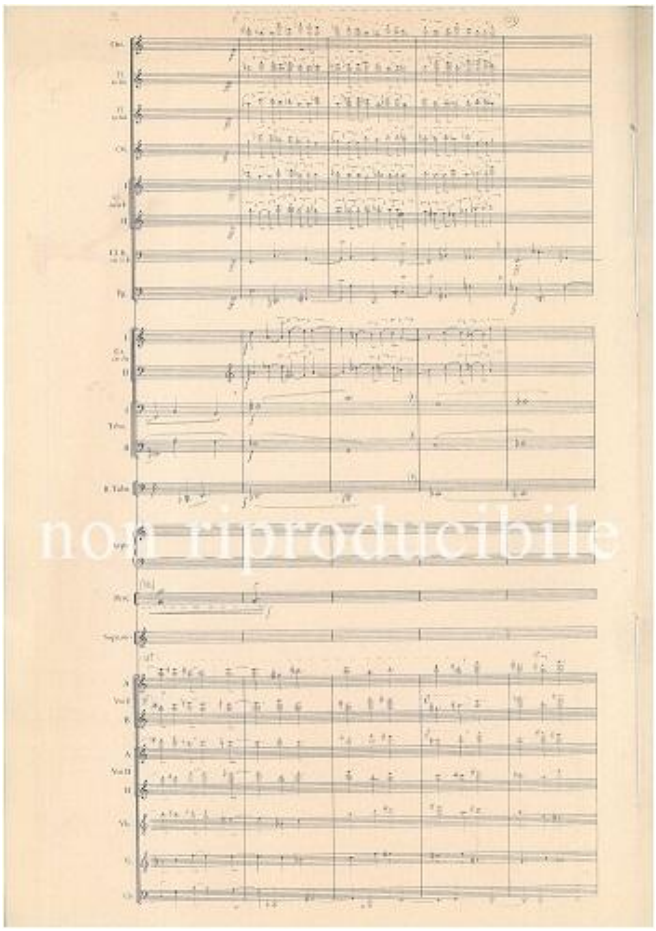


FIGURA 108
A.GENTILUCCI, *Il chiarore dell'utopia*, per soprano e orchestra (1984-1985), p. 26. Copyright © 1985 Casa

[323]G. FERRARI, *Armando,* cit., pp. 133-4.
[324]A.GENTILUCCI, *Il chiarore dell'utopia*, Ricordi, Milano ©1985, n. e. 133865.

Ma è soprattutto ne *Le clessidre di Dürer*, composizione per clarinetto, in si bemolle, violino, violoncello e pianoforte, scritta tra agosto e settembre 1985, che la speculazione sul tempo di Gentilucci diventa programmatica. L'organico del quartetto ricalca quello del *Quatuor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen, ma il tema del tempo, che inerisce entrambi i lavori, viene risolto in modo completamente diverso.

C'è una suggestione esterna, iconografica che mette in movimento la fantasia del compositore: si tratta di tre famose incisioni del pittore Albrecht Dürer.[325] Esse «presentano l'immagine della Clessidra come una simbolica raffigurazione del tempo che tragicamente trascorre verso la fine ineluttabile: qualcosa che sullo sfondo tacitamente incombe».[326]A questo stimolo, proveniente dalle arti visive, s'intreccia una seconda suggestione di tipo letterario, data dal fatto che, come ricorda Gentilucci, alle medesime opere di Dürer accenna anche Borges nella poesia *l'Orologio di sabbia*.[327]

Da questo duplice impulso extramusicale, Gentilucci elabora un componimento statico. che «si propone di esplorare il mistero del suono quasi smaterializzato e bloccato sulle ripetizioni di sequenze isocrone».[328] L'autore estrae sonorità rarefatte dagli strumenti con quella staticità da lui stesso dichiarata ma anche «con delle sequenze caratterizzate da un ticchettio ossessivo appena interrotto da rade aperture liriche».[329]

A prescindere da alcuni comportamenti presenti fin dalle prime opere vocali di Gentilucci, come la tendenza a far nascere o far convergere un processo armonico su uno stesso suono realizzato con strumenti diversi,[330] mantenuta nel tempo come modo personale di dare un senso alla frase (qui raccordo sul LA_3 a bb. 18-19 p. 2),[331] le *Clessidre* sembrano mettere in campo idee decisamente nuove rispetto a *Mensurale* e alle due partiture "rilkiane" per orchestra. Gentilucci ha altri modelli che lo allontanano in modo significativo dalla scrittura timbrica e dal *continuum*. Le parti della scrittura cameristica si muovono ora in modo molto più frammentario e discontinuo e, come nel *Chiarore dell'utopia* giungono a coesistere in uno scorrimento con velocità sovrapposte.[332]

---

[325]Il vertice dell'abilità del maestro tedesco è raggiunto in tre incisioni, realizzate a bulino su lastra metallica, eseguite tra il 1513 e il 1514, note come *Meisterstiche* ovvero "incisioni maestre". Queste stampe sono da sempre ammirate per la loro perfezione tecnica, ma hanno continuamente affascinato anche per i soggetti e, di conseguenza, per i significati. Le tre incisioni sono corredate da due elementi che si ripetono sempre: il cane e la clessidra. Quest'ultima, retta dalla morte ne *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, appesa alla torre nella *Melencolia I* e al muro di fondo nel *San Gerolamo nello studio*, ricorda il limite del tempo e l'inevitabile sopraggiungere della morte anche rispetto alle virtù attive e contemplative dell'uomo.

[326]A. GENTILUCCI, note al programma del concerto del gruppo cameristico "Les evenements nuef" diretto sa A. Sisillo, XII festival Internazionale d'Arte di Montepulciano.

[327]Dalla raccolta di J. LUIS BORGES, *L'artefice* del 1960.

[328]A. GENTILUCCI, note al programma cit.

[329]*Ibidem*

[330]A. GENTILUCCI, *Strofe di Ungaretti* per sestetto vocale misto (1967): terza parte, bb. 26-28.

[331]Il raccordo su una nota è d'impiego frequente in *Azzurri abissi* (1986), nei cori di *Moby Dick* e in *L'aria d'improvviso vibrante* per tromba e timpani del 1988.

[332]A. Gentilucci, *Le clessidre di Dürer* (1985), Ricordi, Milano ©1986 n. e. 134090. Dedica a Jesus Villa-Rojo.

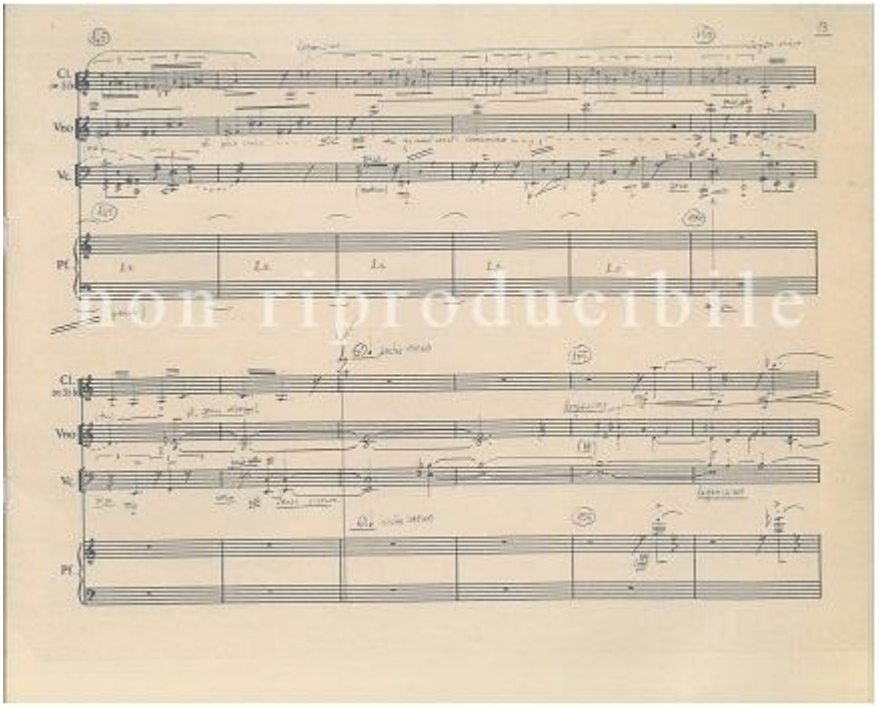


FIGURA 109
A. GENTILUCCI, *Le clessidre di Dürer* per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (1985), p. 13. Copyright © 1986 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Gentilucci rimodula per l'ennesima volta il progetto organizzativo fondato sul confronto oppositivo tra uno sfondo improntato da una sostanziale staticità e un profilarsi parallelo di eventi istantanei che, in questa seconda fase, sono diventati figure melodiche (Fig. 109). A proposto di questo brano Giordano Ferrari osserva come Gentilucci cerchi «con tutte le implicazioni creative di questo verbo – di mettere a fuoco la sua idea di musica come momento di meditazione soggettiva svincolato dal tempo che passa, come se si trattasse di due elementi indipendenti, che viaggiano a velocità diverse: operazione compiuta dalla speculazione sul suono, con tutte le componenti timbriche, armoniche e tutte le evocazioni del passato».[333]

La nuova attitudine di Gentilucci per una scrittura frastagliata e frammentaria indica la presenza di una traiettoria parallela in controtendenza rispetto alla scrittura timbrica coltivata dalla seconda metà degli anni Settanta e tuttora presente. Qual è il significato di questa coesistenza? Siamo in presenza di un chiaro *ritorno* ad un'intelligibilità pre-sperimentale? O si tratta piuttosto di un'evoluzione iscritta in un processo d'integrazione che il compositore aveva per così dire già nelle corde?

Analogo destino era toccato dopo il 1971 a Ligeti. A quanti gli imputavano di aver perseguito un *ritorno* nelle opere successive a *San Francisco Polyphony* (1973-74), il compositore ungherese aveva risposto che questo per lui era un modo di integrare la dimensione orizzontale e quella verticale in un campo armonico colorato, ossia non più grigio del totale cromatico.

Con la stessa convinzione e argomenti simili Gentilucci incalza dieci anni dopo:

[333]G. FERRARI, *Armand,* cit., p. 138.

> Figure inevitabilmente *polisense* e *ambigue ma* non *dimezzate,* sono, *forse,* quelle (a tutt'oggi non ancora molto praticate, mi sembra, ma tenute sicuramente più a vista di quanto non lo fossero ieri, da parte degli stessi «maestri» dell'avanguardia ultima) che, senza nostalgie per la tonalità e simili, nascono da un ramificato meccanismo di relazioni *anche verticali.* Poiché, certamente, fuori dalle funzioni armoniche della tonalità le figure sono in ogni caso sempre estranee a quella solo supposta «pienezza» di valori umani (che sarebbe meglio, invece, definire «umanistici» in senso retorico-peggiorativo), esse sono destinate a conservare quel *margine di ambiguità feconda* che è tratto distintivo del nostro pensare e sentire attuale.[334]

3.3.3.3. Bagliori e fondali negli *Azzurri abissi*

Per distinguere gli elementi di novità dalla continuità di atteggiamenti posti in essere nella seconda metà degli anni Ottanta, può essere utile concentrare il confronto sulle realizzazioni che coinvolgono l'orchestra, banco di prova della tecnica compositiva che Gentilucci aveva elaborato e messo a punto tra il 1977 e il 1981. In particolare è possibile estendere alcune osservazioni riguardanti *Le clessidre di Dürer* ad alcune partiture dove l'orchestra è chiamata a svolgere ruoli differenti: dal dialogo con un solista (*Il Chiarore dell'utopia* e *Azzurri abissi*) alla dimensione "sinfonica" di un organismo sonoro che, nelle intenzioni dell'autore, concede, quasi fosse un'opzione, lo svolgimento parallelo di un contenuto extramusicale o, ancor meno, il coesistere di una componente scenica (*Frammenti sinfonici da Moby Dick*).

L'opera *Azzurri abissi*, composta per clarinetto e orchestra tra novembre 1985 e febbraio 1986 e dedicata, come il solistico *Al telaio del tempo* (1983) al clarinettista Ciro Scarponi, è cucita su misura dell'esecutore.[335] Nella partitura, molto varia negli atteggiamenti espressivi, il rapporto tra solista e orchestra è impostato in modo chiaro: un primo piano incontrastato che la compagine orchestrale prepara e accoglie con tappeti sonori o si dispone a sostenere con situazioni quasi dialogiche. A questa distribuzione di ruoli abbastanza convenzionale si sovrappone la coesistenza in orchestra di due concezioni operative distinte. Una prima insiste su una modalità tendenzialmente (ma non esclusivamente) in linea con le costruzioni per masse indagate nelle partiture precedenti; una seconda predilige il nuovo orientamento compositivo che prenderà la musica di Gentilucci alla fine degli anni Ottanta.

---

[334] A. GENTILUCCI, *La figura musicale* cit., p. 85

[335] Il clarinettista dedicatario fu anche il primo esecutore della composizione con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Daniele Gatti l'11 ottobre 1986 a Bologna presso il Teatro Comunale, secondo l'informazione riportata da Giordano Ferrari (*Armando,* cit., p. 199). Nella registrazione radiofonica consultata risulta essere stata eseguita dall'Orchestra nazionale di Santa Cecilia diretta da Daniele Gatti con Ciro Scarponi come solista.. Durata totale min 23.33.

Come già era accaduto in opere precedenti, dove in corrispondenza di particolari snodi all'interno del tessuto orchestrale i frammenti avevano cominciano a muoversi,[336] in *Azzurri abissi* Gentilucci adotta in modo più sistematico una scrittura a linee indipendenti, orientata a valorizzare una certa individualità degli strumenti, simile a quella impiegata nella cameristica *Clessidre di Dürer*. Il progetto di Gentilucci enfatizza e assorbe questo dualismo in modo del tutto intenzionale e naturale.

Un abbozzo, conservato nel Fondo dell'autore, lo documenta insieme alla sostituzione della versione precedente del titolo, *Improvvisi cieli azzurri*, qui barrato, con la versione definitiva, cerchiata e posta sotto la dedica sottolineata «A Ciro». Sulla parte destra del foglio pentagrammato, l'organico, indicato come in altri abbozzi con le stesse modalità descritte per *Il tempo sullo sfondo*,[337] coincide con quello prescritto in partitura, ma senza il dettaglio delle percussioni.[338] Nella metà inferiore del foglio l'autore ha annotato in sei punti, contraddistinti da lettere alfabetiche, una traccia del piano formale (Fig. 110).[339] Nelle prime due colonne della tabella seguente riporto nella successione originale la trascrizione degli appunti di Gentilucci; nella terza le sezioni corrispondenti dedotte dal confronto con la partitura definitiva:

A	Parte pedali, suoni perno, in forte, con cadenze inframmezzate	bb. 1-55 (pp. 1-11)
B	Piano cl, triadi ecc.	bb. 12-78 (pp. 16-
C	crescita tessuto (senza clarinetto)	b. 79-101 (p. 16-21)
	Crescendo	bb. 104-145 (pp. 21-29)
D	parte timbrica! Bicordi clarinetto Introduzione di elementi cont[inua] cl[arinetto]	a b. 192 (p. 39) a b. 240 (p.48)
E	resta solo cadenza virtuosistica con re ped di re	b. 241 (p. 49)
F	crescendo □ ripresa figura tipica cl (4 ottoni?)	
G	dissolv. Finale	

FIGURA 110

Piano formale per *Azzuri abissi*. Fondo dell'autore, documento B/a/8(k). Trascrizione per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano. A destra riferimenti della scrivente alla partitura

In un altro foglio sono annotate alcune correzioni che Gentilucci apportò in un secondo tempo al piano iniziale (Fig. 111):[340]

[336]Si rimanda per questo all'analisi di *Voci da silenzio* ai § 3.1.2.1 di questa tesi

[337]Cfr. § 3.3.1.1. di questa tesi

[338]A. GENTILUCCI, *Azzurri abissi*, per clarinetto e orchestra. Partitura provvisoria, consultata in copia eliografica, Ricordi, Milano ©1986, num. ed. 134137. Organico: clarinetto solista e orchestra (ottavino, flauto in do, flauto in sol, 2 oboi – anche corno inglese – 2 fagotti, 2 corni, tromba in sib, trombone, timpani, piatto sospeso medio e grave, tam-tam grave, campanacci medio e grave, campane, arpa, archi: violini I-IV, viole I-II, violoncelli, contrabbassi).

[339]Foglio pentagrammato cm 23x32,5. Fondo dell'autore, documento B/a/8(k)

[340]Fondo dell'autore, documento B/a/8: c. 4 v

prolungare
prolungare zona *f* (vedi accordi "organistici" e altro)
Passaggio dopo campane *fff* tenere crescendo unisono 2 corni e trombone
SUTURA Cr. <
Tromb sff > mf
Ob e c.i. mf < fff
Zona nervosissima ma cameristica cl "impazzito" 69 semiminima ?
Zona (lieve) di sutura per arrivare al
FINALE che all'inizio (X il clarinetto è quasi
Eco della zona nervosissima. Diminuire metronomo 60-63 alla semiminima ?

FIGURA 111
Aggiunte al piano formale di *Azzurri abissi*. Trascrizione per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano. Fondo dell'autore, documento B/a/8: c. 4 v.

Il progetto risulta congegnato in modo coerente con l'idea di sostenere il gioco su due fronti. Alla lettera D del piano formale l'autore enfatizza col punto esclamativo l'intenzione di definire una "parte timbrica". Sul versante opposto, con la locuzione "suoni-perno" egli predispone che nella parte A alcune altezze siano investite di una funzione strutturante. Nell'insieme suoni-perno e cadenze spostano l'interesse per il "tessuto-oggetto " e per la sonorità complessa del suo famoso "sfondo", su una scrittura per linee e figure. Su questi nuovi elementi Gentilucci si attrezza a costruire prospettive di relazione:

> Senza una o più prospettive armoniche intrecciate, senza elementi sonori perno, il giocare con le figure rischia di diventare qualcosa di simile a una *smorfia;* nel senso curioso di quanto ebbe a dire (come ricorda Barthes) il giovanissimo figlio di Freud a proposito dei giochi di parole un po' casuali ai quali si abbandonava: «Quando faccio dei versi così, è come se facessi delle smorfie». Le smorfie assomigliano a delle espressioni, ma hanno solo l'aria di possedere un senso.[341]

L'*incipit* drammatico in *forte* non ha nulla a che spartire con le strutture accordali pedalizzanti in pianissimo dei suoi famosi inizi, da *Phonomimesis* per orchestra del 1969 in poi. E neppure il campo "armonico" generale, di seguito trascritto dall'abbozzo, prevede più l'ottava e la quinta nei primi suoni fondanti (Fig. 112). L'esigenza di "figurare" guida la mano di Gentilucci in una prima lettura del campo che parte dal quarto suono riverberato a due ottave sopra (SOL_4) nei violini che agganciano gli ultimi tre suoni acuti letti a ritroso (bb. 1-5; Fig. 113) e verticalmente negli ottoni (bb. 5-6) cerca le quadriadi indicate nello schema (Fig. 114).

[341] A. GENTILUCCI, *La figura musicale* cit., p. 85.

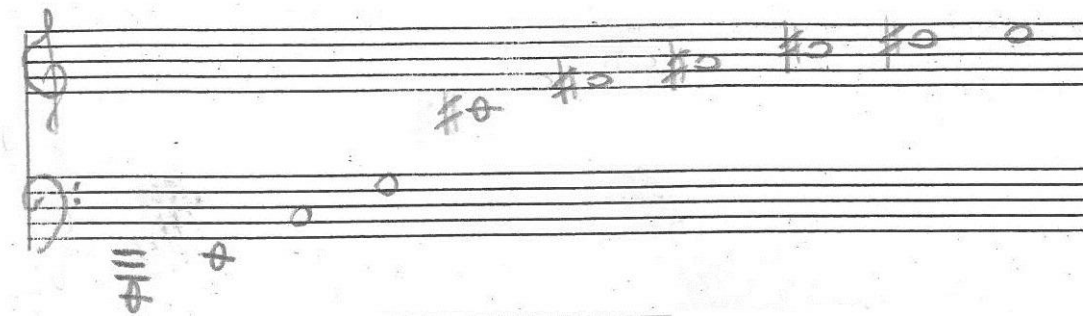


FIGURA 112
Campo armonico generale per *Azzuri abissi*. Fondo dell'autore, documento B/a/8(k).

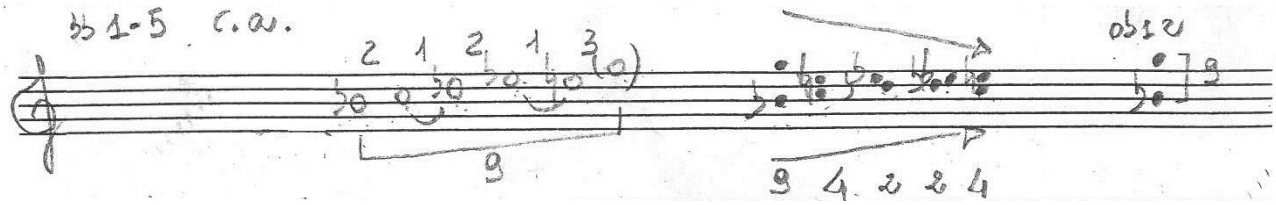


FIGURA 113
Azzurri abissi: bb. 1-5 analisi delle altezze (archi)

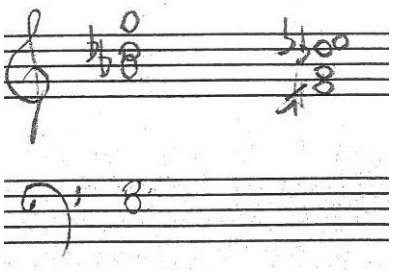


FIGURA 114
Azzurri abissi: bb. 5-6 analisi delle altezze (fiati)

I suoni-perno della prima parte si deducono dalle porzioni melodiche del clarinetto che tendono a svolgersi intorno a differenti assi portanti: prima MI_4 e MI_5 (p.3) a due ottave (bb. 11-20) che conclude sul RE_2; poi SOL_3 (bb. 33-37 di p. 7) e uno spostamento sul LA_3 (bb. 38-40 di p. 8) che è un primo punto d'arrivo, dissimulato dal *cluster* che esso produce con i corni (SIb_3 e SOL_3), ma anche un punto d'inizio. Sul LA_3 convergono ingressi successivi e ravvicinati di unisoni eseguiti in crescendo con timbri diversi (trombone, quattro violini e due viole, e poi oboi e fagotto). Questi unisoni proiettano riflessi di luce colorata sull'altezza-perno, che sorregge una prima cadenza del clarinetto nel silenzio dell'orchestra fino a b. 55 di p. 11, e successivamente una prima conclusione LA_3-MIb_3 in un campo di quarta giusta ed eccedente sovrapposte e infine la chiusa della prima arcata sul LA_2 tenuto di p.16 (b. 79).

È una tensione che complessivamente si sposta su altri valori: a) dinamica sul suono tenuto; b) armonica sul *cluster* di seconda minore; c) timbrica sull'unisono. La parte successiva realizza una lunga successione di episodi sospensivi, dove l'orchestra accompagna il solista con un tessuto trasparente (bb. 104-145 di pp. 21-29) o si sfalda in una scrittura disarticolata molto bergiana (bb. 145-191 di pp. 29-38) con atteggiamenti sospensivi del clarinetto (da b. 172 di p. 35 a b. 192 di p. 39) fino a decomprimere tutta l'energia iniziale. Il ritmo si stempera progressivamente e l'ultimo ingresso del clarinetto è impostato come una conclusione di un'unica arcata tensiva che da forte dell'inizio giunge a questo punto.

Da qui, a nove minuti dall'inizio, attacca la zona timbrica (p. 39) e con essa il confronto duteragonistico tra sfondo e figure, tra un secondo piano indistinto, ma che vorrebbe riprendersi la scena ed elementi di primo piano: l'orchestra e il solista. Ciò che propone il clarinetto non è una melodia cantabile ma un profilo, un'immagine che i compositori degli anni Ottanta associano visivamente a qualcosa di antitetico allo sfondo: un personaggio, un gesto o una figura che intendono ripristinare. Una parte solistica molto dinamica e tecnicamente complessa, che talvolta dialoga con alcuni strumenti.[342] Il ripristino del gesto convive con una cifra riconoscibile che l'autore non abbandona mai, insieme ai *topoi* più ricorrenti: l'organizzazione per fasce, dove tutto appare molto acuto e polarizzato, con i fiati e ottavino in fortissimo; i grumi di densità; le macchie di colore armonico. *Azzurri abissi* è l'ennesimo lavoro sul timbro sul quale si stagliano intenzioni molto evidenti di evoluzione figurale.

È possibile indagare la struttura delle figure attraverso l'analisi del rapporto tra costrutto e realizzazione. Gli abbozzi di Gentilucci inerenti *Azzurri abissi*, per quanto frammentari, discontinui e privi di riferimenti espliciti puntuali alla versione definitiva,[343] consentono di approfondire l'analisi dei rapporti tra campi di interesse locale e realizzazioni melodiche, accordali o contrappuntistiche. Un esempio del primo caso si trova nel foglio già illustrato,[344] dove, in corrispondenza del terzo sistema di pentagrammi privo di chiavi, l'autore ha annotato l'insieme di altezze che ho riportato nello schema seguente. In tale costrutto ho identificato il campo di riferimento per la realizzazione melodica sottostante, che occupa le bb. 207-210 della partitura (Fig. 115).

La realizzazione implica la trasposizione di registro all'ottava superiore. Le corrispondenze puntali tra costrutto e incarnazione delle altezze nella linea del clarinetto, evidenziate nella sinossi mediante linee verticali, comportano intuitivamente il trasferimento delle qualità interne del campo alla sonorità risultante dal disegno melodico.

---

[342]Cfr. frasi con corno e violoncello a p. 61

[343]Un primo e fondamentale lavoro di inventariazione e identificazione non esaustiva è stato realizzato da Stefano Bonilauri e Fabrizio Fanticini in occasione della sistemazione del Fondo all'indomani della scomparsa dell'autore. Cfr. lista dattiloscritta conservata a Reggio Emilia presso la Biblioteca dedicata al compositore.

[344]Cfr. Fondo Gentilucci: B/a/8(k), *cit*

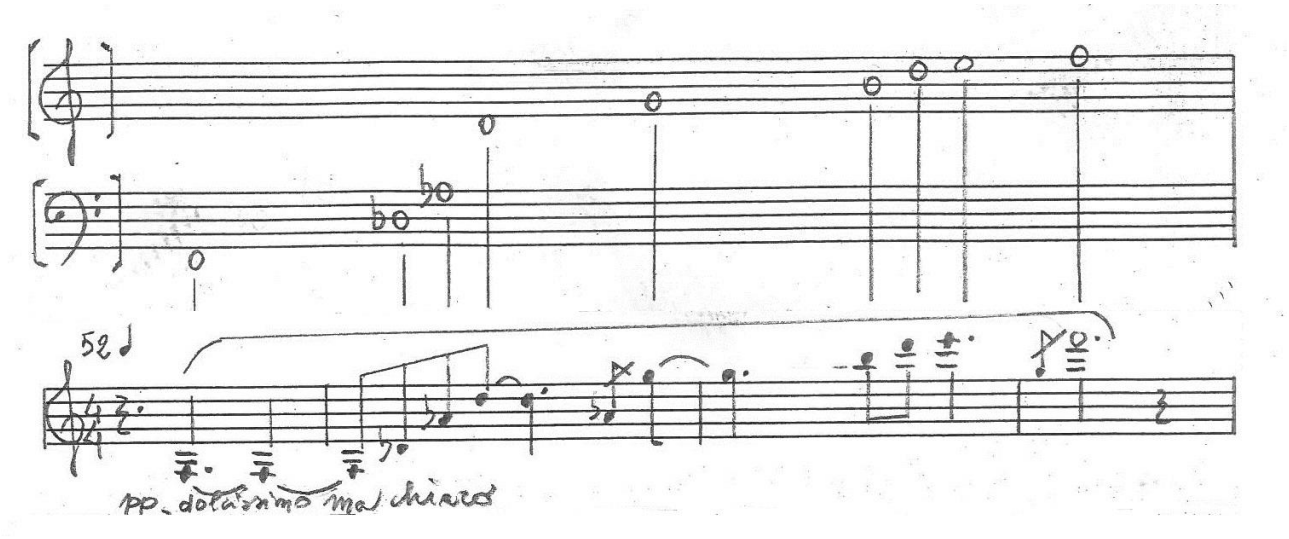


FIGURA 115
Schema sinottico relativo ad una struttura melodica di *Azzurri abissi*: nel sistema superiore campo di altezze trascritto da un abbozzo dell'autore per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni (Fondo Gentilucci: B/a/8(k)): le chiavi sono integrate dalla scrivente. Nel pentagramma inferiore trascrizione dalla partitura della linea corrispondente assegnata al clarinetto solista (Ricordi, Milano ©1986: bb. 207-210).

Il campo di nove altezze disposte orizzontalmente in forma espansa, attraversa in senso ascendente un'escursione di registro di tre ottave dal FA_2 al FA_5. Esso comprende sette classi di altezze con due raddoppi situati agli estremi (il FA) e tra quarto e settimo suono (il RE), come evidenziano i numeri in grassetto:

5 1 8 **2** 7 11 **2** 4 **5**

Nei rapporti intervallari tra "gradi congiunti" del campo, la discontinuità cromatica, presenta un addensamento progressivo dalla sesta minore, che separa i due suoni più gravi, alla seconda maggiore e minore, in corrispondenza delle tre frequenze più acute: un vero e proprio "conto alla rovescia" che ricalca nella logica, ma non nel merito degli intervalli utilizzati, la fisionomia dello spettro acustico, che racchiude, tra l'altro, una proiezione di triade maggiore di SOL tra il quinto e il settimo suono:

8 7 6 5 4 3 2 1

Il confronto tra costrutto e realizzazione permette inoltre di stabilire come l'organizzazione delle durate si rapporti alla qualità "armonica" complessiva della struttura, fornendo informazioni sul modo di procedere di Gentilucci nella composizione delle melodie.[345] La durata lunga iniziale, che ricorre all'inizio di ogni frase del clarinetto, con particolare enfasi sugli ingressi del solista dopo sezioni solo orchestrali, serve a fissare

[345]Un'analisi delle strutture melodiche relative alla musica vocale di Gentilucci, realizzata da ROSSANA DALMONTE, fu pubblicata in AA.VV (Mario Baroni, Rossana Dalmonte, Paolo Gandolfi, Giordano Gasparini, Adriano Guarnieri, Daniela lotti, Giacomo Manzoni, Luciana Pestalozza, Luigi Pestalozza, Goffredo Petrassi), *Su Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà» XI/31, aprile 1990, pp. 29-54: 44-9.

una polarità armonica, intorno alla quale il compositore imposta la struttura della melodia come rispetto ad una corda madre.

Negli ingressi del solista spesso la durata lunga si accompagna ad un crescendo dinamico, mediante il quale il compositore ottiene che sul piano percettivo l'altezza sgorghi per così dire dall'interno del tessuto precedente. Intorno alla corda madre, come se fosse un asse immaginario, le figure a valori brevi si dispongono al di sopra e al di sotto con frequenti ritorni ad essa attraverso intervalli ampi, che evidenziano e illuminano ripetutamente la polarità. Nell'accentuata polarizzazione ritmica tra slanci e riposi dati dall'alternanza di figure veloci e brevi momenti di distensione sulla corda-madre, l'arcata melodica appare fissa, in quanto, dopo spericolati volteggi (e melismi in sede vocale) circolari o direzionati in senso ascendente e discendente, essa tende a tornare su se stessa. La sostanziale fissità delle linee melodiche di Gentilucci riguarda soprattutto le strutture destinate alla voce, la quale, come mostra l'analisi di composizioni contemporanee ad *Azzurri abissi*, come le arie cameristiche per voce femminile di *Moby Dick*, mantiene in essere un virtuosismo di carattere strumentale, che richiede all'interprete grande perizia tecnica e prestazioni di notevole difficoltà.[346]

Anche ne *Il chiarore dell'utopia* (1984), per soprano e orchestra, la linea vocale è impervia e lavora con linee frastagliate che convergono su note tenute. Gentilucci applica inoltre uno schema basato su alcune altezze situate in luoghi fissi del registro, come modo per rendere più facile l'intonazione, per garantire una circolarità e conferire una certa stabilità alle linee. É una voce che gira su sé stessa e ripete sempre le stesse note con intervalli scomodi, figure veloci tecnicamente impegnative senza che musicalmente vada da nessuna parte, né come intervalli, né come espressività. Si comporta come uno strumento ma in modo molto più fisso.

Come ha osservato Rossana Dalmonte, il trattamento vocale nelle opere di Gentilucci varia da una condotta finalizzata a salvaguardare l'intelligibilità del testo ad una musica decontestualizzata dal lato del rapporto semantico-testuale; una musica abbastanza indifferente al testo e ai luoghi retorici e semantici, che essa tende a contraddire.[347] L'avanguardia, del resto, aveva indicato che i luoghi tradizionalmente associati all'espressività del rapporto testo-musica dovessero essere evitati, provocando una divergenza insormontabile tra i due sistemi e un rapporto irrimediabilmente perduto.[348]

Un carattere più vettoriale mostrano le melodie destinate allo strumento, come descrive l'esempio riportato sopra, che ritrae in questo caso un'evoluzione ascendente molto pronunciata e dunque una ricerca di movimento che si oppone alla fissità descritta. Il

---

[346]Sul carattere "astratto" delle melodie vocali di Gentilucci nel rapporto struttura musicale e testo intonato cfr. R. DALMONTE, sulla vocalità in Gentilucci [senza titolo], in AA.VV, *Su Armando*, cit., p. 46.

[347]Cfr. *Su Armando* cit. p. 46.

[348]Rispetto al passato, in cui le figure retoriche del testo trovavano una corrispondenza in quelle musicali, i compositori nel secondo Novecento avevano perso la possibilità di esprimere attraverso la musica, gli intervalli, il contenuto semantico del testo. Un recupero di espressività del testo cantato si trova nelle opere di Salvatore Sciarrino che, veicolata da alcuni gesti madrigalistici, ha recuperato un po' di quella retorica musicale che comunque l'avanguardia aveva totalmente perso.

rapporto durate-altezze evidenzia con l'appoggio ritmico più deciso il FA, suono d'inizio e di conclusione dell'arcata, riverberato a due ottave di distanza. Nel suono finale la distensione risulta accentuata dall'acciaccatura, elemento di slancio tipico delle melodie di Gentilucci, sia vocali, sia strumentali, dato in questa linea dall'intervallo di settima o di nona ascendente che afferma la relazione del suono reale con una delle altezze precedenti, richiamata dall'elemento esornativo.[349]

La configurazione ritmica della linea evidenzia internamente altre altezze oltre al FA (RE_4, SOL_4 e MI_5), che distendono gli impulsi dati dalla quartina di crome, dall'acciaccatura e dalla coppia di crome. La successione di durate mette sullo stesso piano le prime due altezze, attraverso una medesima durata di due quarti, e spinge il ritmo in avanti verso una lieve accelerazione sulla terza. I quattro impulsi ritmici corrispondono ad altrettante fasi evolutive della melodia (proposta, evoluzione, secondo slancio evolutivo e conclusione in sospensione) la quale incarna probabilmente la «figura tipica» del clarinetto, in riferimento alla quale Gentilucci abbozza la sezione F del suo piano formale.[350]

È interessare osservare che in altre frasi melodiche del clarinetto, presenti in altre sezioni della composizione, a tali altezze vengono assegnate responsabilità polari. È come se Gentilucci avesse predisposto una rete di relazioni o collegamenti a distanza tra i cardini di ogni scheletro melodico, intorno ai quali si riserva di sviluppare le fantasiose concrezioni presenti nelle sue partiture. Sarebbe interessante indagare se all'insieme di tali polarità "sviluppate" nel corso del brano corrispondesse (o fosse in buona parte sovrapponibile) il campo di altezze generale, concepito a priori come riferimento armonico pre-costruttivo dell'intero brano.

Su un piano di dettaglio locale, il procedimento d'incarnazione ritmica di uno scheletro melodico è documentato nell'esempio seguente (Fig. 116). Esso consiste nella trascrizione di un altro abbozzo relativo ad *Azzurri abissi*[351] dove, nella parte superiore (primi tre pentagrammi), il compositore ha annotato successioni di altezze apparentemente fissate nei registri indicati, e organizzate in base a curvature alternativamente ascendenti e discendenti, o, come nel secondo pentagramma, per successioni discendenti di quarta eccedente o quinta diminuita, alla ricerca di linearità cromatiche interne discendenti, poi disattese nella realizzazione. La qualità degli intervalli mostra viceversa in prevalenza una generica ricerca di discontinuità cromatica, mentre il carattere astratto del costrutto, abbozzato sotto l'urgenza di un'idea complessiva delle fisionomia acustica che avrebbe dovuto assumere la nuova struttura melodica, non lascia spazio all'immaginazione di una possibile organizzazione ritmica.

---

[349]Nota sulle acciaccature. Cfr anche *Melodia* per Paolo Gandolfi per uno strumento ad arco o a fiato riportata integralmente e analizzata in G. Ferrari, Armando cit., pp. 102-3.
[350]Cfr. schema riportato all'inizio di questo paragrafo (Fig. 109).
[351]Cfr. Fondo dell'autore, documento B/a/8, bifoglio pentagrammato cm 28,5x20.

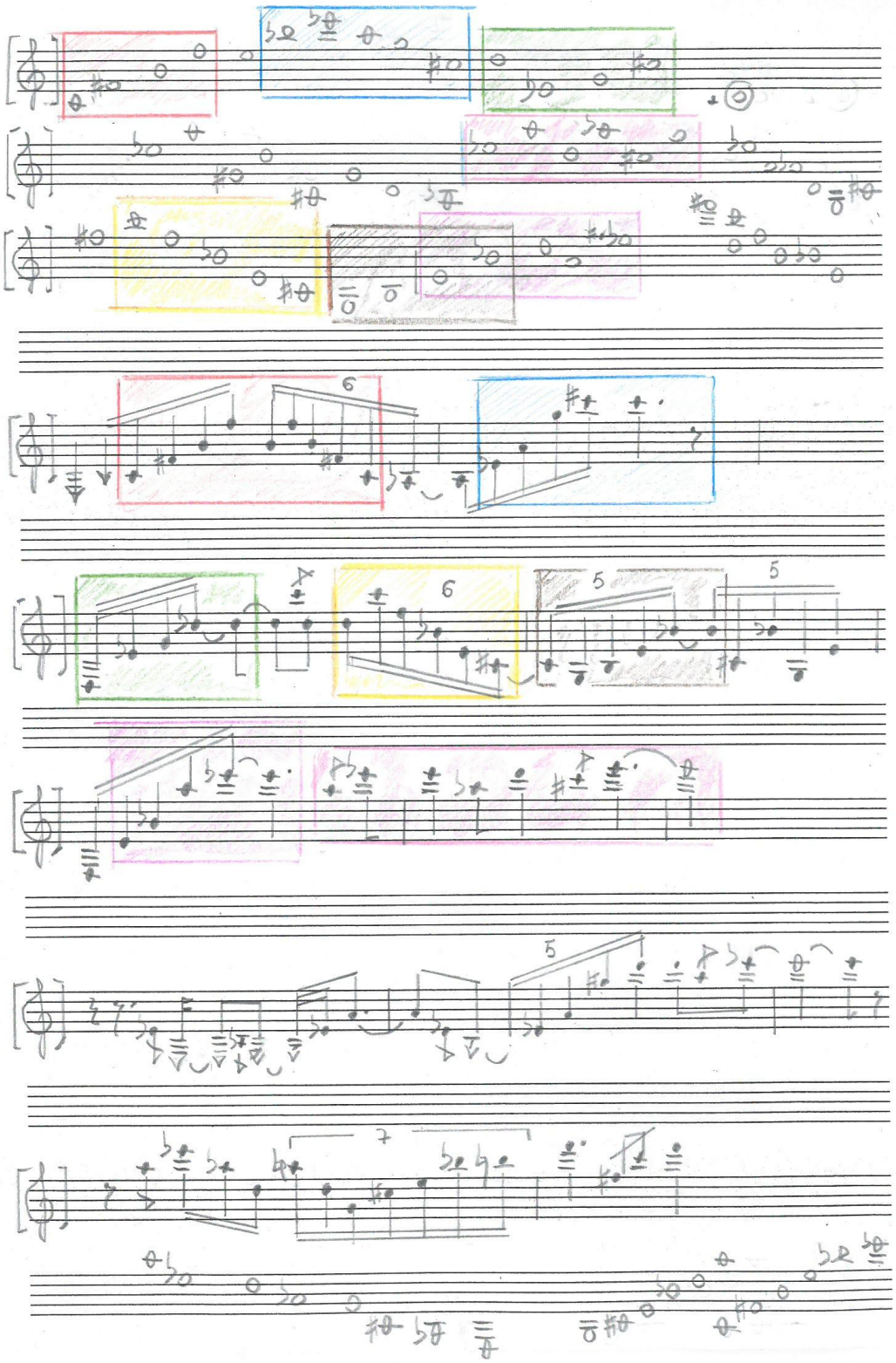


FIGURA 116

Trascrizione dell'abbozzo B/a/8 per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano. Le cerchiature analitiche della scrivente mostrano attraverso i colori le corrispondenze tra i segmenti di strutture e le figure realizzate.

Nei tre pentagrammi inferiori Gentilucci traccia la realizzazione ritmico-melodica delle strutture annotate nella parte superiore. Siamo in presenza di una struttura melodica più complessa di quella analizzata ma ugualmente direzionata, all'interno della quale è possibile isolare una prima frase, che da un'altezza imprecisata nel registro subgrave del clarinetto, attraverso un movimento ad arco e una successiva ascesa si erge sino a toccare il registro acuto su un DO#$_5$ (quinto pentagramma); una seconda, che permane all'interno dello spazio percorso dalla precedente, con una successione di volute (settimo pentagramma) e una terza che riparte da zero per lanciare due volte il limite superiore, prima al MIb$_5$ e poi al SOL$_5$ (nono pentagramma).

Il confronto analitico ha evidenziato le corrispondenze fra segmenti di costrutto e figure realizzate, come indicato nell'immagine dalle cerchiature colorate. In generale oltre alla successione dei segmenti, che viene sostanzialmente mantenuta, nella stesura delle figure melodiche le curvature originarie del costrutto vengono rispettate e ricondotte ciascuna all'ambito di una unità ritmica articolata in una figura irregolare (quintina o sestina), che corrisponde alla scansione temporale di un quarto, con alcune eccezioni.

Il primo costrutto cerchiato in rosso è ricalcato in modo puntale da una prima ascesa per semicrome e subito ripercorso a ritroso dando luogo ad una figura simmetrica. Il collegamento alla successiva si svolge attraverso l'aggiunta di un intervallo di quinta (LAb-MIb) che non ha riscontri nella successione di costrutti posta sul primo pentagramma, ma che compare tuttavia in un'altra struttura annotata alla fine del secondo. Una seconda eccezione è data dalla curvatura melodica della figura cerchiata in blu che inverte la direzione del costrutto corrispondente dando luogo ad una prima conclusione in sospensione.

Le successive figure, marcate dai colori verde, giallo, marrone e rosa sono abbastanza in linea con le strutture corrispondenti annotate sul primo e terzo pentagramma, fatta eccezione per il suono RE$_2$ che il compositore ricava dalla trasposizione a due ottave sotto nel caso del frammento cerchiato in verde o aggiunge espressamente al costrutto colorato in fucsia, per ripartire dal grave dopo la sospensione attuata alla fine del pentagramma precedente con la ripetizione dei suoni DO#$_3$ SIb$_4$ SOL$_2$ e MI$_3$ a distanza ravvicinata.

Il segmento (colore rosa) annotato sul secondo pentagramma, che era stato saltato nella lettura precedente, dà luogo alla distensione ritmica conclusiva della linea che ricalca parzialmente la "falsa polifonia" suggerita dal costrutto con la variante della trasposizione all'ottava superiore del frammento cromatico discendente MIb$_5$ RE$_5$ DO#$_5$ (quest'ultimo in acciaccatura) e inversione finale del secondo frammento cromatico LA$_4$ LAb$_4$ SOL$_4$ con slancio sul SOL$_5$.

Su un versante espressivo lontano dal virtuosismo melodico ottenuto per alternanza di note-perno e fioriture, le cui evoluzioni ascendenti e discendenti, come si è visto, spesso ricalcano la struttura del campi locali elaborati da Gentilucci in sede precostruttiva, l'autore mette in campo altre risorse per lo strumento. La frase analizzata di bb. 207-210 è preceduta da alcune frasi con scrittura per bicordi. In un abbozzo sono riportate le altezze

richieste al clarinettista con qualche breve notazione analitica. Gli schizzi si riferiscono alle bb. 194-99 (pp. 39-40) e bb. 203-4 (p. 41) trascritte sul pentagramma in basso (Fig. 117).

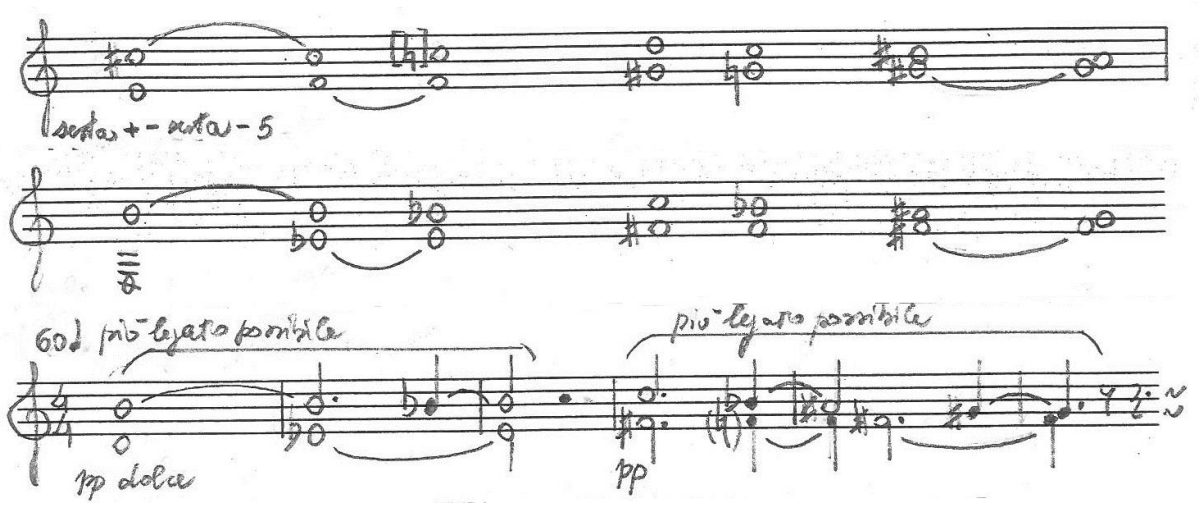


FIGURA 117
Azzurri abissi, schizzo per i bicordi del clarinetto trascritto per gentile concessione della Fondazione Dragoni. Archivio dell'autore: documento B/a/8 (j). In calce stesura definitiva: Ricordi, Milano © 1986, bb. 194-9

Il confronto tra gli schizzi e la realizzazione presente in partitura mostra che l'obiettivo iniziale dell'autore, confermato dall'annotazione, era quello di ottenere una successione di intervalli verticali di sesta maggiore, minore e diminuita. Il contributo "timbrico" del clarinetto consiste in una sezione melodica realizzata con suoni multipli. Un primo segmento presenta una proposte e un'evoluzione a due parti convergenti per moto contrario. I collegamenti prevedono che un suono sia legato all'aggregato precedente, come già era stato notato in altri abbozzi di aggregati verticali più consistenti e come confermato dalla prescrizione indicata in partitura.

Solo in un secondo tempo Gentilucci opta per la scrittura risultante (in DO) della partitura, trasponendo il costrutto iniziale di una seconda maggiore, e non dunque come soluzione di più facile intonazione.[352] Diversamente avviene nell'abbozzo successivo, dove la variante insiste sull'opportunità di mantenere l'andamento per seste e per questo scarta a priori l'opzione precedente con la settima diminuita (Fig. 118).

Un pannello timbrico degli archi con violino solo in acuto (b. 205) anticipa nel carattere un insieme di situazioni abbastanza ricorrenti nel repertorio orchestrale di Gentilucci. Si tratta di una soluzione di grande efficacia sul piano retorico, sperimentata per la prima volta in *Voci dal silenzio*, ripresa ne *Il chiarore dell'utopia* e impiegata anche in *Moby Dick.* Essa consiste in grandi strappate armoniche, prevalentemente affidate agli archi, evolute con un crescendo e inframmezzate da elementi cadenzanti, che prediligono le sonorità dell'arpa o delle campane tubolari. Gli esempi sono riportati più avanti alle figure 121 e

[352]Vi sono altri esempi documentati di trasposizione di tono negli abbozzi di *Azzurri abissi* che depongono per le notazioni alternative legate allo strumento trasponitore.

122. Altrettanto ricorrente è l'effetto ricercato attraverso il suono chiuso dei corni nei quali si inserisce il suono degli archi. Da questo punto iniziano gli ampliamenti previsti nella seconda fase progettuale. Il clarinetto propone, cantando nello strumento, un andamento per quarte giuste parallele (Fig. 119) che ricorda le primitive esperienze di polifonia (p. 45).

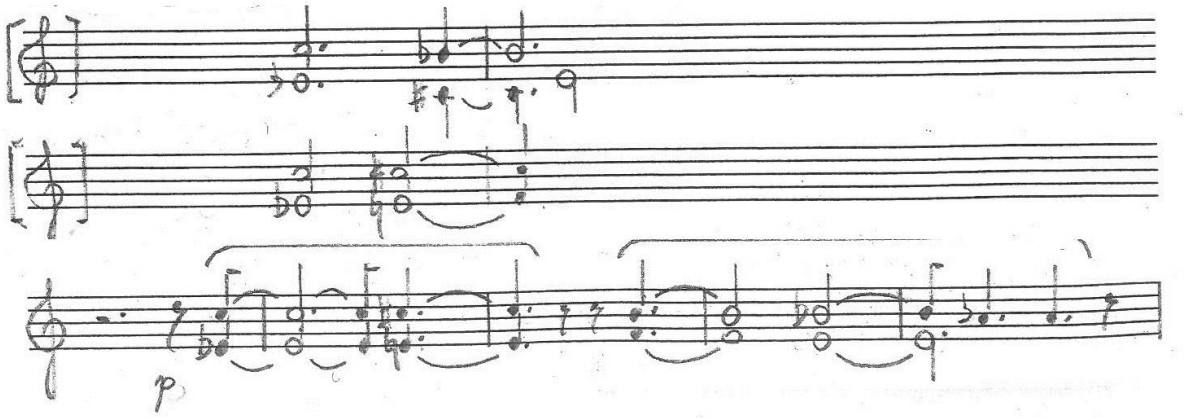


FIGURA 118

Azzurri abissi, schizzo per i bicordi del clarinetto trascritto per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni. Archivio dell'autore: B/a/8 (j). In calce stesura definitiva, Ricordi, Milano ©1986, bb. 203-4 (p. 41)

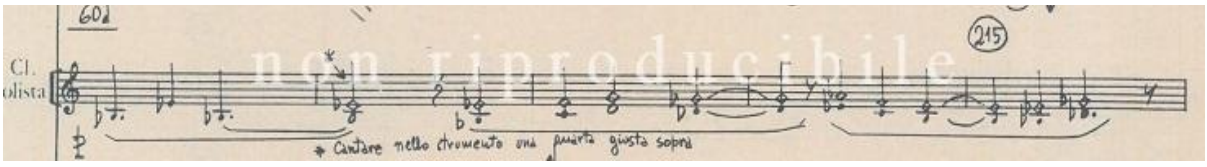


FIGURA 119

A. GENTILUCCI, *Azzurri abissi*, per clarinetto solista e orchestra (1985-1986), bb. 211-215. Copyright © 1986 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Il colore dell'*organum* propaga l'interesse timbrico all'orchestra e la proietta a ritroso verso le soluzioni sperimentali della fine degli anni Settanta. Vengono reintrodotti per questo elementi aleatori (b. 222 a p. 45), come, nel clarinetto solista, il segno relativo a un'altezza indeterminata, la più acuta possibile: lo stesso che aveva utilizzato Penderecki in *Threni* e che svetta ai limiti della soglia di udibilità, tracciando una lunga linea retta acuta su un tessuto molto discontinuo nel suo dinamismo interno e che si placa nell'accordo finale. Altri recuperi come le successioni di altezze con durate indeterminate, animano lunghe fasce dell'arpa, dei corni, dei flauti, e, in tremolato al ponticello, la polifonia timbrica degli archi; si ripresentano infine associati a suoni tenuti, esattamente come nelle partiture di dieci anni prima (*Molteplice*, *Trama*).[353]

Placato il dinamismo timbrico, a minuti 11,40 il clarinetto costruisce sul RE grave, polarità nuova, il pannello successivo (b. 241 di p. 49) e siamo alla lettera E nello schema di Gentilucci. Da qui una crescita di tensione, anche ritmica, ha il suo motore nel pannello di pizzicati degli archi (da b. 255 di p. 51). Gentilucci fa uso di molti armonici nelle due fasce

[353]Per i riferimenti all'alea in Gentilucci cfr. § 3.1.1.1 di questa tesi

successive che si incastrano sulla conclusione degli archi e l'inizio legni (pp. 50-51). Il clarinetto sembra impazzito, e questa osservazione conferma il progetto della parte "cameristica" ma nervosissima, indicata al quinto punto dello schema supplementare.

3.3.3.4 Le linee in *Moby Dick*

Dagli *Azzurri abissi* alle acque profonde di *Moby Dick* il dualismo si fa programmatico, come spiega l'autore in un contributo dell' 88, dedicato alla composizione del lavoro teatrale, scritto tra gennaio 1986 e luglio 1988 su libretto liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Hermann Melville. Gentilucci, che è anche autore del "libretto", identifica questa contrapposizione nelle categorie dinamica e statica che assorbono rispettivamente i "gesti" sonori e gli elementi di continuità e costruzione formale.

> Di qui la musica per il *Moby Dick*: che richiede da un lato "gesti" sonori molto espliciti, talora esasperati, plastici, estremamente "dinamici" e contrastanti come vuole la serrata vicenda. E insieme ad essi, anzi sopra e sotto di essi, un tessuto evocativo più fluido ed elusivo, «ambiguo», aperto alla molteplicità dei possibili «sensi», delle possibili allusioni, dei vasti spazi sottratti al dominio dell'uomo...[354]

Nel lavoro di ampie dimensioni[355] – due lunghi atti e un prologo – anticipazioni e presagi del fondamentale cambiamento nell'ispirazione del compositore, avvenuta dieci anni prima, si dischiudono, e, insieme ad essi, riaffiorano le questioni irrisolte. Il problema della scrittura vocale e del rapporto col testo, emerso nelle composizioni precedenti si ripresenta in tutta la sua drammaticità. Caratterizzare i personaggi, rendere esplicite le loro fisionomie attraverso la scrittura, comportava il rischio di bloccare il divenire in una scrittura meccanica, come sostiene l'autore:

> Un'opera come *Moby Dick,* che esclude la suddivisione in quadri, scene distinte, forme chiuse in qualsiasi accezione le si voglia intendere, e che mira continuamente a mediare la necessità di «narrare» ciò che accade sulla scena con il mistero della «vastità» naturale e psichica del suono e dello spazio, si imbatte immediatamente in uno dei problemi centrali del teatro musicale contemporaneo: la contrapposizione tra *narrativo* e *antinarrativo.*[356]

Vi è un unico ruolo vocale femminile, che il compositore affida ad una voce "fuori campo". Slegata da un personaggio privo di spazio nelle vicende toccate in sorte a un

---

[354]ARMANDO GENTILUCCI, *Attorno a Moby Dick: appunti sulla composizione di un'opera di teatro musicale*, in ROSSANA DALMONTE (a cura di) *Il teatro musicale contemporaneo,* numero monografico de «Il Verri», n. 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 35-45: 36.
[355]Partitura Ricordi, Milano ©1988 (n. e. 134820)
[356]A. GENTILUCCI, *Attorno*, cit. p. 39. Gentilucci aveva condensato la sua riflessione sul teatro musicale contemporaneo nel capitolo *Per un nuovo teatro musicale*, in ID., *Oltre l'avanguardia. Un invito al Molteplice*, Discanto, Milano 1980, Ricordi-Unicopli, Milano 1991², pp. 115-139.

equipaggio di rudi marinai, essa è fortemente "stilizzata" e incarna l'acuta nostalgia di coloro che si trovano in mare da molto tempo e pensano a una vita normale, agli affetti e alla terra lontana – Ahab compreso, sebbene il protagonista abbia smarrito questa dimensione – ; ma anche il rimpianto, la tristezza delle donne che attendono invano il ritorno degli uomini morti nell'oceano.

> Questo è un momento di acuta nostalgia, ma è anche un momento critico, per così dire. Infatti *Moby Dick* da un lato è un'opera narrativa per certi aspetti e quindi anche molto plastica nelle movenze figurali. E invece in altre zone noi troviamo una contestazione di questa narratività nella sospensione delle atmosfere, nella sospensione del puro suono, quasi, e le due arie cameristiche vanno in questa direzione.[357]

Nelle astrazioni melismatiche del soprano leggero Gentilucci proietta anche l'aspetto utopico, problematico e aperto a molteplici di significati del romanzo. Sul rapporto complesso tra il compositore e l'opera di Melville rimando alle pagine di Giordano Ferrari dedicate a questa analisi.[358] È tuttavia possibile avere un'idea di questa complessità dalle testimonianze, oltre che dalle dichiarazioni dello stesso Gentilucci, il quale ebbe l'intelligenza di notare come in fondo l'azione vera e propria non è che una parte soltanto del romanzo, mentre le grandi tensioni psichiche sono evidentemente il tracciato fondamentale di quest'opera narrativa.[359] L'interpretazione di Gentilucci, orientata in senso modernista, «ci racconta che forse la balena bianca non esiste, se non come proiezione dell'ansie e dell'angoscia di Ahab e del suo equipaggio che hanno bisogno di un miraggio e di una tensione esistenziale per proseguire»:[360] in questo modo essi vengono portati nella categoria degli *ulissidi* e il tema del romanzo universalizzato.[361]

---

[357]A. GENTILUCCI, Intervista radiofonica cit., dove il compositore aggiunge alcune notazioni sulla seconda aria, brano conclusivo dell'opera che precede il finale sinfonico: «anche se la seconda aria è qualche cosa di più perché non si parla solo di nostalgia ma anche di nostalgia di rifare daccapo l'impresa».

[358]Mi riferisco al capitolo *Moby Dick: da Melville a Gentilucci* in *Armando* cit., pp.147-58.

[359]Cfr. A. GENTILUCCI, *Attorno, cit.* e RICCARDO BIANCHINI, *La prima opera di Gentilucci. "Moby Dick" dal romanzo marino di Melville*: intervista ad Armando Gentilucci, in «Ricordi oggi», III, n. 2 giugno 1989, p. 6. La pubblicazione deriva da una trascrizione di un'intervista radiofonica trasmessa in occasione dell'esecuzione delle *Due Arie Cameristiche e coro da Moby Dick.* In questa intervista Gentilucci dichiara che «In fondo gli aspetti avventurosi occupano una parte assai ridotta del romanzo. Ci sono invece tante altre cose che sono più importanti tra cui questa avventura psichica che è fondamentale nei personaggi […]» E prima ancora: «Nei due brani successivi le sonorità nell'opera compiuta sono più vaste, come richiesto da un lavoro di questo genere dove lo spazio è quello degli abissi marini, che sono soprattutto abissi della psiche hanno modi di esplicarsi»

[360]Da una presentazione radiofonica di ENZO RESTAGNO, trasmessa nel 1990 su RAI RadioTRE, a pochi mesi dalla scomparsa del compositore, in occasione di una puntata dedicata interamente ad Armando Gentilucci, al quale lo legava un rapporto di conoscenza personale. La trasmissione faceva parte di un ciclo di venti puntate dedicate alla produzione degli ultimi dieci anni, curate insieme a Roberto Giuliani.

[361]Negli appunti destinati forse a una lettera per un regista (si ipotizza il nome di Pier Luigi Pizzi) Gentilucci richiede espressamente che in scena la balena non dovesse essere mostrata, affinché il pubblico potesse dubitare della sua reale esistenza, oltre che, naturalmente, per scongiurare inevitabili cadute di gusto (Documento contenuto nel Fondo dell'autore A/H/55 citato e trascritto in G. FERRARI, *Armando* cit. p. 155, nota 68).

Il fatto di scrivere per il teatro non distoglie Gentilucci dagli obiettivi poetici, che avevano guidato la sua ricerca negli ultimi dieci anni, nonostante le remore e tutte le ragioni, condivise con i musicisti del secondo dopoguerra, che come lui avevano procrastinato a lungo, se non addirittura evitato, questo cimento:

> È una cosa che ho a lungo paventato perché pur non essendo concettualmente ostile all'opera o quanto meno al teatro musicale, ho avuto invece timore come esperienza personale di quelle scadenze, svolte, nodi, per così dire retorici che immancabilmente in un'opera di carattere musicale, anche se non compiutamente narrativa, purtuttavia esiste od è difficilmente schivabile. Ho accettato di lavorare intono a *Moby Dick* che è un testo che ho sempre amato molto e cui ho pensato da tempo proprio perché mi era possibile essere narrativo e anti-narrativo nello stesso tempo: raccontare una storia e mostrare la vanificazione di questa storia alla logica di orizzonti che sono infinitamente più grandi, più ampi di quanto non sia la storia umana, la storia di alcune persone, di alcuni uomini. E quindi in un certo senso non ho risposto con *Moby Dick* al problema dell'opera narrativa o meno. Semplicemente ho cercato di mettere in moto delle forze che fossero dialetticamente in relazione tra loro […] varie soluzioni possibili, intrecciandole, vanificandole reciprocamente, perché qualsiasi gesto, quando si sovrappone a un contesto che non contribuisce a dilatarlo, ma invece lo critica, diviene altro da sé.[362]

Nell' opera il coesistere di queste due "forze" e la loro relazione soddisfa la dimensione fattuale, del livello che attiene le azioni umane, portate sul piano iconico dei gesti e delle figure, e, d'altro canto la dimensione che va oltre l'avventura umana personale, di uomo, di un personaggio, di una storia e si trova a fare i conti con la natura, sulla quale l'uomo non può esercitare alcun dominio, con i vasti spazi che lo sovrastano e le profondità abitate dai campi sonori statici.

Moby Dick è una musica della profondità, dell'intensità e dei vasti spazi,[363] dove l'oceano è quello che affascina maggiormente non solo il lettore del romanzo di Melville ma anche il compositore.[364] Viaggiatore animato da un ardore incontenibile verso nuove conoscenze

---

[362]A. GENTILUCCI, intervista radiofonica cit.

[363]Nella citata presentazione Restagno ricorda a tal proposito le conversazioni avute con Gentilucci durante la composizione dell'opera e dei quarti d'ora in cui il compositore gli parlava del fascino lirico di quest'oceano, inteso come profondità, come abisso della psiche. Sono anche i vasti spazi che sfuggono al dominio dell'uomo e che ad esso sopravvivono, come del resto la natura, nelle sue infinite molteplici forme: «l'uomo ha a che fare non con un mondo che domina, […] fatto per lui, per il suo […] dominio, ma con un mondo con cui si deve invece rapportare. Ahab in un certo senso invece è convinto che il mondo possa essere dominato, che la natura possa essere dominato e le cose non possono evidentemente stare così» (A. GENTILUCCI, intervista cit.)

[364] Nell'insondabile profondità dell'elemento naturale Gentilucci legge la grande metafora dell'oceano della psiche come luogo primario in cui si svolge l'avventura di coloro «che hanno sempre bisogno di un nemico per trovare una ragione di vita e quindi perseguono nevroticamente una strada, la quale trova le proprie motivazioni nell'interiorità o nell'interiorità disturbata comunque dei personaggi».(A. GENTILUCCI, intervista cit.).

ed esperienze è il narratore Ismaele, nel quale Gentilucci si identifica, stupefatto di fronte all'"avventura" compositiva che egli stesso sta attraversando.[365]

> *Moby Dick* sintetizza il lavoro degli ultimi dieci, undici anni e per me è importante perché una decina d'anni fa circa sono accadute cose nella mia scrittura. Penso che ci sia stato un trapasso non violento ma certamente molto visibile, molto ben chiaramente identificabile e quindi questi due anni e mezzo di composizione del *Moby Dick* si sommano grosso modo agli otto precedenti e costituiscono un itinerario abbastanza coerente e abbastanza continuo.[366]

La lettura del mito e del romanzo di Melville in Gentilucci è fondamentalmente mediata da quella di Borges, che nella struttura dell'opera letteraria, nella tecnica narrativa e nei possibili piani di lettura multipli vede rispecchiato il labirinto come processo creativo:[367] un intreccio continuamente aperto che il compositore sente così affine alla propria poetica, da determinare la scelta di metterlo in musica, di enfatizzare le potenzialità labirintiche del testo, sovrapponendovi quelle che la musica *tout court* possiede.[368]

L'affinità di concezione deriva dall'analogia tra la direzione non rettilinea del testo e la natura processuale, vale a dire non "narrativa" del modo di procedere che Gentilucci ha in sé. Nel contributo autoriflessivo su *Moby Dick* il compositore insiste sul riferimento al labirinto come approccio alla concezione formale processuale[369] e sottolinea l'importanza di questa estensione all'arte del pensiero occidentale moderno, riprendendo su questo punto Boulez, il quale aveva associato al concetto una citazione kafkiana: «la nozione di labirinto nell'opera d'arte è paragonabile in un certo senso a quella di Kafka nella novella intitolata *La Tana*».[370] In esso, prosegue la citazione di Gentilucci, l'architettura non può

---

[365]A. GENTILUCCI, *Attorno,* cit. p. 45: «Forse anche per altre ragioni la condizione di Ismaele non è lontana da quella dello scrivente, stupefatto di fronte ad un'altra "avventura": quella compositiva che sta attraversando, anch'egli quali incredulo di raccontare l'irraccontabile, oltre la selva delle teorie e delle diverse opposte opinioni sulle possibilità o impossibilità di questo o di quel modo di fare e pensare teatro: e perfino oltre le proprie, personali perplessità …»

[366]A. GENTILUCCI, intervista radiofonica cit.

[367] J. LUIS BORGES, *Hermann Melville: Bartheleby,* in J. L. Borges, *Tutte le opere,* (I Meridiani), Mondadori, vol. 1, p. 871 :«Pagina dopo pagina, il racconto si va ingrandendo fino a usurpare la misura del cosmo; dapprima il lettore può supporre che l'argomento di esso sia la miserabile esistenza degli arpiona tori di balene; poi che è la follia del capitano Ahàb che a tutti i costi vuole inseguire e distruggere la Balena Bianca; infine che la Balena e Ahàb e l'inseguimento che stanca gli oceani del pianeta sono simboli e specchi dell'Universo».

[368]A. GENTILUCCI, intervista radiofonica cit.: «La musica rispetto e ancor più di qualsiasi testo ha il compito di proporre un labirinto di significati possibili con i propri segni sonori».

[369] A. GENTILUCCI, *Attorno,* cit., p. 38: «La forma insomma è vista come risultante di un processo e non come adozione di un involucro».

[370] Cfr. PIERRE BOULEZ, *Sonata « Que me veux-tu »,* 1964, in ID, *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 128-9 che contiene la citazione dalla novella *La Tana* di Franz Kafka con questa premessa:«Diversamente dal procedimento classico, la nozione più importante, a mio parere, è la nozione recente di labirinto introdotta nella creazione (…). La nozione moderna di labirinto nell'opera d'arte è certamente uno dei salti più considerevoli, senza ritorno, che siano stati compiuti dal pensiero occidentale».Un altro riferimento allo stesso passo di Boulez è contenuto nel testo redatto da Gentilucci per il ciclo di trasmissioni della Südwestrundfunk di Colonia *Musicisti contemporanei parlano di J. Brahms* a cura di H. W. Heister, che è stato pubblicato in GIORDANO FERRARI, (a cura di),. *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà», XVII/51, novembre 1996, pp. 147-55. Il testo è stato commentato in § 3.3.1.

essere concepibile come estranea alla "propria secrezione", poiché si costruisce il labirinto «esattamente come l'animale sotterraneo costruisce la propria tana [...]».[371]

Gentilucci vuole rimarcare la distanza che lo separa dall'idea di forma come involucro pre-definito. Nell'immaginario del compositore, prima ancora che nell'atto creativo, le ramificazioni del labirinto promanano dal soggetto creatore come pure condizioni conoscitive, come groviglio di possibilità spazio-temporali di cui non è dato conoscere il cammino o la direzione, ma che pure è essenziale percorrere. È evidente il riferimento agli "infiniti possibili" teorizzati da Nono e, d'altro canto, risulta oltremodo interessante l'insistenza di Gentilucci sul modello storico brahmsiano di "elaborazione ramificata" delle cellule tematiche, dichiarata ai sette venti, senza pudori:

> Il labirinto, mi sentirei di suggerire, non riguarda tanto il rapporto autore-interprete, ma soprattutto il modo stesso in cui il compositore pensa il suono e i suoi possibili, misteriosi intrecci come processo aperto cui egli stesso deve dare poi forma di composizione compiuta. Perciò, malgrado i suoi indiscutibili elementi di nostalgia classicistica, amo vedere già in Brahms, almeno nella ramificata elaborazione delle cellule tematiche, certe seduzioni appunto labirintiche. (Sarà anche per questo che Brahms non compose mai nulla per il teatro? Non oso dirlo, ma pensarlo, forse sì).[372]

In Gentilucci, prima ancora che oggettivamente in *Moby Dick* o in altre concretizzazioni del suo pensiero compositivo, la nozione di *trama* preesiste come declinazione creativa di un concetto filosofico e non inerisce la prospettiva formante di un costrutto. Il concetto di *rizoma*, e a tale sfera intuitiva, resta per così dire confinata. Essa definisce il momento che precede la realtà operativa della scrittura nella trasformazione dell'immagine iniziale in operazioni guidate dalla razionalità. Si limita a definire la qualità arborescente dei procedimenti compositivi che hanno la loro radice nell'aspirazione del compositore leccese a far derivare da un unico costrutto o campo di altezze le configurazioni, orizzontali o verticali che siano, destinate ad incarnarlo, senza evitare che tali presupposti possano prendere direzioni imprevedibili. *Le trame di un labirinto* che percorre il saxofono contralto nella composizione scritta da Gentilucci con questo titolo nel 1986, non sembrano lontane per concezione dagli elementi di scrittura solistica che affiorano nell'orchestra di *Moby Dick.* In questo senso la peculiarità con cui le *linee* entrano a far parte di questa trama ideale, affianca la dimensione orizzontale per eccellenza riservata alla voce senza appiattirsi su di essa.

---

[371] P. BOULEZ, *Sonata*, cit. p. 129 ripreso in A. GENTILUCCI, *Attorno,* cit., p. 38.

[372] A. GENTILUCCI, *Attorno,* cit., p. 42. Gentilucci aveva già utilizzato questa citazione come argomento a sostegno della propria L'assunzione del labirinto come immagine di un modello concettuale sotteso ai processi della costruzione nello scritto inedito su Brahms pubblicato postumo. Sul testo testo redatto da Gentilucci per il ciclo di trasmissioni della Südwestrundfunk di Colonia *Musicisti contemporanei parlano di J. Brahms* a cura di H. W. Heister, pubblicato in GIORDANO FERRARI, (a cura di),. Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci, in «Musica/Realtà», XVII/51, novembre 1996, pp. 147-55, cfr. in particolare § 3.3.1 di questa tesi.

Dall'opera, a tutt'oggi mai rappresentata,[373] furono estratti sette *Frammenti sinfonici* a cura dell'autore, che per questo espunse le linee vocali da alcuni luoghi della partitura. I frammenti ebbero un prima esecuzione postuma nel 1990:[374] *La partenza della nave* (atto I, bb. 1-151)*; Notturno* (epilogo atto I, bb. 1010-1052)*; Nei mari della vita* (preludio atto II, bb. 1-210)*; Il tifone* (atto II, bb. 414-540)*; La dolcezza del riposo avvolge la balena* (atto II, bb. 993-1037); *I gorghi, i gorghi* (atto II, bb. 1104-1168)*; Finale* (atto II, bb. 1313-1360).[375] Altre esecuzioni da *Moby Dick*, effettuate in concerto, vivente l'autore, riguardano *Due arie cameristiche e coro,* tratte dal secondo atto:[376] *Dolce fanciullezza del cielo* (Aria I)*; La nave, Gran Dio, dov'è la nave?* (coro); *I lontani misteri del nostro sogno* (Aria II).

A giudicare dagli unici brani vocali eseguiti, non sembra che la concezione di Gentilucci della scrittura sia mutata rispetto alle ultime opere, come già aveva rilevato Riccardo Bianchini, che nel 1988 non aveva visto la partitura completa, ma neppure quella dei *Frammenti sinfonici*.[377] Nella scrittura dell'orchestra, invece, si concentrano gli indizi di una tendenza verso valori espressivi che prescindono dalla funzionalità drammaturgica e appartengono ad una necessità estetica più profonda. Una necessità che annida nel bisogno di ritrovare nella figura e nel gesto una dimensione a lungo negata, eppure tuttora non pienamente ammessa e riconosciuta dallo stesso compositore, che si proclama estraneo a questa dimensione ritenuta esteriore.

Tendenze a un lirismo tutto interiore, affiorate nelle opere precedenti, ma con radici profonde, situate nelle lontane esperienze delle prime composizioni vocali, in *Moby Dick* riprendono corpo, in un contesto di ampio respiro a fianco di atteggiamenti consolidati, come illustrano le due arie citate (e ancor più il coro) e di aperture a nuovi stimoli, come evidenziano le parti sinfoniche. Nell'opera maggiore di Gentilucci questo dualismo è dominato con grande equilibrio, e poggia su una personale visione della continuità.

All'interno di questa categoria prevalente, i sette *Frammenti sinfonici* realizzano un percorso tensivo, che raggiunge i suoi culmini, in parallelo alla spirale tragica della vicenda, nel quarto (*Il tifone*) e nel sesto (*I gorghi, i gorghi*) che conclude l'opera. Sul piano poetico, nei *Frammenti sinfonici* è possibile rintracciare la sostanziale coerenza di atteggiamenti e continuità dell'itinerario intrapreso dieci anni prima, riconosciuti dal

---

[373]Commissionata al compositore dall'Ente autonomo del Teatro Regio di Torino l'opera fu terminata nel luglio 1988, ma, nonostante i contatti di lunga data con Piero Rattalino, allora direttore artistico del Regio e la disponibilità dimostrata da Bruno Cagli di proporla per l'Opera di Roma, l'azione scenica non fu rappresentata. Per i particolari e le fonti epistolari rimando alla citata monografia di GIORDANO FERRARI, *Armando* cit., pp.166-7.

[374]Milano, Conservatorio "G. Verdi". Stagione Sinfonica RAI, 29 marzo 1990. Orchestra sinfonica della RAI di Milano diretta da Daniele Gatti

[375]Partitura Ricordi, Milano ©1988 (n. e. 134952)

[376]Partitura Ricordi, Milano ©1988 (n. e. 134670). Tratti dal secondo atto, il primo pezzo per soprano richiede un organico cameristico anche per l'esecuzione all'interno dell'opera. Il coro e la seconda aria, come ricorda Gentilucci in un'intervista radiofonica (cfr. nota successiva)«si snodano di fianco, sopra anche l'orchestra, quindi le sonorità nell'opera computa sono più vaste […] L'estraibilità sono tuttavia giustificate da ragioni formali nel senso che i due brani costituiscono delle isole formali perfettamente definite e come tali legittimamente estraibili.»

[377]RICCARDO BIANCHINI, intervista radiofonica citata.

compositore, insieme ad una componente gestuale, in parte dovuta, in parte cercata, dalla quale il compositore sembra comunque volersi smarcare:

> Il labirinto, il dato processuale che muova non da «gesti sonorizzati», ma dalle fibre più intime del suono che si dilata e ramifica come tela di ragno sorprendendo quasi il compositore nell'atto di sollevare il velo della poesia segreta che la materia promana con i suoi misteriosi battiti e di animarla con il proprio respiro (vedi gli Adagi di Bartok!), sembra non ammettere compromessi con la «prosa» del palcoscenico e con le sue scadenze, le pretese di funzionalità ai fini della definizione dei punti cardinali sui quali poggia l'evento scenico[378]

Il primo frammento, che non presenta varianti rispetto alla destinazione originale, anch'essa per sola orchestra, esprime nell'integrità "sinfonica" il dualismo di *Moby Dick*. Come accennato più volte, l'inizio dell'atto primo, che descrive *La partenza della nave* Pequod alle prime luci dell'alba, incorpora la partitura di *Mensurale,* brano per 11 archi (od orchestra d'archi) del 1977,[379] intercalata, tra seconda e terza sezione, da una parte di nuova composizione, assai contrastante.

All'interno di questa frastagliata "intercapedine", incastonata tra un blocco timbrico e l'altro del brano trapiantato, domina la scrittura per linee sovrapposte, caratteristica del periodo tardo di Gentilucci, ma, a differenza di *Azzurri abissi,* essa appare dissimulata da una staticità soggiacente. La durata dello sfondo armonico, proiettato nei registri estremi degli archi con tutte le parti scritte (bb. 1-70, pp. 3-5) e a un certo punto anche dei legni, ripropone la logica del campo fisso e polarizzato, alla quale viene per così dire anteposta, come piano sonoro, e interposta come spazio di registro, una polifonia di gesti strumentali pensati per le singole sezioni. L'effetto magmatico coesiste ad una ricerca di profondità e trova nei quattro impulsi ad ampi intervalli ascendenti della tromba, con intensificazione ritmica crescente e nell'insistere delle percussioni sul battere di ogni misura, una direzione chiara per l'ascolto.

Al di qua dello sfondo, che lega gli elementi posti in primo piano e s'intravvede tra un'ondata e l'altra di proposte, tutta la tensione è cooptata da frammenti di linee ascendenti negli ottoni, prima per gradi disgiunti, poi a certo punto anche per segmenti cromatici (corni a bb. 78-79, p. 7) che, spingono in avanti il discorso con molta enfasi nell'attesa di una soluzione che non arriva. L'energia potenziale resta compressa e l'esplosione negata da altri sfondi, impulsi e macchie di colore timbrico sempre più isolati, perché diretti a distendere l'irruenza della parentesi gestuale su un tessuto di linee legatissime, che si assottiglia sino a confluire nel lungo bicordo di quinta giusta SOL_2-RE_3 delle viole 3 (bb. 121-124, p. 10), e questo ad annullarsi nel terzo blocco timbrico di *Mensurale.*

Anche il secondo frammento sinfonico, *Notturno* (epilogo atto I, bb. 1010-1052), che è il più breve dei Sette, non ha debiti con parti vocali preesistenti, ma, a differenza de *La*

---

[378]A. GENTILUCCI, *Attorno,* cit., pp. 42-3.

[379]Per analisi e approfondimenti sul brano cfr. § 3.3.1.2 di questa tesi.

partenza della nave, non prevede forti contrasti e permane in una sola dimensione contemplativa, come si addice ad un'ambientazione notturna. Il riferimento extramusicale "prescrive" l'abbandono della sonorità vasta, che il compositore realizza riducendo i raddoppi delle parti degli archi (8vl1, 8vl2, 6vle, 4vlc, 4cb), e optando per un organico cameristico.[380] Dinamiche lievi e timbri che privilegiano sonorità eteree ma fredde (celesta), armonici (archi) e suoni soffiati (legni) sottolineano la staticità complessiva del pannello, pervaso da un lirismo pulsante di vita interiore.

La partitura realizza l'intenzione poetica concentrando l'obiettivo nell'articolazione interna di uno stato tendenzialmente immobile, all'interno del quale è tuttavia possibile registrare un'evoluzione dalla prima alla seconda parte. Nella prima (bb. 1010-1039) la scrittura, presenta un'articolazione abbastanza distinta in movimenti melodici, realizzati prevalentemente dai legni, e successioni di strutture verticali pedalizzanti negli archi, in cui si alternano caratteristiche timbriche particolari (armonici, tremolato al ponticello). Le linee dei legni impiegano spesso (ma non solo) permutazioni di altezze fissate nel registro che si riverberano da uno strumento all'altro con fraseggi distesi, dando luogo a movimenti melodici apparenti, ma senza la rigidità sui punti di attacco e di conclusione che caratterizzava l'uso di questa tecnica nelle partiture della fine degli anni Settanta.[381] Le permutazioni non tendono più a muovere internamente macchie di colore timbrico definite nei contorni netti, ma sostanziano il materiale melodico di vere e proprie linee che si presentano e scompaiono in modo frastagliato e fluido, dando luogo ad una percettibilità melodica più accentuata. Tra gli svolgimenti paralleli delle sue strutture realizzate dai legni e dagli archi, la celesta interviene di tanto in tanto con la sua timbrica diversificante e spicca sul contesto con figure contrastanti per qualità ritmica ed escursioni di registro.

Nella seconda parte (bb. 1040-1053) legni, archi e celesta vengono assorbite da un nuovo assetto, organizzato in fasce brulicanti di chiara derivazione ligetiana. L'obiettivo della staticità si sposta su una ricerca di maggiore continuità, come categoria generale della percezione, in cui risulta intensificata la discontinuità "interna" data dal numero di piccoli eventi che compongono le parti e che si presentano nell'unità di tempo. Una prima tipologia di fascia (bb. 1040-1044) nasce dalla propagazione nei flauti delle figure irregolari della celesta, date come isolate nella prima parte e successivamente replicate in ritornello continuo. Tali figure ricalcano quelle della celesta alternata al pianoforte, inserite da Ligeti alle bb. 57-61 del primo movimento del *Kammerkonzert*,[382] dove gli interventi delle tastiere occupano gli istanti lasciati vuoti dalle pause. Similmente, in *Moby Dick* la tastiera scandisce le porzioni figurali dei flauti insieme ad interventi incisivi dell'ottavino in registro sovracuto, che fende ripetutamente la fascia sottostante con modalità e obiettivi

[380]In generale, la variabilità degli organici, caratteristica dell'opera, è funzionale alle sottolineature drammaturgiche.
[381] Per il dettaglio sulla tecnica di permutazione in Gentilucci rimando a § 3.3.2.2. di questa tesi.
[382] G. LIGETI, *Kammerkonzert*, Schott, Mainz 1974, pp. 28-30.

che ricordano gli staccati nel terzo movimento del compositore ungherese.[383] Oboi e corni legano il tessuto frammentato dei flauti e della celesta con suoni tenuti e timbrano lo sfondo pedalizzante degli archi, prevalentemente assestati su suoni armonici, sino allo sbocco della fascia su una "registrazione" di ottava che si ha a b. 1044 di p. 14: un pedale di SOL# a sette ottave (sei negli archi e una nell'ottavino) che scaturisce progressivamente dai suoni tenuti negli archi e da stratificazioni di linee realizzate in tempi differenti nei legni. L'ottavazione costruita da Gentilucci sul SOL# ha un evidente corrispettivo nel successivo attacco del secondo movimento del modello ligetiano, anche se nell'originale l'introduzione "armonica" riposa su una sovrapposizione di terze.[384] Un altro retaggio ligetiano è presente nelle quattro battute successive (bb. 1045-1048) dove Gentilucci introduce nelle fasce il tempo non misurato, con successioni di altezze senza determinazione di durate, che si trasformano nel timbro, passando senza soluzione di continuità dalla celesta ai due flauti e infine ai campanacci, mentre legni ed archi tornano a proporre la distinzione di atteggiamenti esposta nella prima parte in una chiara direzione conclusiva.[385]

Il preludio all'atto secondo (*Nei mari della vita*)[386] permane entro la definizione del precedente organico orchestrale da camera, ma con gli archi divisi: violini 4A, 4B, 4C, 4D; viole 3A, 3B; violoncelli 2A, 2B; contrabbassi 3. Il tessuto, molto trasparente, si dipana da due campi armonici complementari, sui quali Gentilucci costruisce due processi separati nei fiati e negli archi. Il campo esposto negli archi gravi (bb. 1-7), con l'ingresso successivo dei violini (bb. 8-15), ha un nucleo costituito dalla triade di FA minore, che copre un registro complessivo di tre ottave, come indicato nello schema successivo (Fig. 120), dove l'altezza fondamentale FA ricorre a quattro ottave diverse, la quinta a tre e la terza minore una sola volta.

Gli scambi tra le componenti del nucleo fissate nei registri, e comprendenti i loro raddoppi, creano movimenti apparenti per successioni sovrapposte di semiminime, minime e semiminime puntate, di evidente suggestione acquatica. Lo svolgimento del campo, che per quindici battute permane all'interno del registro indicato, consiste nel suo progressivo addensamento, realizzato per saturazione cromatica delle zone di discontinuità poste tra i cardini centrali del campo, FA_2-LAb_2 e FA_1-DO_2, e successivamente tra DO_3 e FA_3.

Per Gentilucci i campi armonico-timbrici restano qualcosa di irrinunciabile, anche se il *suono* inteso come era negli anni Settanta inizia a cedere anche per lui di fronte a categorie nuove, ovvero rispetto a una serie di possibilità di cui Gentilucci stesso si era spogliato insieme ai compositori della sua generazione e che pian piano, con essi, si sforzava di reintegrare in modo nuovo.

---

[383]Ligeti adotta una soluzione analoga anche alle bb. 51-57 del secondo movimento, cfr. pp. 50-53 della partitura citata

[384]*Ivi*, p, 31

[385]Cfr. sempre in *Kammerkonzert* le lunghe fasce di altezze in tempo non misurato.

[386]Il preludio al secondo atto, da cui è tratto il secondo frammento sinfonico, occupa le pp. 116-150 della partitura completa di *Moby Dick*.

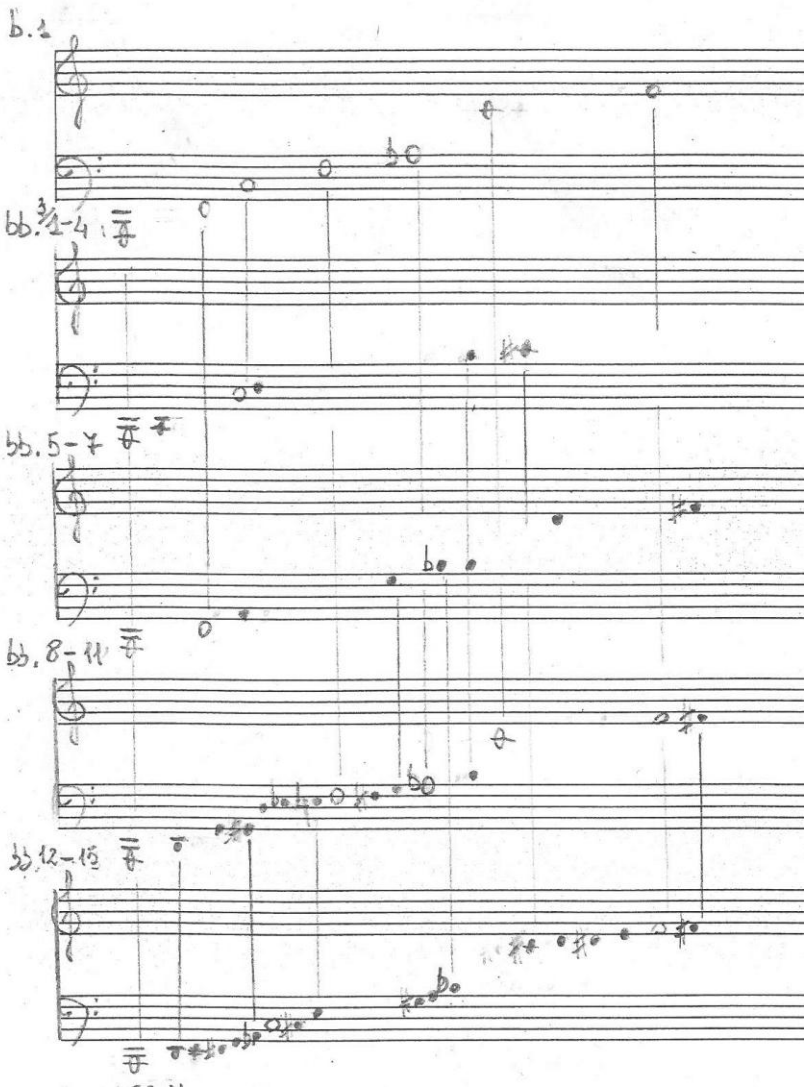


FIGURA 120
A:GENTILUCCI, *Frammenti da Moby Dick*: *Nei mari della vita*: bb. 1-15 campo di altezze

Rispetto alla concezione della scrittura e alla tecnica impiegata nelle opere successive al '78, in *Moby Dick* Gentilucci continua ad avere il totale cromatico come controllo, all'interno del quale tuttavia si percepisce ora una certa "inquietudine" armonica. Non risultano più lunghe zone statiche, che in passato l'autore otteneva attraverso macchie sonore ferme, o mosse ma per sembrare ferme, e il tutto appare più frastagliato.

> Ma l'universo sonoro (e dunque teatrale), qui strutturalmente fondato su nuclei e campi armonici generatori strettamente derivati l'uno dall'altro, purtuttavia non è omogeneo proprio a causa dei piani di narrazione, che sono lineari e multipli al tempo stesso, e che *rinviano* ad un ascolto ambiguo, proliferante, articolato per zone anche molto caratterizzate ma che pure *rinviano* sotterraneamente ad una sorta di presentazione-negoziazione della storia stessa.[387]

[387]A. GENTILUCCI, *Attorno,* cit., p. 44.

A dispetto di quanto precisa l'autore nel passo precedente, questa rinuncia all'omogeneità nel processo di derivazione da un unico campo generatore, non sembra determinata *gioco forza* dalle esigenze drammaturgiche. La natura strumentale di queste pagine sinfoniche, concepite e poste come tali all'interno del'opera, conferma il carattere primigenio di questa tendenza, deponendo per un indirizzo compositivo dell'ultimo periodo di Gentilucci che nell'ispirazione complessa di *Moby Dick* aveva avuto modo di confrontarsi con la prassi ormai consolidata. Su quali parametri si gioca questo confronto? Sono realmente due mondi espressivi che vengono a contatto? Non si tratta forse di una riambientazione espressiva di necessità poetiche e di soluzioni tecniche preesistenti, che va ad aggiungersi a quella precedente, senza che in questo caso il compositore manifesti la consapevolezza del mutamento in atto?

Nella realizzazione delle pagine d'apertura de *Nei mari della vita* il nucleo armonico di Fa minore, reso di per sé instabile dall'intervallo melodico ascendente di tritono (FA_2-SI_2), che nella cellula iniziale esposta nelle viole A segue la terza minore discendente (LAb_2-FA_2), risulta in realtà dissimulato dai frammenti melodici dei fiati, i quali operano nelle zone di discontinuità del registro più grave, collegando in modo sinuoso altezze poste a distanza di seconda maggiore e minore rispetto alle componenti del campo degli archi. Il campo del FA è un telaio fondante che tesse trama e ordito nelle direzioni idealmente perpendicolari della fondamentale e della quinta, riverberate in più registri che incrociano la terza minore. Aderenti a queste direttrici immaginarie, intorno alle quali si addensa l'evoluzione descritta (Fig. 120), altre altezze sovrappongono una seconda trama che mina la stabilità della prima, conferendo alla sonorità risultante una certa inquietudine armonica.

Ammesso che alcuni profili melodici possano rinviare, anche indirettamente, alla destinazione scenica della partitura considerata nel suo complesso, possiamo tuttavia concludere che in *Moby Dick* Gentilucci rimane fondamentalmente "compositore del suono", come dimostra la ricerca di una sonorità rotonda e mai secca. Il modo di portare avanti il discorso non diventa narrativo neppure per necessità, ma continua a svolgersi per processi, come conferma egli stesso, con le solite modalità da osservatore esterno:

> Non saprei dire ora, né forse lo saprò a conclusione dell'opera, quanto ciò rappresenti un lontano debito verso il pensiero wagneriano. Perché, in ogni caso, diversa è l'articolazione interna della materia musicale, interamente fondata sulle infinite metamorfosi di un campo sonoro generatore, da cui derivano le più diverse trame, tutte, appunto, geneticamente desunte. Una «esplorazione» continua del tempo e dello spazio all'interno non già di «forme» in qualche misura date, ma di processi dissimili anche dalla wagneriana riproposizione di «temi» lasciati più o meno come sono, malgrado (si sa) la tecnica originalissima della «transizione», e le «aperture» formali conseguenti.[388]

[388] *Ivi*, p. 39

Il discorso verteva sulla struttura "sinfonica" di un'opera secondo una definizione che nega l'esistenza di numeri chiusi, come già avveniva nel teatro wagneriano, al cui modello Gentilucci sente di dover fare idealmente riferimento, per ragioni che esulano dalla funzionalità scenica e attengono, come già è stato discusso in § 3.1.2.1, ad alcune affinità più profonde, nella poetica dei "lunghi adagi". Con questo richiamo all'opera wagneriana e, più in generale, alla retorica espressiva tradizionale dei timbri strumentali, non si può fare a meno di associare l'oscurità del suono risultante dall'uso nel registro grave del clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, trombone, associati agli archi gravi e ai bicordi discendenti dell'arpa, a un intento evocativo delle profondità marine (*Nei mari della vita*, bb. 1-15), ma i mezzi con cui Gentilucci ottiene questa "rappresentazione" e costruisce i processi evolutivi sono gli stessi che abbiamo enucleato nelle partiture analizzate nei paragrafi precedenti.

Nella lunga arcata formale del terzo *Frammento* ricorrono alcuni esempi topici. L'evoluzione del tappeto iniziale dei fiati viene ottenuta attraverso un'intensificazione ritmica, che trae impulso da un'accumulazione di movimenti a velocità differenti e culmina nella complessità delle bb. 11-15 (pp. 16-17). Permane la predilezione per la polarizzazione della materia sonora, divaricata tra i registri sovracuto e subgrave, come risulta dopo il segnale dell'oboe, che sigla la fine del primo pannello con un FA_3 insistito (bb. 15-18) raggiunto per slanci di tritono, terza maggiore (in acciaccatura), e infine per quarta ascendente (DO_3-FA_3), provocando un ribaltamento dell'assetto (bb. 18-30) che ricalca l'*incipit* di *Voci dal silenzio*, ribadito negli archi alle bb. 175-189 (pp. 44-46). Verso la conclusione si ripresentano le grandi "strappate" armoniche in diminuendo negli archi (bb. 203, 206 e 208 alle pp. 48-49) tra le quali l'arpa cadenzante traccia brevi profili sospensivi (Fig. 122), che ricordano quelle in crescendo del secondo frammento, *Notturno,* (p. 13, b. 1025), sperimentate da Gentilucci per la prima volta con grande efficacia retorica in *Voci del silenzio* (Fig. 121), con la variante della campana al posto dell'arpa. E poi di nuovo, dominante su tutto il suo famoso "sfondo".

Alcuni nuovi atteggiamenti espressivi affiancano le costanti stilistiche. In alcune sezioni del frammento *Nei mari della vita,* tra i registri estremi della materia sonora polarizzata la presenza pulsante della celesta, sposta il significato di questa distribuzione più volte indagata da Gentilucci, verso il dominio della figura e della gestualità. Lo strumento, con o senza l'ausilio dell'arpa, svolge formalmente una funzione riequilibrante e di snodo, non solo per la forte espressività degli ampi arpeggi e delle configurazioni che catalizzano l'attenzione sul timbro della tastiera (bb. 31-56 di pp. 20-24), ma per il fatto che il suo dinamismo trascina intere sezioni dell'orchestra verso contesti di figure in tremolato, un po' come era accaduto nel secondo pannello (*Notturno*) nella fase che precedeva la fascia; qui in misura accentuata dalle dimensioni accresciute dell'arcata formale e del processo evolutivo, che, giunto un doppio crescendo (bb. 62-69, pp. 24-26), provocherà nei fiati un ritorno della scrittura iniziale degli archi, ma proiettata in acuto.

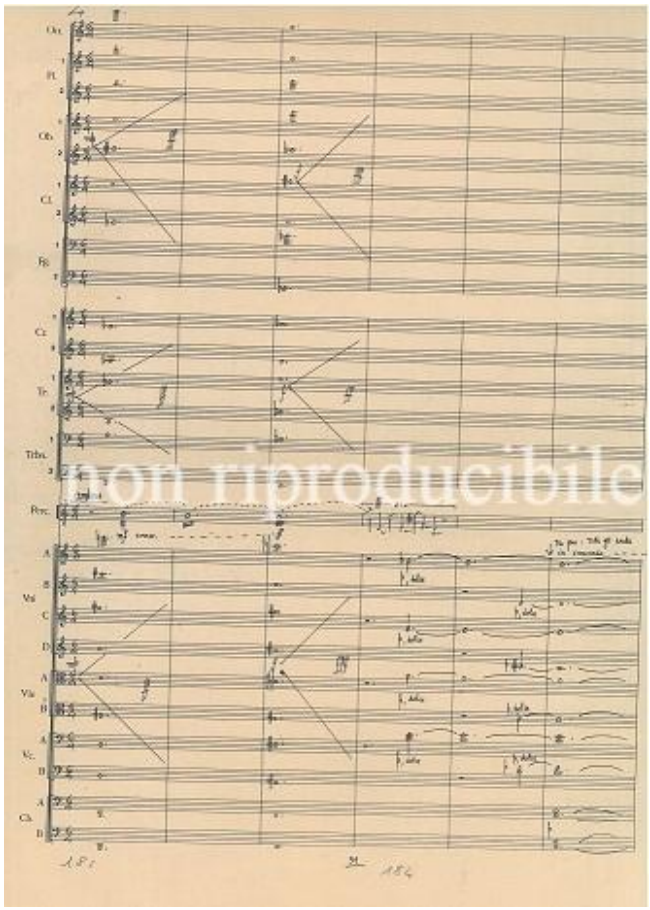


FIGURA 121
A. GENTILUCCI, *Voci dal silenzio* per orchestra (1981), p. 31. Copyright © 1982 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

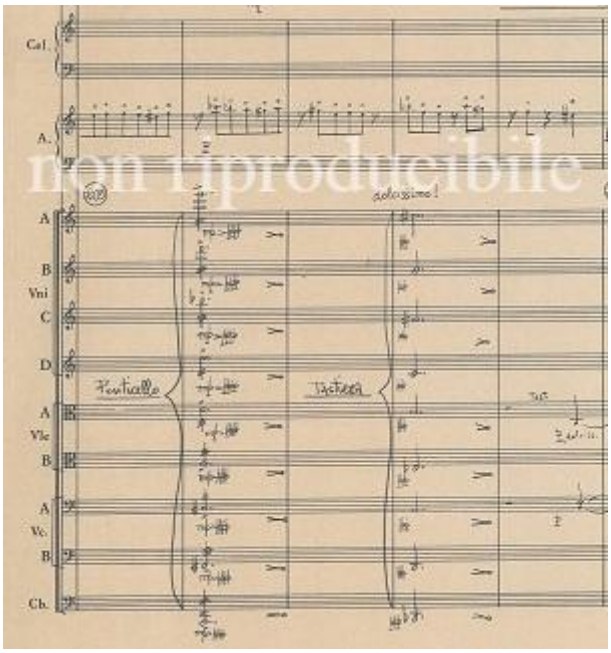


FIGURA 122
A. GENTILUCCI, *Frammenti sinfonici da Moby Dick* (1986-1988): *Nei mari della vita*, p. 49. Copyright © 1988 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

L'evoluzione della scrittura, che tende a muoversi maggiormente rispetto alle partiture rilkiane per orchestra della fine degli anni Settanta, primi anni Ottanta, denota invece una corrispondenza di percorso armonico, che Gentilucci ripete in modo abbastanza simile come prospettiva sulle lunghe arcate. *Nei mari della vita* la testura, assestata da b. 57 in poi su una trasparenza generata da linee melodiche legatissime, prelude a nuovi culmini: il primo di tensione espressiva (bb. 57-77); il secondo più di massa, separati da uno snodo di tensione timbrica sull'unisono, data dall'insistere di più strumenti in crescendo sull'altezza FA_3 (bb. 78-79). Altri snodi sugli unisoni presenti nella partitura ricalcano soluzioni sperimentate in *Azzurri abissi.* L'unisono su LAb_2 (bb. 109-110, corno e trombone), "preparato" da quello sul SOL_2 (bb. 109-113 arpa e violoncelli AB), aggiunge alla tensione timbrica quella armonica, data dall'intervallo di seconda minore, come avveniva ne *Il tempo sullo sfondo* nel breve pannello modulante che precedeva la sezione M, culmine tensivo di tutta la prima parte.

È il consueto segnale di addensamento del campo, che Gentilucci pone circa a metà del brano, imprimendo alla morfologia delle grandi arcate per orchestra un processo di evoluzione armonica abbastanza ricorrente dal *Tempo sullo sfondo* in poi. L'intervallo di seconda minore è il nucleo di un *cluster* ideale, che gli archi svolgono effettivamente, ma in

orizzontale, attraverso linee cromatiche sovrapposte diversificate nella velocità (bb. 112-126). Questa polifonia trova poi in un *cluster* di forte intensità, e con estensione di settima maggiore (SI_2-SIb_3), il suo sbocco verticale e con esso un punto d'arrivo (bb. 125-126). Stoppata sulla prima suddivisione in levare della battuta, la sonorità si propaga trasformata nel timbro dei legni. L'eco, con intensità *piano* realizza un secondo *cluster* il cui attacco è sottolineato dall'arpa in battere, ma è dissimulato dalla conclusione del precedente.

Il collegamento dei *cluster* con effetto di eco, più volte sperimentato da Gentilucci,[389] si rifà al modello acustico di attacco-risonanza[390] e, come risulta dallo schema seguente (Fig. 123), si fonda regolarmente sull'esistenza di alcune altezze comuni – in questo caso il LA_3, presente nei tre agglomerati, DO_4, SI_3 e FA_3 presenti nei fiati e nell'arpa – e su slittamenti semitonali discendenti (MI_3-MIb_3) o ascendenti (SIb_3-SI_3).

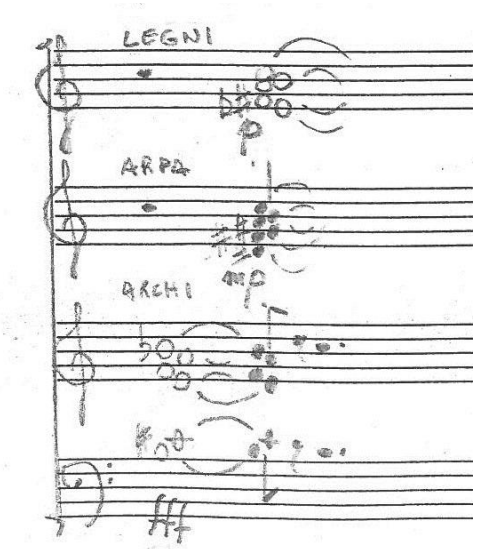


FIGURA 123
A.GENTILUCCI, *Frammenti da Moby Dick*: *Nei mari della vita*: bb. 125-126 *cluster*

Il contrasto tra sonorità "organistica" del *cluster* di risonanza, che è un complesso sonoro immobile, rispetto al *cluster* di attacco, le cui componenti risultano articolate internamente dal trillo, rimanda a molti esempi ligetiani che Gentilucci doveva avere ben presenti. Lo stesso procedimento compare nel quarto frammento sinfonico da *Moby Dick*, che descrive *Il tifone,*[391] ma con una diversa distribuzione timbrica. Il *cluster* di trilli si trova ora nei legni al culmine in forte che ha la sua eco *pianissimo* in quello fisso degli ottoni (bb. 430-433, p. 52). Sull'eco insistono tre configurazioni accordali date in tempi successivi nei quattro corni, nelle tre trombe e nei tre tromboni con tuba, costruendo un'evoluzione sulla staticità.

[389]Cfr. *Voci dal silenzio* bb.208-212 pp. 35-6: stesso procedimento del doppio *cluster* con attacco negli ottoni e risonanza nei legni.
[390]Per approfondimenti cfr. § 3.2.1 di questa tesi
[391]Il frammento, è estratto dalle pagine 175-191.

Sul piano dell' evoluzione armonica complessiva, nel quarto frammento l'anticipo del *cluster,* rispetto alle zone centrali delle composizioni precedenti, è legato al contesto extramusicale del brano. La pagina trasuda tensione sin dalle primissime battute e l'arrivo sul *cluster* descritto non è che un primo culmine raggiunto a poche battute dall'inizio. La staticità è bandita dalla partitura insieme alle sonorità cameristiche. La grande orchestra si abbandona allo sconvolgimento degli elementi e lo interpreta senza scadere nel descrittivismo. Rispetto all'obiettivo di una scrittura insolitamente "sconvolta" dal dinamismo, Gentilucci, compositore del suono indagato nelle profondità statiche, rimodula tutti i *topoi* del suo linguaggio insieme ad alcuni nuovi elementi.

Nel *Tifone* ritroviamo il famoso sfondo, il quale ha perso la funzione di puro colore timbrico e partecipa al gioco di trasformazioni nel rapporto con la figura. La scrittura stratificata in fasce, articolate al loro interno con velocità di scorrimento sovrapposte (bb. 482 e sgg.) ammette sfondi più o meno immobili, ma come distensioni transitorie di una materia che si appresta a corrugarsi nuovamente (bb. 445-455). Gli sfondi partecipano della metamorfosi in figure, nella misura in cui queste tendono a sciogliersi e ad appiattirsi per poi riemergere in prossimità o altrove.

Ritroviamo una scrittura per strati di figure irregolari sovrapposte che danno luogo a velocità differenti come nella fascia dei legni alle bb. 460-468 (pp. 56-57), dove il controfagotto e il clarinetto basso presentano un andamento per terzine di crome, i due fagotti, gli oboi e i corni per quintine di semicrome, i clarinetti per settimine di semicrome, i flauti e il flauto in sol per sestine di semicrome con evoluzione della scrittura in terzine di crome in tremolato dalla b. 461 in poi.

Il punto d'inizio della fascia descritta è dissimulato dall'ingresso precedente di un'altra fascia negli archi (bb. 459-468, pp. 56-57) realizzata con una scrittura ritmicamente più omogenea di crome in tremolato eseguite al ponticello. Gli archi insistono sullo stesso registro dei legni e creano una illusione che gioca sul rapporto figura-sfondo, che i timbri più penetranti del legni instaurano col tappeto sonoro degli archi. Al di là di questi blocchi per fasce, che scorrono e si alternano più o meno rapidamente, creando zone di continuità abbastanza pronunciate nell'arco della partitura (bb. 475-485, pp. 58-59), spesso con ripetizioni dell'intero blocco (ritornelli) che il compositore chiede siano eseguiti privi di accenti, come accade anche nelle partiture di Ligeti, altri elementi gestiscono zone di contrasto. In essi l'autore reinterpreta in senso dinamico l'organizzazione della scrittura per fasce, che già aveva sperimentato negli anni Settanta, con un riferimento più evidente alle *trame* impiegate da Ligeti in quegli stessi anni, senza peraltro che questo rimando ideale lo porti ad eguagliarne la struttura. Nel modello, la nozione di trama e la successione dei profili melodici che la compongono appaiono relativamente semplici, se osservate sulla partitura, ma diventano difficili, se non impossibili, da seguire all'ascolto.

In *Moby Dick,* nei punti in cui la scrittura per fasce risulta più complessa, predomina l'obiettivo essenziale di opporre densità a rarefazioni del tessuto, modulando la qualità timbrica come generica funzione del "colore del movimento". L'espressione, coniata negli

anni Cinquanta in Germania nell'alveo della sperimentazione musicale elettronica,[392] definisce bene il gioco di alternanza presente nei *Frammenti sinfonici* tra testure musicali relativamente calme, stabili, dai profili relativamente percepibili, e testure molto più sfuggenti nei contorni, rapide e dotate di una scrittura virtuosa.

È come se Gentilucci nella trasposizione strumentale di questi due atteggiamenti, derivati forse dalla diretta esperienza compositiva in campo elettronico, obbligasse l'ascolto a confrontarsi volta a volta con elementi concreti, vale a dire riconoscibili nelle loro componenti, o con percezioni globali, tese a catturare la risultanza sonora complessiva. Il risultato è un affresco sonoro che unisce aspirazioni alla trasparenza del tessuto, alla coesistenza di linee melodiche idealmente percepibili, sulla falsa riga delle 'nuove polifonie' ligetiane, a tecniche di articolazione virtuosistica degli stati immobili, già indagati e perlustrati, sotto la luce del puro timbro, nelle opere dal 1977 in poi.

Non è un caso, credo, che il compositore abbia pensato e provveduto a trapiantare in *Moby Dick* la sua composizione più ligetiana, *Mensurale*, come pietra miliare, quasi volesse riportarsi ai nastri di partenza, al grado zero della sua avventura compositiva, per "misurarsi" con lo stato attuale della sua ricerca. Su questo piano, il raffronto della scrittura di Gentilucci con quella del modello di sempre, lascia intravvedere molto più di una visione attardata di dodici anni rispetto ai risultati tecnici raggiunti dal musicista ungherese.

Nelle partiture degli anni Settanta Ligeti lavora spesso con un numero limitato di suoni che possono apparire a diverse ottave simultaneamente, mentre Gentilucci lavora tendenzialmente sul totale cromatico di altezze fissate nel registro. In Ligeti le trame si svolgono entro ambiti molto ristretti, collocati in un registro medio, per poter evolvere nel senso dell'irregolarità e della discontinuità dal punto di vista del registro e dell'ambito, come avviene nella parte B del primo movimento del *Kammerkonzert*.[393] In Gentilucci le intersezioni tra le linee non sembrano concepite a priori, ma come conseguenza di una relazione trasversale tra parti strumentali che insistono sullo stesso ambito di registro e che, per sottrazione di alcune altezze dalla sequenza "principale", agiscono su questa come un filtro.

In Ligeti lo svolgimento della trama permette di osservare evoluzioni progressive verso l'acuto per sottrazione di note gravi, o viceversa, stabilizzazioni del livello superiore ed ulteriori evoluzioni, come è possibile ricavare da un semplice rilievo delle altezze condotto sulla parte A del primo movimento del citato concerto da camera. Nella trama vi è quasi sempre un punto d'inizio, una direzione e un punto d'arrivo.

In Gentilucci l'ordito polifonico non subisce evoluzioni interne, ma tende a replicare nel tempo uno schema iniziale di rapporti tra linee strumentali, concepito staticamente come

---

[392]L'espressione *Klagfarbenbewegung* risale ad Herbert Eimert e ai suoi colleghi dello Studio di Musica Elettronica di Colonia negli anni Cinquanta.

[393]Cfr. PIERRE MICHEL, *György Ligeti Kammerkonzert pour treize instrumentistes (1969-70) : eléments de l'ècriture musicale : trames, textures, signaux, nouvelle polyphonie et autres composants au service d'une conception dynamique de la forme*, in «Analyse Musicale», n. 31, 1999, pp. 31-51.

tessuto-oggetto, per utilizzare una sua definizione,[394] come figura compatta che nella sua tridimensionalità emerge con le sue oscillazioni, occupa uno spazio, vibra senza una direzionalità apparente e per questo è più vicina ad una concezione della scrittura per masse statiche indagata dal compositore ungherese sul finire degli anni Sessanta, come risulta dall'esempio seguente, tratto dal quarto frammento (Fig. 124):

FIGURA 124

A. GENTILUCCI, *Frammenti da Moby Dick* (1986-1988): *Il tifone*: p. 59, bb. 482-484 (archi: frammento). Copyright © 1988 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Alla base vi è una differente concezione delle fasce che in *Kammerkonzert* riposa in gran parte sulla sovrapposizione di linee reciprocamente complementari e imbricate le une nelle altre rispetto ai differenti parametri (altezze, durate, intensità, strumentazione etc.). Esse si espandono come l'inchiostro sulla carta assorbente com'ebbe a dire Boulez in una conferenza, e prendono significato le une dalle altre; esprimono un dinamismo molto particolare, che promana dai contrasti, dalle tensioni e dalle distensioni relative nello stesso tempo al dominio delle altezze, dei timbri, della densità, del "colore del movimento" e della direzionalità. Quest'idea di linea è da considerare in senso lato, come componente di una polifonia complessa, il cui numero di parti reali è molto variabile, così come cangiante è il carattere di queste linee in quanto condizionato da mutamenti di strumentazione talvolta anche molto repentini.

In *Moby Dick* le fasce sono partecipi di una tendenza più generale della scrittura di Gentilucci a perdere di continuità o ad acquisire al suo interno i valori del discontinuo. Rispetto alle musiche prodotte negli anni Settanta, i frammenti melodici cominciano ad essere più frastagliati, anche all'interno delle fasce, dove figure ritmiche veloci e irregolari separate da pause sostituiscono il *continuum* prodotto da sequenze di altezze o di effetti con durate aleatorie, che animavano gli sfondi pedalizzanti nel *Tempo sullo sfondo* o i "ritornelli" presenti nelle partiture da camera di Gentilucci prodotte tra il 1976 e il 1978.[395]

[394] Cfr. § 3.3.3.1 di questa tesi.
[395] Cfr. § 3.1.1.1 di questa tesi.

La staticità permane come obiettivo armonico delle fasce, all'interno delle quali però il tessuto appare disgregato, non solo per la presenza di pause, che a volte separano i frammenti, ma soprattutto per le morfologie melodiche più angolari, spigolose dei frammenti stessi, che all'ascolto si percepiscono come qualcosa che si oppone sia al *continuum* di composizioni come *Mensurale*, sia al "cantabile" propriamente detto.

Questo modo di concepire la successione delle altezze, privilegiando i grandi salti che non permettono di tracciare un profilo melodico, ma che tuttavia lo rendono percepibile come *Gestalt* in virtù di un certo movimento, costituisce un piccolo cambiamento di scrittura e ricorda da vicino la traiettoria tracciata da Ligeti dal *Kammerkonzert* in poi senza alcuna pretesa di raggiungerne la profondità strutturale. Dal 1970 il compositore ungherese aveva iniziato a comporre quelle che avrebbe indicato come "nuove polifonie", ovvero sovrapposizioni di linee o melodie controllate scrupolosamente nel contenuto armonico da sistemi elaborati nell'arco di diversi anni, ma che, considerate singolarmente, e a dispetto della definizione, manifestavano un aspetto anticantabile.[396]

Gentilucci continua a lavorare per masse, che però al loro interno sono molto più dinamiche, sfaccettate e articolate, come se avesse reso solisti tutti gli strumenti dell'orchestra. Nonostante il permanere di una lavoro per grandi gruppi (archi contro fiati), il discorso si fa tendenzialmente più frastagliato e racchiude alcuni gesti melodici non cantabili ma molto riconoscibili. Queste linee strumentali, per quanto suonino *piano*, risultano molto percepibili in quanto si muovono per intervalli ampi. Esse si muovono in modo così prominente che non è possibile non percepirli come "tema" (con molte virgolette) anche se di tematico, di melodico, di cantabile non hanno nulla fuorché l'atteggiamento.

Il dominio della figura come nuova dimensione della scrittura ha il suo manifesto programmatico nelle prime battute del quarto frammento, *Il tifone*, dove essa compare inaspettatamente isolata e con un carattere gestuale, che non le deriva da una funzione drammaturgica, data la destinazione sinfonica del brano. Il pianoforte (bb. 1-2) raddoppiato dai violini A e dai contrabbassi, ha appena definito i confini dello spazio acustico polarizzato nel bicordo SIb_{-1}-SI_5 e, insieme al tremolato degli altri violini e delle viole intorno al nucleo cromatico sulla terza ottava MIb MI FA SOLb, la dimensione espressiva globale del brano, quando alla terza battuta, sulla seconda enunciazione della proposta iniziale, entra un fagotto che "interpreta" un personaggio e in questo racconto è affiancato nel giro di due battute dal controfagotto (Fig. 125). Al termine di una discesa cromatica il fagotto riappare lo strumento confermando questa idea di novità che sarà ribadita alle bb. 500-504 (p. 61), dove in partitura trombe e corno si rincorrono e si raccontano, senza che per questo carattere grottesco vi sia una funzione di sottolineatura della situazione scenica.

[396]Cfr. I. PUSTIJANAC, *Gyorgy* cit. p. 180 e sgg.

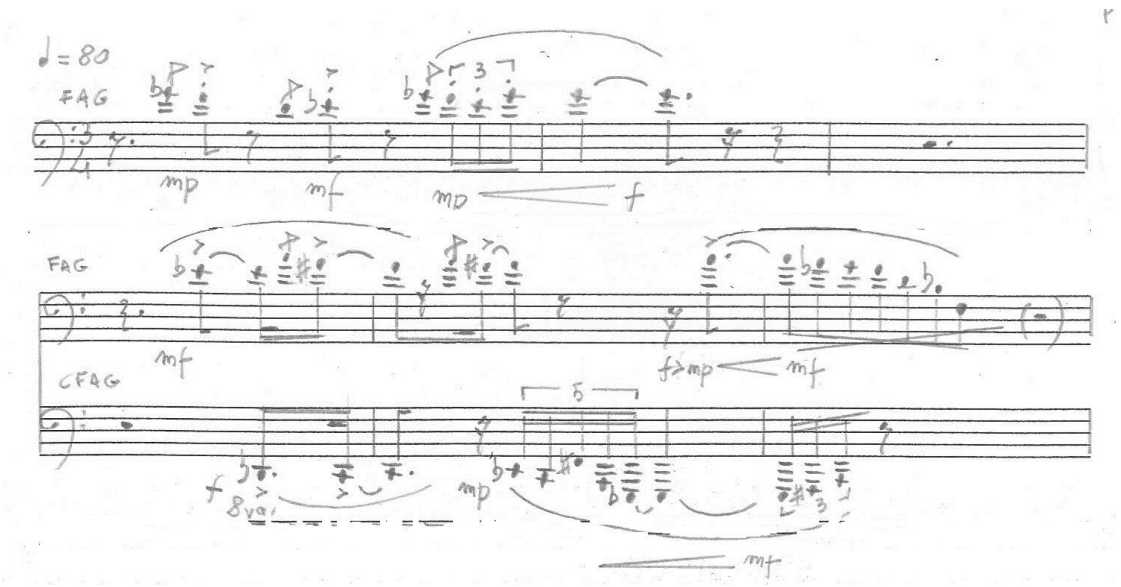


FIGURA 125
A. GENTILUCCI, *Frammenti sinfonici da Moby Dick* (1986-1988): *Il tifone*: bb. 3-5 (primo sistema: parte di fagotto) e bb. 6-8 (secondo sistema: fagotto e controfagotto), p. 50. Copyright © 1988 Casa Ricordi – Milano. Trascrizione dalla partitura per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

A differenza dei quattro precedenti, il quinto frammento sinfonico (*La dolcezza del riposo avvolge la balena*) risulta dall'espunzione delle parti vocali.[397] Nella partitura originale il frammento è introdotto dalla conclusione di una parte vocale di Starbuck che si trova sul Pequod e dalle risposte dei due marinai dalle barche con le quali affiancano il corpo della balena. Dell'originale destinazione scenica resta la rappresentazione di una calma apparente, di un silenzio tanto "indecifrabile", quanto il grande cetaceo, che dorme e sembra non curarsi dei marinai che gli si avvicinano, e che comunque è fonte di grande inquietudine per chi lo osserva. Linee con glissandi cromatici, sequenze di campane in tempo non misurato, brandelli melodici e rarefazione pura preludono ad una conclusione rumoristica che ricalca vistosamente la sezione P di *Atmosphères* di Ligeti (Figg. 126 e 127) col soffio negli ottoni, intervanti mentre in *Moby Dick* agli effetti nei legni e negli ottoni si aggiungono alcuni violini in tremolato, alcuni tasto/ordinario, altri al ponticello, altri ancora in armonico per fare i tre colori degli archi (Fig. 128).

Dal sesto frammento sinfonico *I gorghi i gorghi*,[398] sono state espunte le parti vocali del terzetto Stubb, Flask, e Achab. Questo è il gran finale, dove l'orchestra tende alla massima eccitazione con percussioni e fiati in primo piano e glissandi dell'arpa. Gli archi divisi in dieci parti, attuano una scrittura densa e vorticosa, concepita madrigalisticamente per sequenze sovrapposte di figure regolari e irregolari con profili discendenti e ascendenti a valori molto brevi (biscrome), la quale si protrae per dieci battute e raddoppia la durata delle suddivisioni (semicrome) nelle successive sei, saturando un ambito di registro dal MI_0 al RE_5. Questo blocco di scrittura di sedici battute (bb. 1110-1125), viene ripetuto altre due volte e lascia il posto a tre battute di figure irregolari di glissandi discendenti, definiti

[397]Il riferimento nella partitura completa è alle pp. 244-249.
[398]Nella partitura completa occupa le pp. 259-268.

"barbarici" in partitura, con velocità di scorrimento differenti ripetute anch'esse altre due volte.

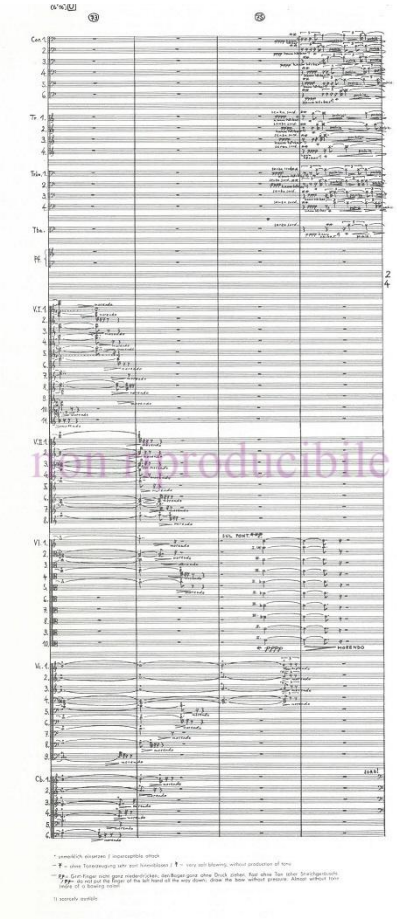


FIGURA 126
G. LIGETI, *Atmosphères / für Orchester* sez. P, © 1963 by Universal Edition A. G. Wien/UE 13590, p. 18

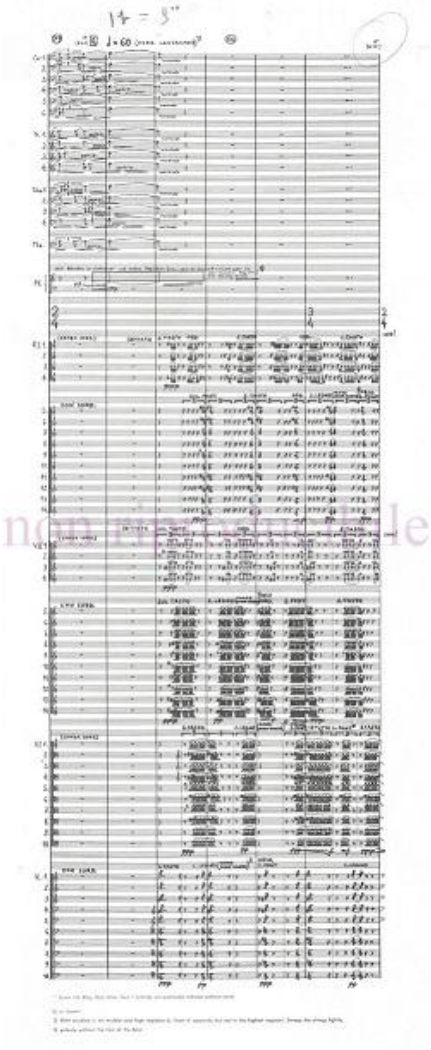


FIGURA 127
G. LIGETI, *Atmosphères: / für Orchester* sez. P (seconda parte), © 1963 by Universal Edition A. G. Wien/UE 13590, p. 19

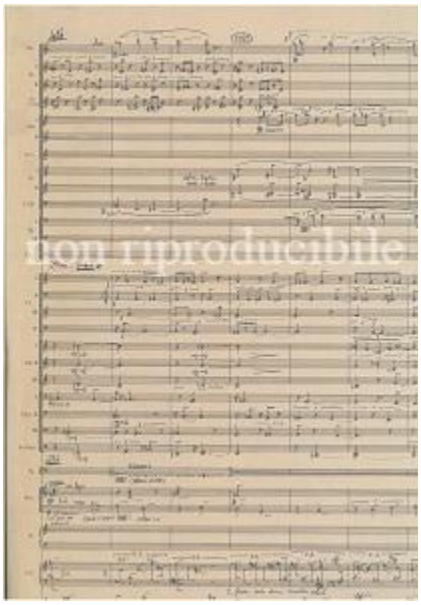


FIGURA 128
A. GENTILUCCI, *Frammenti sinfonici da Moby Dick* (1986-1988): *La dolcezza del riposo*, p. 71. Copyright © 1988 Casa Ricordi – Milano. Per gentile concessione di Hal Leonard MGB Srl – Milano

Nel *Finale*,[399] che nella partitura completa comprende le ultime cinque battute del melisma con cui la voce femminile fuori campo enuncia una massima di valore universale,[400] la scrittura, in principio molto disarticolata, tende a definire il campo e con esso a ridisegnare ampi spazi, sui quali emergono alcuni gesti strumentali isolati come la linea del corno (bb. 1345-1350) e, sul finire, una svolta con una melodia acutissima dell'ottavino che ricorda per profilo, colore e registro la conclusione (e l'inizio) di *Voci dal silenzio*.

[399]Il frammento corrisponde alle pp. 280-286 della partitura completa

[400]Il testo intonato a questo punto è: «Eppure volgendosi al timoniere un sempre nuovo Achab imporrà si salpare per il giro per il mondo».

Nota conclusiva

Come ci eravamo proposti con questo ampio lavoro di ricerca, finalizzato a definire l'orizzonte teorico entro e a partire dal quale l'esperienza compositiva di Gentilucci ha preso forma e conosciuto un preciso sviluppo, possiamo abbozzare alcune prime conclusioni.

L'obiettivo era stato formulato nella piena consapevolezza della difficoltà iniziale, dovuta al fatto che in Gentilucci l'esplicitazione del sistema che regge l'organizzazione delle sue opere non conobbe un'esposizione di respiro e carattere sistematico. Esso tuttavia è stato perseguito nella convinzione che, da un certo punto in poi, la teoria della composizione fosse divenuta anche per lui, come per molti altri compositori, un atto necessario di enunciazione di un linguaggio personale, nel quale questo chiede di essere messo a punto nelle sue costituenti. L'utilità dell'indagine confidava sul fatto che il carattere provvisorio delle enunciazioni di Gentilucci potesse almeno in parte essere compensato e ricevere una certa "stabilità", dal confronto con l'oggettività delle partiture musicali, pur sapendo che render conto di procedimenti di scrittura e rivendicare tratti significativi di uno stile o di un linguaggio non costituiscono di per sé atti di teorizzazione, ma che lo possono diventare in sede di giustificazione razionale di fatti stilistici.

A tal fine la ricognizione comparativa condotta sulle partiture ha permesso di enucleare alcuni *topics* della scrittura di Gentilucci. Questi aspetti notevoli della composizione, confluiti nei temi trattati nel terzo capitolo, sono stati messi a fuoco sia in forza di alcuni riferimenti a determinate opere indicate dall'autore, sia come conseguenza di un lavoro di analisi provocata da quelle citazioni o intrapresa autonomamente anche su altre composizioni.

Lo studio degli aspetti stilistici e la loro classificazione ha creato le premesse per attivare un doppio canale di indagine e di confronto: il primo, più interno ai procedimenti che Gentilucci applicava con finalità strutturanti nel passaggio dalla fase intuitiva dell'idea iniziale a quella di elaborazione razionale dei costrutti destinati ad essere concretizzati nella scrittura musicale; il secondo, più esterno, ma non meno importante e complementare al primo, diretto a stabilire, attraverso il confronto delle scritture, il grado di aderenza del pensiero dell'autore alle tendenze compositive contemporanee.

Per imboccare le prima strada è stato necessario passare "attraverso i sentieri" tracciati da Gentilucci nei suoi appunti: piani formali, annotazioni di costrutti, abbozzi, interventi manoscritti sulle partiture edite. L'esame di questi documenti, sebbene frammentari, molti non identificati, in gran parte privi di riferimenti puntuali alle fasi o alle sezioni della composizione finita, ha spalancato l'accesso allo spazio di lavoro posto dietro le singole realizzazioni, dove, se esiste un raccordo, un principio unificante che lega le modalità operative dell'autore è di solito possibile individuarne la *ratio*.

Il confronto dei numerosi costrutti annotati negli appunti con le descrizioni e le formulazioni teoriche dell'autore ha riportato l'oggetto del discorso allo specifico sistema noto agli studiosi della tecnica compositiva del secondo Novecento come *campo di altezze.* Il principio strutturante, che è stato definito e illustrato in § 3.3.1., nonché analizzato nei suoi impieghi attraverso una verifica condotta su più composizioni di Gentilucci, collima con quanto l'autore stesso dichiara ed eleva a sistema del proprio *modus operandi*. D'altro canto l'ambiguità terminologica riscontrata nelle formulazioni di Gentilucci, che applica con disinvoltura varianti lessicali, si spiega con la necessità di far rilevare nel contesto argomentativo, l'unità generativa della qualità sonora globale del brano (campo armonico) piuttosto che le modalità di derivazione (serie) come condizione di tale generazione. Quanto all'uso apparentemente contraddittorio, e in parte inappropriato, dei termini, esso rispecchia il coesistere nella prassi del compositore di procedimenti che insistono da un lato sul controllo delle densità delle frequenze, quale obiettivo processuale di lunga arcata; dall'altro sul livello locale di organizzazione delle altezze, il quale comporta la necessaria "riduzione" dei campi di altezze fissate nel registro a classi di altezze su cui applicare tecniche di permutazione di derivazione seriale.

Le conclusioni di questo primo percorso, oltre a chiarire il senso di alcune affermazioni ricorrenti negli scritti di Gentilucci, prima fra tutte la nozione di *materiale,* richiamata o in senso problematico, come termine di paragone rispetto all'accezione "forte" di Adorno, o, in termini operativi, come parola magica, risolutiva ma imprecisata, hanno contribuito a illuminare il percorso d'indagine parallelo. La natura stessa dei procedimenti, per così dire, "toccati con mano" e le loro concordanze con la faticosa definizione di una tecnica, ha portato in superficie l'esistenza di uno sfondo comune, di una *koiné* compositiva della quale l'individualità di Gentilucci rappresentò una fioritura originale.

Il contributo specifico del compositore al momento di un percorso più generale, eretto sul tronco dell'assunzione del timbro a categoria compositiva principale, esprime il passaggio da una forma di pensiero ancorata alla categoria centrale della sperimentazione, alla sua conclusione storica. Negli anni Ottanta Gentilucci vive consapevolmente la crisi della sperimentazione: la giudica per quel che è stata nei decenni precedenti, ma nello stesso tempo la sostiene a oltranza e si sforza di reinterpretarla. Permane in lui la distinzione tra paradigma dell'esperienza e paradigma dell'opera; la forma aperta opposta alla forma predefinita; l'accento teorico posto sulla categoria del possibile nella convinzione che in arte ciò che conta non è il risultato ma il processo della composizione, sentito come un insieme di tentativi ed errori all'interno di un *labirinto* di possibilità; la messa in primo piano dei materiali e dei metodi al posto della dissimulazione delle astuzie tecniche.

D'altro canto subentra la rinuncia del compositore a intervenire nella pratica politica e sociale e a rifugiarsi nell'arte; la tendenza del critico a giudicare un'opera in base alla sua plausibilità estetica e meno alle sue implicazioni nella storia della composizione. Ma il ritorno indietro è impossibile. Rispetto alla dissoluzione di tutti i paradigmi, l'esperienza

compositiva dell'ultimo Gentilucci lascia pendente il problema di stabilire se e quali fattori dei modelli precedenti avrebbero avuto un *chance* di restare operativi in lui, se non fosse intervenuta la prematura scomparsa: se il concetto di opera avrebbe potuto essere recuperato attraverso i modelli della tradizione o se la soggettività, che si esprime attraverso la musica, avrebbe continuato a cercare un sostanzialità storico-filosofica. Magari in altre istanze, come nel ritorno ad una concezione che assegna il processo di formazione di un'opera a un fatto privato del compositore, dopo che la fine dell'esibizione pubblica di mezzi e metodi artistici sembrava confermare, nelle motivazioni profonde, la ritrosia di Gentilucci.

Queste domande sono destinate a restare senza risposta, ma un'ipotesi, anche precaria, può essere formulata sulla base degli assunti con cui il compositore affermò l'autonomia dei linguaggi dati, la quale è garantita dalla relatività con cui essi si storicizzano e assumono una veste progressiva. In base a questa visone filosofica, il soggetto scopre di avere un ruolo creativo in misura della *possibilità* di produrre il nuovo, il quale non inventa *il* nuovo linguaggio, ma deriva *i* linguaggi (e non si allontana) da quelli precedenti. E questo spiega perché, nonostante nessun linguaggio si inventi, avviene l'evoluzione.

Dopo l'esperienza del *Moby Dick,* terminato nel luglio 1988, nella quale il compositore aveva messo a frutto le tecniche sperimentate nei dieci anni precedenti, le ultime composizioni come *Rien de plus* (1989) per soprano e 10 strumenti e *Frammenti poetici di Marina Cvetaeva* (1989) per soprano violino, corno e pianoforte, segnano un passo più deciso verso la ricerca di un indirizzo nuovo. L'ultimo incontro con György Kurtág – compositore che lui stesso aveva contribuito a scoprire – avvenuto in Provincia di Reggio Emilia nel maggio 1989 in un contesto didattico, lo segna profondamente, come ricordano i suoi allievi e come attesta la nuova concezione armonica che si fa strada nelle ultime pagine del Maestro.

APPENDICE A

Attraverso i sentieri del comporre (1983)

Da qualche tempo provo una certa riluttanza nel parlare del mio lavoro di compositore, e preferisco la reticenza della parola detta o scritta, lasciando che le mie musiche, se hanno qualcosa da dire, lo dicano eventualmente da sole.

Per la verità, non è che poi in passato le cose siano andate molto diversamente, ma c'erano verosimilmente altre ragioni: vuoi perché soffrivo di più pudori, vuoi perché non avevo granché di interamente mio da raccontare se non i miei volontaristici arrovellamenti.

Tale comportamento oggi può apparire contraddittorio (e forse lo è[a]), solo che si pensi alla natura della saltuaria attività che ho esercitato 'in seconda'[b] (ora assai ridimensionata), quella di scrittore di argomenti musicali (non so bene se sia il caso di dire 'critico'). E infatti, non è mancato chi ha ritenuto di rilevare quanto, sia nei miei scritti saggistici che nei miei libri di ampia divulgazione, generalmente propendessi per una impostazione sistematrice, per una ricerca di chiarezza che se, (anche causa dei 'peccati' di un po' rigido ideologismo), non poteva ambire a vera oggettività (probabilmente impossibile, del resto), si sforzava tuttavia di approssimarvisi: quasi fosse, l'esplicazione dell'esercizio didattico-critico, *altra cosa*[c] rispetto alle motivazioni soggettive, intime del mio essere compositore (probabilmente però anch'esse non del tutto emerse…).

Non intendo dilungarmi su tali private questioni se non per ricordare che, rispondendo all'invito rivoltomi dal Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano di scrivere un saggio legato al mi lavoro, avrei potuto anche mantenere la separazione scegliendo risolutamente di manipolare solo uno dei due fili che ho lungamente, negli anni, tenuto in mano senza troppo intrecciarli: o un'esposizione dei criteri prevalentemente soggettivi del comporre, oppure una più oggettiva analisi dell'attuale situazione musicale, solo indirettamente (meglio: inevitabilmente) filtrata dal modo personale di guardare le cose.

Diversamente che in passato, questo scritto rappresenta un punto d'incontro bilanciato tra espressione di una ricerca individuale e ragionamento, vissuto ora sempre più dall'interno del fare, della pratica compositiva, ovviamente a contatto dei molteplici, diversi e contraddittori aspetti dell'attuale panorama musicale; né narcisistica immagine di sé, (che rischia di non interessare nessuno), dunque, né fredda catalogazione di posizioni culturali e tecniche specifiche. Del resto, solo chi, finalmente, ha o ritiene quanto meno di avere, cose proprie da dire, comprende nella loro vera, intima natura, anche le cose degli altri, e verso queste ultime assume posizioni non dogmatiche, non schiave delle opinioni correnti o delle definizioni ufficiali.

Se mi dilungo brevemente su alcune esperienze musicali "autobiografiche", è dunque solo per [r]endere[d] più chiaro un itinerario, per offrire materiali forse utili ad una recente storia comune.

Escludendo subito le mie musiche d'esordio, che non presentano né per me né per gli altri motivi di particolare interesse, voglio ricordare che negli ultimi anni '60 e nei primi anni '70 ero

alle prese con la questione della saturazione dei linguaggi storici, fossero essi recenti e meno recenti. Del resto, nell'incertezza dei miei primi passi, giocava anche il fatto che per semplici motivi anagrafici, ero di una quindicina d'anni successivo agli anni ruggenti delle ipotesi radicali: Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Maderna, Donatoni, Pousseur, Ligeti, Clementi, i più giovani Bussotti, Manzoni, Castiglioni, erano già, chi più chi meno, per me e per tutti, "maestri"[e] alcuni, addirittura, definitivamente consegnati come protagonisti alla storia della musica contemporanea.

Uno di essi, Franco Donatoni, era stato direttamente mio insegnante in anni estremamente giovanili (unitamente a Bruno Bettinelli[f]): ma si trattava di un Donatoni, per così dire non ancora pienamente tale, anch'egli alla ricerca continua di se[g] stesso. E se sovente mi accade comunque di sorprendermi nell'atto di ricordare, col senno di poi, frammenti di suoi preziosi insegnamenti passati, purtuttavia ho forse da lui, come da altri, appreso più in seguito, indirettamente-direttamente sulle sue partiture, nella messa a fuoco del suo un tempo odiosoamato pensiero musicale.

Diffidente per natura verso le posizioni estreme (non c'entrano qui le tristi "vie di mezzo": è, invece, scetticismo verso ipotesi utopistiche che credono di poter abbracciare la totalità con un "gesto" culturale arbitrario, meramente vitalistico), incredulo circa la possibilità di surrogare le perdute e improponibili funzioni della *tonalità* con altre aggregazioni linguistiche nuove che della tonalità stessa erano l'identico-contrario come mero postulato arbitrario (con scarsa attenzione, magari alla dimensione percettiva che sola consentirebbe, mediante il riconoscimento, l'istituzione di una vera *lingua* comune), dunque estraneo alla *serialità integrale* come ad ogni rifondazione ex-novo di un linguaggio musicale *dato* (uno e uno solo), mi trovavo nel periodo 1967-1976 ad accettare la ricchezza delle diverse articolazioni linguistico-formali come materiali, se non semanticamente preformati, almeno *orientati*. Mi si può facilmente scoprire, nelle musiche di allora, nell'atto di operare baldanzosamente con figure[h] a contesti anche diversi (perfino in senso stilistico), per dare vita intese[i] come rappresentazioni di una volontà di racconto, come affermazione positiva di controllo sulla distruttività dei linguaggi sperimentali mediante la loro gestualizzazione in un ambito di relazioni volutamente dialettizzate.

In musiche come PHONOMIMESIS[j] (1967) e SEQUENZE (1968), entrambe per orchestra, COINVOLGIMENTO per due violini, viola e orchestra (1974), IN DIVENIRE per viola e orchestra (1975), l'alternarsi, il sovrapporsi e l'intrecciarsi di zone polverizzate, puramente materiche, con altre di carattere figuralmente più pronunziato, corteggiavano dunque l'ipotesi della ricomposizione dialettica ottenuta attraverso la volontà formatrice.

Soprattutto nelle composizioni per strumento solista e orchestra, mi guidava quasi didascalicamente l'idea di emblematizzare una tematica assai ricorrente, per esempio, in un musicista come Bruno Maderna: la funzione lirica-individuale del solista sovrastata dalla più brutale, amorfa, nevrotizzata o comunque straniata configurazione dell'orchestra che mimava il corso del mondo e le sue lacerazioni.

L'opera compi[u]ta,[k] era dunque per me allegoria[l] esplicita del mondo e della sua storia, dei suoi contrasti controllati dal compositore, testimone e giudice.

Mentre in veste di scrittore di argomenti musicali, stendevo saggi sui musicisti concettualmente più vicini, ossia estranei al negativismo radicale che etichettavo all'insegna del nichilismo borghese (Nono[m] dunque, primo fra tutti, poi Manzoni,[n] successivamente anche Fellegara,[o] etc.) abbracciando così l'idea dell'*engagement politico,* nelle mie musiche di quegli anni ero in realtà assai più arrovellato in questioni di ordine formale e d'altra natura. La struttura, però, mi interessava allora assai più come struttura di significato che non puramente musicale. Con indirizzo diverso, anch'io mi arrabattavo con *l'esatto* e *l'inesatto* adorniani,[p] attratto, forse confortato, dal *dover essere*.

La forma era intesa da me come allegoria cosciente e programmata, volontario incanalamento dei diversi dati figurali entro gli argini di un *racconto con i suoni* il quale, se non predisposto secondo una stretta, meccanica impaginazione, lasciava assai spazio alla concettosità, all'idea che precede l'operazione compositiva e la costringe entro limiti non suoi. Non mi era ancora chiaro il valore anche politicamente benefico *dell'autonomia* e della *deideologizzazione* artistica in un'epoca nella quale ideologico è soprattutto ciò che corrisponde a schemi di facile riconoscibilità e dunque di uso ovvio, omogeneo con le aspettative indotte dal conformismo dominante.

Del resto, la passata impostazione anche nei miei scritti, limitava in qualche modo il raggio d'azione critico nei confronti di un musicista come Nono, del quale sottolineavo solo alcuni aspetti e magari non altri, pure essenziali.[q]

E tuttavia, tornando alle mie musiche di quegli anni, al di là dell'arrovellamento, degli scotti pagati, alla faticata concettosità, le pulsioni autentiche hanno talora partita vinta. Non sta a me stabilire l'entità della loro presenza e fattualità concreta: è certo comunque che assai volte mi è accaduto di predicare in un modo e razzolare in un altro.

Non starò certo a pentirmene: senza condividere il culto per l'irrazionale, oggi di moda e dunque altamente sospettabile, esiste tuttavia (l'ho scontato di persona) una coscienza, interna al soggetto, latente, parzialmente soffocata nel suo lento processo di maturazione, che *sa* cose che la conoscenza logica, teorica per così dire, ancora non ha accolto e compreso e anzi talora addirittura respinge. Bisogna attendersi che le geografie esterne e interne mutino affinché il dispiegarsi delle potenzialità rimuova gli ostacoli, i tabù, gli imperativi: ciò che non sta affatto ad indicare un obliteramento della coscienza e un disimpegno, successivo all'impegno, ma proprio il contrario. Non più mero sismografo intenzionale della situazione vigente (sia in veste di connivente apologetico di "colui che nega" o, ancora, che ricompone dialetticamente i motivi della crisi semplicemente gestualizzando connivenza e negazione alla luce di una superiore, demiurgica e immaginaria possibilità di sintesi), il musicista diviene pertanto sempre più consapevole, con l'esperienza, che l'arte è una *realtà di primo grado.* Il suo lavoro, senza a-priori rigidi, si trova (forse) a tentare una sintesi di *natura* e *cultura* in termini di libertà e non dunque, come avveniva con l'idealismo, in quelli di *imitazione della natura* o *imitazione della storia*. Beninteso, l'opera musicale è poi, proprio al suo interno, nel suo farsi, e conseguentemente nel rapporto intersoggettivo che determina con i fruitori criticamente attivi, profondamente legata e dentro al tempo storico, al pensiero contemporaneo che ne determina fortemente alcuni caratteri in guisa di costanti epistemologiche. Ma ciò avviene non per la forza condizionante di

un "prima" (sia esso di natura contenutistico-affettiva o strutturale, di codice, ideologico etc.) che dall'esterno ne stabilisce concettualmente i caratteri, bensì per l'*interno* lavoro compositivo in quanto atto *pratico*, *reale* momento di concreta conoscenza di sé attraverso il fare.

Ma ho forse anticipato cose che appartengono al mio modo attuale di pensare la musica come immagine di un vissuto.

Per tornare al punto in cui ero rimasto, gli STUDI PER UN DIES IRAE, per orchestra, del 1971-72, rappresentano in assoluto il mio lavoro più violentemente impuro. Suggestionato da certo Ives, da Stockhausen, un po' anche dal Nono "materico" di allora, composi gli STUDI senza fare il benché minimo cenno al tema musicale abusatissimo del DIES IRAE gregoriano, e inglobando invece una quantità di "citazioni" desunte da repertori stilistici molto lontani: inni nazionali, canzoni di consumo, un canto partigiano, figure ritmiche nelle quali si riconoscono slogans di pubbliche manifestazioni; il tutto, bruciato in una fiammata tesa a incenerire violentemente i materiali diversi. Non si pensi al *collage*, però, tendenzialmente statico e *svalorizzante in partenza*, pop-artistico o simili: piuttosto la tecnica era, negli STUDI PER UN DIES IRAE, quella del *montaggio*, proprio in senso filmico. Vale a dire: le diverse aree linguistico-stilistiche erano certo assai strutturate *al loro interno*; ma l'alternanza e la sovrapposizione delle aree esternamente fra loro, era basata sulla *differenza*, sullo *stacco*, sull'accumulazione parossistica.

Dal 1972 al '76, dopo gli STUDI PER UN DIES IRAE, che pure avrebbero dovuto interamente consumare le passate scorie, attraversai invece un periodo di incertezza, una sorta di crisi di identità, che andava dal riutilizzo del materismo violento in CHE VOI PENSIATE (1974), brano elettroacustico, e di SCONTRI (1975)[r], alla concettosità allegorica di COINVOLGIMENTO (1974)[s] e di IN DIVENIRE per viola e orchestra (1976).

Il 1977, è un anno per me importante (posso dirlo oggi, certamente, con il senno di poi), poiché in due composizioni per ensemble strumentale (TRAMA per dieci fiati e MENSURALE per undici archi), pur diverse tra loro, intravedevo i segni di una strada possibile, percorribile senza alcun iato o distanza rispetto alle personali inclinazioni, alla severità costruttiva e insieme all'abbandono lirico, da sempre serpeggiante anche in musiche diversamente concepite e giustificate, ma non ancora compiutamente presenti alla mia stessa coscienza. Stavo cominciando forse a non parlare solo parole altrui.

IL TEMPO SULLO SFONDO per orchestra (1978), suggestionato profondamente dalla poetica rilkiana, apre una fase compositiva ancora in atto che mi ha portato alla stesura di altre musiche nelle quali più o meno compiutamente mi riconosco: tra esse, principalmente, LE SECRETE VIE per coro e orchestra (da Foscolo, 1980), VOCI DAL SILENZIO per orchestra (1981), RAMO DI FOGLIA VERDE, per basso, voce bianca e orchestra (da Dante Alighieri 1982), HALAINE per cinque ottoni (1980), INTERVALLI DEL TEMPO per quartetto d'archi (1982), NEI QUIETI SILENZI per undici strumenti (1983).

Questi e altri pezzi nascono da un sentire la composizione musicale come crescita cellulare, genetica, a partire da alcuni nuclei orizzontali-verticali. Beninteso, nessun "tematismo" dialettico o paradialettico fa capolino da un tessuto globale la cui definitezza è affidata totalmente al retroscena compositivo che si incarica di far germinare arazzi sonori dalla stessa matrice in *senso lato* "seriale" (senza però nessuno degli schemi classici della serialità), predisposto quale motore

occulto della composizione e della fisionomia acustica, matrice strutturale controllata e pensata fin dall'inizio anche per i rapporti "armonici" che ne scaturiscono.

In tale senso, ovviamente fuori d'ogni funzionalità di tipo tonale o neo-tonale, insieme tende continuamente a configurarsi come tessuto globale: che si tratti di *contrappunto*, armonicamente connotato oppure di *armonia contrappuntata* e mossa linearmente all'interno, è solo un fatto di lieve prevalenza momentanea dell'uno piuttosto che dell'altro aspetto in una visione sonora tendenzialmente unitaria e massimamente coordinata. Non che manchino, pur dentro tale ottica, momenti "discontinui", mutamenti improvvisi: essi, però, figuralmente diversificati nascono sempre da rapporti sonori generati dalla stessa ragnatela armonico-contrappuntistica. Se fortemente diversificati, in guisa di "altro materiale" rispetto a quello di base, i materiali "nuovi" sono almeno tra loro strettamente connessi. Quasi nessuna traccia rimane perciò della tecnica di montaggio in precedenza praticata massimamente in un pezzo chiave quale STUDI PER UN DIES IRAE. Non per questo la dimensione della omogeneità soppianta e annichilisce completamente la componente linguisticamente *inclusiva;* se mi è accaduto (in *un* libro che, ancor recente, mostra già agli occhi dello stesso estensore profonde rughe: croce/delizia del musicista che scrive di critica, il non sapere o potere mai annotare osservazioni definitive, neppure per se stesso)[t] di parlare di *molteplice oltre l'avanguardia*, ciò non ha voluto (come qualcuno ha inteso erroneamente) ipotizzare a tutti i costi una qualche simultaneità dei codici linguistici ed espressivi nell'ambito di una singola opera o di un singolo autore (il che può avvenire a diverso titolo appunto, come poetica individuale di qualche compositore). E, tanto meno, è legittimo teorizzare l'opportunità di minestroni stilistici nei quali la diversità dell'eterogeneo, anziché porsi comunque come dislivello critico, si configuri quale pura mescolanza immotivata.

Tuttavia, ci si può chiedere allora come sia possibile coniugare, nell'ambito di una coerente esperienza stilistica, il molteplice linguistico che oggi perfino provocatoriamente si offre come disponibile alla indagine compositiva, con l'aspirazione ad un controllo severo[u] sulla struttura interna della composizione che si realizza mediante una prassi tecnica intesa a far scaturire l'organismo sonoro dalle cellule generatrici.

La risposta che posso tentare di imbastire, suffragata da personali constatazioni operative, è questa.

La serialità classica, aveva come funzione non già una diversa o "ulteriore" conoscenza del materiale, bensì, al contrario, quella di impigliare la materia sonora entro le maglie di un meccanismo che la sezionava drasticamente facendo schizzare via i suoni in tutte le direzioni e fuori dai possibili consueti legamenti interni: i *punti-suono* e i gruppi tendevano così a diventare oggetti disinfettati d'ogni psícologismo, secondo una razionale *pianificazione* del *negativo* come appunto si dísse. Anche se ciò non vale per tutti i compositori "Seriali", che sempre presentarono differenze tra loro, alcune perfino sostanziali.

Ma l'idea seriale, che vista in una ottica tradizionale, anni '50, mirava all'omogeneità secondo un procedimento per negazione esclusivista dei rapporti d'altezza e armonici consueti, in nome della *diversità* pianificata e legalizzata, conteneva "in nuce", a me pare, ben altro.

Principio ordinatore, filtro operazionale del e sull'acustico liberato dai tabù del dogmatismo

darmstadtiano (per alcuni aspetti, beninteso, di capitale importanza storica per la musica), il pensiero seriale totalmente rivissuto, si trova così ad essere *ora* disponibile ad assolvere a un compito non già eventualmente intimidatorio nei confronti del dato sonoro sensibile (che non rimane pertanto imprigionato in maglie estranee, talvolta irrelate, dovute a un logicismo volutamente straniato dalle seduzioni del suono); ma, invece, di assecondamento delle *peculiarità interne* del materiale. La metodologia "seriale" non equivale dunque più a "non ripetizione", variazione continua, rotazione statistica dei suoni (spasmodicamente centrifuga), automatismo costruttivo: essa attraversa il dominio delle infinite potenziali articolazioni sonore determinando la singolarità e riconoscibilità della trama sia orizzontale che verticale mediante un processo, appunto *genetico.* La serie o le serie di partenza (siano esse di dodici suoni o di qualsivoglia entità numerica, con tutte le eventuali ripetizioni anche d'ottava che si ritengano opportune) sono così *fin dall'inizio* espressione di una scelta guidata dalla sensibilità musicale: esse possono privilegiare volta per volta rapporti tendenzialmente pancromatici o del più evidente diatonismo, possono essere pensati subito nella loro determinatezza verticale-armonica oppure, al contrario, annullare la precisione delle altezze in una densità di ridondanza entropica.

La natura dei rapporti, consonanti o dissonanti, dipende dalle caratteristiche del materiale d'avvio, vissute a immagine e somiglianza del musicista, del personale modo di respirare il suono nel suo processo di crescita.

Nulla vieta che, all'interno della rete intervallica (beninteso, ove lo si ritenga, anche oltre i limiti del sistema temperato), gli elementi deducibili siano acusticamente *misti* seppure complementari. Oppure che si abbiano due o più reticoli diversi alla base di una stessa opera. Oppure ancora, che le cellule iniziali vengano diversamente giocate su piani multipli.

Può accadere dunque che i fili interni di una trama coerente si snodino nuovamente anche per linee melodiche, fino a ieri generalmente annullate dalla complessa e polverizzata organizzazione strutturale per gruppi. Se ciò torna a essere possibile, è perché l'intreccio non ha più come obiettivo sottaciuto ma ovvio la rotazione sistematica dei frammenti, centrifugamente proiettati in tutte le direzioni, ma è subito investito compiutamente dei caratteri intimi, musicali del materiale. La ragnatela sonora può ora abbracciare, nel suo sensibile dipanarsi, elementi assai diversamente connotati, purché essa sia pensata fin dall'inizio per questo scopo: accordi consonanti e perfino triadi tonaleggianti affiorano senza scorrettezza alcuna nei confronti della logica interna all'ordito sonoro.

Su di essi si può dunque far leva, laddove l'immaginazione musicale lo consenta senza forzature volontaristiche, per allargare il campo linguistico a territori e aree ricche di echi della memoria. Il tessuto musicale che ne scaturisce, ancora tutto da giocare sul piano dell'invenzione di *figure,* è così intrinsecamente aperto ad un *molteplice* altrimenti ottenibile solo con delicate (e spesso infondate) operazioni di montaggio esterno: che rischiano, generalmente, il freddo calcolo, la premeditazione. In tal senso, e qui torno a considerazioni strettamente personali, sempre presenti alla mia coscienza musicale sono musicisti come Aban Berg e Bela Bartòk, empaticamente attratto proprio dalla loro vocazione (esplicita in modo assai diverso nell'uno e nell'altro, beninteso) a trarre comunque, dal labirinto dell'intreccio sonoro,

informazioni, echi, memorie multiple, in un percorso solo raramente deterministico, prefissato, seppure sempre coerentissimo.

Il controllo sui materiali sonori più diversi ma intimamente legati e complementari in virtù del comune retroscena costruttivo, consente di andare veramente oltre quell'automatismo livellatorio della scrittura, comune a tante musiche seriali e post-seriali (pur, talora, di livello), nelle quali gli echi della memoria, appunto, rappresentavano nella fugacità delle eventuali apparizioni, un fatto casuale, suscitati com'erano quasi inconsapevolmente dal meccanico corrispondere a regole di gioco stabilite altrove. (Beninteso: la conseguente *negazione* di ogni soggettività, di ogni scatto di temperamento, di qualsivoglia *figuratività* conseguente, nei migliori era poi frutto di una coscienza precisa, direi lucidamente *filosofica.* Seppure nei programmi essi, qui certo equivocando, negassero anche ogni filosofia).

Prendere le mosse da una trama molecolare rigorosa che sia però scaturita da nuclei sonori pensati e vissuti fin dall'inizio sulla base della loro connotazione intimamente musicale (e, dunque, espressiva), può suggerire una prassi situata oltre il precedente forzato e ormai logoro dualismo tra concetto di *idea del suono* e quello di *suono dell'idea*. Il che vuole dire anche lasciarsi davvero alle spalle qualsivoglia feticismo del materiale acustico[v] in sé e anche all'opposto, ogni culto dell'*idea* di cui il suono rappresenterebbe semplicisticamente una incarnazione fisica.

Ma se i percorsi del fare musicale odierno possono essere veramente sperimentali (e sperimentali non più nel senso dell'alambicco e della provetta, bensì solo in quanto estranei alla confortevolezza di facilitanti schemi predeterminati) e perciò affrancati dalla convinzione di dover incarnare coscientemente grandi idee generali dedotte altrove e alle quali dare conseguentemente forma a posteriori, come mai permangono ancor oggi soluzioni formali volutamente limitate e perciò limitanti?

Una riflessione ponderata meritano in particolare due configurazioni sonore tra loro opposte eppure complementari, largamente circolanti entrambe, eppure ai miei occhi, già sufficientemente "datate": il *continuum*, ripetizione variata di pulviscolari segni sonori omogenei e indistinguibili o quasi negli elementi minuti che compongono il tessuto, procedimento che, certo, del concetto classico di "forma" è involontaria stremata caricatura (nei più coscienti: culto dell'opera-frammento, ossia opera come *frammento prolungato*). E, sul versante opposto, restaurativo, il ricalco di elementi della grammatica e della sintassi musicale tradizionale, con simmetrie formali date, prese dall'esterno, come citate. Ciò parrebbe indicare che oggi o si blocca un frammento e lo si moltiplica fino a costituire un tessuto quasi indistinto, privo di interne connotazioni individuali, oppure si torna, in guisa di citazione continua, pari pari alla tradizione. Ma il risultato può essere, in tal modo, quello di fossilizzare l'esperienza attorno a idee parziali quanto esclusive, totalizzanti loro malgrado: o la negazione di ogni figuratività volitiva e anzi di ogni figuratività *tout court* oppure l'assunzione dall'esterno di schemi poi opportunamente "montati" secondo svariati modi di manipolazione: neo-questo, neo-quello, Rondò e Sonatine. E così via.

Se compito della nuova musica non è quello di dare voce meccanicamente a idee generali fissate una volta per tutte in schemi "dati", e se anche si può beninteso accettare il principio che, *escludendo l'esclusione,* eventualmente un musicista decida perciò di inalveare magari la propria

immaginazione e invenzione entro argini rigorosamente prefissati (cosa che riguarda in tal caso una singola poetica, e come tale indiscutibile), a me pare che sia generalmente più feconda, oggi, una concezione musicale che, ponendosi come ricerca di liberi percorsi a partire da costellazioni intervallari germinanti, accetti il comporre come "avventura", come trasformazione continua del materiale sonoro entro quei sentieri che si disvelano al musicista dopo lunghe interrogazioni (non solo del materiale: anche di se stesso). Ciò mi sembra, oltreché fecondo, anche *congruo* rispetto ai materiali sonori oggi impiegati.

La "forma", insomma, lungi dal rispecchiare armonie prestabilite (cosa che invece attualmente fanno anche le odierne impostazioni "neo", basate magari interamente su rapporti sonori derivati dagli *armonici naturali*, e che non condivido per la limitatezza degli stessi mezzi armonici cui si riferiscono con spirito vagamente normativo), è da me intesa quale risultante di una *processualità* inventiva che la scopre e la determina *passo per passo.* L'obiettivo da raggiungere, se ancora c'è come dato a-prioristico, si sposta di continuo con la modificazione che lo stesso musicista, pur in quanto soggetto, tuttavia subisce nell'atto di inventare musica.

La condizione della musica attuale, sia di fronte all'avanguardia che alla negazione della stessa, invita a compiere scelte che siano frutto di un libero operare, di una libera quanto meditata e severa ricerca. Le abitudini,[w] sia quelle del passato che le più recenti dell'avanguardia, gli imperativi categorici, hanno cessato da tempo di imporsi da sé, grazie a idee-forza davvero determinanti e inderogabili. Bisogna invece sempre tornare, ora, sul vasto patrimonio di materiali e di procedimenti compositivi accumulati negli ultimi decenni "attraversandolo" in tutte le direzioni, da qualsiasi punto e con logiche molteplici quanto rigorose. Non vedo nell'attuale situazione, una soluzione generale (linguisticamente parlando, e non solo) valida per tutte le musiche. Né, per altro verso, mi sfiora l'esigenza di individuare e risolvere oggettivamente grandi problemi linguistici generali, giacché le diverse operazioni parziali risultano ormai irriducibili a sistemi musicali stabiliti. Se, per fare un esempio, è vero che il mio personale metodo di composizione basato su una germinazione di tipo latamente genetico-seriale (che però, della serialità classica, come scrivevo in precedenza, non ha quasi nulla) è perfettamente definibile, abbastanza trasparente all'analisi, tuttavia mi guardo bene dal considerarlo un contributo anche minimo alla costituzione del linguaggio generale della musica; esso è solo strumento utile all'individuazione di un particolare suono disteso su particolari campiture di tempo. Vale per me; gli altri se la sbrigheranno altrimenti.

Siamo così tornati, e doverosamente, alle questioni strettamente personali, alle scelte intime, legate al temperamento individuale, alla specifica esperienza di vita e di pensiero di un compositore: ad una somma di cose fortemente interiorizzate, che il compositore non può certo "spiegare". Pertanto tornando a me, non potrei spiegare le ragioni della particolare configurazione che assumono molti miei lavori recenti: per esempio, quella attrazione acutissima che provo per il suono legato e legatissimo, per scansioni di tempo larghe come in antichi "Adagi", nei quali si dipanano linee ampie snodantesi lungo e dentro tessuti sonori talvolta densi ma non impenetrabili, molto controllati armonicamente ma anche e completamente concepiti per sovrapposizione e intreccio continuo di andamenti melodici nati dalla stessa cellula: una sorta di attesa, di sensazione stupita dello scorrere estraneo del tempo

(l'amato Rilke...); e i sussulti che altrove spezzano tale "climax" (vedi IL TEMPO SULLO SFONDO e VOCI DAL SILENZIO) in brevi sezioni a carattere invocativo-esclamativo, pannelli che quasi "strappano" l'ordito sonoro precedentemente protratto in lunghe attese, in itinerari sonori comunque mai dialettici, volontariamente sospesi e lievi.

Ma sono cose, appunto sulle quali non posso dire di più: solo la musica, a questo punto, ha diritto di parola. Se non vogliamo ricadere in una davvero lontana divisione tra forma e contenuto, dobbiamo prendere atto che l'unica cosa che l'artista può comunicare è la sua concreta esperienza, la struttura intima del suo vissuto che si è fatto pensiero musicale e suono: e, dunque, *linguaggio* inteso come reale momento di conoscenza. Come si è già detto precedentemente, l'opera è intesa come formalizzazione per approssimazioni successive di una *esperienza* che è e non può che essere intesa come qualcosa di primario, arabesco terminale che non può pretendere di dare voce a "contenuti" perfettamente dati, definiti altrove, ma coincide con la cosa stessa. Certo gli antecedenti del fare, anche di quello musicale, risiedono negli strati fondi della coscienza, implicano inscalzabili eteronomie: ma sono questioni che il musicista non può sempre analizzare compiutamente. Lasciamo allora che il momento comunicativo della musica si dia come possibile convergenza tra la "verità" del musicista e quella dell'ascoltatore, come proprio rapporto anch'esso creativo e mutevole.

Note del curatore

[a] L'accento acuto sulla terza persona del verbo essere è un refuso molto ricorrente nel testo dattiloscritto ed è stato più volte emendato.

[b] Tutte le virgolette semplici nel testo dattiloscritto sono riportate come tali.

[c] Tutte le parole sottolineate nel testo dattiloscritto sono riportate in corsivo.

[d] Refuso emendato dal curatore.

[e] Tutte le virgolette doppie nel testo dattiloscritto sono riportate come tali.

[f] Si veda il saggio di A. GENTILUCCI, *Presenza di Bruno Bettinelli*, in «Il convegno musicale», n. 1-2, 1965, pp. 49-56, pubblicato anche in estratto.

[g] Il "se" è accentato nel testo dattiloscritto.

[h] Sul concetto di figura cfr. A. GENTILUCCI, *La figura musicale e la terza dimensione del suono*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*, Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, pubblicati nei «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 83-85.

[i] L'utilizzo della preposizione "a" in luogo di "in" riferita all'espressione "contesti diversi" e l'assenza di complemento oggetto della proposizione finale ("per dare vita intese come rappresentazioni") lascia pensare ad un'errata successione di parole introdotta in fase di copiatura. Il senso logico può essere ripristinato come segue: «Mi si può facilmente scoprire, nelle musiche di allora, nell'atto di operare baldanzosamente, per dare vita a contesti anche diversi (perfino in senso stilistico), con figure intese come rappresentazioni di una volontà di racconto, come affermazione positiva di controllo sulla distruttività dei linguaggi sperimentali mediante la loro gestualizzazione in un ambito di relazioni volutamente dialettizzate». Non c'è modo di verificare tale ricomposizione nella stesura originale oggi perduta, forse affidata ad una redazione manoscritta, o dattiloscritta con successive integrazioni manoscritte, com'era prassi di Gentilucci.

[j] Nel dattiloscritto i titoli delle composizioni di Gentilucci sono in caratteri maiuscoli e si riportano qui come tali.

[k] Refuso emendato dal curatore.

[l] Nel testo il refuso "allegaoria".

[m] Cfr. A. GENTILUCCI: *La tecnica corale di Luigi Nono*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II, n. 1, 1967, pp. 111-129 [pubblicato anche in estratto]; ID, *«L'action ne doit pas être une réaction mais une création»: appunti su una recente opera di Luigi Nono*, in GIORGIO PESTELLI (a cura di), *Aspetti della musica d'oggi* (Quaderni della Rassegna musicale diretti da Guido M. Gatti; 5), Einaudi, Torino 1972, pp. 67-74.

[n] Cfr. A. GENTILUCCI, *Giacomo Manzoni*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, n. 6, novembre-

dicembre 1968, pp. 1147-1161 [pubblicato anche in estratto]

o Cfr. A. GENTILUCCI, *Vittorio Fellegara, una presenza* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, n. 4, ottobre-dicembre 1974, pp. 579-591 [pubblicato anche in estratto]

p Gentilucci si riferisce a un concetto così formulato in TH. W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Gesammelte Schriften,* vol. XIV, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973). Nell'edizione italiana (*Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, trad it. di G. MANZONI, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 9, il passo è così tradotto: «l'arte responsabile si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato».

q Per gli scritti di Gentilucci su Nono cfr nota m.

r Composizione per orchestra da camera con violino principale.

s Composizione per due violini e viola solisti, e diciannove strumenti.

t Gentilucci si riferisce al proprio saggio *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto, Fiesole 1980. Quest'autocritica di Gentilucci viene ripresa da GIOVANNI PIANA in *Considerazioni inattuali su Theodor Wiesengrund Adorno*, in «Musica/Realtà», n. 39 Dicembre 1992, pp. 27-53. Il filosofo milanese dichiara di aver avuto il testo gentilucciano di *Attraverso i sentieri del comporre* da Anna Maria Morazzoni e scrive a seguito della nota di PAOLO PETAZZI, *Ripubblicazione di «Oltre l'avanguarida» di Gentilucci,* in «Sonus» n. 3 giugno-agosto 1991, pp. 87-88.

u "Severe" nel dattiloscritto.

v "Acistico" nel testo dattiloscritto.

w Il punto che conclude il periodo precedente è stato aggiunto dal curatore. "Abitudini" ha l'iniziale maiuscola nel dattiloscritto.

Note bibliografiche

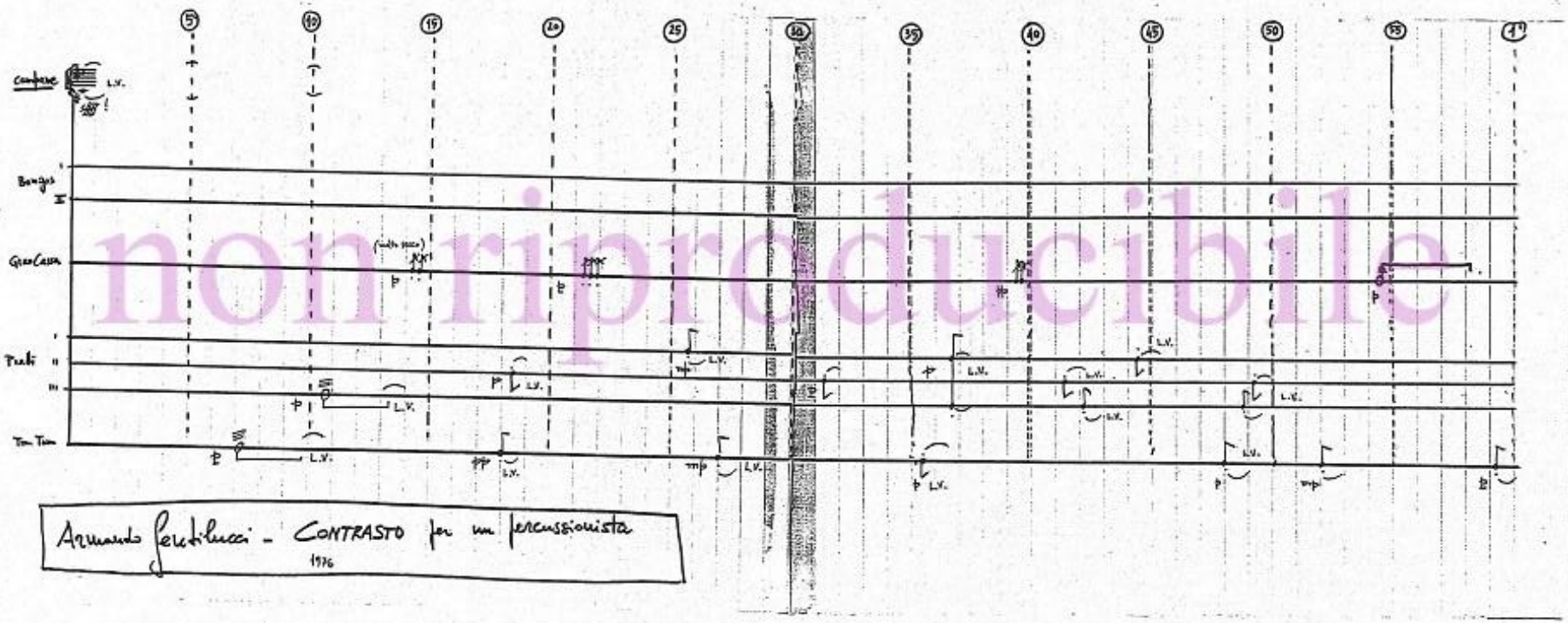
Fonti

Riproduzione in ciclostile di dattiloscritto inedito

Plico di fogli stampati fronte-retro in ciclostile legati da tre punti sul lato sinistro.
Il testo di 15 pp. in caratteri dattiloscritti è preceduto da un frontespizio.
Descrizione del frontespizio:
immagine di un quadrato di otto centimetri circa di lato | SEMINARIO INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA | Attraverso i sentieri del comporre | Armando Gentilucci | MONTEPULCIANO 29-7 6-8-1983 | 8° CANTIERE INTERNAZIONALE D'ARTE.
L'immagine e le intestazioni in carattere maiuscolo stampato sono stati composti e impressi precedentemente. L'indicazione del titolo e dell'autore del testo sono stati aggiunti successivamente in caratteri dattiloscritti.
L'esemplare conservato in Fondo Gentilucci A/9/II, 2, cartella n. 20/b, presenta una macchia particolarmente vistosa alle pp. 11-15.

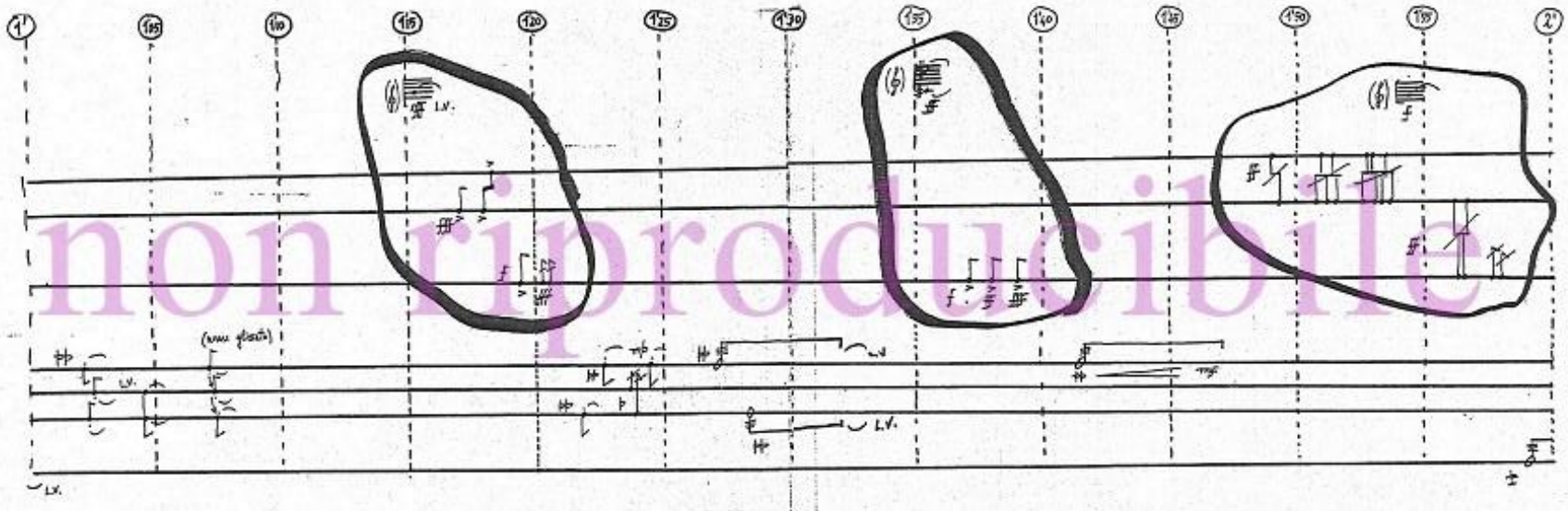
Letteratura

Attraverso i sentieri del comporre è stato definito «un testamento esistenziale e artistico» dall'amico e collega Adriano Guarnieri, nella prefazione alla ristampa del volume di Gentilucci *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice,* Ricordi-Unicopli, Milano 1991, p. 11.
HANNS-WERNER HEISTER nel suo *Scrigno dei suoni e Chiarore dell'Utopia. Aspetti dell'opera di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà», anno XI, n. 33, dicembre 1990, p. 120, riporta il passo relativo a *Studi per un 'Dies Irae'* estratto da questo elaborato. Il testo è stato quasi integralmente trascritto in appendice seconda ad *Armando Gentilucci (1939 – 1989). Catalogo generale delle opere*, Tesi di Laurea di ALBERTO VELLANI, Relatore Gian Paolo Minardi, Università degli Studi Parma. Facoltà di Magistero. Corso di Laurea in Materie letterarie anno accademico 1993-1994, pp. 282-95, ad esclusione del passo citato da HEISTER, il quale viene riprodotto a p. 72 della tesi (scheda relativa a *Studi per un 'Dies Irae'*) come testimonianza diretta dell'autore sull'opera. Il contributo sarà citato e ripreso più volte da Giordano Ferrari nell'ambito della monografia *Armando Gentilucci. Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia*, Ricordi/LIM, Lucca 1998, pp. 45, 67, 68, 70, 71, 75, 92, 97, 110, 111, 116.



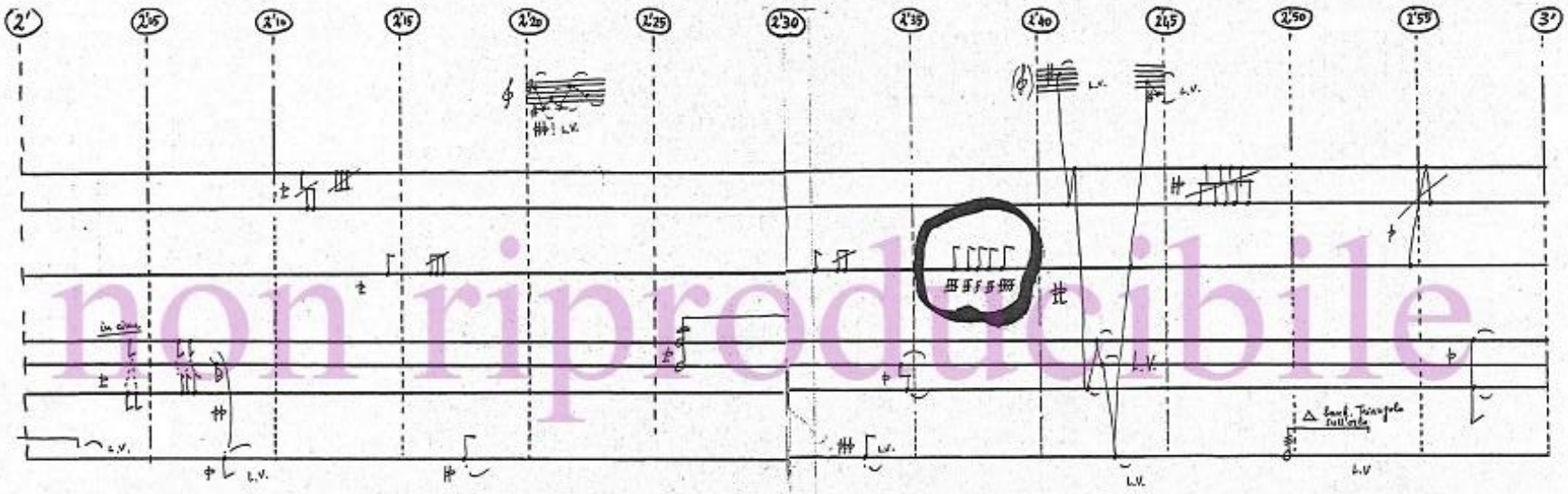
non riproducibile

A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista, 1976, [c. 1]. Riproduzione del manoscritto (cm 21X56) conservato presso la Biblioteca "Armando Gentilucci" dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia (Fondo dell'autore C/b/1), per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano



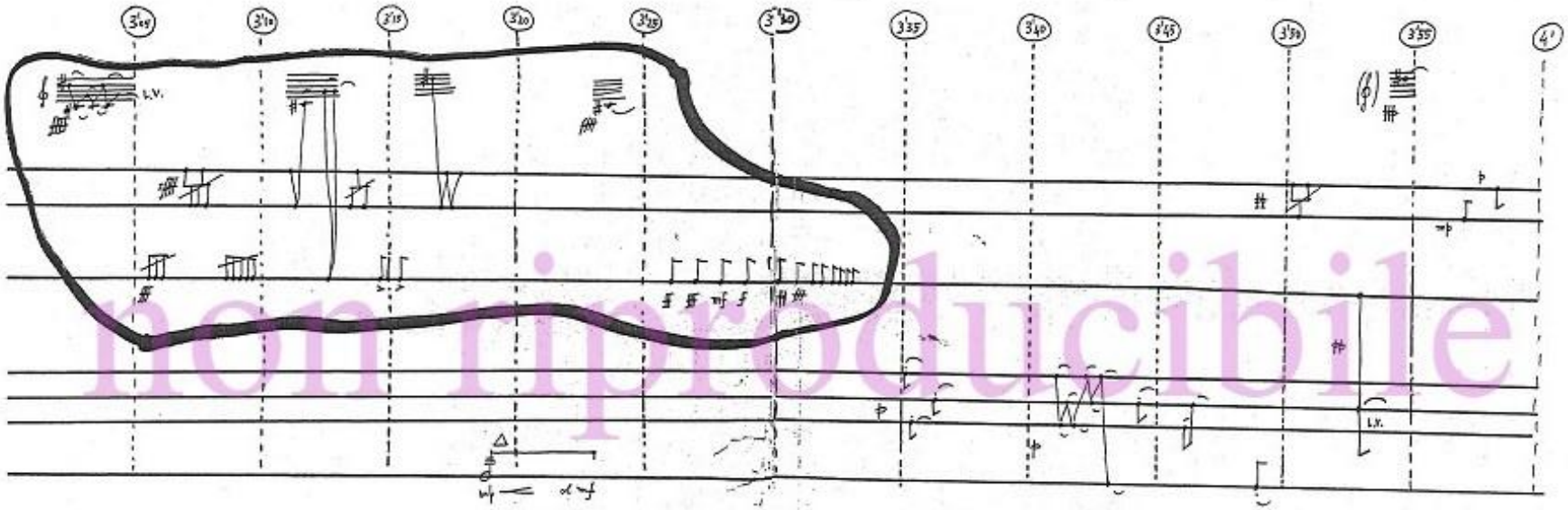
non riproducibile

A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista, 1976, [c. 2]. Riproduzione del manoscritto (cm 21X56) conservato presso la Biblioteca "Armando Gentilucci" dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia (Fondo dell'autore C/b/1), per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano



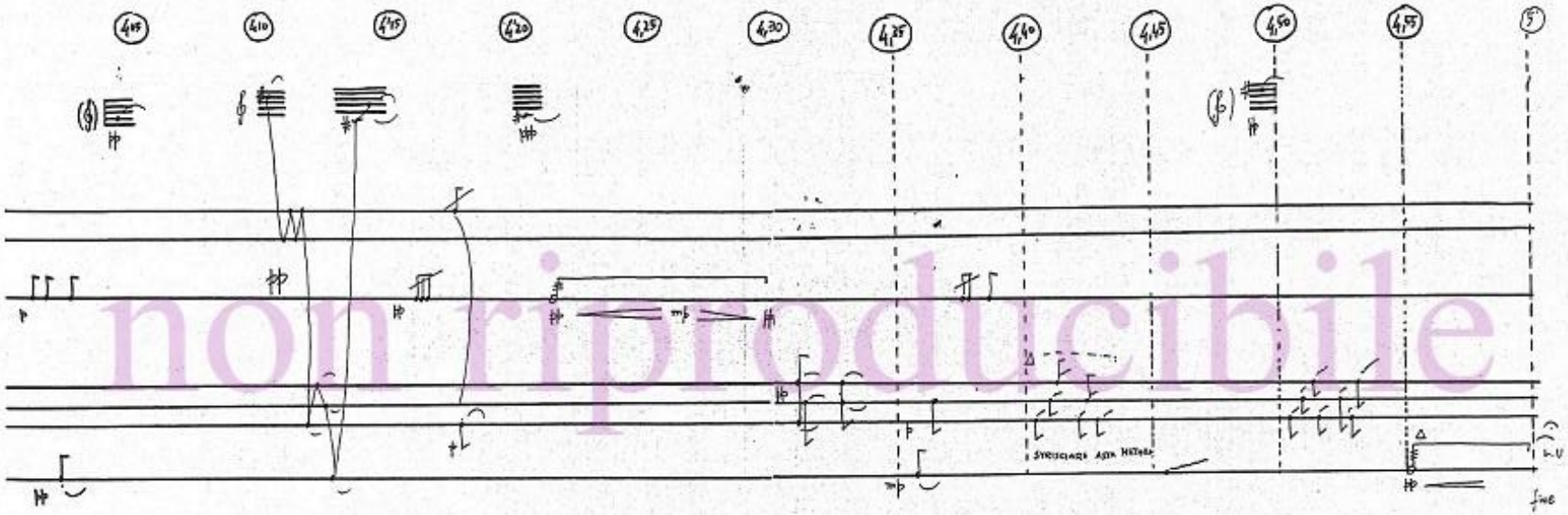
non riproducibile

A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista, 1976, [c. 3]. Riproduzione del manoscritto (cm 21X56) conservato presso la Biblioteca "Armando Gentilucci" dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia (Fondo dell'autore C/b/1), per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano



non riproducibile

A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista, 1976, [c. 4]. Riproduzione del manoscritto (cm 21X56) conservato presso la Biblioteca "Armando Gentilucci" dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia (Fondo dell'autore C/b/1), per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano



non riproducibile

A. GENTILUCCI, *Contrasto* per un percussionista, 1976, [c. 5]. Riproduzione del manoscritto (cm 21X56) conservato presso la Biblioteca "Armando Gentilucci" dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia (Fondo dell'autore C/b/1), per gentile concessione della Fondazione Sergio Dragoni di Milano

Bibliografia

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Ästetische Theorie* (1970), in ID. *Gesammelte Schriften*, Band 7, hrsg. von R. TIEDEMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970 - trad. it. ID.,*Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Das Altern der neuen Musik*, in «Der Monat», maggio 1955; in *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 1956; in ID., *Gesammelte Schriften*, Band 14: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie: Das Altern der Neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, pp. 143-67 – trad. it. ID., *Invecchiamento della musica nuova* in «Rassegna Musicale», XXVII, I, 1957, pp. 1-22; poi ID., *Invecchiamento della musica moderna* in ID., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 155-86.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Minima moralia* – trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1964.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Philosophie der neuen Musik*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1949. Poi in ID., *Gesammelte Schriften*, Band 12: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975 – trad. it. ID., *Filosofia della Musica*, Feltrinelli, Milano 1959.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Gesammelte Schriften,* Band. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973 – trad it. ID., *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in ID., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Vers une musique informelle* – trad it. in ID., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino 2004.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt 1952 – traduzione italiana in *Wagner, Mahler: due studi,* prefazione e traduzione [del primo studio] di Mario Bortolotto; traduzione [del secondo studio] di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1966.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND, *Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers* (1964). – trad. it., *Per un scelta immaginaria di Lieder di Gustav Mahler* (1964), in ID., *Imprompts*: *saggi musicali 1922-1968* Feltrinelli, Milano 1973, pp. 28-36.

AJELLO, NELLO, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari 1997.

ALBÈRA, PHILIPPE, *Il mito e l'inconscio* in JEAN-JACQUES NATTIEZ (dir.), MARGARET BENT, ROSSANA DALMONTE, MARIO BARONI, *Enciclopedia della musica. I. - Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 48-66.

ALBÈRA, PHILIPPE, *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Contrechamps, Genève 2007.

ANNIBALDI, CLAUDIO, *Gentilucci Armando*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.VII, Macmillan, London 1980.

ASHBERY, JOHN, *Autoritratto in uno specchio convesso*, Garzanti, Milano 1983.

BAILLET, JEROME, *Gerard Grisey: Fondements d'une écriture*, L'Itinéraire-L'Harmattan, Paris 2000.

BAYLE, FRANCOIS, I*mage-of-sound, or i-sound: metaphor/metaform /,* in «Contemporary music review», V. 4. (1989), pp. 165-70.

BAILEY, KATHRYN, *The Twelve-Note Music* of *Anton Webern* Cambridge University Press, Cambridge 1991

BARONI, MARIO – DALMONTE, ROSSANA *et al.*, *Su Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà» XI/31, aprile 1990, pp. 29-54.

BARTHES, ROLAND, *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano 1960.

BARTHES, ROLAND, *La mort de l'auteur*, in ID., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Edition du Seuil, Paris 1984.

BEACCO, ENZO, Programma di sala del concerto del 24 e 25/2/1979, 34° stagione di concerti sinfonici e da camera dei "Pomeriggi musicali" di Milano.

BERIO, LUCIANO, *Eroismo elettronico*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» VI/4, ottobre/dicembre 1972, pp. 663-5 – Recensione di ARMANDO GENTILUCCI, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1972.

BERNARD, JONATHAN, *Spatial sets in Recent Music of Elliott Carter*, in «Music Analysis», 2, n. 1 (March), 1983, pp. 5-34.

BIZZARRO, NICOLA, *Dalla nota musicale alla sonologia computazionale: composizione e decomposizione del suono nelle poetiche musicali del Novecento*, in GIANMARIO BORIO (a cura di), *Melodia, stile, suono*, (*Storia dei concetti musicali*, 3) Carocci, Roma 2009, pp. 295-314.

BONI, MONICA, *Nell'ombra della tua notte* di Armando Gentilucci, in Programma generale del Festival *Di Nuovo Musica*, 1997, pp. 148-9.

BONI, MONICA , *Una trasfigurata rievocazione cubana* di Armando Gentilucci, in Programma generale del Festival *Di Nuovo Musica*, 1995, pp. 98-9.

BORGES, J. LUIS, *El Hacedor* (1960) – trad. it., *L'artefice,* in J. L. Borges, *Tutte le opere,* (I Meridiani), Mondadori, Milano 1984, vol. 1, pp. 1094-267.

BORIO, GIANMARIO, *Analisi come processo di appropriazione storica: Webern e il circolo di Darmstadt,* in *Anton Webern. Un punto un cosmo*, a cura di MAURO CASADEI TURRONI MONTI, Una cosa rara/LIM, Lucca 1998, pp. 47-91.

BORIO, GIANMARIO, *Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven,* in Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di) *Espressione, forma, opera*, (*Storia dei concetti musicali*, 2), Carocci, Roma 2007 pp. 191-211.

BORIO, GIANMARIO, *Il concetto di musica informale negli scritti musicali di Th. W. Adorno*, in «Rivista di estetica», 10, 1982, pp. 50-63.

BORIO, GIANMARIO *L'immagine 'seriale' di Webern* in GIANMARIO BORIO e MICHELA GARDA (a cura di), *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione,* EDT, Torino 1989, pp. 185-201.

BOULEZ, PIERRE – NOAKES, DAVID – JACOBS, PAUL, *Alea*, in «Perspectives of New Music», Vol. 3, No. 1 (Autumn - Winter, 1964), pp. 42-53.

BOULEZ, PIERRE, *Eventualmente…*, in *Relevés d'apprenti,* Seuil, Paris 1966 – trad. it. ID., *Note di apprendistato,* Einaudi, Torino 1968 , 135-64.

BOULEZ, PIERRE, *Necessità di un orientamento estetico*, in ID., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 148-210.

BOULEZ, PIERRE, *Penser la musique aujourd'hui*, Schott, Mainz 1963 – trad. it. ID., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979.

BOULEZ, PIERRE, *Reléves d'apprenti*, Seuil, Paris 1966 – trad. it. ID., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, p. 195.

BOULEZ, PIERRE, *Schönberg is Dead*, In «The score», 6 maggio 1952, pp. 18-22 – trad. franc. in ID., *Relevés d'apprenti*, Éditions du Seuil, Paris 1966 - trad it. in ID., *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1968, pp. 233-9.

BOULEZ, PIERRE, *Technology and the Composer,* apparso sul «Times Literary Supplement» il 6 Maggio 1977.

BOULEZ, PIERRE, *Tecnica musicale*, in ID., *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979.

BRANDT, ANTHONY KROYT, *The Absence of Nouns: Mel Powell's Harmonic Language*, in «Aperiodical», 2, n. 1 (Spring), 1988, pp. 42-4.

BRELET, GISELE, *L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle*, in «Revue d'esthétique» 2-3-4, 1968.

CACCIARI, MASSIMO, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976, 1982[6].

CARDI, MAURO, *La figura: ipotesi per un'analisi vettoriale*, *L'idea di figura nella musica contemporanea*. Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 103-6.

CASTAGNOLI, GIULIO, *Gesto, figura, nostalgia*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*. Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 114-5.

CATAPANO, GIOVANNI, *Coincidentia Oppositorum: appunti sul pensiero di Massimo Cacciari*, pubblicato all'indirizzo <http://www2.units.it/etica/2001_2/pepom11.html> consultato il 9 aprile 2016.

CAVALLOTTI, PIETRO, *Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gerard Grisey*, Argus, Schliengen 2006.

CAVALLOTTI, PIETRO, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento* (11.4 *Frammento, figura, rizoma*), in GIANMARIO BORIO e CARLO GENTILI (a cura di) *Espressione, forma opera*, (*Storia dei concetti musicali,* 2), Carocci, Roma 2007, pp. 213-31.

CHRISTENSEN, THOMAS (edited by), *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge University Pressi, Cambridge 2002.

CLENDENING, JANE PIPER, *Structural Factors in the Microcanonic Compositions of György Ligeti*, in E. W. MARVIN and R. HERMANN (edited by), *Concert Music, Rock and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, University of Rochester Pres, Rochester 1995, pp. 229-56.

COWELL, HENRI, *New Musical Resources*, A. Knopf, New York-London 1930 – trad. it. ID., *Nuove risorse musicali*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1998.

DAHLHAUS, CARL, *La crise de l'expérimentation*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp. 106-17 ; pubblicato per la prima volta col titolo di *Komponieren Heute,* Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 23, Schott, Mainz 1983.

DANUSER, HERMANN, *Darmstadt: una scuola?*, in Jean-Jacques. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 167-84.

DECARSIN, FRANÇOIS, *Artisanats furieux*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp. 118-23.

DE GIORGI, MARIACARLA, *Gentilucci-Rilke: Il tempo sullo sfondo. Illuminazioni rilkiane sul concetto estetico-compositivo di «nuova musica» in Armando Gentilucci*, in ROSSANA DALMONTE e FRANCESCO SPAMPINATO (a cura di), *Il nuovo in musica: estetiche, tecnologie, linguaggi*. Atti del Convegno (Trento 18-20 gennaio 2008), LIM, Lucca 2008, pp. 237-45.

DELEUZE, GILLES – GUATTARI, FELIX, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrenénie*, Minuit, Paris 1980 – trad- it. Millepiani, Castelvecchi, Roma 2000.

DELEUZE, GILLES – GUATTARI, FÉLIX, *Rizoma*, Paris 1976 – trad it. Pratiche, Parma 1977.

DERRIDA, JACQUES, *L'écriture et la diffèrence*, Seuil, Paris 1967 – trad it. *La scrittura e la differenza*. Intr. Di G Vattimo, Einaudi,. Torino 1990.

DONATONI, FRANCO, *Processo e figura*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*, Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 69-73 [testo del 1981 già pubblicato in ID., *Il sigaro di Armando*, Spirali, Milano 1982, pp. 83-6].

DONATONI, FRANCO, *Questo*, Adelphi, Milano 1970.

DONIN, NICOLAS – FENEYROU, LAURENT, *Introduction a Théorie de la composition musicale au XXe siècle*, Symétrie, Lyon 2013, vol. 1, pp. 5-20.

DONIN, NICOLAS - FENEYROU, LAURENT (direction scientifique),*Theories de la composition musicale au XXe siècle*, 2 vol1., Symétrie, Lyon 2013.

DUFOURT, HUGUES, *Autopsie de l'avant-garde. Art et Société : la fin d'un clivage*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp. 96-105 poi incluso in ID., *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris 1991 – trad. It. *Autopsia dell'avanguardia. Arte e società : fine di una separazione*, in ID , *Musica, potere, scrittura*, Universal Ricordi, Milano 1997, pp. 145-58.

DUFOURT, HUGUES, *L'opera e la storia*, inedito poi pubblicato come conclusione a ID., *Musique, pouvoir cit*– trad it. *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-LIM, Lucca 1997.

DUFOURT, HUGUES, *L'ordine del sensibile*, originariamente in A. MACHOVER (a cura di) *Quoi? quand? comment? La recherche musicale,* Ch. Bourgois, Paris 1985, pp. 224-39; poi in *Musique, pouvoir, écriture*, Ch. Bourgois, Paris 1981 – trad. it. in *Musica potere scrittura*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca, pp. 175-90.

DUFOURT, HUGUES, *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois, Paris 1991 – trad it. ID., *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-LIM, Lucca 1997.

DUFOURT, HUGUES, *Razionalità e limiti della produzione sonora (1970-1980, un bilancio*), in *Le compositeur et l'instrument* , IRCAM e Ensemble InterContemporain, Parigi 18-12 febbraio 1980, pp. 10-6, poi ripubblicato in *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois, Paris 1991 – trad it. ID., *Musica, potere, scrittura*, Ricordi-LIM, Lucca 1997, p. 323-7.

ECO, UMBERTO, *Opera aperta : forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

EGGEBRECHT, HANS HEINRICH, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, R. Piper, München 1991 – trad it. ID., *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

EISLER, HANNS, *Musica della rivoluzione*; a cura e con uno studio di Luca Lombardi; prefazione di Diego Carpitella, Feltrinelli, Milano 1978.

ESTERO, ANDREA, *Il musicista-come-intellettuale nel secondo Novecento italiano: tra politica e idelogia*, in G. SALVETTI-M. G. SITÀ (a cura di), *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, Guerini, Milano 2003, pp. 337-83.

FELICI, CANDIDA, *Procedimenti intertestuali e articolazione della forma nell'opera di Luciano Berio* <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/448>, consultato il 25 agosto 2016.

FENEYROU, LAURENT, *Musiques informelles, musiques negatives. Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Franco Evangelisti*, in NICOLAS DONIN-LAURENT FENEYROU (direction scientifique),*Theories de la composition musicale au XXe siècle*, volume 1, Symétrie, Lyon 2013, pp. 735-76.

FERNEYOUGH, BRIAN, *Il tempo della figura*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*, Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 73-9.

FERON, FRANÇOIS-XAVIER, *Gérard Grisey: première section de Partiels* (1975), in «Genesis : (Manuscrits-Recherche-Invention)» n. 31, 2010, pp. 77-97.

FERRARI, GIORDANO, *Armando Gentilucci. Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia,* Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1998.

FERRARI, GIORDANO, *Gentilucci, Armando*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, pp. 660-1.

FERRARI, GIORDANO, *L'aria d'improvviso vibrante* e *Haleine* di Armando Gentilucci, in Programma generale del Festival Di Nuovo Musica,1995, pp. 152-4.

FERRARI, GIORDANO (a cura di),. *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà», XVII/51, novembre 1996, pp. 147-55.

FORTE, ALLEN, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven 1973.

FRIEDMANN, MICHAEL, *Ear Training for Twentieth-Century Music*, Yale University Press, New Haven 1990.

GARDA, MICHELA, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi,* Carocci, Roma 2007.

GARUTI, MARIO, *Intenzionalità*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea.* Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 106-9.

GERACI, TONI, *Tendenze della musica nuovissima*, Cronache musicali, XI/34, marzo 1985, p.11.

GREY, JOHN M., *An Exploration of Musical Timbre Using Computer-Based Techniques for Analysis, Syntheiss and Perceptual Scaling,* Stanford University, Stanford 1975.

GREY, JOHN M., *Multidimensional perceptual scaling of Musical Timbres*, in «Journal of Acoustical Society of America», 61, 1977, pp. 1270-7.

GRIFFITHS, PAUL, *The Twentieth-Century Music*. – trad . it. ID., *La musica del Novecento*, Enaudi, Torino 2014, pp. 181-8.

GRISEY, GERARD, *Tempus ex machina. Reflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in «Entretemps», 8, 1989, pp. 83-119 – trad ing. riv. *Tempus ex Machina: a composer's reflections on musical time* in « Contemporary music review», V. 2., 1987: *Music and Psychology: a mutual regard* - 1. parte, , pp. 239-75 – trad. it in « I quaderni della civica scuola di musica », XV/27 2000.

GUARNIERI, ADRIANO, Prefazione alla riedizione di A. GENTILUCCI, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Le Sfere, 16, Ricordi/Unicopli, Milano 1991, pp. 9-12.

HÄUSLER, JOSEF, *Rihm, Wolfgang*, in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46321>, consultato il 14 marzo 2017.

HEIDEGGER, MARTIN, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1927 – trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi Milano 1976.

HEISTER, HANNS-WERNER, *Gentilucci, Armando*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. 2te neuebearbetete Ausgabe hrsg. Von Ludwig Finscher. Personenteil, 7, Bärenreiter, Kassel 2002, pp. 730-1.

HEISTER, HANNS-WERNER, *Kantabilität und Klangkonstruktion. Ein Werkporträt des italienischen Komponisten Armando Gentilucci*, in «MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik» n. 12, 1985, pp. 7-10.

HEISTER, HANNS-WERNER, *Scrigno dei suoni e Chiarore dell'utopia, Aspetti dell'opera di Armando Gentilucci*, in «Musica/Realtà» n. 33, 1990, pp. 117-32.

HELMOLTZ, HERMANN VON, *Die Lehre von den Tonemfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig, 1863, 1870[3], 1877[4].

HOFSTADTER, DOUGLAS, R., *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll*, Adephi, Milano 1984.

IMBERTY, MICHEL, *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*, L'Harmattan, Paris 2005. – trad it. ID.,*Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicanalisi*, LIM, Lucca 2014.

IOTTI, DANIELA, *Il futuro della tua grazia*, in *E chi è passato resta per memoria*, pubblicazione a cura dell'associazione dei Teatri di Reggio Emilia, 1990, pp. 13-20.

IOTTI, DANIELA, *Musica/Realtà*, in *Vent'anni di teatro pubblico (19571977),* pubblicazione a cura del Comune di Reggio Emilia, 1978, pp. 129-43.

IOTTI, DANIELA, *Rien de Plus*, in Programma di sala del concerto *Opus 89 per 6 musicisti d'oggi*, del 26 ottobre 1989 presso il Teatro Cavallerizza di Reggio Emilia.

KANDINSKIJ, WASSILIJ, *Punkt und Linie zu Fläche Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente,* Langen, München 1926. – trad it. WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici*, a cura di Melisenda Calasso, Adelphi, Milano 2008.

KOBLIAKOV, LEV, *Pierre Boulez. A world of Armony,* Routledge, New York, 1990.

KOSTKA, STEFAN, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, Pearson, Boston, 1999, 2012[4] capitolo 9, *Nonserial atonality*, pp. 166-90.

KRISTEVA, JULIA, *Le text du roman. Approche semiologique d'une structure discursive transformationelle,* L'Aia-Parigi 1970.

KRISTEVA, JULIA, *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), Feltrinelli, Milano 1978.

KURTH ERNST, *Romantische Harmonie und ihre Krisis in Wagners* Tristan, Max Hesse, Berlin 1923.

LA MATINA, MARCELLO, *Cronosensitività. Una teoria per lo studio filosofico dei linguaggi*, Carocci, Roma 2004.

LAMBERT, J. PHILIP, *Interval Cycles as Compositional Resources in the Music of Charles Ives*, in «Music Theory Spectrum», 12 , n. 1 (Spring), 1994, pp.67-89.

LANZA, ANDREA, *Il secondo Novecento*, EDT, Torino, 1991[2] : *La svolta degli anni Ottanta*, pp. 190-200.

LASAGNA, MARCO, *La figura: la scelta di un gesto articolato*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*. Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 115-6.

LEVY, FABIEN (textes réunis par), *Les ecritures du temps (musique, rythme, etc.),* L'Harmattan, Paris 2001.

LIGETI, GYÖRGY, *Anwirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen,* in ID., *Gesammelte Schriften* Band II, pp. 86-94.

LIGETI, GYÖRGY, *Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen*, in ID. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von MONIKA LICHTENFELD, Schott, Mainz 2007, vol II, pp. 86-94.

LIGETI, GYÖRGY, *Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik*, in ID.,*Gesammelte Schriften,* cit. pp. 106-11.

LIGETI, GYÖRGY, *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin,* in *Gesammelte Schriften,* hrsg. von MONIKA LICHTENFELD, Schott, Mainz 2007, vol. II, p. 285-6.

LIGETI, GYÖRGY, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Schott, Mainz 2007.

Ligeti in Conversation, Eulenburg Books, London 1983.

LIGETI, GYÖRGY, *Komposition mit Klangfarbern,* in ID., *Gesammelte Schriften*, vol . 1, pp. 157-69.

LIGETI, GYÖRGY, *Wandlungen der musikalischen Form*, in «Die Reihe», n. 7, 1960 – trad. it. *Metamorfosi della forma musicale*, trad. it. a cura di G. GIOANOLA, in E. RESTAGNO (a cura di) *Ligeti*, cit. pp. 223-42; in ID., *Gesammelte Schriften*, vol I, pp. 85-105.

LIGETI, GYÖRGY, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen, Bemerkungen zu Appartitions, i*n «Blätter o Bilder» 11 1960, pp. 50-7; in «Melos» 34/5 (1967), pp. 165-9.; in ID., *Gesammelte Schriften*, vol II, pp. 170-3.

LIGETI, GYÖRGY, *Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik*, in ID., *Gesammelte Schriften,* vol. II, pp. 33-50.

LOCANTO, MASSIMILIANO, *La funzione dei campi di altezze in* Cronaca del Luogo *di Luciano Berio. Uno studio degli schizzi,* in *Le théâtre musical de Luciano Berio.* Tome 2. *De* Un re in ascolto *à* Cronaca del Luogo, L'Harmattan, Paris 2016, pp. 305-67.

LOMBARDI, LUCA, *Costruzione della libertà* In «Musica/Realtà», n. 10, aprile 1983, pp. 190-8 – trad ing. *Construction of Freedom* in «Perspectives of New Music», Vol. XXII, 1-2, 1983/84, p. 235-264; trad. ted. *Konstruktion der Freiheit. Versuch einer musikalischen Topographie*, in ELISABETH HASELAUER UND KARL-JOSEPH MÜLLER (hrsg. von), *Europäische Gegenwartsmusik. Einflüsse und Wandlungen*, Schott, Mainz 1984, pp. 61-67 e in RUDOLF KLINKHAMMER (hrsg. von) *Schnittpunkte Mensch Musik. Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik*. Walter Gieseler zum 65. Geburtstag, Bosse, Regensburg 1985, p. 68-74; trad. svedese: *Frihetens Konstruktion. Ett försök till beskrivning av en musikalsk topografi*, in «Nutida Musik», XXVIII, 3, 1984/85, pp. 21-5.

LOMBARDI, LUCA, Introduzione al *Seminario internazionale di Musica Contemporanea*, in *Pionieri e Trasgressori*. Atti dell'ottavo cantiere d'arte di Muntepulciano, 10 luglio-7 agosto 1983, Editori Del Grifo, Montepulciano 1983, pp. 101-2.

LOMBARDI, LUCA, *Lettre ouverte*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp. 91-5.

LOMBARDI, LUCA, *Materiali per un'indagine sul concetto di figura*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*. Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985*, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986.* pp. 86-91.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, éditions de Minuit, 1979.

MAGNANI, FRANCESCA, *Crescendo*, in Programma generale del Festival *Di Nuovo Musica*, 1996, pp.145-6.

MAGNANI, FRANCESCA, *In acque solitarie (una glossa in margine di Moby Dick)*, in Programma generale del Festival *Di Nuovo Musica*, 1995, pp. 91-2.

MAGNANI, FRANCESCA, *Rien de plus*, in Programma generale del Festival *Di Nuovo Musica*, 1994, pp. 66-7.

MAGNANI, FRANCESCA, *Una traccia, sommessamente*, Saggio introduttivo a *Specchi della memoria. Omaggio ad Armando Gentilucci*, Aliamusica Records, Parma 2009, pp. [1-5] (compact disc della collana *Compositori a confronto*).

MANCA, GABRIELE, *Figura, la forma del tentativo*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*.Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986 pp. 109-10.

MANZONI, GIACOMO, *Tradizione e utopia, scritti di musica e altro*, Feltrinelli, Milano 1994.

MANZONI, GIACOMO, Recensione a *Oltre l'avanguardia* (Milano, Ricordi/Unicopli, 1991), in «Musica/Realtà», XII, n. 36, 1991, pp. 137-8.

MARINO, STEFANO, *La ricezione dell'estetica musicale di TH. W. Adorno in Italia*, relatore prof. Carlo Gentili, Università degli Studi di Bologna, aa. 2000-1.

MARTINELLI, RICCARDO, *Musica e teoria della Gestalt. Paradigmi musicali nella psicologia del primo Novecento*, in «Il Saggiatore musicale», V, 1998, pp. 93-110.

MATTIETTI, GIANLUIGI, *Armando Gentilucci* (voce), in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1999, Vol. 53 Galati-Ghisalberti, pp. 289-92, anche *on-line* <http://www.treccani.it/enciclopedia/armando-gentilucci_(Dizionario-Biografico)/>, consultato il 23 maggio 2013),

MELCHIORRE, ALESSANDRO, *Appunti sulla figura e il tempo*; in *L'idea di figura nella musica contemporanea*. Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 101-2.

Musica-scuola-laboratorio. L'educazione al suono e alla musica a Reggio Emilia dal 1973 al 1990, Comune di Reggio Emilia, 1990.

MESSIAEN, OLIVIER, *Traité de rytme, de couleur et d'ornithologie,* tomo VII, Leduce, Paris 2002, pp. 102-7.

MESSINIS, MARIO – SCARNECCHIA, PAOLO (a cura di), *Musica e politica: teoria e critica della contestualita sociale della musica*, voci sull'est, testimonianze e letture di contemporanei La Biennale di Venezia-Marsilio , Venezia 1977.

MICHEL, PIERRE, *György Ligeti Kammerkonzert pour treize instrumentistes (1969-70) : eléments de l'ècriture musicale : trames, textures, signaux, nouvelle polyphonie et autres composants au service d'une conception dynamique de la forme*, in «Analyse Musicale», n. 31, 1999, pp. 31-51.

MILA, MASSIMO, *La linea Nono (A proposito de "Il canto sospeso"),* in «La Rassegna musicale», XXX, n. 4. Dicembre 1960, pp. 297-311.

MINARDI, GIAN PAOLO, *Il sogno di Moby Dick*, in «Tecne Italiana Musica», IV/2, 1990, pp. 4-5.

MOLINO, JEAN, *Prolégomènes à une anthropologie de la musique*, in « Analyse Musicale », I, Paris, 1988, pp. 8-15.

MONTECCHI, GIORDANO, *Contaminazione o nuova acculturazione? Lingue e tecnologie musicali nell'epoca del post*, in CARLO DE INCONTRERA (a cura di), *Contaminazioni. La musica e le sue metamorfosi*, 13 aprile-13 giugno 1997, Teatro Municipale di Monfalcone, Monfalcone 1997, pp. 31-95.

MORAZZONI, ANNA MARIA, *...la memoria e la nostalgia, il sorriso svanito*, in *Omaggio ad Armando Gentilucci*, Comune di Reggio Emilia, I Teatri, Istituto "Peri, 18 marzo 1990, pp.7-11.

NATTIEZ, JEAN JACQUES, *Dalla semiologia alla musica*, Sellerio, Palermo 1990.

NAUERT, PAUL, *Field Notes: A Study of Fixed-Pitch Formations*, in «Perspectives of new music», 41/1, 2003, pp. 180-239.

NONKEN, MARILYN, *Messiaen to Murail, or what sounds become*, in SCOTT MCCARREY - LESLEY, A. WRIGHT (ed. by), *Perspectives on the Performance of French Piano Music,* Ashgate 2014 pp. 171-96.

NONO, LUIGI, *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, a cura di ANTONIO TRUDU, Olschki, Firenze 2008.

NONO, LUIGI, *Presenza storica nella musica d'oggi*, in «La rassegna musicale» 30/8, 1-8.

NONO, LUIGI, *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. DE BENEDICTIS e V. RIZZARDI, Ricordi-LIM («Le Sfere», 35), Milano 2001.

PALISCA, CLAUDE V. – BENT, IAN D., *Theory, theorists,* in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44944>, consultato il 14 marzo 2017.

PARISINI, ANDREA, *Sullo sfondo del tempo*, Saggio introduttivo a *Specchi della memoria. Omaggio ad Armando Gentilucci*, Aliamusica Records, Parma 2009, pp. [6-11] (compact disc della collana *Compositori a confronto*).

PASLER, JANN, *Neo-romantic,* in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40720>. Consultato il 14 marzo 2017.

PASTICCI, SUSANNA, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM» Anno II, n. 1, 1995, Numero monografico, pp. 1-111.

PEARSALL, EDWARD, *Twentieth-Century Music Theory and Practice*, Routledge, New York 2012.

PESTALOZZA, LUIGI, *Colloquio con Renzo Bonazzi sulla musica a Reggio Emilia*, in «Musica/Realtà», XVII/50, 1996, pp. 169-178.

PESTALOZZA, LUIGI, *I compositori milanesi del dopoguerra*, in «La rassegna musicale», 27/1, 1957, pp. 27-43.

PESTALOZZA, LUIGI, *Il suono oltre la nota*: *per il cambiamento*, in C. DI GENNARO-L. PESTALOZZA (a cura di), *Per Giacomo Manzoni*, :LIM, Lucca 2002, pp. 263-79.

PESTALOZZA, LUIGI, *La contraddizione pratica di Adorno*, in «La Rassegna Musicale», XXX, 1, 1960, pp. 9-23.

PESTALOZZA, LUIGI, *La 'trama sonora' di Armando Gentilucci*, in CD Ricordi CRMCD 1036, 1995.

PESTALOZZA, LUIGI, *Le cronache di Musica/Realtà (I)*, in «Musica/Realtà», XV/43, aprile 1994, pp. 159-171. Un saggio già pubblicato nel primo numero della rivista – *Cronache di Musica/Realtà*, in «Musica/Realtà», I/1 aprile 1980, pp. 217-228 – qui ripubblicato con alcune annotazioni introduttive.

PESTALOZZA, LUIGI, *Le cronache di Musica/Realtà (II),* in «Musica/Realtà», XV/44, agosto 1994, pp. 141- 164. Un saggio già pubblicato nel secondo numero della rivista – *Cronache di Musica/Realtà*, in «Musica/Realtà», I/ 2 agosto 1980, pp. 179-204 – qui ripubblicato con alcune annotazioni introduttive.

PESTALOZZA, LUIGI, *L'Opera aperta' musicale e i sofismi di Umberto Eco,* in «Rinascita», 20, 22 settembre 1962, p. 24.

PESTALOZZA, LUIGI, *Luigi Dallapiccola e la Nuova musica italiana*, in «Musica/Realtà» n. 45, 1994, pp. 127-38.

PESTALOZZA, LUIGI, *Nono, parole e suono*, in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, 2, pp. 603-29.

PESTALOZZA, LUIGI, *Rifiuto dei contenuti nella 'nuova musica', in* «Rinascita», 28, 17 novembre 1962, pp. 27-8.

PIANA, GIOVANNI, *Considerazioni inattuali su Th. W. Adorno*, in «Musica/Realtà», XIII, n. 39 , dicembre 1992, pp. 27-53: in particolare le pp.43-9.

PIANA, GIOVANNI, *Filosofia delle musica*, Guerini, Milano 1991.

PINZAUTI LEONARDO, *A colloquio con Luigi Nono*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» IV/1 1970 pp. 69-81, poi riportato in *Luigi Nono. Scritti e colloqui.* Vol. 2, pp. 84-95: 90.

POLANYI, MICHAEL, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy,* The University of Chicago Press, Chicago 1958; tr. it. *La conoscenza personale*, Rusconi, Milano 1990.

PORTA, ENZO, *Il violino nell'epoca della mutazione sonora*, in «Sonus», 111/4, settembre-novembre 1991, pp. 83-95.

POUSSEUR, HENRI, *Anton Weberns organische Chromatik 1. Bagatelle, op. 9 i*n «Die Reihe», n. 2, 1955, pp. 56-65.

POUSSEUR, HENRI, *Applications Analytiques de la 'Technique des Réseaux'*, in «Revue Belge de Muiscologie», 52, 1998, pp. 247-98 ; poi in ID., *Série et harmonie généralisées: une théorie de la composition musicale*. Écrits (1968-1998) choisis et présentés par PASCAL DECROUPET, Mardaga, Collines de Wawre, 2009, pp. 243-93.

POUSSEUR, HENRI, *L'apoteosi di Rameau (Saggio sulla questione armonica)*, (pubblicato in «Revue d'esthétique», numero triplo su Le Musiques Nouvelles, Klincksiek, Parigi 1986) in ID, *Scritti*, a cura di Gabriele Bonomo e Luigi Pestalozza, Ricordi-LIM, Milano 2007, pp. 169-244.

POUSSEUR, HENRI, *Ecrits théoriques 1954-1967*, choisis et présentés par PASCAL DECROUPET, P. Mardaga, Sprimont 2004.

POUSSEUR, HENRI, *Scritti*, a cura di Gabriele Bonomo e Luigi Pestalozza, Ricordi-LIM, Milano 2007.

POUSSEUR, HENRI, *Série et harmonie généralisées: une théorie de la composition musicale*. Écrits (1968-1998) choisis et présentés par Pascal Decroupet, Mardaga, Collines de Wawre, 2009.

POZZI, RAFFAELE, *Il compositore come educatore. La prospettiva pedagogica nei musicisti del Novecento*, in GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI e FRANCO FRABBONI (a cura di) *Educazione musicale e Formazione*, FrancoAngeli, Milano 2008, pp.210-29.

PUSTIJANAC, INGRID, *György Ligeti, Il maestro dello spazio immaginario*, Lucca, LIM 2013.

PUSTIJANAC, INGRID, *Il tempo nel pensiero compositivo della seconda metà del Novecento*, in GIANMARIO BORIO E CARLO GENTILI, *Armonia, tempo (Storia dei concetti musicali,* 1), Carocci, Roma 2007, pp. 343-59 (Bibliografia specifica pp. 386-394).

PUSTIJANAC INGRID, *Osservazioni analitiche su alcune questioni formali e di tecnica compositiva in* Passaggio *di Luciano Berio*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, sous la direction de G. Ferrari, vol. I (*De* Passaggio *à* La Vera Storia), L'Harmattan, Paris 2016, pp. 139-76.

RESTAGNO, ENZO, *Gentilucci, l'intimista che incontrò Moby Dick*, in «Il giornale della musica», V/45, dicembre 1989, pp. 1 e 4.

RESTAGNO, ENZO (a cura di), *Ligeti*, EDT, Torino 1985.

RILKE, RAINER MARIA, *Duineser Elegien*, Insel, Frankfurt am Main 1923 – trad. it. *Elegie duinesi,* traduzione di Enrico e Igea De Portu, Einaudi, Torino 1978.

RISATTI, HOWARD, *New Music Vocabulary, A guide to Notation Signs for Contemporary Music*, Univesrity of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1975.

RISSET, JEAN-CLAUDE –WESSEL, DAVID, *Exploration du timbre par analyse et synthèse*, *Le timbre, Métaphore pour la composition*, textes réunis et présentés par Jean-Baptiste BARRIERE, collection Musique, passé, Présent, Christian Bourgois-IRCAM, Paris 1991.

SABBE, HERMAN, *György Ligeti*, in *Theorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 2, Symethrie, Lyon 2013, pp. 1081-94.

SALLIS, FRIEDEMANN, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti,* Studio – Verlag Schewe, Colonia 1996.

SCHAEFFER, PIERRE, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Seuil, Paris 1966, 1977[2].

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Anton Webern e la 'klangfarebenmelodie'* in LEONARD STEIN [ed. by] *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg,* University of California Press, Berkeley, 1951.

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Gustav Mahler* (1911) in *Style and Idea*, New York 1950 – trad. it., ID., *Stile e idea,* Feltrinelli, Milano 1975.

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Harmonielehere*, trad it. di G. Manzoni, *Manuale d'armonia*, Il Saggiatore, Milano 1963, 2002 (1. Edizione tascabili), pp. 528-9; poi ID., *Trattato di armonia* (traduzione di ANNAMARIA MORAZZONI), Il Saggiatore, Milano 2015.

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Method of Composing with 12 Tones* (Conferenza presso Università di California di Los Angeles del 26 marzo 1941) – trad. italiana *Composizione con dodici note*, in *Stile e Idea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, RusconiPaolazzi,1960, 2a ed. Milano, Feltrinelli, 1975.

Arnold Schönberg Wasily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlischen Begegnung, trad it. ID, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, SE, Milano 2002.

SCIARRINO, SALVATORE, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998.

SCIARRINO, SALVATORE, *Roma, 31 ottobre, 1971. Nuova Consonanza,* in *L'idea di figura nella musica contemporanea.* Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986. pp. 79-83.

SOCCIO, GIUSEPPE, *Oltre la superficie*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*. Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 111-2.

SEEGER, CHARLES, *Notation prescriptive et notation descriptive*, in «Analyse musicale», A. 7, n. 24 (1991), pp. 6-12.

SERRAVEZZA, ANTONIO, *Musica, filosofia e società in Th W. Adorno,* Dedalo, Bari 1976.

SOLOMOS, MAKIS, *Timbre et son*, in *Theorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 2, Symethrie, Lyon 2013, pp. 1427-77.

STENZL, JÜRG, *Tradition et rupture de tradition*, in «Contrechamps» n. 3 (settembre 1984) *Avant-garde et tradition,* pp.. 27-43.

STOCKHAUSEN, KARLHEINZ, *Musica elettronica e musica strumentale* in *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henti Pousseur*, Feltrinelli, Milano 1976.

STOCKHAUSEN, KARLHEINZ, *Texte zur elektronischen und instrumentalischen Musik* (*Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*), hrsg. von D. Schnebel, I, DuMont, Köln 1963.

STOCKHAUSEN, KARLHEINZ, *Situation des Handwerks (Kriterien der 'punktuellen Musik')*, Parigi 1952 in ID., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, M. DuMont Schauberg, Köln 1963, pp. 17-23.

STOCKHAUSEN, KARLHEINZ, *…wie die Zeit vergeht…*(1956), in «Die Reihe» 3 , 1957, pp. 13-42 e ID., *Musik in Raum* (1958), in «Die Reihe» 5 , 1959 poi in ID., *Texte zur Musik*, DuMont, Koln 1963-, Bd. XX pp. 152-75.

STONE, KURT, *Music Notation in the Twentieth Century: a practical guidebook*, Norton, New York-London 1980.

STRAUS, JOSEPH N., *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prectice Hall, New Jeresy 1990, Norton, New York, 2016.

STUCKY, STEPHEN, *Lutoslawsky and His Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1981 e Charles BODMAN RAE, *The Music of Lutoslawsky*, Faber and Faber, Boston 1994.

TAGLIETTI, GABRIO, *Figura, retorica, forma*, in *L'idea di figura nella musica contemporanea*. Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1986, pp. 116-8.

TEMPO, CLAUDIO, *San Francisco Polyphony*, in E. RESTAGNO (a cura di), *Ligeti* cit., pp.181-9.

TOOP, RICHARD, *Brian Ferneyhough: texture, geste, figure*, in NICOLAS DONIN et LAURENT FENEYROU (direction scientifique), *Theorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 2, Symethrie, Lyon 2013, pp. 1681-1700.

TORTORA, DANIELA (a cura di), *Molteplicità di poetiche e linguaggi nella musica d'oggi*, Atti del Convegno di Nuova Consonanza, Roma 6-7 novembre 1986, Unicopli, Milano 1988.

TRUDU, Antonio, *Cinquant'anni di nuova musica: dalla dimensione unica al molteplice: la scuola di Darmstadt*, in «Musica/Realtà» n. 44, 1994, pp. 177-94.

TRUDU, ANTONIO, *Incontri musicali,* in «Musica/Realtà» n. 63, nov. 2000, pp. 18-27.

TRUDU, ANTONIO, *La scuola di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi-Unicopli, Milano 1992.

VACATELLO, MARZIO, *Th W. Adorno: il rinvio della prassi*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

VALLE, ANDREA, *La notazione contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino 2002.

VATTIMO, GIANNI, *Esiti dell'ermeneutica,* in Id., *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica,* Feltrinelli, Milano 1981.

VATTIMO, GIANNI, *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietsche e Heidegger*, Garzanti, Milano 1980.

VATTIMO, GIANNI – ROVATTI, PIER ANGELO (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983, 2011[2].

VELLANI, ALBERTO (tesi di laurea di) , *Armando Gentilucci (1939-1989). Catalogo generale delle opere,* relatore Gian Paolo Minardi, Parma, Università degli Studi: facoltà di magistero: corso di laurea in materie letterarie, Anno accademico 1993-1994.

VILLA-ROJO, JESÚS, *Notazione e grafia musicale nel XX secolo*, traduzione e cura di Karen Odrobna Gerardi, Zecchini, Varese 2013, pp. 23-4.

VON DER WEID, JEAN-NOËL *La musica del XX secolo. Le opere, i compositori, le tecniche, i linguaggi, gli scritti, la critica, le tendenze*, Ricordi/LIM, Milano-Lucca 2002

WAGNER, RICHARD, *Über das Dirigieren*, Leipzig, – trad it. *Del dirigere* (trad. a cura di F. Gallia) Studio Tesi, 1989.

WATERS, SIMON, *Timbre composition: ideology, metaphor and social process, in* «Contemporary music review» V. 10, parte II (1994), pp. 129-34.

WEBERN, ANTON, *Der Weg zur neuen Musik*, Universal, Wien 1960. Trad it a cura di Gianpiero Taverna, *Il cammino della nuova musica*, SE, Milano 1989, 2006[2].

WESSEL, DAVID, *Psychoacoustics and Music. A report from Michigan State University, in* «Bulletin of the Computers Arts Society», XXX/1-2 (1973).

WESSEL, DAVID, *Timbre Space as a Musical Control Structure*, in «Computer Music Journal», 3 n. 2 giugno 1979, pp. 45-52.

WILSON, PETER N., *Vers une "écologie des sons": Partiels de Gérard Grisey et l'esthétique du groupe de l'Itinéraire*, in « Analyse Musicale », 36, 2000, pp. 36-52.

XENAKIS, IANNIS, *Musica. Architettura*, Spirali, Milano, 1982.

ZALDUA, ALISTAR (ed. by), *Music and Politics*, in «Contemporary Music Review» vol. 34, n.2-3 aprile-giugno 2015. Atti del convegno *Compositional Aesthetics and the Political,* Goldsmiths, Università di Londra 20-22 febbraio 2015.

ZANETTI, ROBERTO, *La musica italiana nel Novecento*, vol. III, Busto Arsizio Bramante editore, 1985, pp. 1549-50.

ZANETTI, ROBERTO, *Gentilucci, Armando*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Biografie,* vol. IV, UTET, Torino, 1986, anche on-line

<http://www.treccani.it/enciclopedia/armando-gentilucci_(Dizionario-Biografico)/> , consultato il 23 maggio 2013.

ZANARINI, GIANNI, *Il divenire dei suoni composizione musicale e mondo sonoro*, <http://www.sonusedizioni.it/maratea/files/edizioni/pdf/zanarini.PDF>, consultato il 24 agosto 2016.

ZANARINI, GIANNI, *Il suono*, in *Il sapere musicale* (*Enciclopedia della musica*, vol. II), Einaudi, Torino 2002, pp. 5-23.

ZANOLINI, BRUNO, *Verso una nuova retorica?, i*n *L'idea di figura nella musica contemporanea.* Atti del Convegno di Milano, 2-4 ottobre 1985, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 13, dicembre 1985, p. 113.