

Il Satyricon di Maderna

di Maria Chiara Mazzi

Parte tutto da Venezia. Da Gian Francesco Malipiero, ultimo (per longevità) dei musicisti della mitica Generazione dell'Ottanta che, a inizio XX secolo, avevano ricollegato l'Italia musicale all'Europa. Da Malipiero, che costituisce un ponte tra passato e avanguardie postbelliche e che, non a caso, è maestro dei due compositori più singolari del secondo dopoguerra: Luigi Nono e Bruno Maderna. È Malipiero a indicare il passato (quello veneziano in particolare) come base fondamentale del presente, e non è un caso che Maderna, come il maestro, abbia affiancato la propria attività di compositore a quella di revisore e trascrittore di Gabrieli, Monteverdi e Vivaldi, ponendosi anch'egli come ponte fra tradizione e avanguardie nel nuovo orizzonte musicale italiano.

Nato a Chioggia nel 1920, Bruno Maderna è stato compositore, violinista e studioso di musica antica, ma anche geniale direttore d'orchestra, con un repertorio dal barocco alle composizioni più recenti. Frequentatore dei corsi estivi di Darmstadt (dove conobbe Boulez, Messiaen, Cage e Stockhausen e dove morì prematuramente nel novembre del 1973), è stato tra i fondatori, assieme a Berio, dello Studio di Fonologia Musicale della RAI a Milano. Vissuto in un momento di transizione, ma anche di straordinario rinnovamento, Maderna ha attraversato (come scrive Massimo Mila) "tutte le avventure dell'avanguardia senza perdere il contatto con la storia della nostra arte": ha incluso nel suo lavoro Bartók, l'espressionismo e le contaminazioni con la musica d'uso, la dodecafonia e l'elettronica, ha utilizzato lo strutturalismo e l'alea, ha giocato sulle interazioni tra musicista dal vivo e nastro registrato, compiendo nelle opere degli ultimi anni uno straordinario e produttivo lavoro di eclettismo culturale.

Nella variegata produzione di Maderna, due sono i lavori destinati alla rappresentazione teatrale: *Hyperion* (1968) e *Satyricon* (1973), quest'ultimo da Petronio, il cui testo era tornato di moda da quasi un decennio, poiché la descrizione della Roma imperiale sembrava perfetta per sottolineare la crisi dei valori di quel momento. In questo senso, essa può essere affiancata al *Fellini-Satyricon* (1969), alla traduzione di Edoardo Sanguineti (1969) e alla *Cena di Joe Trimalchio* di Giorgio Gaslini (1970).

Considerata un'opera buffa, *Satyricon* è formata da numeri con organici sempre differenti (una o più voci, sole o accompagnate da strumenti, brani strumentali e affidati al nastro magnetico) che propongono un'incredibile varietà nella vocalità (declamato, *Sprechgesange* e canto intonato), nel tipo di scrittura (tonale e aleatoria), nella scelta delle forme (dalla fuga al madrigale, dalla cavatina alla cabaletta) e in quella dei materiali utilizzati (citazioni da Bizet, Gluck, Mozart, Offenbach, Strauss, Čajkovskij, Stravin-

sky, Verdi e Wagner). I numeri non sono poi consequenziali e possono essere eseguiti secondo un ordine deciso di volta in volta: l'autore, nell'edizione a stampa uscita postuma, sottolineò questa libertà e volle che ogni brano fosse stampato separatamente per lasciare al direttore il compito della ri-composizione.

La struttura di *Satyricon* è aleatoria: il fatto che la trama non presenti una consequenzialità drammaturgica consente, come avviene nella presente edizione, l'inserimento di brani estranei per meglio contestualizzare ogni sezione, che a sua volta può essere anticipata o posposta senza nulla togliere al senso della pièce teatrale.

Il lavoro di Maderna ruota attorno alla cena di Trimalchio, con tutta la sua volgarità, e inizia con una breve introduzione dove Criside (1) esprime la sua estasi d'amore in un duetto col flauto. Un intervento strumentale ci riporta subito al presente: Habinnas intona (2), una delle sezioni più lunghe di tutta l'opera, nella quale la vicenda della matrona di Efeso sembra evocare quella della morte e della sepoltura di Cristo. Ancora un passaggio affidato al nastro magnetico precede il nuovo intervento di Criside (2a), con un quintetto d'archi e una tuba, vera e propria parentesi per il tono elevato e moraleggiante del testo, per l'eleganza della struttura e per il carattere tonale della musica. Per questo motivo l'autore stesso ne consente la libera collocazione all'interno della pièce; lui stesso, nell'esecuzione olandese, la pose alla fine dell'opera e la fece intonare, quasi come una 'morale', a tutti i personaggi insieme. È il preludio all'ingresso del padrone di casa (3), che alterna parlato e cantato in tre lingue (tedesco, francese e inglese) ottenendo l'effetto comico nel contrasto tra la raffinata cavatina ottocentesca e la volgarità del contenuto testuale. E subito si presenta Fortunata (moglie di Trimalchio), accompagnata dalle percussioni, la quale irrompe sulla scena con matronale arroganza con un'aria (5) che, in stile belcantistico, si chiude con la cabaletta accompagnata dal pianoforte e da altri strumenti che citano frammenti delle melodie precedenti. Dopo un interludio affidato al nastro magnetico entra Habinnas (6), la cui estasi per il dio Denaro, esaltata dalla ripetizione ossessiva della frase conclusiva, è paragonabile a quella d'amore del preludio di Criside. Da questo racconto, un passaggio strumentale ci riporta al presente: Trimalchio racconta la propria vita e la crescita della propria ricchezza (7). I riferimenti alla realtà contemporanea dell'autore sono evidenti: se nella prima parte la semplice melodia di una marcetta costruisce col testo uno stridente e comico contrasto, nella seconda Maderna mescola, in un enorme calderone, citazioni musicali di ogni tipo, affiancando la *Marcia Turca* di Mozart e *Stelle e Striscie* di Sousa, la marcia dell'*Aida* e citazioni da Offenbach. Ma, mentre Trimalchio sembra perdersi dietro al suono del danaro, Criside lo riporta alla concretezza dell'amore.

Quello che inizialmente si presenta come duetto (8) si trasforma poi in un contrappunto complesso dove tutti i presenti, come in un antico madriga-



le, finiscono per ripetere la formula magica “love’s ecstasy”. Alla seduzione astratta dell’amore fa seguito una seduzione ben più concreta: quella nella quale Fortunata cerca di irretire Eumolpo (9), confessandogli la sua attrazione per i filosofi in una scena accompagnata dall’Habanera dalla *Carmen* di Bizet. Seduzione alla quale un sempre più incerto Eumolpo cerca di sottrarsi parlando latino e utilizzando il genere ‘severo’ della fuga, nel vano tentativo di riprendere il controllo. A questo punto però interviene Trimalchio che nel suo terzo intervento (12) si scaglia contro la moglie di cui viene ricordato il non certo nobile passato.

Ci stiamo avvicinando alla conclusione dell’opera e, dopo un ultimo inserto col nastro magnetico ci spostiamo nuovamente dal mondo della narrazione a quello dell’azione diretta, in una scena complessa nella quale si passa dalla riflessione al delirio generale.

Nella prima sezione (13), quella dove Trimalchio annuncia il suo testamento, Maderna sovrappone modelli diversi di canto e di recitazione, utilizzando agogiche, stili e forme musicali come personaggi che interagiscono tra di loro, secondo la lezione di grandi predecessori, come Stravinsky (da cui anche la citazione dalla *Carriera di un libertino*) o Berg. E non mancano neppure la pantomima gregoriana nella citazione di *Dies irae* o lo *Sprachgesang* dodecafonico di Schönberg. La ridda di citazioni prosegue in un crescendo sgangherato, dove al tema del *Concerto per pianoforte e orchestra* di Čajkovskij, citato da una tuba, si affianca il celebre arpeggio da *Till Eulenspiegel* di Strauss, e raggiunge l’apice nella descrizione dell’imponente mausoleo sottolineata dagli ottoni e dal tema del *Walhalla* wagneriano.

In questo clima di solenne parodia irrompe il valzer di Musetta della *Bohème*, dal quale una marcia grottesca spazza via qualsiasi compunto compiacimento. Tutto ciò disorienta lo stesso protagonista che si rattrista improvvisamente (14) e, davanti all’immagine di un bambino piangente sulla sua tomba, cita una celebre pagina di Gluck come epitaffio.

Un epitaffio che Maderna, conscio della sua fine imminente, scolpisce per se stesso, radunando, citando e mescolando il passato col presente, la vita con la cultura e con la musica, utilizzando la decadenza di Roma per raccontare la decadenza dei tempi presenti, in un teatro che diventa definitivamente atto sociale e politico.