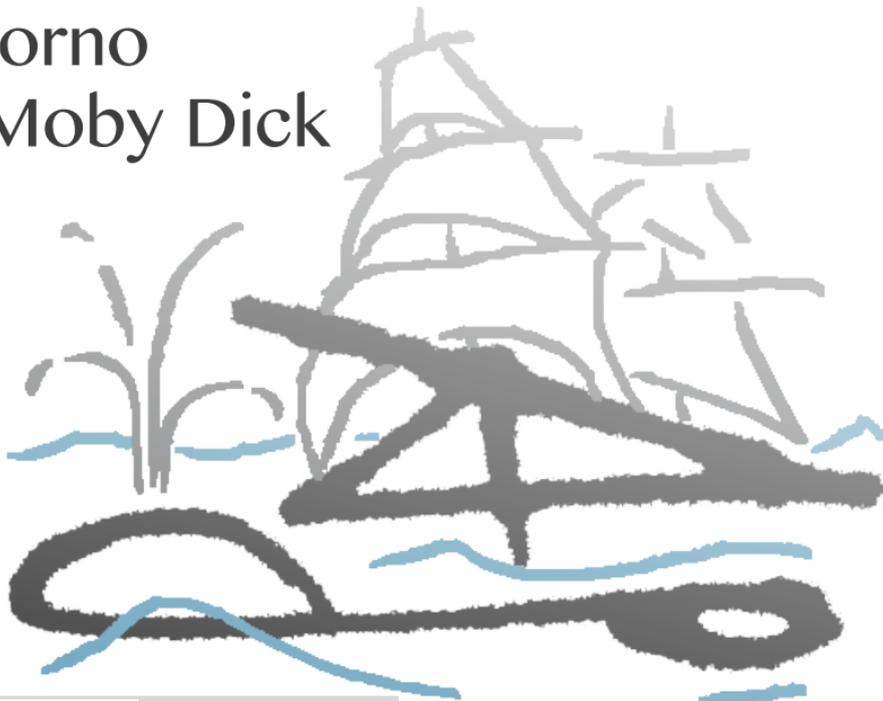




ARMANDO GENTILUCCI

Intorno a Moby Dick



Armando Gentilucci arriva nel 1969 a Reggio Emilia, alla direzione dell'Istituto musicale "Achille Peri". Ad un primo contatto con gli insegnanti, si è potuto constatare di essere in presenza di un musicista colto, molto interessato alla didattica, ma soprattutto pro-penso a una progettualità di grande spessore sotto il profilo operativo-formativo. Nel mio primo colloquio, ho cercato di evidenziare la mia posizione di insegnante e coordinatore di una sede staccata in fase di sperimentazione, ubicata nella cittadina capoluogo montano di Castelnovo ne' Monti. La sua risposta: «Benissimo! Lavorare sul territorio e in un bellissimo centro come Castelnovo, sono pienamente d'accordo. Potremo fare buone cose insieme».

Nei fatti l'assidua presenza e il contatto di Gentilucci con insegnanti e studenti avrebbe confermato il valore di un musicista aperto al confronto formativo senza condizione alcuna. Le attività di tipo seminariale, i convegni organizzati nella splendida cornice di Castelnovo ne' Monti, con vista su un paesaggio paesaggistico unica, come la storica Pietra di Bismantova, avrebbero tracciato alcuni punti fermi nel cammino delle due Istituzioni. In pochi anni dal suo arrivo, le due scuole crescono vistosamente. A partire del 1982 si dà vita ad un convegno nazionale, il ruolo culturale e didattico delle civiche scuole di musica; nel 1986 a Bach tra '700 e '900: aspetti tecnici e teorici; nel 1989 a La musica e l'infanzia.

Il mio attaccamento alla figura di Armando Gentilucci credo sia dovuto alla concretezza dei valori che mi trasmetteva: insieme alla conoscenza, i valori culturali propri del 'fare' musica. Era la sua chiave di lettura vedere nell'apprendimento della musica un'occasione di arricchimento culturale e professionale insieme. Per quel privilegio, oggi mi sento onorato di poter contribuire alla pubblicazione di questo disco, come riproposta di un'opera sulla quale non posso dimenticare l'ultima testimonianza di Gentilucci.

Nel periodo della sua prematura scomparsa ero spesso al suo fianco e mi dis-se: «ci terrei molto che un giorno si mettesse in scena il Moby Dick»: opera nella quale le tematiche di sospensione del tempo e dei campi armonici già affrontate ne Il tempo sullo sfondo e ne Le clessidre di Dürer, sono il segno tangibile di un musicista che concentrò la propria ricerca sulla qualità timbrica ed espressiva del suono.

Quindi, il mio augurio è che questa pubblicazione possa costituire un riferimento culturale e formativo per le future generazioni.

*Reggio Emilia, 27 novembre 2014
Paolo Gandolfi*

ARMANDO GENTILUCCI

Intorno a *Moby Dick*

Due arie cameristiche e coro da Moby Dick testi di Armando Gentilucci da Herman Melville

[Aria] - Perché questo strazio? Achab! Cosa ti resta? Dolce fanciullezza dell'aria e del cielo, dimentica del dolore. Il bimbo si sveglia, va alla finestra e gli parlo di te, che sei lontano... la memoria e la nostalgia, il sorriso svanito.

[Coro] - La nave, Gran Dio, dov'è la nave? Achab, nessun alibi può confortarti.

[Aria] - Nell'inseguire i lontani misteri del nostro sogno e i tormenti di quel demone che prima o poi nuota dinanzi ai cuori umani, nella caccia di tali fantasmi intorno al nostro globo, essi ci conducono in vuoti labirinti o ci lasciano sommersi a metà del cammino. Eppure, volgendosi al timoniere, un sempre nuovo Achab imporrà di salpare... per il giro del mondo.

Oltre il mare aperto

(dalla lettera di H. Melville dell'8 gennaio 1852 ad Amelia Hawthorne)

«Sebbene sappiamo quel che sarebbe davvero bello e gradito essere, pure non riusciamo ad esserlo. La vita è come un lungo stretto dei Dardanelli, con le rive coperte di quei fiori luminosi che noi piantiamo per coglierli: però le rive sono troppo alte e così andiamo alla deriva sperando in un approdo - e siamo spinti invece
in mare aperto.

Eppure non dobbiamo disperare, perché oltre il mare aperto che sembra deserto e desolato, si stendono la Persia e le deliziose terre intorno a Damasco».

Quel suono proviene dai libri

di Monica Boni

Nella Biblioteca dedicata ad Armando Gentilucci è custodita la sua dotazione libraria, sonora e musicale. Gli oggetti sono parte di quel ricco patrimonio ed incarnano nella forma convenzionale di beni culturali un'eredità molto profonda. Partecipano alla propagazione del sapere, all'incessante crescita della conoscenza, innovando e generando pensiero.

Come il resto del patrimonio, molte sono le componenti del fondo che possono essere consultate in modo diretto, senza mediazioni. Scritti e composizioni, oggetti e documenti chiedono di essere avvicinati accanto a libri e a partiture musicali più volte indagati dal Maestro nelle fasi preliminari alla creazione di nuove opere. La vicinanza reciproca provoca rinvii, citazioni, parallelismi e questo movimento interno alle opere e alle idee stimola il pensiero a potenziare alcune linee di forza, a produrre nuove rappresentazioni della conoscenza. È come se la disposizione dei materiali che presiedono alla trasmissione del sapere fosse condizione di conferimento di senso e, al solo toccar con mano, il pensiero racchiuso nelle carte, e con esso il suono, fossero chiamati a prender corpo nel presente acustico per il quale furono concepiti.

L'idea che la conoscenza possa essere veicolata da una particolare "topografia" dei suoi oggetti comporta l'esistenza di determinate condizioni, implica una lucida prefigurazione di obiettivi. Essi

derivano dalla coscienza progettuale e dall'intuizione che anche una biblioteca musicale, secondo Gentilucci, dovesse attrezzarsi per corrispondere ad una concezione innovativa della cultura, la quale non considera i propri beni alla stregua di oggetti fine a se stessi, ma li traduce in *mezzi* tramite i quali ogni espressione musicale non resta confinata entro i limiti temporali della propria esecuzione, ma prende ad espandersi come ricerca culturale.

In quest'accezione di biblioteca ogni musica trova la sua compiuta realizzazione. Ogni accadimento sonoro, se investito di responsabilità culturale, diviene oggetto di incessante rinnovamento e questo suo perenne porsi *di nuovo* in relazione con chi ascolta instaura rapporti di continuità tra sé e la storia, cattura irresistibilmente nel gioco serrato del proprio linguaggio, che è un *linguaggio d'azione*.

Al coinvolgimento in quest'*azione* Gentilucci orientò la prospettiva pedagogica di un ascolto musicale attivo: un'esperienza conoscitiva da estendere anche attraverso il buon uso di una biblioteca molto aperta. Un'esperienza estetica che può risultare tanto più appagante e piena, se rende partecipe chi ascolta della complessa produzione di immagini innescate dalla percezione e dell'interagire di queste rappresentazioni col proprio vissuto e con la storia dell'uomo nella sua interezza. Per accrescere la qualità di quest'esperienza, Gentilucci predispone con lo strumento-biblioteca i materiali che possano dare adito a una tale edificazione di senso. Gli studi più aggiornati per affrontare con metodo storico le testimonianze musicali di epoche anche molto lontane, le guide di riferimento per 'osservare' da vicino un'opera musicale sono i mezzi con cui egli esorta a cogliere tutte le relazioni possibili con uno sguardo ampio e attento alla superficie del paesaggio.

In opposizione a schemi o categorie tanto radicate quanto astratte dal divenire storico, l'*invito al molteplice* di Gentilucci consiste dunque in uno stare nel mezzo, tra le cose, nell'affermazione di un logica dell'e, per cui anche la nozione di "moderno" non comporta la banale acquisizione di nuovi *linguaggi* – meri oggetti culturali che andrebbero ad aggiungersi ad altri linguaggi – quanto l'esigenza di una *prassi* contemporanea: di un modo di essere *della e nella* musica, che inondi ogni espressione di una particolare luce, sia nel senso orizzontale dell'analisi storicizzata, sia nella prospettiva "verticale", che la connette ad altri "generi", forme artistiche o culture.

Il disco

Nel 2004 è stata effettuata la digitalizzazione integrale dell'archivio sonoro appartenuto a Gentilucci. L'attività, finalizzata a preservare i documenti contenuti nei nastri e nelle bobine dal deperimento dei supporti, ha creato le premesse per la valorizzazione di questi preziosi materiali e per un progetto di pubblicazione seriale. Questo primo disco è dedicato a *Moby Dick*, titolo e soggetto dell'unica opera scritta da Gentilucci per il teatro e motivo ispiratore di lavori preparatori (*Mensurale*), glosse a margine dell'opera (*In acque solitarie*), nuove prospettive (*Oltre il mare aperto*). Terminata nel luglio 1988 e a tutt'oggi mai rappresentata, l'opera ha conosciuto l'esecuzione di alcune sue parti: *Due arie cameristiche e coro* (vivente il compositore) e sette *Frammenti sinfonici* (esecuzione postuma).

In sintesi la corrispondenza dei sette Frammenti sinfonici con la partitura integrale dell'Opera:

- *La partenza della nave* (atto I, bb. 1-151)
- *Notturmo* (epilogo atto I)
- *Nei mari della vita* (preludio atto II)
- *Il tifone* (atto II, bb. 414-540)
- *La dolcezza del riposo avvolge la balena* (atto II, bb. 993-1037)
- *I gorgi, i gorgi* (atto II, bb. 1104-1168)
- *Finale* (atto II, bb. 1313-1360)

All'ascolto di Moby Dick

L'opera musicale per il teatro incarna da sempre la ricerca di una dimensione espressiva totale, in quanto vi è preconstituita l'idea di associare a un testo il dato visuale e sensoriale: l'amplificazione sonora e gestuale di un contenuto letterario destinato ad essere rappresentato. Comporre per il teatro significa perciò attribuire alla musica un modo d'interagire, in antitesi o in accordo con altri linguaggi, con l'azione scenica e con la narrazione. L'opposizione narrativo-antinarrativo è perciò il primo di-

lemma che Gentilucci deve fronteggiare sia nella “riduzione” a libretto dell’antecedente letterario di Melville, sia nel complesso esercizio della sua intonazione.

Una partitura composta undici anni prima sembra offrire una prima soluzione al problema. Accolta integralmente all’interno di *Moby Dick*, la composizione *Mensurale*, per undici archi, viene divisa e presentata in due momenti: ad introdurre il frammento sinfonico *La partenza della nave* ed a seguire, sempre al suo interno, una prima sezione musicale contrastante. Nella percezione di questo contrasto viene definita una particolare condizione dell’ascolto che la musica di Gentilucci tende a riproporre più e più volte con svariate modalità. Essa consiste nella presenza avvolgente di un tempo musicale dilatato, il quale precede e abbraccia ogni mobilità, predispose ad una perenne attesa ed associa, su un piano poetico, la nozione di musica al pensiero.

Se il ‘pensare’ è vita indistinta che si svolge *fuori* dal tempo, i molti scorci che Gentilucci apre su paesaggi brulicanti di figure musicali coinvolgono una differente qualità dell’ascolto e dell’esperienza: il darsi nel luogo specifico (il cervello) di un’esistenza riflessa da un lato; l’urgenza di una totalità che risuona esternamente dall’altro. Non v’è contraddizione tra questi mondi sonori come tra più dimensioni dell’esistenza di cui tali mondi sono l’immagine. *L’ascoltatore vive le parti di questo contrasto come* complementi di una sola pienezza. In antitesi al vuoto, che racchiude in potenza tutte le forme possibili, la partitura di Gentilucci declina quest’idea di pienezza in figure ed eventi situati in primo piano o sullo sfondo, in cui tali eventi sono al tempo stesso immersi e trasfusi.

È nelle pieghe di tale condensazione che possono annidare anche istanti di epoche trascorse. Come suggerisce la scrittura delle due arie cameristiche, composte da Gentilucci per l’unico ‘ruolo’ vocale femminile previsto in *Moby Dick*, le *figure* musicali legittimano un’attitudine a pensare la musica in salda e diretta continuità col passato, la cui rievocazione riguarda un fare melodico dietro al quale si distendono i riflessi di un’ ‘azione’ tutta interiore. In queste ombre consiste l’attualità del passato e la sua osservazione attraverso la lente della storia. *Per questa voce fuori-campo*, che incarna

¹ A. GENTILUCCI, Programma del concerto del gruppo cameristico *Les evenements neuf* diretto da A. Sisillo, XII Festival Internazionale d’Arte di Montepulciano, 1 agosto 1989.

un' "apparizione dalla memoria e dallo strazio dei due protagonisti",¹ il compositore sgrava la parola singola da ogni responsabilità specifica e mantiene il disegno vocale entro i ranghi di una generica intenzione espressiva di tipo sognante.

Il suono dell'interiorità assume nella partitura di *Moby Dick* i contorni di un *continuum* sonoro solcato da ondate di energia. A smuovere lo sfondo provvedono il variare dello spessore strumentale (dall'orchestra piena all'*ensemble* cameristico) e l'alternarsi di zone dense e rarefatte della trama sonora. L'attesa, il mistero, la staticità degli immensi spazi marini avvolgono tanto i gesti degli uomini del Pequod – specchio dell'umano microcosmo – quanto l'incombere della natura con la soverchia imponenza simboleggiata dalla balena. Onde di tensione increspano la superficie sonora: ultimo stadio di una laboriosa ricerca condotta dal compositore all'interno del suono. Con prioritaria attenzione alla "rete dei rapporti strutturali interni"² al materiale sonoro, Gentilucci rifiuta di soggiacere a un drammatismo esteriore e pospone il livello 'narrativo' al discorso della musica. Il compositore proietta nella musica gli eventi narrati, i quali su di essa rimbalzano col rilievo di un gesto sinfonico proporzionale ai sussulti provenienti dalle profondità della materia più che da sollecitazioni narrative esterne.

In questo senso anche la composizione per flauto solo *In acque solitarie*, glossa che rielabora e fiorisce materiali estratti dall'opera, incarna l'idea di affidare alla sola costruzione del discorso musicale la responsabilità di 'rappresentare' il dramma e dunque conferma la soluzione antinarrativa al dilemma che aveva polarizzato le riflessioni iniziali del compositore. Dopo la composizione di *Moby Dick*, con *Oltre il mare aperto* Gentilucci tornerà a Melville e all'allegoria del mare, ma per immergerla in una rievocazione "timbrica" del passato, dove la memoria assumerà i colori degli strumenti rinascimentali e la storia dell'uomo verrà associata all'impossibilità di una vita autentica. Nel testo, tratto da una lettera di Melville ad Amelia Hawthorne, il tema del limite è trattato "non come barriera ma come "orlo" – definizione che dice anziché negare – e assurge a metafora della vita stessa"³ nonché a spunto di meditazione sulla morte.

² A. GENTILUCCI, Comunicato stampa dell'O.S.E.R. del 20 aprile 1985 in occasione della prima esecuzione del successivo 25 aprile.

³ G. FERRARI, *Armando Gentilucci. Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1998, p. 141

Attorno a *Moby Dick*: appunti sulla composizione di un'opera di teatro musicale¹

di Armando Gentilucci

Due atti lunghi dal *Moby Dick* di Melville. Perché due? Non per ragioni funzionali, di semplice meccanica teatrale. Ma in virtù della stessa dinamica interna della struttura tematico-narrativa del *Moby Dick*. L'opera, necessariamente sintetica rispetto al libro di Melville (così ricco di motivi e di piani di lettura multipli), si snoda interamente sulla nave Pequod, che diviene, come scrive Marcello Pagnini in un suo saggio sul celebre romanzo di Melville, "immagine di un microcosmo dell'umanità".

Il primo atto vede delinearsi progressivamente la figura di Achab, la sua "missione oscura" di vendetta e il conseguente coinvolgimento dell'equipaggio nell'impresa (solo Ismaele, il narratore, fuori e dentro la storia al tempo stesso, e Starbuck, si rendono conto, in diversa guisa, dell'assurdità delirante dell'impresa: senza potersi tuttavia opporre). Del resto J. L. Borges individuava nella trama del *Moby Dick* non tanto la raffigurazione del male, della crudeltà: quanto, piuttosto, il simbolo dell'insensatezza del mondo, della vana pretesa di "leggibilità" razionale dello stesso.

Il secondo atto è tutto un procedere verso l'epilogo tragico e tuttavia inescquivabile: malgrado i segnali e le premonizioni che sembrano suggerire l'interruzione dell'impresa maledetta, tutto inclina verso l'operazione suicida. Che tale è, forse, il traguardo inconsapevolmente perseguito da Achab e dal grosso dell'equipaggio, l'oscuro male

psichico che ne determina gli atti (o, eufemisticamente, le “scelte”). Achab convince l'equipaggio ad assecondarlo nell'impresa proprio perché coglie nella maggioranza dei marinai i medesimi rancori, complessi, frustrazioni, bisogno di riscatto che sono all'origine delle proprie azioni, della propria patologia: così si conviene nel microcosmo della nave come nel macrocosmo del mondo, secondo quella ben nota tecnica della conquista del consenso ai fini di potere, che più o meno sempre (e in modo addirittura impressionante nell'odierna civiltà di massa e mediante i potentissimi mass-media) fa leva sull'altrui labilità e bisogno di dipendenza da un mito, da un “modello”.

Tre sono gli aspetti, è stato detto autorevolmente, della tematica complessa del capolavoro melvilliano: il racconto marinaro nell'accezione avventurosa più semplicistica; l'opera allegorica; infine, il romanzo nel quale si stratificano piani di narrazione e di significazione multipli, continuamente suggeriti e generati fuori da qualsivoglia rigido meccanicismo ideologico e “dimostrativo”.

La mia simpatia va, senza dubbio, alla terza concezione, sebbene la seconda vi sia in qualche misura riassorbita: sia per quanto riguarda i rapporti tra gli esseri umani che il senso globale della vicenda, il cui “messaggio” implicito, preferenziale ma non unico, è quello della natura (meglio, del cosmo) non riportabile a misura umana e non ancorabile neppure a principi morali. L'oceano, è certo manifestazione “naturale”: ma anche metafora dell'oceano dello spirito, della psiche, degli abissi insondabili dell'anima, percorribili in molti sensi, talora terrorizzanti. La stessa balena non può forse essere anche una proiezione della psiche di Achab? Esiste per davvero? Forse esiste perché se ne parla...

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...

E infatti, se desumere da un vasto romanzo come *Moby Dick* la concentrata trama

di un “libretto” per teatro musicale significa forzatamente condurre opera di riduzione quasi disperante della complessità a mero schema simbolico, è allora la musica che deve integrare con tutta la sua carica di ambiguità fecondante la sinteticità del testo verbale.

Un primo livello problematico riguarda la scrittura vocale. Da un lato la “caratterizzazione dei personaggi”, come si usa dire; dall'altra i dati di continuità e di costruzione formale. Che fanno tutt'uno, beninteso, con due categorie, in reciproco rapporto di incontro-scontro-estraneità; quella “dinamica” e quella “statica”.

I personaggi hanno una certa caratterizzazione, i “gesti vocali” esplicitano delle “fisionomie”, non bloccano il divenire in una scrittura appiattita e meccanica, non annullano insomma le “differenze” e la loro mobilitazione nello spazio acustico-temporale. E tuttavia le singole entità vocali (personaggi) devono risultare anche “prigioniere” di una storia più grande di loro, vasta e profonda come il mare e come il mondo. Rischiando, talora, la gesticolazione apparente, il “come se”, un rapporto in qualche momento perfino “sfasato” con l'indecifrabile enigma dei possibili sensi. In ogni caso, il grafico fisionomico delle singole parti vocali, dei personaggi, ha senso solo dentro *un ritmo d'azione comune e continuo*.

Va da sé che *Moby Dick* non può che essere, principalmente, un'opera “sinfonica”, nella quale tutte le singole particolarità vengono ricomprese in una superiore trama sonora e drammaturgica. Senza a-priori formali, senza sezioni “chiuse” e per qualche verso “indipendenti”, se non in quanto momentanea condensazione specifica rispetto all'incalzare degli eventi e al pieno dispiegarsi del climax generale...

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.

Quanto alle convergenze o meno con il mondo stilistico melvilliano, invece, mi interessa del *Moby Dick* (perché sconto una parallela strada musicale) l'estraneità del romanzo rispetto al concetto classico di aurea proporzione e di rispetto della misura formale largamente “data”, e invece la struttura concepita “in senso organicistico” (Pagnini). La “forma”, insomma, è vista come risultante di un processo e non come adozione di un involucro. Dice Melville, “Dal tronco nascono i rami, dai rami i ramoscelli. Così spuntano i capitoli, quando il tema è fecondo”.

Lo sviluppo di un'opera musicale che muova dallo scheletro verbale suggerito dal romanzo melvilliano e intenda con esso rapportarsi non può che ripercorrerne, quantomeno, la metafora formale e stilistica, il senso del viaggio perenne, la struttura labirintica e insieme compatta (ma compatta per continua secrezione, variazione, lettura incrociata e diversa degli elementi). La magnetica attrazione del fondo marino, il risucchio apparentemente ineluttabile, in realtà, è solo il frutto dell'errore di Achab (l'assoluta predeterminazione dei fini e dei mezzi, il folle *dover essere* o *voler essere*, l'imperativo della sfida e della vendetta), laddove la salvezza sembra presumibilmente risiedere nella mobilità e molteplicità di lettura e di azione *dell'universo* e *nell'universo*: entro il quale la meta, il “bersaglio”, cambia continuamente posizione e gli esseri umani non possono che approssimarvisi, subendo anch'essi la trasformazione, essendo essi stessi soggetti e oggetti del “mutare”. Questa “relativizzazione”, dalla quale invece Achab maniacalmente rifugge, rappresenta forse il *positivo* nell'ambito di un pensiero attuale nel quale sembra legittimamente oscurarsi la fede in un senso e uno solo del mondo e degli esseri umani, della loro storia.

Ma l'oceano non è solo un oceano psichico, anche se diviene qui spesso metafora di uno spazio immenso entro il quale vortici inattesi sembrano alludere a sconosciute pulsioni autodisgregatrici. Esso è anche uno spazio reale, totale, “naturale” per così dire, virtualmente aperto ai più diversi possibili percorsi: una immensa lavagna sulla

quale l'uomo delinea segni diversissimi, non importa se forse tutti destinati magari alla cancellazione. Ed è proprio in relazione alla più ampia gamma di possibili percorsi e scelte (in tutti i sensi: storico, psicologico, esistenziale, affettivo) che il determinismo di Achab, portato a considerare la storia del mondo come cosa già segnata dal mitico destino che viene dai remoti millenni, appare come pura esasperazione ideologica. Ossia, frutto di un unico senso attribuito alle cose e agli eventi, di una determinazione costruita quasi con rabbia e disperazione, una menzogna rivolta a se stesso prima ancora che agli altri.

La fine di Achab e degli uomini che egli conduce alla morte è, quindi, l'oggettiva vendetta del "gran tutto" nei confronti di ogni particolare determinismo cieco e sordo di fronte alla vastità solenne e sgomentevole del mondo e anche alla pura e semplice eventualità di un dialogo con l'"altro", gli altri, gli uomini e le cose.

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*. Benché non manchino, anche nella storia recente, autorevoli opere musicali ancora radicate in una concezione narrativo-lineare, che vede appunto sulla scena la scansione consequenziale di una storia, generalmente le esperienze più "nuove" sembrano essere quelle che in un modo o nell'altro muovono da una mozione di sfiducia (relativa o totale che sia) nei confronti degli schemi operistici (tradizionali e non), fino a sciogliere talora ogni narratività nel puro teatro interiore o a conservare schematicamente nuclei di pura azione simbolica sovrapposti o intrecciati, delineando così percorsi "mitici" e "autoriflessivi" di natura meta-teatrale e meta-musicale. Va da sé che se nelle operazioni teatrali di tipo "mitico" è possibile per esempio conservare in qualche modo un rapporto abbastanza normale con il testo, con la parola cantata (sotto forma di "estraniazione" degli atteggiamenti espressivi e di strutturale "ambi-

guità”), nel puro “teatro interiore” la *parola scenica*, laddove non colleghi solo meri frammenti poetici, rischia ad ogni passo la retorica, diviene pesante come pietra. In tale situazione, laddove i nessi verbali non vengano subito sciolti, e radicalmente, nel “musicale”, nel puro suono liberato dal gravame d’ogni “ricalco” significativo, può affiorare lo spettro esecrato della declamazione o dell’amplificazione retorico-didascalica della parola-gesto, della parola-situazione. E infatti, all’interno di una concezione oggi difficilmente schivabile, fondata sull’autonomia dell’*in sé* musicale che si fa specchio e segno di qualsivoglia “contenuto” o programma esterno, eteronomo, concettuale mediante però i filtri dell’autoanalisi musicale: concezione in cui la forma della trama sonora tende a divenire specchio e anzi “cronaca” delle *modificazioni e trasformazioni che lo stesso compositore subisce nell’atto di conoscersi sperimentalmente mediante la manipolazione compositiva*, dove la rete dei procedimenti e delle epifanie del suono costituisce l’intreccio entro il quale si impiglia irresistibilmente l’interiorità del musicista: in virtù di tutte queste ragioni, insomma, ci si può chiedere (e di fatto spesso ci si chiede) che senso abbia ancora la pretesa di esibire gesti sonori in coincidenza con parole e situazioni che la musica tradizionalmente dovrebbe “colorare”, “descrivere”, “evocare” esternamente, didascalicamente, rimasticando gli scheletri ammuftiti degli “affetti” e il fantasma delle loro convenzionali teorie. Che senso abbia, insomma, una mozione appunto di affetti che si affidi ad un armamentario retorico sempre meno vero e invece sempre più volontaristico.

(Non è questione di valore musicale, beninteso, ma di credibilità oggi: si pensi solo, nel Cinquecento e dintorni, a quanta sublime musica si è gingillata con i dubbi procedimenti dell’onomatopea madrigalistica...). Perché sembra a me, ed è sembrato a molti pensatori e artisti da svariatissimi decenni, che le parole e i gesti utili alla *rappresentazione* siano sempre più generici e inattendibili sulla scena del teatro proprio perché lo sono ugualmente (per logoramento, saturazione, autoinganno, cattiva coscienza ideologica) nel grande palcoscenico della vita.

Ma può allora un pensiero del e sul suono, del e sul *segno* musicale, che risulti

oggi tendenzialmente labirintico-processuale e quindi che consideri primario il dato dell'autonomia (che non coincide necessariamente con il concetto di *musica pura*, ma che solo ritiene di poter delinearne quasi a posteriori, mediante l'individuazione degli stessi processi evolutivi interni, consapevoli e inconsapevoli che siano, i veri impulsi eteronomi, di fatto inscalzabili) accordarsi con la necessità di un teatro non puramente allusivo e interiore? Può compromettersi ancora con nodi strutturali, articolazioni di un testo, scansioni di una vicenda, predeterminazione di sorprese, svolte, contrapposizioni "drammatiche", senza che ciò avvenga in modo ritualmente meccanico o, diversamente, adottando la formula ormai abusata e prevedibile della "estraneazione" (che rischia di risultare talvolta una sorta di "ricalco alla rovescia"?)

A Pierre Boulez si deve una importante osservazione fatta nel già lontano 1961: "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". E ancora: "la nozione di labirinto nell'opera d'arte è paragonabile in un certo senso a quella di Kafka nella novella intitolata *La Tana*", in esso l'architettura non può essere concepibile come estranea alla "propria secrezione", poiché si costruisce il labirinto "esattamente come l'animale sotterraneo costruisce la propria tana...".²

Erano gli anni delle strutture "aperte", dell'impaginazione della partitura atta a suggerire all'interprete un certo numero di possibili percorsi diversi, e il musicista francese mostrava di tenere sin troppo a cuore l'aspetto suggestivo ma solo ipotetico e provvisorio della nozione di labirinto; l'osservazione bouleziana (che per l'appunto ragionava attorno alla propria *Terza Sonata* per pianoforte) va pertanto sottratta alle incrostazioni che nel frattempo vi si sono depositate sopra. 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).

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 Bartók!), 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.

Non posso più nascondere: questo, prima di *Moby Dick*, è stato il mio rovello segreto, il motivo per cui ho procrastinato per anni la decisione di comporre un’opera teatrale.

Tale opera non poteva per me essere che *Moby Dick*. Perché? Quali soluzioni particolari mi suggeriva? Quali scelte di campo tra un possibile teatro narrativo, antinarrativo, di idee, “critico”, interiore, ecc. ecc.?

Credo nessuna scelta unilaterale, ma una articolazione su piani multipli: momenti drammatici in “presa diretta” insieme ad altri totalmente estraniati, per giustapposizione, filiazione, transizione, sovrapposizione. Come si conviene ad una azione musicale che tragga alimento immaginativo dal singolare capolavoro di Melville.

La lettura pura e semplice del libretto che io stesso ho desunto liberamente dal romanzo può far pensare ad un’opera drammaturgicamente più tradizionale rispetto a quanto in realtà non risulti poi seguendo la partitura (composta ormai per tre quarti circa). Ma ciò si spiega facilmente. Pur nel fitto gioco simbolico, vi sono tuttavia due macro-componenti fondamentali. Una è costituita dall’elemento dinamico-romanzesco, il più tradizionale, che viene sintetizzato all’estremo e in alcuni punti addirittura compresso (quando i personaggi con e senza il coro cantano proponendo segni musicali e

drammatici ora integrabili ora estranei e contrapposti: beninteso senza alcun riferimento alle forme operistiche tipo “pezzo d’insieme”, aria, duetto, recitativo, ecc.), mirando a situazioni talora spasmodiche. L’altra dimensione, che tutto avvolge, per me principale e decisiva, è quella dei grandi spazi naturali e psichici delineati dal suono che non neutralizza la spirale drammatica ma al tempo stesso getta una luce improbabile sui gesti e sugli avvenimenti sottostanti. Quasi avvertimento di una falsità, insensatezza, precarietà fenomenica della “storia” in quanto tale. Al *volontarismo* dei gesti musicali narrativamente conseguenti (anche laddove talvolta resi ambigui dal sovrapporsi e intersecarsi di “segni” di diversa natura in una logica comunque sempre “lineare”) corrisponde l’inquietante, tendenziale *indifferenza* di un suono ampio e continuo che va a stendere veli e diaframmi davanti e attorno alla gesticolazione un po’ folle e assurda dei personaggi.

È *Moby Dick*, allora, un’*antiopera*? Non credo proprio, anzi, per certi aspetti lo spettacolo penso manifesti caratteri di continuità maggiori rispetto a quanto potessi prevedere e desiderare mentre mi accingevo all’impresa. 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-negoziiazione della storia stessa.

Moby Dick è probabilmente un’opera narrativa e antinarrativa al tempo stesso, in presa diretta eppure “critica”.

In quanto alle fisionomie vocali dei personaggi, esse conservano caratteri differenziati e al tempo stesso si imparentano per talune comuni costanti: il modo di cantare sempre mobile, fluido, il continuo far parte di una vasta e ramificata trama comune all’orchestra e al coro, come emergenza di linee importanti, inevitabilmente privilegiate, ma prive di senso se osservate in una loro supponibile autonomia. Forse solo la seconda “apparizione” del canto femminile, a metà del secondo atto (in un’opera nella

quale i personaggi “reali” sono tutti maschi), accampa una propria compiutezza ed estraibilità (in quanto estraneità) formale. E, se si vuole, anche l'ultima aria per soprano e strumenti, incastonata *tra* ma anche intrecciata *con* altre situazioni (corali e orchestrali), può costituirsi ed essere intesa come momento parzialmente isolabile in quanto commento conclusivo e, drammaturgicamente, luogo appartato di osservazione. La negatività dell'esito tragico, dell'annientamento ed anzi dell'*autoannientamento*, viene qui probabilmente rimessa in forse nell'atto in cui il testo sopraggiunge a ricordarci che un sempre nuovo Achab, volgendosi al timoniere, imporrà di salpare per il giro del mondo; riproponendo così il complesso e talora disperante rapporto con la dimensione dell'Utopia...

Le zone dove appare il narratore, un attore di prosa che impersona Ismaele (ovvero Melville stesso e, chissà, magari anche il compositore dell'opera), rappresentano momenti di radicale sospensione del racconto: la musica, anche se elaborata polifonicamente, stende semplici fondali di stupefazione timbrica sulle parole di un testimone sbigottito, coinvolto eppure laicamente incredulo dell'avventura in corso.

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 quasi incredulo di raccontare l'irraccontabile, oltre la selva delle teorie e delle diverse e opposte opinioni sulla possibilità o impossibilità di questo o di quel modo di fare e pensare teatro: e perfino oltre le proprie, personali perplessità... (Agosto 1987)

1. Questo saggio di Armando Gentilucci fu pubblicato in *Rossana Dalmonte (a cura di), Il teatro musicale contemporaneo*, numero monografico della rivista “Il Verri”, VIII serie, n. 5-6 marzo-giugno 1988, pp. 35-45 con la nota: “L'opera *Moby Dick* ancora in via di composizione, è stata commissionata a Armando Gentilucci dall'Ente Autonomo “Teatro Regio” di Torino”.

2. P. BOULEZ, *Sonata* Que me veux-tu, 1964: scritto riportato nel volume *Punti di riferimento* (traduzione di Giuseppe Guglielmi), Einaudi, Torino 1984, pp. 128-9

Un particolare ringraziamento a:

Paolo Gandolfi che ha sostenuto quest'iniziativa editoriale

Cristiano Ostinelli, Casa Ricordi Srl per la gentile concessione

Viviana Nardomarino, RAI Direzione Teche per la gentile concessione

Barbara Anceschi, edizioni del Verri per la gentile concessione

Andrea Malagoli per la consulenza

Sofia Fattorillo per la collaborazione alla realizzazione del master

Credits:

Riversamento in digitale dei documenti analogici a cura di Erich Galliani

I supporti originali sono conservati presso la Biblioteca "Armando Gentilucci" dell'Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti - Istituzione AFAM

Fascicolo programma a cura di Monica Boni

Layout e copertina di Corrado Sevardi

Manifattura ??????????

© 2015 Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti - Istituzione AFAM



Frammenti sinfonici da *Moby Dick* per orchestra (1988)

1 - <i>La partenza della nave</i>	9'24"
2 - <i>Notturmo</i>	3'08"
3 - <i>Nei mari della vita</i>	8'44"
4 - <i>Il tifone</i>	5'02"
5 - <i>La dolcezza del riposo</i> <i>avvolge la balena</i>	1'58"
6 - <i>I gorgi, i gorgi</i>	1'58"
7 - <i>Finale</i>	2'23"

Orchestra Sinfonica della RAI
Daniele Gatti direttore
Registrazione effettuata il 30 marzo 1990
a Milano presso il Conservatorio "G. Verdi"

Due arie cameristiche e coro **da *Moby Dick*** per soprano, coro e sei strumenti

8 - <i>Dolce fanciullezza dell'aria e del cielo</i> per soprano leggero, ottavino, clarinetto, clarinetto basso, violoncello (1987)	8'08"
9 - <i>La nave, Gran Dio, dov'è la nave?</i> per coro a otto voci (1988)	4'14"
10 - <i>I lontani misteri del nostro sogno</i> per soprano leggero, flauto, clarinetto e pianoforte (1988)	4'49"

Victoria Schneider soprano
Coro da Camera di Milano
e i Solisti del Gruppo Carme
Mino Bordignon direttore
Registrazione effettuata l'11 ottobre 1988 a
Roma presso Villa Medici in occasione del
Festival Eco e Narciso per i concerti
di Repubblica e Ricordi

11 - In acque solitarie: una glossa **in margine a *Moby Dick*** per flauto (1986)

9'50"

Giovanni Mareggini flauto
Registrazione effettuata da Gabriele Branca
nel 1999 a Castelnuovo ne' Monti
presso l'Istituto Musicale "C. Merulo"

12 - Mensurale per undici archi od orchestra d'archi completa (1977)

11'22"

Gruppo strumentale Musica d'oggi
Vittorio Bonolis direttore
Registrazione effettuata presso l'Aula magna
"U. Caldora" dell'Università della Calabria
l'11 maggio 1988

13 - Oltre il mare aperto per flauto dritto, viola da braccio, trombone rinascimentale (1989)

7'44"

Ensemble des Instituts für neue Musik
der Musikhochschule Freiburg
Victoria Schneider soprano
Janette Floel flauto
Matthias Müller viola da braccio
Klaus Hecke trombone
Registrazione effettuata il 21 ottobre 1989
a Milano presso il Conservatorio "G. Verdi"



Riversamento in digitale dei documenti analogici
a cura di Erich Galliani.

I supporti originali sono conservati presso la Biblioteca Armando
Gentilucci dell'Istituto Superiore di Studi Musicali
di Reggio Emilia e Castelnuovo ne' Monti - Istituzione AFAM