a cura di
Annalisa Bini
Tiziana Grande
Federica Riva

scripta sonant contributi sul patrimonio musicale italiano

IAML Italia
Associazione Italiana delle
Biblioteche, Archivi e Centri di
documentazione musicali

a cura di
Annalisa Bini
Tiziana Grande
Federica Riva

Scripta sonant
contributi sul patrimonio musicale italiano

IAML Italia
Associazione Italiana delle Biblioteche, Archivi e Centri di documentazione musicali

Pubblicazione realizzata con il contributo
del Ministero per i Beni e le Attività
Culturali. Direzione Generale Biblioteche
e Istituti Culturali (MiBAC-DGBIC).

© 2018 IAML Italia

IAML Italia, Viale Papiniano 33, 20123 Milano
CF 97143640155
www.iamlitalia.it

ISBN: 978-88-943024-0-0

Proprietà letteraria riservata.
La riproduzione in qualsiasi forma,
memorizzazione o trascrizione
con qualunque mezzo (elettronico,
meccanico, in fotocopia, in disco o in
altro modo, compresi cinema, radio,
televisione, Internet) sono vietate senza
l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Progetto grafico e impaginazione:
Venti caratteruzzi

A Fiorella Pomponi Boceda

Maria Fiore Pomponi Boceda

Il 29 luglio 2018 Fiorella Pomponi ci ha lasciati, improvvisamente, in silenzio per non disturbare amici e colleghi in vacanza.

Con lei abbiamo perso una preziosa collega di lavoro e un'amica discreta e sincera.

Per oltre cinquant'anni ha contribuito all'evoluzione delle norme di catalogazione delle risorse musicali, specializzandosi nella gestione dei documenti sonori e nella classificazione di tutte le tipologie di risorse.

Nella sezione musica della Biblioteca Comunale Centrale, la Sormani di Milano, ha trovato il luogo adatto per esprimere al meglio non solo le sue competenze, ma soprattutto la sua idea di biblioteca come servizio pubblico, in grado di rispondere nel modo più semplice e veloce alle esigenze di fruitori diversi.

Straordinaria lettrice di romanzi, con il marito organizzavano in casa delle "serate letterarie", dove presentavano e commentavano le novità appena lette. La sua passione e l'attitudine per la musica, le ha espresse cantando per molti anni nel Canti-Corum, *diretto dal maestro Vincenzo Simmarano.*

Il volontariato era per Fiorella una delle ragioni di vita e poteva praticarlo per diffondere la cultura come per aiutare gli anziani ammalati, spesso indigenti, ad essere trasportati in ospedale.

Un esempio di vita da non dimenticare.

Agostina Zecca Laterza

Indice

11 Introduzione

15 Patrizia Martini (ICCU, Roma)
La Musica nel Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN)

22 Massimo Gentili-Tedeschi (Biblioteca nazionale Braidense, Milano; ICCU, Roma)
Regole di catalogazione e linee guida in Italia

29 Marzia Piccininno (Roma) - Elisa Sciotti (ICCU, Roma)
Migliaia di suoni a portata di un clic: il progetto "Europeana Sounds"

35 Manuela Di Donato (Conservatorio di musica "N. Rota", Monopoli, Bari) - Maria Teresa Natale (ICCU, Roma) - Elena Zomparelli (Conservatorio di musica "L. Cherubini", Firenze)
MOVIO: la mostra digitale come nuovo strumento bibliografico e di valorizzazione del patrimonio musicale

45 Pierluigi Ledda (Archivio Storico Ricordi, Milano)
Setting the Stage for a Broad Digital Network: Positioning the Archivio Storico Ricordi as a Hub for Collaborative Projects

51 Annalisa Bini (Accademia di Santa Cecilia, Roma)
Archivi audiovisivi nelle istituzioni concertistiche: il caso dell'Accademia di Santa Cecilia

59 Andrea Malvano (Università degli studi di Torino)
Il progetto di catalogazione e studio dei documenti musicali conservati presso l'Archivio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

63 Luisa Maria Zanoncelli (Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia)
The Fondazione Ugo e Olga Levi and the Role of Music Libraries in the Era of Complexity

69 Angela Carone (Fondazione Giorgio Cini, Venezia)
I fondi musicali della Fondazione Giorgio Cini di Venezia: cenni storici e forme di valorizzazione dei documenti

78 Agostina Zecca Laterza (Milano) con la collaborazione di Valeria Luti (Archivio Storico Ricordi, Milano)
Carlo Pozzi e il "Fondo estero" di Giovanni Ricordi

89 Patrizia Florio (Conservatorio di musica "G. Nicolini", Piacenza)
Un progetto di ricerca e valorizzazione sull'archivio degli editori di musica Giudici e Strada conservato nella biblioteca del Conservatorio di musica "G. Nicolini" di Piacenza

101 Donatella Melini (Università degli studi di Pavia)
The Musical Archive of the Fondazione Antonio Carlo Monzino in Milano: Perspectives and Documentary Resources for the History of Lutherie between the 19th and the 20th Century

105 Maria Borghesi (Hochschule für Musik, Dresden)
Lo studio delle edizioni pratiche: metodologie e prospettive. Il caso delle Invenzioni a due voci *di J.S. Bach in Italia*

113 Elvidio Surian (RIPM-Italia, Pesaro)
Seven Eearly Twentieth-Century Italian Music Periodicals: Accessing their Content in RIPM

119 Annarita Colturato (Università degli studi di Torino)
Il progetto "Cabiria" dell'Università di Torino

127 Anna Claut (Venezia)
Tesori musicali marciani

135 Elisabetta Sciarra (Biblioteca nazionale Marciana, Venezia)
Libri musicali della Biblioteca nazionale Marciana tra Parigi e Vienna

141 Annarosa Vannoni (Conservatorio di musica "G. B. Martini", Bologna) - Romano Vettori (Accademia Filarmonica, Bologna)
L'Accademia Filarmonica e il Liceo Filarmonico di Bologna: una storia comune

169 Giulia Giovani (Università degli studi, Siena)
I primi cataloghi della biblioteca musicale del Conservatorio della Pietà dei Turchini e del Collegio di San Sebastiano di Napoli (1794-1826)

179 Antonio Caroccia (Conservatorio di musica "D. Cimarosa", Avellino)
Inventari e collezioni musicali della biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli

221 Sarah M. Iacono (Conservatorio di musica "T. Schipa", Lecce)
Dall'esemplare alla collezione: recupero delle fonti, critica testuale e un caso di studio in Terra d'Otranto

233 Paolo Sullo (Istituto superiore di studi musicali "P. Mascagni", Livorno)
Storia di un "inganno commerciale" e di un manoscritto di solfeggi attribuito a Leonardo Leo custodito presso la Biblioteca provinciale "Nicola Bernardini" di Lecce

245 Ilaria Grippaudo (Liceo musicale "Regina Margherita", Palermo)
Cambiamento e continuità: i manoscritti del fondo musicale del duomo di Enna

257 Roland Pfeiffer (Universität der Künste, Berlin; DHI, Roma)
Digital Opera Manuscripts from Private Libraries in Rome

263 Maria Teresa Dellaborra (Conservatorio di musica "G. Nicolini", Piacenza)
Una felice interazione tra collezioni private e pubbliche: il "caso" Rolla

273 Stefania Gitto (Fondazione Scuola di musica di Fiesole, Firenze; Stvdivm Faesvlanvm, Wien)
Ferdinand III Habsburg-Lorraine Grand Duke of Tuscany: Collector and Cultural Mediator in Europe at the Beginning of the 19th Century

285 Marina Schieke-Gordienko (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin)
Ferruccio Busoni (1866-1924). His Estate in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SBB-PK)

295 Nicola Lucarelli (Conservatorio di musica "F. Morlacchi", Perugia)
Il Fondo Riccardo Schnabl della biblioteca del Conservatorio di musica "F. Morlacchi" di Perugia

303 Federica Biancheri (Casa della Musica. Archivio storico del Teatro Regio, Parma)
Un secolo di musica nell'Archivio storico del Teatro Regio di Parma attraverso i documenti di un musicista cosmopolita: Mieczyslaw Horszowski

315 Rosa Perrotta (Comune di Napoli. Servizio patrimonio artistico e beni culturali)
Fonti per la storia della canzone napoletana: la collezione "Ettore De Mura" del Comune di Napoli

325 Giovanni Vacca (Roma)
The Street, the Voice, the Print: Overturning the Sources in the Making of a Book

329 Consuelo Giglio (Conservatorio di musica "A. Scontrino", Trapani)
Promoting Culture in Communities. The Glocal Experience of Danilo Dolci as Reflected in his Family's Library

339 Maria Rolfo (San Miniato, Pisa)
Danza e musica rinascimentale e barocca: i materiali del fondo archivistico "Andrea Francalanci"

347 Monica Boni (Istituto superiore di studi musicali "A. Peri", Reggio Emilia - Castelnuovo ne' Monti)
Sulle tracce di Armando Gentilucci. L'eredità di un compositore tra produzione e ricerca

364 Annalisa Capristo (Centro Studi Americani, Roma)
Fonti per lo studio della persecuzione antiebraica fascista nel settore musicale

383 Indice dei nomi

Monica Boni

Sulle tracce di Armando Gentilucci. L'eredità di un compositore tra produzione e ricerca

> Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.
> Jorge Luis Borges, *L'Artefice*: Epilogo (1960)[1]

RITRATTI[2]

Nell'archivio fotografico di Armando Gentilucci (1939-1989),[3] conservato presso la Biblioteca a lui dedicata,[4] alcune immagini amatoriali colpiscono per la disinvolta naturalezza. Una di esse ritrae il compositore nel controluce di una finestra aperta: le braccia conserte e lo sguardo rivolto all'osservatore. Al momento dello scatto, risalente alla primavera 1986, Gentilucci, che dirigeva l'Istituto musicale "Achille Peri" di Reggio Emilia dal 1969,[5] si trovava nel suo studio, situato al primo piano dell'antico Foro Boario (poi Caserma "Zucchi"), che ospitò la scuola dall'anno 1976-77 alla fine del 1998, data del suo trasferimento ai monumentali Chiostri di San Domenico.[6] Chi vi ebbe accesso non esiterebbe a ricondurre una porzione di quel vasto locale allo schema iconografico che nell'immagine raccorda il soggetto, un ritratto fotografico di Béla Bartók appeso alla parete, ed entrambi ad una partitura esibita su un leggio di grandi

1 Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, vol. 1, Milano, Mondadori, 1984, p. 1267.

2 Le immagini che corredano questo scritto sono pubblicate per gentile concessione dell'Istituto superiore di studi musicali di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti (Figg. 1,2,5), dell'Archivio Storico Ricordi di Milano (Fig. 3), dell'Archivio Biblioteca Mediateca "Fondazione I Teatri" di Reggio Emilia (Fig. 4).

3 Riferimenti biografici in Gianluigi Mattietti, *Armando Gentilucci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1999, vol. 53, *Galati-Ghisalberti*, pp. 289-92. Cfr. anche Giordano Ferrari, *Armando Gentilucci. Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia*, Milano, Ricordi, Lucca, LIM, 1998.

4 La biblioteca dell'Istituto superiore di studi musicali "Achille Peri" (I-REi) è stata intitolata a Armando Gentilucci dalla Giunta del Comune di Reggio nell'Emilia con delibera del 24 ottobre 2002 (n. 21395/302). Cfr. <https://www.comune.re.it/peri_biblioteca/>.

5 Ferrari, *Armando Gentilucci*, cit., pp. 51-62.

6 Matteo Malagoli, *L'Istituto prima del pareggiamento*, in *L'Istituto Musicale "Achille Peri" nel Quarantennale del Pareggiamento ai Conservatori di Stato, 1971-2011*, a cura di Barbara Melano Protti ed Emilio Zoppi, Reggio Emilia, Centro Stampa del Comune, 2011, pp. 29-44.

dimensioni. L'attenzione scivola su questi dettagli come su complementi senza importanza: attrezzi scenici di un teatro immaginario, di cui il compositore per un istante si finge attore.

Il ritratto di Gentilucci nello studio (Fig. 1), soggetto a repliche, si ripropone con alcune varianti. Talvolta la rappresentazione comprende un'azione del protagonista, che indica con la mano un punto preciso della partitura (Fig. 3) o che, partitura a fianco, dialoga con un interlocutore implicito, tenendo in mano la sua pipa (Fig. 2). Cambiano collocazione nel tempo, abbigliamento e inquadratura, ma il permanere di alcuni oggetti eleva la loro funzione accessoria a mezzi di cui il soggetto si serve con una precisa intenzione comunicativa. Essi forniscono in modo plastico le coordinate entro cui Gentilucci intende fissare la propria immagine e nell'oggettivazione del "discorso" acquistano peso e reagiscono come portatori di senso.

Il luogo, deputato allo svolgimento delle funzioni direttive ed eletto a spazio dell'attività creativa, soddisfa le funzioni, rispettivamente pubblica e privata, di rappresentanza e di laboratorio. Il direttore riceve dove il compositore si rapporta nel quotidiano scambio con mezzi e fini del processo compositivo. Nei ruoli complementari, che insistono su uno stesso spazio, Gentilucci si preoccupa di descrivere con sufficiente precisione la propria collocazione nei concreti termini della storia culturale e per questo investe gli oggetti da immortalare accanto a sé di responsabilità simbolica: "citazioni" esemplari che rimandano al percorso formativo, umano e professionale; modelli onnipresenti lungo il cammino della definizione artistica.

Come in un borgesiano gioco di specchi, il ritratto di Bartók rimanda al proprio negli anni di apprendistato, alla passione infusa nell'allievo del Conservatorio di Milano da un giovane maestro, Franco Donatoni, allora totalmente assorbito dalla lezione dell'Ungherese. Il *flashback* si avvale dell'evidenza figurativa per regredire a riferimenti bibliografici puntuali come l'"ascolto critico" dei *Due ritratti* op. 5 (1963), o le notazioni ad altre pagine bartokiane (1965),[7] indagate dall'esordiente "scrittore di argomenti musicali" o dal compositore "alla ricerca", come nel "bartokiano" *Concerto per pianoforte archi e percussioni* (1964). Da argomentazioni e cimenti creativi della prim'ora la luce riflessa di Bartók si protende a marcare opzioni estetiche e a fondare indirizzi compositivi dell'intellettuale e dell'artista maturo.

Nell'introduzione alla *Guida all'ascolto della musica contemporanea* (1969), fortunato *bestseller* nel genere del *Konzertführer*, l'icona di Bartók, unita ai modelli di Varèse e di Ives, incarna il nucleo ispiratore di una via alternativa ai poli opposti del serialismo integrale e dell'alea, che monopolizzarono la scena e il dibattito del secondo dopoguerra.[8] Dalla fine anni degli Settanta Gentilucci, che nel decennio precedente aveva preso posizione contro le derive astrattiste della neoavanguar-

7 Armando Gentilucci, *Il significato dei "Due ritratti" di Bartók*, «Musica università» 1/3, novembre-dicembre 1963, pp. 9-11; Id., *Chiarità diatonica di Bartók nella "Cantata profana" e dopo: prospettive critiche*, «Rassegna musicale Curci», XIX/1, marzo 1965, pp. 6-9 e Id., *Appunti su Bartók e l'espressionismo*, «Musica d'oggi», VIII/8-9-10, ottobre-dicembre 1965, pp. 243-244.

8 Armando Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea. Dalle prime avanguardie alla Nuova Musica*, Milano, Feltrinelli, 1969 , 1973³, pp. 23 e sgg.

dia,[9] elegge a proprio *ubi consistam* il "terzo mondo"[10] eretto sul tronco del timbro come categoria compositiva principale, che trova il suo aggiornato esponente in Ligeti, e si dispone con esplicita professione di fede nel novero dei compositori *del* suono.[11] Nei primi anni Ottanta al compositore affermato l'esperienza compositiva di Bartók continua a suggerire modelli di apertura al molteplice linguistico, nozione sviluppata in sede teorica da Gentilucci nella prospettiva antidogmatica del pensiero contemporaneo e di non rinuncia, per usare un espressione consentanea a Nono, alla "presenza storica nella musica".

Dal lato della simbologia attivata in quest'avventurosa lettura per immagini, la presenza ricorrente nei ritratti di Gentilucci dell'autografo bachiano della *Matthäuspassion* in facsimile, dono del compositore Paul Dessau per le collezioni della Biblioteca dell'Istituto,[12] pone l'atteggiamento inclusivo ispirato a Bartók su un piano paritario di storicizzazione dei linguaggi, del loro procedere come successioni attualizzate: «Non è tanto sul mezzo materiale, profondamente legato alla contingenza e perciò esposto a continua consunzione, che si può e si deve discutere, quanto ai significati che detto mezzo viene ad assumere in una condizione storica determinata».[13] Nella prospettiva evolutiva in cui i linguaggi non s'inventano, ma derivano, la riflessione contenuta nel saggio maggiore di Gentilucci celebra la sperimentazione come paradigma da preservare e difendere a oltranza "oltre l'avanguardia" e la sua stessa fine:[14] un inno alla delibazione onnivora dei mondi sonori;[15] una celebrazione della pienezza creativa, finalmente libera da condizionamenti dopo il tramonto delle ideologie.

---

9 Armando Gentilucci, *"Avanguardia", corrosione e problematicità di un termine*, «Rassegna musicale Curci», XVII/4, dicembre 1963, pp. 16-19; ID., *Questioni critiche sulla nuova musica: le ultime ricerche*, «Disclub», III/17, ottobre-novembre 1965, pp. 21-24, Id., *La "Neo-avanguardia" tra il gratuito e la speranza*, «Rassegna musicale Curci», XIXbis/3, settembre 1966, pp. 18-22. Id., *L'alea oggi,* «Discoteca», IX/77, gennaio-febbraio 1968, pp. 24-25.

10 L'espressione è del compositore (Gentilucci., *Guida,* cit., p. 23).

11 Armando Gentilucci, *Il suono nella nuova musica*, in Id., *Oltre l'avanguardia: un invito al molteplice,* Fiesole, Discanto, 1979, riferimenti alla nuova edizione postuma Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, pp. 81-93: 84.

12 L'aneddoto, riportato in Armando Gentilucci, *Paul Dessau e l'istruzione musicale*, in *Omaggio a Paul Dessau. Musica/Realtà* (primavera '76), Reggio Emilia, Teatro Municipale, 1976, pp. 47-9, riferisce della visita al compositore tedesco nella sua casa di Zeuthen, avvenuta nel febbraio 1975 e delle parole con cui Dessau «con un sorriso partecipe» porse a Gentilucci il volume, dopo aver appreso che il collega italiano dirigeva un Istituto musicale: «prendete, per voi, per la vostra scuola, per i vostri studenti». Il volume Johann Sebastian Bach, *Passio Domini nostri J.C. secundum evangelistam Matthaeum,* hrsg. von Karl-Heinz Köhler, Leipzig, Veb Deutscher Verlag für Musik (riproduzione facsimilare del manoscritto autografo D-B P.25), 1966 è conservato nella Biblioteca Gentilucci [n. i. 590; CONS GENT 15] e kritischer Bericht, 1974 [n. i.. 18137; CONS MUS 1164].

13 Gentilucci, *Chiarità diatonica*, cit., p. 9.

14 Gentilucci, *Lo sperimentalismo come invito al molteplice*, in *Oltre l'avanguardia*, cit., pp. 15-22.

15 *Ivi*, p. 17, citato anche in Laurent Feneyrou, *Musiques informelles, musiques negatives. Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Franco Evangelisti*, in *Théorie de la composition musicale in XXe siecle*, volume 1, Lyon, Symétrie, 2013, pp. 735-76: 737-738.

L'abbandono senza riserve alle potenzialità del materiale acustico trova tuttavia un necessario contrappeso nell'esercizio del controllo su di esso. Senza nostalgie per l'iperdeterminismo strutturalista abbracciato dal serialismo integrale, i cui precetti di base restano validi come pure indicazioni operative,[16] Gentilucci perora l'ordine del pensiero (*organum*), come necessità che permane al di qua di qualsivoglia scelta poetica e lo *di*-mostra col gesto di afferrare d'un balzo il concetto e di trascinarlo, con un'improvvisa torsione teorica, sul piano tecnico della scrittura. Nella foto il compositore tocca con mano l'idea metastorica di contrappunto, della cui validità eterna, soggiacente a molti procedimenti di scrittura contemporanea (compreso il suo), è portatore l'*exemplum* bachiano (Fig. 3).[17]

Il fatto che sull'oggetto-partitura e sul gesto del compositore rappresentati insistano più ordini di interessi – da quello interno alla poetica e alla disciplina dell'esercizio artistico, a quelli esterni, che rimandano su un piano amministrativo alla consistenza patrimoniale di un servizio bibliotecario, istituito sotto la direzione del compositore nell'ambito della Scuola di musica,[18] e su un piano umano e relazionale ai rapporti e scambi intercorsi con altre personalità del mondo artistico e culturale italiano ed europeo – riporta la circolarità del discorso di Gentilucci alla configurazione complessa del suo asse ereditario. Concretamente agibile nella gran mole di effetti documentari, la vasta geografia delle fonti primarie, oltre a definire con le raccolte di scritti, partiture e documenti sonori il campo d'azione entro il quale, in un quotidiano corpo a corpo tra vita attiva e speculativa, si misurarono l'intellettuale "impegnato", il critico, il teorico e il compositore, afferma la validità di un metodo.[19]

Attraverso lo studio dei documenti è possibile indagare le relazioni che innervano i molti lati dell'esperienza e li rendono l'un l'altro inerenti: la composizione, come strumento conoscitivo, mediante il quale il compositore si appropria di linguaggi e forme specifiche per reinterpretarli; la riflessione teorica, che agisce come momento di passaggio dalla conoscenza tacita all'elaborazione esplicita di un attitudine critico-analitica ad ascoltare il paesaggio sonoro e a interrogarsi, dal lato del sé, sui risultati della *poiesis*. Di fronte è la prassi, che assorbe il momento

16 Sulla funzione della serie nel metodo compositivo di Gentilucci cfr. Armando Gentilucci, A*ttraverso i sentieri del comporre, handout* dattiloscritto per il convegno *Pionieri e trasgressori* (VIII Cantiere internazionale d'arte, Montepulciano, 10 luglio-7 agosto 1983). Edizione commentata del testo in appendice alla tesi dottorale Monica A. Boni, *Riflessione teorica e concezione compositiva dell'ultimo Gentilucci: 1977-1989*, Università degli Studi di Bologna, anno 2017, relatore Paolo Cecchi, correlatore Ingrid Pustijanac, pp. 439-448.

17 Armando Gentilucci, *Attualità dei procedimenti compositivi di J. S. Bach nella musica contemporanea,* in *Bach tra '700 e '900: aspetti tecnici e teorici* (Castelnovo ne' Monti, 14 marzo-24 aprile 1986), a cura di Daniela Iotti, pp. 81-94.

18 Cfr. il paragrafo seguente (*Movimenti*) e note 29, 30.

19 Descrizione e catalogazione del Fondo Gentilucci conservato a Reggio Emilia nella Biblioteca omonima <https://www.comune.re.it/peri_biblioteca/paginenuove/fondo_gentilucci.htm>.

Fig. 1 – Armando Gentilucci ritratto nel suo studio. Reggio Emilia, Istituto musicale pareggiato "A. Peri", maggio 1986 [I-REi, Archivio Armando Gentilucci].

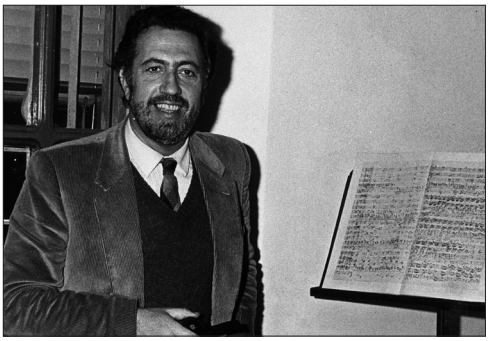

Fig. 2 – Armando Gentilucci ritratto nel suo studio. Reggio Emilia, Istituto musicale pareggiato "A. Peri", prima metà degli anni '80 [I-REi, Archivio Armando Gentilucci].

Fig. 3 – Armando Gentilucci ritratto nel suo studio. Reggio Emilia, Istituto musicale pareggiato "A. Peri", maggio 1986 [Archivio storico Ricordi, © Ricordi & C. S.r.l. Milano <https://www.archivioricordi.com>].

speculativo e lo fa esplodere nella funzione pedagogica del compositore[20] profusa nella trasmissione di competenze tecnico-artigianali della formazione accademica; nella promozione della conoscenza e della cultura musicale, attuate in prima persona o veicolate sul piano organizzativo; nella concezione strategica di una struttura deputata alla formazione artistica e nella sua gestione.

Nel salto di passo dalle *res gestae*, consegnate ad un periodo specifico della storia culturale, che segna il passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta del Novecento, alle risonanze di tali azioni nell'attualità, si collocano con particolare evidenza e validità trasversale alcuni luoghi ricorrenti: "immagini" prestate al musicale nelle quali il teorico e il compositore hanno concordemente individuato la possibilità di far dialogare la poetica dell'artista con la riflessione sulla concezione creativa ed entrambe con il discorso rivolto alla descrizione normativa del proprio linguaggio. Dal ritratto come discorso all'immagine come metafora, attraverso l'uso "a scavalco" di alcuni vocaboli, come "trama" o "labirinto", in contesti linguistici articolati, come il discorso teorico, o densi, come quello della composizione musicale, Gentilucci ricorre alla specificazione formale ed esplicita di una concettualizzazione condivisa per esprimere la propria concezione dell'arte e insieme una personale visione del mondo.

MOVIMENTI

L'interesse di Gentilucci per alcuni modelli astratti e per l'insieme dei termini basilari e delle relazioni che costituiscono il vocabolario di alcune aree specifiche emerge parallelamente nella riflessione teorica e nella concezione compositiva posteriori al 1977. La decorrenza di queste "ontologie" nella comunicazione dell'autore e nei titoli di alcune sue opere coincide con una generale presa di coscienza del compositore e manifesta un'esigenza di autoriflessione del tutto assente nella fase critica e creativa precedenti, improntate dalla militanza nel Partito Comunista Italiano e, nello specifico, dall'esercizio dell' "impegno" come poetica[21] e come prassi organizzativa.[22]

A questa prima fase risale il coinvolgimento di Gentilucci nel progetto milanese di *Musica/Realtà,* coniato da un gruppo di musicisti e personalità di spicco del mondo culturale italiano, su un'idea innovativa di Luigi Pestalozza e realizzato dal 1973 al 1978 a Reggio Emilia con la collaborazione degli enti locali, allo scopo di sperimentare, attraverso «la partecipazione diretta dei musicisti, dei cittadini, dei lavoratori, degli studenti, delle forze culturali politiche e sindacali» (Fig. 4), un metodo di conoscenza diffusa della musica presente e passata.[23]

---

20 Sulle molteplici interpretazioni del ruolo cfr. Raffaele Pozzi, *Il compositore come educatore. La prospettiva pedagogica nei musicisti del Novecento*, in *Educazione musicale e Formazione*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Franco Frabboni, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 210-29.

21 Sulla musica "impegnata" di Gentilucci, in particolare su *Canti di Majakovskij* (1970), *Cile 1973* (1973), *Come qualcosa palpita nel fondo* (versione 1973), *Che voi pensiate* (1975), cfr. Ferrari, *Armando Gentilucci,* cit., pp. 62-81.

22 *Ivi*, pp. 59-62.

23 Luigi Pestalozza, *Le cronache di Musica/Realtà I*, «Musica/Realtà» 1/1, aprile 1980, pp. 217-228 e Id., *Le cronache di Musica/Realtà II* , «Musica/Realtà» 1/2, agosto 1980, pp. 179-204; Id., *Per*

Claudio Abbado
Salvatore Accardo
Fausto Amodei
Dino Asciolla
Mario Baroni
Glauco Borrelli
Gabriella Barsotti
Aldo Bennici
Gualtiero Bertelli
Valentino Bucchi
Bruno Canino
Canzoniere delle Lame
Canzoniere del Lazio
Canzoniere « Il Contemporaneo »
Canzoniere Internazionale
Canzoniere Veneto
Nino Carboni
Cooperativa Musicom
Alberto D'Amico
Ivan Della Mea
Francesco Degrada
Gian Filippo De Rossi
Duo di Piadena
Vittorio Fellegara
Fernando Fera
Enrico Fubini
Severino Gazzelloni
Armando Gentilucci
Benedetto Ghiglia
Bruno Giuranna

Gruppo di Sperimentazione del Conservatorio di Bologna
Mario Gusella
Gherardo Macarini Carmignani
Desy Lumini
Giacomo Manzoni
Giovanna Marini
Elena Morandi
Nuovo Canzoniere Italiano
Gianni Nebbiosi
Luigi Nono
Nuovo Klaviertrio
Carlo Parmentola
Carlo Pestalozza
Luigi Pestalozza
Paolo Pietrangeli
Maurizio Pollini
Quartetto Italiano
Fausto Razzi
Giorgio Sacchetti
Piero Santi
Carlo Siliotto
Solisti Aquilani
Mario Sperenzi
Michele L. Straniero
Rubens Tedeschi
Flavio Testi
Marcello Vento
Roberto Zanetti
Alberto Zedda

LE ADESIONI RIMANGONO APERTE

MUSICA/REALTÀ nasce da un' idea del giugno scorso di un gruppo di musicisti (Nono, Abbado, Pollini, Gentilucci, Manzoni, Pestalozza, Borciani col Quartetto Italiano) a cui si aggiunsero subito altri validissimi personaggi del mondo musicale italiano (Canino, Accardo, Santi, Straniero, Giuranna, Fellegra, Gazzelloni, Baroni) trovando poi un vasto movimento di adesione.

Musica/realtà intende promuovere nuove forme di gestione sociale delle attività musicali partendo da iniziative di base (quartiere, fabbrica, scuola) che si configurano come momenti di promozione e di intervento di un pubblico popolare.

Un discorso che vuole essere di decentramento ma secondo modalità elaborate attraverso la partecipazione diretta dei musicisti, dei cittadini, dei lavoratori, degli studenti, delle forze culturali politiche e sindacali. Si tratta di ricercare, attraverso l'occasione specifica della musica, come portare avanti esperienze concrete di lotta per il diritto alla cultura e all'emancipazione intellettuale e culturale dei lavoratori.

Fare insieme musica, per conoscerla nelle sue stesse motivazioni sociali, tecniche, ideologiche, industriali per comprendere l' uso che ne viene fatto oggi, insieme elitario e consumistico. Superare l' attuale stato di divisione dei campi musicali (colto, leggero, popolare) e cogliere il problema della musica e del suo rapporto con la società in termini globali: questo è il progetto di lavoro di Musica/Realtà.

L'iniziativa è promossa dalle Amministrazioni Comunale e Provinciale di Reggio Emilia e patrocinata dalla Regione Emilia-Romagna.

Alcuni momenti originali vengono gestiti dalla Federazione Provinciale Lavoratori Metalmeccanici.

Incontri, dibattiti, esecuzioni musicali e concerti con la partecipazione di esecutori, direttori, solisti, critici, compositori, si tengono nei quartieri cittadini Pieve, Gardenia, Rosta Nuova, Pistelli e nei comuni della provincia di Fabbrico, Sant' Ilario.

Le manifestazioni sono gratuite e aperte a tutti.

Fig. 4 – Manifesto programmatico di *Musica/Realtà*, Reggio Emilia, aprile - maggio - giugno 1973 [Archivio storico della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia].

L'opera di aggregazione e mobilitazione del "movimento", che ebbe la sua fase culminante tra il 1975 e il 1976, raccolse intorno a sé un gruppo via via crescente di "operatori" d'eccellenza nel campo della critica, degli studi e della pratica musicale (nucleo dei firmatari in Fig. 4), i quali, a titolo pressoché gratuito, prestarono competenze e conoscenze alla realizzazione di incontri-dibattito, lezioni, convegni, mostre e concerti, organizzati a cadenza ciclica in due momenti dell'anno, nelle sedi operative delle forze sociali coinvolte nell'organizzazione decentrata, ovvero quartieri, scuole, biblioteche e fabbriche.[24] Gentilucci interpretò il ruolo dell'intellettuale organico gramsciano nella prospettiva marxista d'integrazione

una cultura musicale della trasformazione, «Musica/Realtà» 1/1; aprile 1980, pp. 5-13, editoriale al primo numero della rivista omonima, varata nel 1980 per trasferire sul piano della ricerca il senso e la linea dell'esperienza trascorsa.

24 In una recensione a caldo, a metà delle cinquanta serate in programma il primo anno, Rubens Tedeschi (*Incontro-scontro tra pubblico e cultura*, in «L'Unità», 23 maggio 1973), che fu tra i firmatari del manifesto di *M/R*, oppose gli intenti dell'esperimento "reggiano", di mostrare «una realtà artistica a chi non aveva mai sospettato di essere in credito», alle nostalgie di un élite culturale rappresentata sulle pagine de «Il Mondo» e attribuisce alla robusta attività culturale delle amministrazioni locali di sinistra la sensibilità per «sempre nuovi problemi di pubblico, di utilizzazione di forze, di diffusione a livelli più alti e più profondi». Per una comparazione del movimento ad altre espressioni del territorio regionale cfr. Aurora Scudieri, *Il Movimento "Musica/Realtà": Reggio Emilia, 1973-1978*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007,* vol. III: *Arti, Comunicazione, Controculture,* a cura di Piero Pieri e Chiara Cretella, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 113-119.

fra musica e politica,[25] dove la prima rientra nella progettazione culturale come trattamento di un bene d'uso, e non di scambio: come necessità di soddisfare un'esigenza di pienezza, di colmare «il vuoto innaturale tra realtà di fatto e realtà di diritto», che appartiene a tutti.[26]

Nelle *Cronache* il nome di Gentilucci compare con cadenza annuale (anche più volte) tra i relatori agli incontri-dibattito (1973), alle 12 lezioni nel corso di 150 ore per gli operai delle fabbriche *Organizzazione della musica e linguaggi musicali* (1974), ai 37 interventi nelle scuole materne, elementari, medie e superiori sul tema *Suono, forme e strutture della musica* (1975), agli I*ncontri con la musica della Repubblica democratica tedesca* (1976) (Fig. 5),[27] alle conferenze-dibattito su *Aspetti della musica d'oggi, Il popolare nella musica colta, Musica popolare-musica popolaresca-musica colta* (1977) nell'ambito delle quali viene ricordato il suo *Béla Bartók e la musica etnica*.

Al coinvolgimento in *Musica/Realtà* come compositore, Gentilucci unì la collaborazione come direttore dell'Istituto Musicale, che dal 1974, con il Teatro Municipale, entrambi parte dell'organico comunale, «si fecero carico di far funzionare la gestione dell'iniziativa»,[28] finalizzando azioni e strutture alle istanze formative e conoscitive sollecitate dal Movimento. Tra i supporti necessari sorse l'esigenza di un servizio bibliotecario specialistico aperto al pubblico, che garantisse la disponibilità permanente, e allargata alla collettività, di strumenti utili allo studio della musica. Dal 1975 l'Istituto musicale cominciò ad acquisire una dotazione bibliografica che fu incrementata rapidamente[29] e che, nel merito delle scelte, anche organizzative, trasfuse e materializzò, in forma di documenti cartacei e sonori disposti "a scaffale aperto", le linee-guida soggiacenti il metodo di lavoro collettivo in fase di bruciante sperimentazione. L'intuizione di Gentilucci, espressa nei fatti e deducibile tra le righe degli atti amministrativi che regolarono i servizi,[30] riguardò

25 Andrea Estero, *Il musicista-come-intellettuale nel secondo Novecento italiano: tra politica e ideologia*, in *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento*, a cura di Guido Salvetti e Maria Grazia Sità, Milano, Guerini, 2003, pp. 337-383.

26 Gentilucci, *Chiarità diatonica*, cit., p. 9.

27 Gli incontri, programmati nel 1975 e rinviati all'anno successivo per disguidi nelle trasferte dei musicisti tedeschi, derivavano da un'idea di Nono e di Pestalozza di estendere la conoscenza a settori della produzione musicale contemporanea dei paesi socialisti allora esclusi dai circuiti principali di diffusione, ed ebbero come pretesto il compimento dell'ottantesimo anno del compositore, insegnante e direttore d'orchestra della DDR Paul Dessau avvenuto nel 1974 (Luigi Pestalozza, *Le cronache di Musica/Realtà*, cit., II, pp. 184-191; Luca Lombardi, *A colloquio con Paul Dessau*, «Musica/Realtà» VIIII/2, aprile 1974, pp. 227-233). Sui rapporti del compositore amburghese con esponenti della cultura musicale italiana cfr. Luca Lombardi, *Un agitatore nel regime*, «Il Giornale della musica», XX/205, giugno 2004, pp. 22-23.

28 Pestalozza, *Le cronache di Musica/Realtà* II, cit., p. 182.

29 Dai registri cronologici d'ingresso risultano 676 titoli accessionati al dicembre 1975. L'incremento del patrimonio fino al 1979 si aggira intorno ai 700-800 nuovi titoli, che diventano 1.000-1.500 annui dal 1980, a seguito del cospicuo aumento di risorse da investire, per diminuire drasticamente a partire dagli anni Novanta, a seguito della crisi che colpì le finanze degli enti locali.

30 Premessa al Regolamento generale dell'Istituto musicale pareggiato "Achille Peri", approvato con delibera n. 22725/1850 del Consiglio comunale di Reggio Emilia del 30.11.1978 e *Disciplina del servizio della Biblioteca*, Titolo III (artt. 7-12) del Regolamento interno.

la funzione primaria degli effetti patrimoniali, i quali non dovevano alimentare l'ennesimo giacimento di oggetti fine a se stessi (*media quae*), consegnati ai depositi delle istituzioni culturali, ma assumere la responsabilità di mezzi tramite i quali (*media a quibus*) la musica potesse accadere ed espandersi come ricerca culturale. Alle condizioni poste per l'accessibilità e la fruizione agevole delle raccolte, venne affiancata in via prioritaria, come nessuna realtà bibliotecaria italiana aveva ancora mai fatto, una documentazione mirata sul Novecento musicale. Con questa scelta non si intendeva acquisire memoria del linguaggio contemporaneo, alla stregua di un mero oggetto che andava ad aggiungersi all'intera storia testimoniata dagli oggetti che lo avevano preceduto, quanto affermare l'esistenza di una prassi contemporanea, come impostazione al tempo stesso intellettuale ed esistenziale. D'altro canto, col trasferimento del rapporto dinamico che unisce produzione e ricerca alla struttura che detiene le manifestazioni concrete delle due espressioni, la Biblioteca assunse le trasformazioni interne alla cultura musicale come condizione della sua esistenza e spinge a tutt'oggi i soggetti che vi operano a indagare modi e forme di recezione suggerite dal quotidiano porsi della musica *nella* realtà, dove le musiche circondano gli individui e da essi si lasciano abitare.[31]

Al rapido mutamento dello scenario politico e socio-culturale, che impedì all'essenza "provocatoria" di *Musica/Realtà* di strutturarsi in organizzazione permanente, corrispose un "movimento" interno alla vicenda creativa di Gentilucci. Senza incorrere nel trauma di una storicizzazione imposta dall'esterno, alcune formulazioni, per quanto generiche, consentono di definire con sufficiente approssimazione la collocazione storico-culturale dell'ultimo decennio di Gentilucci nel pieno momento di crisi di un sistema di pensiero e di frattura col recente passato.[32] Figlio delle estroversioni politiche, che per un trentennio avevano animato la cultura della sinistra italiana e testimone del loro esaurimento, Gentilucci oppone al radicale disinteresse nei confronti della prassi politica e culturale, penetrato nella coscienza sociale degli anni Ottanta, un atteggiamento prevalentemente contemplativo e interiorizzante.

Il passaggio dalla poetica dell'impegno come manifesto al radicale soggettivismo in Gentilucci, che alla fine degli anni Settanta esce dalle file del Partito Comunista, manifesta alcune concordanze con il processo di sublimazione ideologica che nello stesso periodo aveva interessato altri protagonisti dell'avanguardia musicale come Luigi Nono e assume le caratteristiche di una totale emergenza spirituale. Nella riflessione del compositore sono presenti alcuni nuclei problematici come la moderna discesa dell'artista nel preconscio e nel prerazionale, le cui implicazioni conoscitive, derivate dalla psicanalisi freudiana e confermate dalle

31 Sul rapporto tra produzione e ricerca nelle iniziative della Biblioteca cfr. Monica Boni, *Insoliti luoghi per l'ascolto*, in *'Da Napoli a Napoli': musica e musicologia senza confini. Contributi sul patrimonio musicale italiano presentati alla* IAML *Annual Conference (Napoli 20-25 luglio 2008)*, a cura di Mauro Amato, Cesare Corsi, Tiziana Grande, Lucca, LIM, 2012, pp. 301-24. Cronologia e documentazione sugli eventi dal 2000 ad oggi: <https://www.comune.re.it/peri_biblioteca/paginenuove/iniziative01.htm> (sito consultato il 31 agosto 2017).

32 Su alcuni riflessi estetici del "disimpegno" cfr. contributi in *Avant-garde et tradition*, «Contrechamps» 3, settembre 1984; *Avanguardia?,* «La musica. Mensile di musica contemporanea», 1/1 gennaio 1985.

suggestioni letterarie, Borges e Rilke *in primis*, determinano alcune scelte fondamentali inerenti la qualità delle strutture soggiacenti la composizione[33] e, a livello di opzioni poetiche, supportano la vocazione «a trarre comunque, dal labirinto dell'intreccio sonoro, informazioni, echi, memorie multiple, in un percorso solo raramente deterministico, prefissato, seppure sempre coerentissimo».[34]

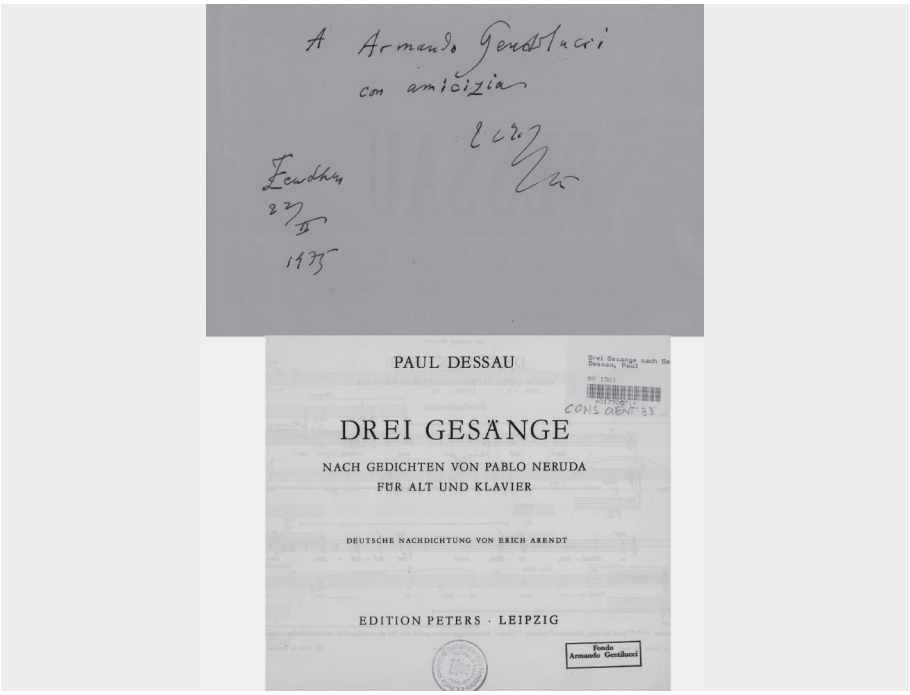

Fig. 5 – Frontespizio di Paul Dessau, *Drei Gesänge nach Gedichten von Pablo Neruda für Alt und Klavier,* Leipzig, Peters, ©1974. Esemplare con dedica autografa del compositore a Gentilucci sul retro della copertina [I-REi, n.i. 17980, CONS GENT 0033].

33 Per un'indagine sulle tecniche compositive di Gentilucci rimando alla citata tesi dottorale della scrivente.

34 Nel passo Gentilucci riferisce dell'attrazione empatica per musicisti «sempre presenti alla mia coscienza musicale» come Alban Berg e Béla Bartók (Gentilucci, *Attraverso i sentieri del comporre*, cit., pp. 444-445 della tesi cit. in nota 16).

TRAME E LABIRINTI

L'immagine del labirinto, archetipo millenario che parla all'uomo della propria condizione e del cosmo, come di un percorso tortuoso nel quale è facile entrare ma difficile uscire, ricorre negli scritti dell'ultimo Gentilucci nell'accezione specifica utilizzata da Boulez, che si rifà a Kafka, per descrivere la natura del processo creativo.[35] Sul piano gnoseologico la metafora solleva il problema della scelta tra due o più opzioni che, nella concezione creativa di Gentilucci, coincide con la variante estetica, e nello specifico borgesiana, di scelta che si porta dietro il rifiuto di infiniti altri.[36] Essa comporta reversibilità tanto che ogni scelta implica una rinuncia, senza che questa equivalenza tra i due atti sfoci in alcun dramma esistenziale. La questione pone semmai il dilemma dal lato di uno sforzo di controllo che deriva da un'istanza etica. La coscienza del soggetto è sede di un dialogo tra possibilità dove la scelta s'impone come atto responsabile di non abdicazione.[37]

L'accento posto da Gentilucci sull'imponderabilità delle scelte, a fronte dell'esistenza di un progetto iniziale, inerisce la natura rizomatica del labirinto, che, a differenza della variante classica univiaria, metafora di un cosmo difficile da vivere ma ordinato, o manieristica arborescente, dove solo un corno di un solo dilemma binario porta all'uscita, e perciò implica anche in questo caso l'esistenza di una regola, di un dentro e di un fuori, ha soluzioni e possibilità sempre infinite. Rizoma è sinonimo di rete infinita, dove ogni punto può connettersi a ogni altro e la successione delle connessioni non ha termine teorico perché non esiste più un interno e un esterno.[38] Il rizoma può proliferare all'infinito e in quest'accezione il labirinto viene evocato dall'immaginazione come figura della complessità dell'irrazionale (ovvero del reale), mentre il pensiero della ragione cerca di rimuoverlo o di ridurne la complessità.

Il principio dell'indeterminazione, soggiacente alla concezione creativa di Gentilucci come «ricerca di liberi percorsi» si esprime sul piano poietico nell'attivazione di processi compositivi tanto più avventurosi quanto più imprevedibili sono le possibilità che il materiale pre-compositivo disvela al musicista dopo lunghe interrogazioni. La fecondità dell'indagine condotta su detto materiale

35 Cfr. Pierre Boulez, *Sonata «Que me veux-tu»*, 1964, in Id., *Punti di riferimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 128-129 che cita la novella *La Tana* di Franz Kafka con questa premessa: «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».

36 Giorgio Bertone, *Italo Calvino: il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 150.

37 Il tema della responsabilità del musicista, che attraversa tutta la riflessione di Gentilucci, risale all'alternativa a sfondo storicistico proposta da Luigi Nono ai musicisti "nouvelle vague", con la sua dirompente conferenza tenuta a Darmstadt nel 1959 (*Presenza storica nella musica d'oggi*, «La Rassegna Musicale», XXX/8, 1960, pp. 1-8) che 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» cfr. Massimo Mila, *La linea Nono (A proposito de "Il canto sospeso")*, «La Rassegna musicale», XXX/4; dicembre 1960, pp. 297-311: 297.

38 Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Rizoma*, Paris 1976; trad it., Parma, Pratiche, 1977.

comporta l'attivazione di un'istanza conoscitiva del sé in relazione all'oggetto indagato, ovvero attuata in regime di totale congruità con esso:

> Il compositore non realizza praticamente un'idea generale e schematica già definitiva […]: 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.[39]

Con l'immagine del labirinto Gentilucci assume il paradigma della composizione incentrata sul processo di formazione in luogo di quello tradizionale, basato sui risultati della composizione. Dall'idea che la fissazione di un'opera rappresenti una sorta di tradimento verso il possibile, o un'esclusione ingiustificata di potenzialità non utilizzate, deriva il rifiuto del concetto di forma come "involucro" predeterminato.[40] Al contrario, la forma concepita come totalità diveniente presuppone una mobilitazione permanente del soggetto, il quale, durante il processo creativo, deve spostare il timone in base a continue correzioni di rotta, esattamente come nell'immagine kafkiana dell'animale, che si appresta a scavare la propria tana senza poter vedere dove sta andando, ovvero senza possedere le regole del gioco, in quanto queste risiedono altrove, esternamente al sistema.

Se caratteristica del pensiero contemporaneo è «l'elaborazione di tecniche di ragionevolezza per muoversi nel labirinto senza rimuoverne l'immagine, senza ridurlo a un ordine definitivo e senza abdicare alla necessità di tracciare dei percorsi praticabili»,[41] Gentilucci, attraverso l'impiego di un complesso di locuzioni derivate dall'estensione della metafora tessile alla tecnica compositiva, esprime la sua scommessa sulle possibilità di orientamento nel labirinto e insieme di cambiamento dentro di sé. Essi si trasmettono al di fuori come prova di intelligenza del mondo.

Nel linguaggio teorico del compositore la nozione di "trama", termine che in senso proprio designa il filo che viene introdotto per mezzo della navetta di un telaio tra i fili dell'ordito, e costituisce la parte trasversale del tessuto, passa a definire un modo personale d'intendere le relazioni che conferiscono senso formale agli oggetti sonori.[42] A quest'accezione fa riferimento un complesso di termini legati al primo da una certa affinità, stabilita sempre su base analogica. "Rete", "tessuto", "intreccio", "tela", "ragnatela sonora" sono immagini complementari di cui si serve Gentilucci per sviluppare il medesimo concetto, ma anche

---

39 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 *Wagner e Brahms attraverso due articoli inediti di Armando Gentilucci*, a cura di Giordano Ferrari, «Musica/Realtà», XVII/51, novembre 1996, pp. 147-155 che contiene un riferimento al citato passo di Boulez.

40 Gentilucci, *Il suono della nuova musica*, cit., p. 81.

41 Umberto Eco, prefazione al volume di Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Milano, Frassinelli, 1984.

42 Gentilucci, *Attraverso i sentieri del comporre,* cit., p. 444.

per trasferirlo nel concreto delle strutture e del loro svolgimento nel tempo, come indicato dai titoli di alcune sue opere dell'ultimo decennio: *Trama* (1977) per dieci strumenti a fiato, *Un mutevole intreccio* (1983) per doppio quintetto di fiati, *Al telaio del tempo* (1983) per clarinetto in si bemolle, *Le trame di un labirinto* (1986) per saxofono contralto, *Le fibre di una tela all'orizzonte* (1986) per contrabbasso. "Trama" è una nozione a un tempo dinamica e statica in quanto, come nel senso figurato di intreccio (*plot*), linea essenziale di svolgimento dei fatti più importanti che costituiscono l'argomento di un'opera narrativa, teatrale, cinematografica o televisiva, essa viene associata alla descrizione di un movimento, ma anche alla struttura adottata per la sua descrizione. Nella composizione omonima del 1977,[43] che Gentilucci reputa d'importanza cruciale nel suo percorso di crescita, il compositore realizza un esperimento di "teatro strumentale",[44] dove ai dieci esecutori viene chiesto di muoversi in base a traiettorie (parallele, convergenti, divergenti) notate in partitura con frammenti di linee spezzate.

L'azione dei musicisti non coincide con la "trama", ovvero con il processo definito nei segni della scrittura musicale, ma insiste sulle condizioni della sua percezione. Le fonti sonore vengono mobilitate in funzione delle reazioni del pubblico. Il movimento, associato ad alcune sezioni del brano, introduce una "dissonanza" visiva che si riflette sull'ascolto; imprime una perturbazione rispetto al dettato della notazione, la quale torna ad essere centrale e "indisturbata" nelle fasi in cui i musicisti, raggiunta una posizione indicata, si fermano. Mediante una «rete di connessioni gestuali e visive»[45] Gentilucci stabilisce un rapporto tra le differenti azioni dei musicisti e ottiene un potenziale di tensione variabile che deriva dal rapporto di queste con la scrittura musicale. Lo schema della Tabella 1 sintetizza le corrispondenze tra disposizioni dei musicisti, traiettorie dei movimenti, tipi di scrittura e fasce di registro occupate.

Nelle sezioni "polifoniche" del brano, notate in modo convenzionale, la compattezza della percezione multi-lineare, assicurata dalla continuità sonora e dalla direzionalità propria di ciascuna linea, richiede una disposizione fissa dei musicisti. Viceversa, in corrispondenza delle fasce a "banda" di frequenza fissa, realizzate con la ripetizione in ogni parte strumentale di sequenze di altezze con durate indeterminate (*alea*), ricavate permutando porzioni di scala cromatica di terza minore, la percezione globale del *continuum* sonoro, nel quale le linee non risultano distinguibili – anche a causa della sovrapposizione di altezze assegnate a timbri

43 Armando Gentilucci, *Trama* (1977) per dieci strumenti a fiato (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni), durata 14' circa, partitura, Milano, G. Ricordi & C., 1979 (© 1977), 132629, 22 p. in formato oblungo.

44 Espressione coniata da Mauricio Kagel a una conferenza tenuta da Heinz-Klaus Metzger nel 1958 in occasione della venuta di John Cage in Europa (Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim, wolke Verlag, 2007, p. 17). Cfr. anche Jean-François Trubert, *Théâtre musical et théâtre instrumental,* in *Théorie de la composition musicale in XXe siècle*, volume 2, Lyon, Symethrie, 2013, pp. 1269-1295.

45 Gentilucci, *Trama,* cit., nota del compositore.

affini come il flauto e il clarinetto – suggerisce al compositore il movimento degli esecutori per essere dipanata.

Con l'antitesi su cui si basa questa doppia relazione, Gentilucci porta il timbro nello spazio dell'orientamento visivo. Prima fonde gli elementi nella ricerca di una sonorità complessa e poi li distanzia fisicamente per distinguerli, secondo un procedimento che ricorda i grafici tridimensionali, escogitati dagli analisti contemporanei per rappresentare, attraverso la vicinanza o lontananza di punti all'interno di un cubo, il grado di affinità percettiva dei timbri indagati.[46] In questo caso la tridimensionalità, la ruvidità, lo spessore contorto dell'"oggetto" sonoro è dato dai movimenti degli esecutori e dalla definizione di uno "spazio acustico", potenzialmente dilatabile e percepibile in ultima analisi come una costellazione di sonorità puntiformi, quali sono gli elementi della sezione finale del brano.

Lo "sguardo dell'orecchio", indotto a posarsi su uno spazio definito dalle evoluzioni delle fonti sonore, sfonda il piano ortogonale della scrittura e dona al timbro una profondità prospettica. L'obiettivo della "terza dimensione del suono", che in *Trama* come in un altro brano dello stesso anno viene impresso dall'esterno con un artificio,[47] ma che in altre partiture di Gentilucci scaturisce *motu proprio* da una scrittura intenzionalmente timbrica,[48] consente di riappropriarsi del mondo ridotto a segno, appiattito (e perciò annullato) nell'astrazione geometrica, attraverso il recupero della sua fisicità. L'istanza corporea della materia che anela a una consistenza è per Gentilucci qualcosa di immobile e di mobile nel contempo: qualcosa di materiale la cui staticità, percepibile in superficie, è interessata da movimenti interni e perciò suscettibile di mutamenti, secondo una poetica che richiama il modello ligetiano, nella duplice declinazione delle masse timbriche cangianti o delle percettibilità lineari delle "nuove polifonie".

Come risulta da alcune analisi del brano,[49] il nucleo sulle note BACH, trasposto, permutato, indagato nella densità cromatica dei suoi quattro semitoni (sezione iniziale), o nella sintesi rarefatta di terze sovrapposte, risulta essere la maglia della rete, l'elemento strutturale soggiacente ai due sensi di svolgimento, orizzontale (trama) e verticale (ordito). Uno schema, tra gli infiniti possibili che la provvisorietà delle azioni umane oppone alle impenetrabili leggi che governano il cosmo. Con un chiaro riferimento al labirinto di Borges, la cui

46 John M. Grey, *An Exploration of Musical Timbre Using Computer-Based Techniques for Analysis, Syntheiss and Perceptual Scaling*, Stanford University, Stanford 1975; Id., *Multidimensional perceptual scaling of Musical Timbres*, «Journal of Acoustical Society of America», 61, 1977, pp. 1270-1277.

47 Cfr. Armando Gentilucci, *Tempo-spazio* (1977) per flauto e arpa, dove all'esecutore è richiesto il movimento.

48 Cfr. Armando Gentilucci, *Mensurale* (1977) per undici archi o orchestra d'archi.

49 Hanns-Werner Heister, *Scrigno dei suoni e chiarore dell'utopia: aspetti dell'opera di Armando Gentilucci*, «Musica/Realtà», XI/33, dicembre 1990, pp. 117-132: 123-124 e Ferrari, *Armando Gentilucci*, cit., pp. 88-90.

esistenza ingannevole sta alla condizione dell'uomo sospeso sull'abisso,[50] come la sua dilatazione nella metafora della biblioteca sta al "movimento" ermeneutico infinito,[51] alla volontà di ricercarne comunque la via e il senso, il labirinto creativo di Gentilucci rappresenta il luogo delle più intime profondità da cui emergono realtà senza luogo e senza tempo in una continuità aperta verso l'infinito. Giunto alle soglie dell'ineffabile, nella dimensione dove solo la ricerca conta, il compositore apre al molteplice: «la ragnatela sonora può ora abbracciare, nel suo sensibile dipanarsi, elementi assai diversamente connotati».[52] Perciò in *Trama* convivono alea e polifonia, macchie di sonorità complessa (*cluster*) e testura rarefatta, risultanze di linee melodiche sovrapposte, senza esclusione di accordi consonanti e perfino triadi.

Dopo aver appreso a muoverci verso il centro del labirinto, verso cui e attraverso cui la linea si protende e riceve senso,[53] sembra indicare Gentilucci, impareremo a tornare anche indietro, a riportarci ad una condizione pre-linguistica, per cogliere il manifestarsi del contenuto del mondo che continuamente risorge in noi, spinti comunque dalla ricerca dell'uscita o del passaggio che conduce al-di-là dell'ostacolo. La ricerca di una terza dimensione del suono, oltre a dimostrare che è impossibile immaginare uno spazio e un tempo fuori dalla propria esperienza, consente di descrivere il tempo, una volta spazializzato, come uno sfondo che nella musica dell'ultimo Gentilucci si divide in istanti infiniti (eterni):[54] un tempo che incombe e non procede ma che, assimilato all'eterno, cessa di essere durata.

50 Jorge Luis Borges, *Labirinto*, in *Elogio dell'ombra* (1969), in Id., *Tutte le opere,* cit., vol. 2, p. 279.

51 Di pochi anni fa è *aMAZEme*, grande installazione a forma di labirinto ospitata nel Southbank Centre Clore Ballroom di Londra durante le olimpiadi estive (31 luglio - 26 agosto) del 2012 e realizzata dai brasiliani Marcos Saboya e Gualter Pupo, utilizzando 250 mila libri disposti secondo un'impronta digitale di Jorge Luis Borges.

52 Gentilucci, *Attraverso i sentieri del comporre*, cit., p. 444.

53 Corrado Bologna, *Introduzione* a Károly Kerényi, *Nel labirinto*, [scritti dal 1941 al 1963], trad. it. Torino, Boringhieri, 1983, p. 28

54 Il riferimento è al borgesiano *L'orologio di sabbia* (in *L'artefice*), che ha ispirato Gentilucci per la composizione *Le clessidre di Dürer* (1985) per violino, clarinetto, violoncello e pianoforte.

TABELLA 1 – Armando Gentilucci, *Trama* (1977) per dieci strumenti a fiato.

DISPOSIZIONI DEI MUSICISTI	TRAIETTORIE DEI LORO MOVIMENTI	NOTAZIONE	TIPO DI SCRITTURA / ATTACCO
ordine sparso			
	intrecci convergenti / divergenti	proporz.	fasce / legato
			cluster
			fasce + pedali / legato
			fasce / legato + staccato
	convergenza		
tutti fermi in un punto centrale		convenz.	polifonia a 8 parti / legato
		convenz. / inserti proporz.	polifonia / 3 coppie omoritmiche
			fasce / staccato
			cluster
			fasce
		convenz.	polifonia contrappuntistica / legato
		proporz	acciaccatura / staccato fasce / legato
		convenz.	cluster
			polifonia contrappuntistica / legato
		proporz.	figure in acciaccatura
			pedali
doppio coro distanziati		convenz.	polifonia omoritmia / legato
	movimento coro II verso coro I		
doppio coro in un punto centrale			
	incrocio		
	divergenza	proporz.	*Klangfarben* / legato
			altezze isolate
			cluster
	convergenza		cluster
punto comune			

Analisi dei rapporti tra disposizioni, movimenti dei musicisti e scrittura musicale.

	DURATE DET. / IND.	QUALITÀ / DENSITÀ ARMONICA	BANDE DI FREQUENZE	AMBITO DI REGISTRO	RIF. PP.
	aleatorie	cromatica	fisse nelle sottosez. per coppie omotimbriche	Do_4 >Reb_5 Reb_1	1
		diatonica		Lab_4 Reb_1	2
		cromatica		$La\#_5$ Mi_1	2-3
		cromatica + diatonica		Fa_5 Mib_1	3-4
	determinate	diatonica / cromatica	variabili in registro fisso	La_3 Do_1	5-6
			variabili	Si_5 Fa_1	7-8
	aleatorie		fisse nella battuta	Si_5 $Do\#_2$	
	determinate		fisse	Fa_4 Reb_1	
	aleatorie		fisse nella battuta	Sib_5 Sib_0	
	determinate	diatonica / addensamento cromatico	variabili / reg. crescente	Fa_3> Sib_3 Do_1	8-10
	alea / ritornello continuo	frammentarietà cromatica / diatonica	variabili / fasce fisse	Si_5 Lab_2	10
	determinate	diatonica / cromatica	fisse	Sol_5 Do_1	11
			variabili	Do_6<Re_4 Re_1<Sol_3	11-16
	aleatorie	diatonica		Lab_4 La_2	17
			fisse	Mi_5 Sib_2	
	determinate		fisse / movimenti apparenti	$Re\#_4$ Mib_2	18
			fisse / movimenti apparenti	La_4 Lab_1	19
	aleatorie	diatonica / suoni tenuti	variabili	La_5 Sib_1	20
		diatonica brevi suoni + 3 tenuti		$Solb_5$ La_1	21
		diatonica	fisse	Dob_3 Lab_1	22
				Do_5 Do_1	22

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
presso Seristampa (Palermo) per conto di
IAML Italia Associazione Italiana delle Biblioteche,
Archivi e Centri di documentazione musicali

L'Italia e la *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML) condividono una lunga e proficua tradizione di collaborazione: la fondazione della IAML venne deliberata a Firenze nel 1949 e diverse conferenze annuali dell'associazione internazionale si sono svolte in Italia: a Milano nel 1963, a Bologna nel 1972, a Como nel 1984, a Perugia nel 1996 e a Napoli nel 2008.

Nel 2016 questo importante appuntamento internazionale si è svolto per la prima volta a Roma, grazie alla stretta cooperazione fra la IAML Italia e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, presso l'Auditorium Parco della Musica, dal 3 all'8 luglio 2016.

La presenza di trenta bibliotecari musicali (il doppio rispetto al convegno IAML di Perugia del 1996), tra gli oltre 120 relatori provenienti da tutto il mondo, è apparsa come una conferma della costante, effettiva crescita della professione in Italia.

Questo volume nasce dal desiderio di far conoscere a un pubblico più ampio l'impegno con cui la comunità italiana di bibliotecari, enti e studiosi ha presentato i propri risultati di lavoro e di ricerca sul patrimonio musicale italiano in ambito professionale internazionale.

ISBN 978-88-943024-0-0

9 788894 302400

EURO 32,00