

## La rinascita di un genere: gli *Stabat Mater* di A. Part e S. Satoh

Paolo Aita

La coscienza testuale e critica maturata nel nostro secolo ha fatto intravedere, nell'atteggiamento di ritorno ad una qualsiasi forma di espressione artistica precedente, un vero e proprio gesto stilistico. Questo atteggiamento è noto nella storia della musica ma, ancor più, nella storia dell'arte, che ha elaborato una vera e propria categoria estetica, quella del 'manierismo', sulla base di simili comportamenti artistici del secondo Cinquecento. Il Rinascimento stesso proclamava il ritorno ad una "classicità" spesso identificata con i caratteri greco-romani, diventati così una vera e propria invariante stilistica dell'occidente. La triade Cicerone-Vitruvio-Omero è stata usata, spesso a sproposito, per giustificare qualsiasi produzione estetica, anche quella che, con senno posteriore di svariati secoli, e con una più agguerrita prassi filologica, ha espresso caratteri del tutto discordanti con la classicità, solare, sapiente e temperata spesso solo in facciata.

Nel caso dello *Stabat Mater* si può dire che circola come un vero e proprio filo rosso troncato, probabilmente, con quello di Dvorak, all'avvento della Rivoluzione industriale. Naturalmente non è importante l'oggetto verso cui avviene il ritorno, quanto l'atteggiamento di un'arte che non vuole più essere propositiva del nuovo. Modernissima è, dunque, la nozione di "meta-arte" o "arte al quadrato", che implica un *modus* del tutto differente di approccio alla multiforme materia che stiamo analizzando, e che potrebbe essere classificata genericamente sotto la categoria di 'rifacimento'. Naturalmente con quest'ultimo si individua un limite testuale di queste opere, assemblate più o meno riferendosi ad un'altra, precedente, che serva loro da modello mentre, d'altra parte, con il termine ben più elastico e sfuggente di 'influenza', si può intendere qualsiasi oggetto il cui studio traspaia nell'opera. Nel nostro caso non si può parlare né di rifacimento (perché non si utilizza il materiale di nessuno), né di influenze (perché se esistono sono così perfettamente elaborate, pur conservando evidenti caratteri stilistici anteriori), da non poter essere accreditate puntualmente a nessun autore precedente.

Tra questi due modi estremi esiste un'infinità di comportamenti intermedi, di cui ho selezionato i principali: il ri-uso, la citazione, e la ri-scrittura.

Al primo tipo appartengono le ricollocazioni di materiale. In questo modo brani, anche ampi e significativi, sono stati utilizzati indifferentemente, o quasi, per opere diverse (ad esempio Bach e Händel). In generale questa operazione, di carattere eminentemente economico, è attuata nella musica vocale, storicamente più libera nella scrittura e nell'esecuzione. Ideologicamente il ri-uso è la

pratica di rifacimento più innocua, perché non implica nessuna conseguenza a livello estetico, né compromette con l'adesione a qualsiasi opera altrui. Per quanto possa conoscere l'opera di A. Part e S. Satoh, non mi sembra sia il nostro caso.

Il secondo tipo di intervento lo farei simile alla pratica dell'omaggio. In questo caso una frase di un altro musicista è utilizzata per significare un ritorno alla sua opera. Gli atteggiamenti sono i più distanti: da Shostakovich che utilizza motivi desunti da Beethoven per ricordare gli anni di apprendistato, nella sua ultima opera, la Sonata n. 147 per viola e pianoforte (con tipico atteggiamento di chi, giunto al momento definitivo, tenta un bilancio della sua vita e ritorna mentalmente all'infanzia); a Kagel con il suo *Ludwig van*, collage di frammenti di Beethoven liberamente giustapposti ed eseguiti; a Nyman che utilizza il *Winterreise*, per una schiarita melodica al centro del suo tesissimo *The man who mistook his life for a hat*. Non si possono omettere gli esempi presenti in tutte le trattazioni, precisamente le sinfonie di Yves e Mahler, che con il tipico enciclopedismo di fine secolo usano il più vario materiale. Vorrei aggiungere anche che questa pratica non è esclusivamente moderna, poiché rientra in un generale atteggiamento colto per cui, quando si stabilisca un'affinità, l'autore più recente rende omaggio al più antico, citando l'opera che gli ha fornito la soluzione del suo problema tecnico o esistenziale. In questo caso ricordo la citazione dell'"Eli lama sabactani" di Schutz (*Passione secondo Matteo*) nello stesso punto della *Passione* di Bach. I nostri due *Stabat Mater* pur non utilizzando materiale altrui ne suggeriscono la possibilità, subito fugata per evidenti incongruenze stilistiche: scarti dinamici troppo bruschi per essere un'opera precedente a Beethoven, dissociazione della compagine strumentale, disinvoltura nell'uso dei toni, allontanano Part dall'ambiente medievale che richiama; uno sviluppo troppo lungo per un'aria e modulazioni cromatiche troppo ardite allontanano lo *Stabat Mater* di Satoh dal presunto '800 che a tratti evoca.

Del tutto diversa dalle precedenti è la pratica della ri-scrittura, che rimane un'operazione di tipo critico, eminentemente moderna; connota l'*escursus* creativo dell'autore in modo vario; la sua modernità deriva da un atteggiamento di base cinico e distaccato, tale che manchi il riconoscimento dell'*authoritas* del pezzo che si riscrive e manchi la conveniente complicità esistenziale tra gli autori. Così Stravinskij può usare indifferentemente sia il jazz che i cromatismi del più raro ed ardito autore del '500: Gesualdo da Venosa. Allo stesso modo

Nyman utilizza la *Sinfonia Concertante* (K 364) in modo liberissimo, mantenendo esclusivamente l'articolazione timbrica di violino e viola, senza la profondità metafisica e l'intensità dialogica dell'originale, formulando cicli melodici chiusi ed ossessivi del tutto sconosciuti all'originale. Interviene uno scarto differenziale per cui l'opera non proviene dall'intimità dell'autore, ma articola un pensiero su un'opera pre-esistente: invece dell'espressione prevale la riflessione. Per i nostri autori anche questa categoria è inapplicabile perché mancano i referenti. Non viene evocato alcuno *Stabat Mater* precedente, da una posizione stilistica equidistante da molti autori precedenti. In ogni caso non viene manifestata alcuna distanza tra sé e il materiale che si usa e si scrive: i nostri compositori credono fermamente nella loro musica e nella religione, soprattutto credono ancora a una scrittura musicale a cui si perviene con sacrificio. Mi sembra fondamentale sottolineare che ciò bandisce qualsiasi forma di originalità in Part, mentre in Satoh trovo una fiducia nei valori sonori in sé, spogli di qualsiasi valenza musicale, che pone le sue composizioni in uno spazio completamente autonomo, equidistante dalle varie geografie musicali di cui si avverte le conoscenza.

Per chiarire definitivamente il senso di queste operazioni voglio usare i saggi, forse, tra loro più differenti, sia per la prospettiva da cui contestualizzano l'operazione, sia come valutazione del fenomeno. Il primo è *Filosofia della musica moderna* nel quale Adorno, criticando Stravinskij, scrive: "Il pezzo è *sempre marcato* [cors. dell'autore] dal principio alla fine. La sua oggettività è arrangiamento soggettivo, rigonfiato fino ad acquistare l'aspetto di una legittimità sovrumana (...) La sua musica ripete con autorità qualcosa che non esiste" (Torino, 1975, p. 196). È chiara la posizione di Adorno che teme una deviazione "meccanicistica" nella citazione della musica altrui, mentre obbediva all'imperioso *diktat* morale della creazione autentica, ma non romantica, ad ogni costo. Da queste posizioni poteva, ancor più chiaramente, scrivere: "L'estrema perversità di questo stile sta in una necrofilia universale, che non si può distinguere dall'elemento normale con cui opera" (*ibidem*, p. 198). Il saggio di Barilli *Tra presenza e assenza* è posteriore di 25 anni, intervallo di tempo che ha cambiato completamente la prospettiva tra i fatti intercorsi. Ne cito almeno due: la diffusione mondiale della televisione, con la compresenza casalinga di tutti gli stili e le epoche precedenti e il riconoscimento internazionale dell'arte *pop*. In conseguenza Barilli è molto più positivo nel giudicare l'evidente perversità dell'operazione nella ri-scrittura: "non c'è una sfera della narrazione che meriti di essere distinta dall'ambito comune dell'*écriture* [cors. dell'autore]; c'è solo un'avventura che è fondamentalmente linguistica" (Milano, 1974, p. 247); fino a giungere a un giudizio sospensivo sull'azione di prelievo operata in questi casi: "Contrapporre l'originario all'originale' [virg. dell'autore] vuole dire anche combattere una certa idea della storia, forse meglio una certa illusione, quella del progresso indefinito e lineare" (*ibidem*, p. 270).

La posizione di Barilli è assorbita nelle operazioni di Part e Satoh, poiché addirittura si individua una linea alternativa di lettura del '900. La visione evolutiva che

ha letto tutta la musica occidentale come un percorso verso l'emancipazione della dissonanza, nel senso di uno studio dell'intervallo o in quello della sperimentazione timbrica, viene ad essere bilanciata dalla considerazione di autori come Reger e Busoni, che hanno svolto un percorso evolutivo completamente differente. Di conseguenza si salta a piè pari tutta la cultura musicale del nostro secolo (e di buona parte dei precedenti), per pervenire a produzioni diverse, ma che hanno la stessa perentorietà delle opere che ha prodotto l'avanguardia. Nelle opere di Part è evidente la presenza di Perotin e Guillaume de Machaut, ma basta abbandonarsi alla sua musica per sentire la mancanza di un componente essenziale della musica medievale: il piacere dell'ascesi. Il mondo medievale non ha colpe, quello di Part, memore del minimalismo, giunge alla religione e alla povertà musicale come ad una sorta di martirio pauperista. Si ha l'impressione che si elabori tutto un universo sonoro per esibirlo, nella sua lineare bellezza, come contrapposizione alle tavolozze espressioniste delle orchestre di inizio '900. Anche Poulenc risulta troppo complesso per il mondo di Part, che elabora queste composizioni in cui, oltre a un rigore che non lascia spazio alcuno alla domanda, se non per la contrizione immediatamente successiva, tutto è imbandito per lo stupore della divinità. La dimensione è quella di *Timore e tremore* di Kierkegaard: 'intuisce il suo oggetto al più lontano orizzonte, tuttavia separatane da un abisso profondo dove la disperazione di dibatte' (Milano, 1977, p. 45). Dopo la condanna di Adorno e la sospensione di giudizio di Barilli, la nuova generazione di musicisti non ha alcuna remora a indossare abiti non attuali e a risolvere con la dogmatica qualsiasi difficoltà relativa al linguaggio. L'uso della percussione (e qualsiasi strumento è usato in modo percussivo, quasi a voler sottolineare la distanza dalla voce, l'unica che possa celebrare l'*officium*, come prima di Bach) serve a sottolineare l'atteggiamento principe di Part: quello stupore che non ha bisogno di alcuno sviluppo musicale e che, nella sua a-storica monoliticità, espone semplicemente il suo muto carico energetico: il suono è inutile se non rende manifesto il Dio.

L'atteggiamento complessivo può essere assimilato alla particolare religiosità di Ligeti, che col suo pitagorismo si intravede anche nello *Stabat Mater* di Satoh. Naturalmente le composizioni più amate sono il *Requiem* e *Lux Aeterna*, piuttosto che i quartetti, dove è più evidente la dimensione costruttiva. Pervenendo in tutti i casi a una forma di staticità, si può dire che Ligeti usa diradare i fenomeni: la nota lunga dell'organo da chiesa è imitata dal nastro magnetico che, con modificazioni di velocità muta di altezza e timbro. Satoh interviene allo stesso modo sul suo materiale, ma con un minor rispetto per le limitazioni percettive nell'ambientazione e nella durata. La composizione non dura un tempo occidentale (tale per cui l'opera è un pretesto per una riflessione posteriore più lunga attraverso una decodifica che chiamiamo estetica), ma diventa una specie di pannello acustico che accompagna in maniera durevole l'ascoltatore che letteralmente vive all'interno dell'accadimento sonoro, all'interno dell'opera stessa. In ciò si può vedere anche la traccia delle riflessioni di B. Eno e La Monte Young, che vogliono andare oltre la finitezza

del concetto di composizione. Si mette, infatti, in gioco la nozione stessa di forma, per cui il fatto musicale assume la stessa consistenza di un fatto naturale che produce suono. Il linguaggio è usato non per elaborare proposizioni, ma un "decorativismo" musicale che, abolendo qualsiasi componente finita e soggettiva, faccia partecipare l'opera a ciò che la circonda. In questo senso non si stabilisce un paragone tra la vicenda sacra e la vicenda umana, bensì si coglie la stilizzazione del gesto della madre di Dio, privato di qualsiasi umanissima sfumatura dolorosa. Questo di Satoh è il tentativo più colto elaborato finora, perché nel suo *Stabat Mater* c'è un inserto vocale impossibile senza una lunga frequentazione della musica operistica. In questa "aria" la modulazione della voce è usata per definire un clima vocale sospeso tra le scale occidentali e quella pentatonica. La differenza di carattere delle opere di Satoh trova spiegazione considerando la posizione usata dall'autore: l'opera non rimanda ad un'estetica o, meglio, non c'è alcuna espressione della finitezza geografica dell'autore. La possibilità di ritrovare il piacere del canto, implica lo scadimento delle tensioni che questo secolo ha manifestate, verso un ideale musicale universalistico colto e rigoroso, che nella sua essenza rimandi alla olimpica riunione dei contrari in altri tempi desiderata.

La seconda *Inattuale* (1874) mette in luce quanto c'è di pericoloso, di corrosivo e venefico per la vita nel nostro modo di praticare la scienza (...) Si

perde lo *scopo*, ossia la civiltà (...) il 'vero storico' [cors. e virg. dell'autore] di cui va fiero questo secolo, per riconoscerlo per la prima volta come malattia (*Ecce Homo*, Milano, 1977, p. 53).

L'inattualità pronosticata e auspicata da Nietzsche ha ormai un secolo. La lettura del suo messaggio ha portato a due diverse interpretazioni: la prima ha visto una critica alla *tekhné* occidentale, inseparabile dall'angoscia che comporta; la seconda tende a guardare qualsiasi produzione con i caratteri di antistoricità ed esteticità della creazione artistica. Entrambi questi aspetti, per la prima volta sono fusi nell'inattualità di una proposta musicale che dà nuova linfa ad un genere desueto da anni, e nell'evidente superamento del concetto di "forma" come unione di un contenuto e uno stile; questa riformulando un linguaggio traccia contemporaneamente una sua nuova espressività. Non si può stabilire se l'ubiquità dei nostri autori sia una risposta alla crisi di questo fine secolo, o se sia l'intero occidente a dover riconsiderare la prospettiva dell'unione di etica e scienza che, dal Rinascimento in poi, è la sua forza. La scelta di un testo sacro in cui l'elementare vicenda umana è trasfigurata in stilizzata cifra fonetica, sta a significare lo sforzo basilare che questa musica richiede: una percezione che sospenda il giudizio. Queste composizioni alludono implacabilmente a qualcosa che sta fuori della modernità e che, solo per convenzione, assume le forme della citazione per manifestarsi. ■