

IMEN

Giovanni Mareggini

Suono puro, stupefatto memorie

Talmelli, Gentilucci, Gandolfi, Ferrari





www.limenmusic.com

limenmusic

la ricerca, il suono, l'immagine dell'era digitale ed il calore analogico



Suono puro, stupefatte memorie

Andrea Talmelli

A Parmenide (1976)

Armando Gentilucci

Sei brevi canti (1980)

In acque solitarie (una glossa a margine di Moby Dick) (1986)

Melodia 15 ottobre 1989 per uno strumento ad arco o a fiato (1989)

Paolo Gandolfi

Risposta (Dialogo) (1989)

Maurizio Ferrari

Trame di respiri melodici... silenzi (2004)

Nel lessico della musica strumentale l'uso della parola "canto" e di sue derivazioni ci riporta d'un balzo a un'essenza primordiale, alle radici di un'insopprimibile necessità espressiva. In un'economia remota, interamente dominata dal suono, dire e intonare sono innanzi tutto luoghi del pensiero in cui voce, respiro, canto e *melos* tendono a confondersi. La memoria di ciò da cui la musica ha avuto origine muove anche l'estensione del binomio corpo-strumento, il protendersi nel soffio all'interno di un tubo sonoro, dove la vibrazione armonica dell'aria riconduce al suono puro, smaterializzato dall'articolazione in parole, ma ancora carico della loro quintessenza espressiva.

Sul piano della pura esperienza del suono, ai margini del musicale, si sono indirizzate molte pratiche compositive novecentesche e si muovono tuttora molte poetiche contemporanee, spesso in rapporto complesso con la tradizione, con cui tali atteggiamenti sperimentali amano peraltro richiamare il proprio legame. Il rilievo dato al flauto ad opera di molti compositori, più o meno portati a scavare negli svariati modi di produzione del suono, coniuga l'ascolto stupefatto dall'effervescenza dello strumento a una catena di sensi immaginativi discendenti dal mito: un archetipo che connette il suono emergente dal soffio al respiro e la cavità dell'oggetto alla bocca spalancata, da cui promana l'inizio di tutte le cose.

Una bocca spalancata, come facoltà primaria di emettere suoni, intona la dedica *A Parmenide* per flauto solo (1976) del compositore Andrea Talmelli (Montese, 1950), allora esordiente, il quale, in aperto contrasto con la concezione "statica" dell'essere, elaborata dal più alto esponente della scuola presocratica di Elea, pone in capo al brano il celebre aforisma con cui la tradizione filosofica è intervenuta a posteriori sul pensiero di Eraclito di Efeso, semplificandolo: «Tutto scorre, nulla permane!?!...».

Il brano principia con la voce dell'esecutore, che declama l'assunto e prende a insufflare l'ultima articolazione vocalica ("e") nella regione più grave dello strumento con un'intensità crescente, fino a che il suono prende corpo e inizia ad esplorare «con lentezza» lo spazio armonico compreso nel registro delle prime altezze, privilegiando la continuità della gamma, o, come si teorizzava nella Grecia antica, la molle e sensuale qualità del "genere cromatico". Cinque le "proposizioni" che si susseguono in un tempo misurato, ma flessibile: altrettanti modi di interpretare il rapporto tra libertà e rigore. Un secondo dualismo oppositivo connette la musica alla dialettica tra dinamicità e permanenza; tra il complesso dei mutamenti che avvengono nel corso del tempo e il rapporto tra elementi differenti, a prescindere dalla loro evoluzione nel tempo. Lente si conserva solo se muta, suggerisce Eraclito, e la necessità di assumere insieme l'identico e il diverso spinge l'indagine oltre la superficie cangiante dei fenomeni, per cogliere «l'armonia invisibile», il fondamento della natura e aspirare alla verità del *logos*.

Al termine del brano, che ha una struttura circolare, il richiamo al materiale sonoro iniziale riporta l'ascoltatore al punto di partenza, dopo averlo sviluppato in un movimento a spirale di frasi distinte, dove, nel divenire degli accadimenti, ogni nuovo segmento non è semplice aggiunta, ma rigenerazione del precedente, sempre più proiettato verso il registro acuto e sovracuto dello strumento. Al centro della forma, dove la presenza di suono si fa più incisiva e il profilo ritmico esibisce nelle movenze una gestualità danzante («poco più mosso»), il tempo («poco affrettando») prende quota in un corpo a corpo esecutore-strumento («con voce») «velocissimo», fino all'esaurimento, al venir meno delle altezze, approssimativamente indicate.

Ancora suono come espressione diretta di un corpo vivente agita e pervade l'universo poetico dei *Sei brevi canti*, composti da Armando Gentilucci (Lec-

ce, 1939 – Milano, 1989) nel settembre 1980 con dedica al flautista Giorgio Zagnoni. A differenza del brano precedente, che con dovizia di sfumature sul timbro, sull'intonazione, sui modi d'attacco, ricorre al lessico sonoro del Novecento, i "canti" di Gentilucci ci ricordano che il suono prodotto per mezzo dello strumento verrà più tardi. Essi sollevano prepotentemente il problema dell'origine e vanno al fondo di ciò che si pensa la musica sia. La proiezione genetica impone di accantonare ogni sperimentalismo per concentrarsi sul movimento della "voce" *ad cantum*, lì dove annida la distinzione tra il musicale e il sonoro e dove questa instabilità tende a ricomporsi nell'unità di un pensiero ordinatore.

Funzionale a questa indagine sulle potenzialità costruttive insite nelle pure relazioni tra suoni è l'uso primario dell'intervallo, che il compositore leccese "mette a tema" come fattore di pregnanza strutturale e percettiva. Il primo dei sei brani, ad esempio, espone e sviluppa «senza alcun accento» né escursione dinamica, aggregazioni di cellule di terza minore, le quali vengono scomposte e ricomposte in modi sempre diversi e cangianti «secondo un processo di filiazione e trasformazione quasi biologica». La logica di natura armonico-intervallare, che Gentilucci adotta ispirandosi al magistero dei grandi del passato (nella citazione egli si riferisce a Brahms), conferisce una specifica identità estetica a ciascuno dei sei brani, di cui lo strumento rafforza la vocazione lirica, riportando il "cantare" alla degustazione interiore, alla pura immagine che precede la parola poetica per superarla, come avviene negli astratti melismi di molte composizioni vocali dello stesso autore.

A una specifica cifra "cantabile" aspirano le coordinate estetiche dei primi due brani, la cui espansione distesa persegue «idealmente la legatura» fin oltre le pause, a raccordare regioni lontane dello spazio acustico. In dirompente contrasto, il terzo componimento, percorso da un nervosismo ansimante di «suoni brevi, quasi impulsi» in un tempo «liberamente veloce, flessibile», sembra voler reprimere l'inclinazione lirica di fondo, la quale, tuttavia, trapela con pervicace

ostinazione da inattese aperture al canto: finestre che si spalancano su un tempo immoto e non misurato. Altrettanto fugace la gestualità esibita del quarto brano, tanto vibrante di impennate, quanto rapida a decantare «tutto d'un fiato, come sussurro». Una forma di resistenza più duratura alla tensione lirica sembra opporre il quinto, il più ampio e “strumentale” nella scrittura. Un intenso lavoro sul ritmo obbliga l'interprete a riconquistare faticosamente la cifra “cantabile”, la quale riemerge a sprazzi, «quasi sottovoce» e «come memoria», nelle more di una fascia martellante e incisiva di suoni acuti, mentre il congedo, a conferma di un equilibrio finalmente ristabilito, riprende gli elementi iniziali in tono «sempre assorto».

Il cantare assorto e sommesso precostituisce il mezzo e attraverso il quale Gentilucci trasforma la relazione *con* oggetti esterni in relazione *tra* oggetti interni: uno specifico orientamento a interiorizzare le cose mediante il dire. L'imperativo poetico nasce da questa circolarità del discorso del compositore a se stesso sulla propria arte e muove da un'opzione intimistica e autoriflessiva, da un modo di pensare la musica come risposta a una situazione di totale emergenza esistenziale-psicologica, da una volontà di superamento delle discontinuità dell'esistenza nella pura emozione estetica.

Di segno marcatamente e integralmente introspettivo è *In acque solitarie* (una glossa a margine di *Moby Dick*), concepito nell'estate 1986 con dedica ad Andrea Griminelli, in cui Gentilucci, reduce dall'ardua palestra compositiva imposta dal soggetto di Melville, che lo aveva impegnato per un paio di anni in un'opera di teatro musicale peraltro mai rappresentata, sfoggia una padronanza totale della forma. Il riferimento alla chiosa, alla glossa, come attitudine del soggetto a fissare intuizioni, immagini o concetti a margine di un testo, traduce in modo plastico la dimensione dell'*otium*, la psicologia dell'attesa nelle ore di inerzia forzata a bordo della nave, già descritte nella fonte letteraria. Il debito

verso i materiali sonori dell'opera maggiore emerge nell'avvio statico, confinato nel registro grave dello strumento, che indugia più e più volte su uno stesso semitono diversamente fiorito e su un insieme di ornamenti alternativi, ristretti a un campo di sole otto altezze della scala cromatica. Più che di glossa potremmo parlare di tropo, se non fosse che quest'antica tecnica di elaborazione di nuove strutture melodico-testuali, basate su monodie preesistenti, attiene un *modus operandi* sorto in ambito creativo propriamente vocale, mentre la melopea di Gentilucci ricorre a moduli archetipici del "canto" strumentale. Un canto che nasce dall'evoluzione in senso musicale di "segnali", di formule melodico-ritmiche deputate al richiamo, all'incitamento e che rientra nell'impiego convenzionale di alcune categorie acustiche di tubi sonori (le trombe, i corni), chiamati da sempre a cadenzare le azioni umane. A questo patrimonio comune di riferimenti a suoni e cose si appella l'impiego dell'acciacatura, elemento di slancio verso un suono importante, che ricorre con un inconfondibile colore armonico in molte partiture dell'ultima fase compositiva del Maestro, come "vocabolo" che presiede a un'ampia fenomenologia di evocazioni di indeterminata provenienza.

Assorto a scrutare gli sconfinati orizzonti dell'oceano, il pensiero vaga e fluisce in un profluvio di immagini sonore che di tanto in tanto si riscuotono dalle profondità meditative (e marine) e insieme ad esse respirano e "galleggiano" in totale assenza di costrizioni metriche. *L'incipit* ha fissato il campo d'azione e con esso il peso di una nota polare su cui la melodia indugnerà più e più volte, come fosse una corda di recita. La distanza dal punto di partenza segna dunque innanzi tutto il grado di evoluzione del percorso armonico, la misura della circolarità con cui il processo di allontanamento da e riavvicinamento a un nucleo generativo, che ha nel semitono naturale *mi-fa* la sua radice, individua nella nota *mi* insieme la chiave di volta sui cui s'imperniano due opposte traiettorie e su cui converge, alla fine di tutto, il punto d'arrivo. Un primo vistoso spostamento di assetto all'insù, verso la seconda ottava, fissa nel *la* sopra il rigo il nuovo ba-

ricentro delle fioriture, da cui slittare in breve alla conquista della terza ottava, illuminata da un fremito sospeso di terze maggiori e minori alternate. È il primo di una serie di luminescenti trascolorazioni timbriche (frullati, trilli multipli di armonici naturali) che agiscono come catalizzatori o snodi di un'evoluzione armonica a forbice, connettendo i livelli di una polifonia soggiacente di registri acustici ed espressivi. Gentilucci pensa per linee la trama di questo dialogo interiore: voci alte e voci fioche, spinte a scavare in regioni liminari tra il suono e il suo fantasma con esiti di pura poesia.

«Abbandono lirico» e «severità costruttiva» coesistono in feconda sintonia nella concezione creativa di Gentilucci. Di questa duplice istanza, trasversale alla propria parabola artistica, il compositore fornisce un'ultima emblematica espressione, alla vigilia della prematura scomparsa. Scritta per il compleanno dell'amico di sempre Paolo Gandolfi, *Melodia per uno strumento ad arco o a fiato, 15 ottobre 1989* conferma in poche righe e nell'estrema economia di mezzi la tendenza dell'ultima fase creativa a una scrittura sempre più rarefatta e frammentaria. Da un'istanza di pura contemplazione, scevra da materializzazioni timbriche, promana l'idea di un'espansione melodica ad una sola "voce", buona per qualsivoglia strumento monodico, purché "canti". Sospeso nel vuoto, domina uno struggente lirismo, che non necessita di appoggiarsi a un testo per declinare fraseggio, qualità espressive («legatissimo») e dinamiche («sempre molto piano») verso quell'accezione di puro canto.

Sotto la superficie dei suoni, una costruzione rigorosa predetermina il «motore occulto e governa le relazioni su cui poggia l'impianto melodico. Si tratta di un campo sonoro di sette altezze, organizzate in due tetracordi speculari rispetto a una "nota perno". La scelta di dette altezze deriva dalla trascrizione in note musicali del nome "Paolo", ricavata, come il compositore era solito fare, partendo dal *do* centrale della gamma, che egli poneva in corrispondenza della

lettera A dell'alfabeto, procedendo cromaticamente fino all'esaurimento delle lettere. Nelle ripetute letture di questa tavolozza armonica essenziale, echi e rifrazioni degli stessi suoni, ora investiti di peso strutturale, ora associati a un ruolo non meno rilevante di abbellimenti (le acciaccature tipiche dello stile di Gentilucci), precostituiscono la stasi contemplativa di un tempo immoto. Frequenti respiri e interruzioni del discorso impongono un sovrappiù interpretativo circa le ragioni della sospensione o alludono a qualcosa che deve essere sottaciuto. Due sezioni sono scandite da una tripla corona posta circa a metà. Essa delimita la prima parte, imperniata sull'esplorazione del tetracordo più grave della struttura generativa e su tre successivi slittamenti su altrettante "corde di recita". Il passaggio alla seconda si coglie nello spostamento sulla porzione più acuta del campo sonoro, indagata per rotazione intorno ai nuovi poli attrattivi, mentre la fase conclusiva prevede un ritorno al tetracordo grave dell'inizio, a compimento di una circolarità spazio-temporale.

Concepito come "risposta" alla dedica di Gentilucci, il *Dialogo* (1989) di Paolo Gandolfi (Vezzano sul Crostolo, 1934) mette in musica alcune suggestioni ispirate, a detta del compositore, da una conversazione avuta col Maestro «in un momento particolarmente delicato della sua vita». Lo scambio si svolge su un piano paritario. La composizione, infatti, consiste anch'essa di una sola linea per un imprecisato organico strumentale, come risulta dal testimone manoscritto, recante titolo (*Risposta*) e nome dell'autore. L'esecuzione al flauto proposta da Mareggini, quindi, rientra nello statuto di parziale "apertura" dell'opera alle tante potenzialità timbriche, già peraltro indagate da Gandolfi stesso con la fisarmonica. Su un piano più profondo, la metafora della comunicazione intersoggettiva, che l'autore intende richiamare con questo brano, attiva una serie di rimandi alla poetica dell'amico prematuramente scomparso e al mondo sonoro che da essa promana.

Una prima corrispondenza riposa su un'originale trasposizione della struttura di quattro altezze, soggiacente a *Melodia* di Gentilucci, in un frammento di scala minore armonica che, come “figura” ricorrente, impronta il colore globale del brano. Alcuni intervalli centrali nel campo sonoro del “modello” (il semitono e la terza minore) acquistano in *Risposta* un sapore arcano per effetto della diversa organizzazione del materiale in nuclei melodici discendenti e ascendenti, fortemente caratterizzati dalla presenza dell'intervallo di seconda eccedente, che richiama la densità sinuosa di un'antica scala modale di genere cromatico. Come in *Melodia* la successione di brevi frasi riposa su una retorica della sospensione: implica altrettanti moti dell'animo e si combina alla necessità di comprimere il discorso attraverso la reticenza allusiva, con l'obiettivo di rendere il senso inespri­mibile della conversazione. In omaggio alla forma dialogica di molti antichi trattati, l'autore immagina di collocare l'intervento dello spirito-guida nella parte centrale del brano, dove, a suo dire, la melopea «con estrema dolcezza di fraseggio si ispira alla risposta del Maestro, alle sue profonde riflessioni». Il gioco tra risoluzioni e sospensioni, marca il ritmo dello scambio e riflette sul piano armonico l'opposizione melodica tra condotte discendenti e pronunciate fasi ascensionali, spinte progressivamente verso culmini sempre più acuti, in base a una retorica interrogativa, la sola ammissibile al cospetto di cotanta eredità umana e spirituale.

L'attrazione per un puro melodizzare si ritrova nelle composizioni di Maurizio Ferrari (Scandiano, 1956), allievo di Gentilucci. Egli lavora sui fondamenti, sulle possibilità dei suoni di diventare oggetto di relazioni all'interno di un percorso, di cui essi sostengono sviluppo e forma. Sulla natura dei rapporti attraverso i quali un “canto” diventa possibile riposa la ricerca di nitidezza del disegno e l'appello al “bel suono” dello strumento. L'autore intenzionalmente oppone alla materialità e al fascino dei timbri, caratterizzanti la ricerca novecen-

tesca di nuove sonorità, tutto il peso già attribuito in passato alle altezze e lo fa ricollegandosi all'antica tecnica di scrittura per linee. Su questa base egli rimette a tema la regola fenomenologica che presiede alla suddivisione dello spazio sonoro, dove numero e grandezza degli intervalli tornano a delimitare segmenti significativi ai fini della percezione.

In *Trame di respiri melodici... silenzi* (2004), dedicato alla flautista bolognese Annamaria Morini, il compositore assegna a due differenti tagli di strumento il compito di timbrare in modo diverso le due parti estreme del brano (flauto in sol) rispetto a quella centrale (flauto in do). *L'incipit* consiste nella lenta successione di due ampi intervalli, la cui proprietà è quella di suddividere l'ottava in due parti, con un'evidenza percettiva che insiste sulle basi del fenomeno acustico e allo stesso tempo richiama gli attributi ideali di perfezione, secondo un'antica concezione teorico-filosofica incentrata sulla regola di rapporti numerici elementari.

L'esordio "cosmogonico" coniuga realtà sensibile e mondo intelligibile, in continuità con la meditazione sul suono nascente che ha ispirato pagine storiche come l'inizio della Nona Sinfonia di Beethoven, della Quarta di Bruckner o il Preludio del *Rheingold* di Wagner o, in tempi a noi più vicini, le opere di Scelsi e di Gentilucci. A questi precedenti può esser fatta risalire in linea ideale l'essenza "creaturale" e la funzione generativa degli intervalli indagati da Ferrari, situati, come fossero un motto, nei punti formalmente strategici e tali da richiedere una temporanea dilatazione dello spazio acustico attraverso gli ampi riverberi. Questi come altri passaggi, spesso associati a proiezioni di triadi maggiori, sono posti in aperto contrasto con altri, basati su una serrata segmentazione dello spazio sonoro in semitoni. A partire dalle due differenti qualità di colore (cromatico/diatonico), suono "strumentale" e suono "vocale" sembrano evocare un dualismo tra corpo e cosa: tra vuoto che dà spazio al respiro e pienezza che ad esso imprime forza.

Entro queste due direttrici l'autore concepisce la parte "strumentale" come una trama sfilacciata, di cui si intuisce la complessità nei tagli e nelle pause risonanti con diverse gradazioni di intensità. Attribuisce alla qualità «cantabile» di brevi e sospirose arcate, gravide di affetti, la forma delle esplosioni incontenibili, e le accosta a fasce cadenzanti, scaturite da un'implicita polifonia di voci impersonali e senza soggetto. I richiami a formule di chiusa e ad altre "deviazioni", proprie dello stile madrigalistico tardo cinquecentesco di estrazione più elevata, manifestano l'intenzione espressiva di quei «respi melodici», mentre i «silenzi» lasciano intuire l'azione che il musicista pone in essere per dar forma sensibile a un'essenza metafisica ed extramondana.

Monica Boni

Fotografia di copertina: Silvia Perucchetti

Testo: Monica Boni, docente di Bibliografia e biblioteconomia musicale, Storia e storiografia della Musica, Storia delle forme e dei repertori musicali, Musicologia sistematica presso il Conservatorio di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti "Peri-Merulo"



www.limenmusic.com

limenmusic

la ricerca, il suono, l'immagine dell'era digitale ed il calore analogico



limenmusic