

Ho avuto la fortuna di registrare *Satyricon* per conto della Rai, presso la quale lavoravo, in due diverse occasioni.

La prima a Venezia, nel 1998, al Teatro Goldoni, con la direzione di Jürg Henneberger e la regia teatrale di Herbert Wernicke; la seconda, nel 2000, al Teatro Lauro Rossi di Macerata con la direzione di Donato Renzetti e la regia teatrale di Giancarlo Cobelli.

Due versioni estremamente differenti: la prima molto pulita, direi stilizzata, inquietante, con gli esecutori disposti attorno al palcoscenico che era rappresentato dal cerchio di un orologio con 13 ore. Gli strumentisti tutti attorno a questo assurdo orologio e i cantanti sopra il quadrante consegnavano un'idea quasi cabarettistica (si trattava di una coproduzione con il Teatro di Basilea), con luci vivide, quasi in bianco e nero. Un enorme scheletro con due monitor al posto degli occhi sovrastava il tutto. Sul bordo erano allestiti vassoi con cibi, quasi allusioni all'ultima cena di Don Giovanni, il rapporto con la morte e con quell'ora in più sul quadrante, il tempo della fine di tutto.

E l'ora finale per Bruno Maderna era arrivata.

La seconda estremamente truculenta, se non ricordo male, ambientata direttamente in una specie di macelleria, con colori sgargianti in cui predominava il rosso sia del sangue delle bestie macellate che dei costumi vagamente ricollegabili a personaggi dell'avanspettacolo nostrano. Cinismo, disfatta della carne, materialismo all'ennesima potenza.

Lecture diverse, regie teatrali diametralmente opposte, che danno conto di una pièce complessa, di non facile e immediata comprensione nonostante le apparenze. Forse *Satyricon* è tutto questo. Facile etichettarla *volgare*, facile fermarsi alle apparenze, facile ascoltarla distrattamente: musica orecchiabile, tango, habanera ma anche *fuga*.

I nastri con basi elettroniche che servono per la messinscena furono registrati nello Studio di Fonologia musicale di Milano della Rai all'inizio del 1973 (Maderna morì poco dopo). Tuttavia i nastri originali sono conservati nell'Archivio Rai depositato presso il Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco a Milano (deposito di via Savona) e in copia digitale presso l'Archivio NoMus che serve da referente e centro studi della ex Fonologia.

Si tratta di due nastri analogici a quattro piste con incisi le parti elettroniche, gli effetti, i versi degli animali, le voci (anche di Marino Zuccheri e Bruno Maderna) siglati Q. 024/25 e due nastri mono siglati FON 104/105. Queste basi servono a intercalare o accompagnare il canto e i movimenti scenici o come integrazione della parte orchestrale dal vivo.

Opera aperta, questa di Maderna, soprattutto alla morte.

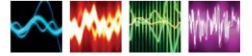
**Maria Maddalena Novati**

## *Satyricon*: l'elegia del tragico eccesso

*Id cinerem aut Manes credis sentire sepultos?* (credi che questo avvertano le ceneri e i Mani sepolti?). Questo chiedeva Habinnas, la matrona di Efeso, nel *Satyricon* di Titus Petronius detto *Arbiter elegantiae*, proconsole in Bitinia -la regione nord occidentale della Turchia- durante il primo secolo: alto dignitario di Nerone di cui fu consigliere e poi, per insopportabilità delle follie di quello, votato a uno stoico suicidio per evitare l'inevitabile vendetta. Protagonista del poco che ci rimane di *Satyricon* - una sequela di racconti a volte senza nesso tra i vari personaggi - è la cena di Trimalcione, ricca e densa d'ornamenti letterari e di eccessi alquanto, brano a brano al centro della quale il prodigo signore del banchetto rinfaccia alla moglie Fortunata di averla tolta dal marciapiede, mentre lei non aspetta altro che la sua morte per darsi a Eumolpo, il filosofo di cui è innamorata. Trimalcione il marito, nel suo racconto al banchetto, pensa addirittura di togliere la statua della consorte dal monumento funebre che si ergeva vivo nel suo pensiero quando lui, il futuro ospite del sarcofago, già declinava verso la morte. E Petronius, il suo autore, farà lo stesso nel proprio banchetto ultimo, nel corso del quale si suiciderà lentamente, e lì troverà una misteriosa simmetria con il personaggio che lui stesso aveva creato. *Satyricon* è una novella di secondo livello nella quale l'autore (Petronius), è a sua volta il personaggio del racconto della propria morte che si consumerà davvero, in una identificazione circolare dove racconto e narrazione, realtà e immaginazione si congiungono. Una "doppia morte", letteraria una e reale l'altra, dove i reciproci bagliori si contornano di oscuri e abbaglianti riflessi.

Questo fu il soggetto dell'ultima opera di Bruno Maderna, con interazioni di poesie di Catullo e brani tratti da *The poems of Propertius*. Maderna morì dopo solo sei mesi dalla "prima" del Festival d'Olanda del 16 marzo 1973. Lo stesso anno, il 4 agosto, l'opera fu presentata a Tanglewood in una versione ancora diversa, sotto la direzione di G. Schuller. I primi abbozzi di *Satyricon* risalgono però a due anni prima, non molti invero, nell'ambito di un piccolo dramma musicale allestito al Berkshire Music Center, negli Stati Uniti. Quattro fogli manoscritti sono datati nel 1972 tra i quali *Trimalcione contra Fortunata*, epicentro dell'opera. Ma quando Maderna presentò il materiale a Salabert per la pubblicazione, tutti i nastri registrati erano già diversi, tranne *Erotica*, scritta appositamente: le parti erano divise, perché potevano essere di volta in volta ricostruite in modo non sincronico, in modo non necessariamente consequenziale.

Analogamente il libretto, dello stesso autore, unisce babelicamente stili e lingue differenti com'era nel modello latino non certo aulico, ma raffinato, di Petronius, attento all'imitazione dei gerghi e dei dialetti tutti. Maderna aduna inglese e tedesco, francese e latino, non certo prassi nuova nell'opera italiana, basti pensare a *Thema, omaggio a Joyce* di L. Berio, ma in questo caso l'unione non appare sperimentale e studio di fonemi. Si tratta invece di una continua intermittenza tra il tempo del racconto e il tempo della narrazione. Gli stili letterari e dialettali si moltiplicano musicalmente in una *koimè* dove tutto è in tutto: ecco dunque i prestiti e le rielaborazioni di composizioni già date. *Composizione n. 2* del 1959, *Amanda* del 1966, soprattutto *Le rire* del 1964, *Stele per Diotima*, le varie *Dim*, materiale per altro già usato nell'opera *Hyperion*, e *Tempo Libero II* del 1971, ma ancora oltre, il Primo concerto per pianoforte di Čajkovskij, *La bohème* di Puccini, la *Funeral March* di Elgar, l'Aria «Che farò senza Euridice» di C.W. Gluck, forse anche *l'Incoronazione di Poppea*, altro immane esempio di critica morale alla società del tempo. Nella prima scena *Scintille* emerge l'arcaico modo dorico, costruito sul Re; nella seconda



scena, *Fortunata*, la struttura mostra l'inserimento in quello istesso modo dorico del La bemolle, rendendo il sistema musicale dolce ma eversivo, dato il carattere della prostituta, la donna di Trimalcione. *Trimalcione e le flatulenze* è costruito su accenni di blues e su citazioni bandistiche alla Kurt Weill, e poi ancora, la serie difettiva di *The money*, la piana melodia in Fa maggiore di *Lady Luck*, la parodia da operetta alla Franz Lehár in *La carriera di Trimalcione*, la *Fuga di Eumolpo* riprende un'aria di riflessione dal gusto barocco, o più precisamente händeliano. Una tale complessità, con tanto di prostituzione eccessi e orrori, la si trova solo in *Rake's progress* di Stravinskij.

S'intuisce al n. IV, *The food machine* (solo per strumenti), il consumismo alimentare smodato che massacrava senza rispetto la natura in un banchetto senza limiti, tra flatulenze e un porco che pare emettere, per il ricco, cibi di tutti i tipi (prefigurazione de *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, 1973? Oppure le gradasse cicche che escono dal sedere del cavallo in *Amadeus* di Miloš Forman?). Tutto ciò traccia linee sghembe e voraci, metafore dello smisurato, dell'ipertrofico, della follia registrata dai retori della decadenza, testimoniata da una società non solo corrotta moralmente, ma fondata sul nulla, nella sua babilonica sazietà.

In *Hyperion*, la principale opera di Maderna, c'era la malinconia dell'artista col suo flauto che ancora credeva nell'arte, per quanto negletta e irrisa dalla società. Qui c'è la volgarità prodotta dal denaro, il vero *Leitmotiv* dell'opera, qui vista come un autentico *horror vacui* di fronte allo stile e all'eleganza interiore del vero signore: è lo stesso *horror* di fronte ai soldi in mano ai *parvenu*, l'orrore che muoveva O. Wilde e Des Esseintes nel noto romanzo di J.K. Huysmans. *L'erotico*, sul quale in *Satyricon* s'insiste da tempo, ne è una variabile secondaria: non lo è in quest'opera e non lo è neanche oggi. L'indifferenza sessuale odierna, la sua accessibilità e il suo livellamento a genere unico che neutralizza la diversità, destruttura l'eros dalla sua energia cinetica e critica, necessaria per la creazione. Oggi il dionisiaco non esiste come forza eversiva, piuttosto appare come un neutro prodotto di consumo sparso democraticamente nel consenso: anche la sua propaggine, l'erotico, fu nella sua storia uno strumento letterario che stabiliva il suo potere su gerarchie di valori, anche per trasgredirli. Nella sua antica storia.

Opera aperta dunque, non in quanto sia aleatoria l'esecuzione, ma perché i continui montaggi e smontaggi in morfologie differenti - araba fenice che superba sempre rinasce - riflettono a guisa di specchio il mondo che, ogni volta e in quel momento, la guarda.

Massimo Venuti

## Note all'allestimento del *Satyricon* di Maderna

Come restituire oggi, temporalmente lontani dai trasgressivi anni Settanta, gli umori vitali e la malinconia che informano l'opera aperta di Bruno Maderna, a sua volta derivata da un grande classico della letteratura come il *Satyricon* di Petronio? La satira della decadenza della Roma imperiale è ancora oggi denuncia della perenne decadenza di ogni società avanzata ed opulenta, dove denaro potere e corruzione possiedono anime e corpi.

Ma la celebrazione del convito di Trimalcione, tipo del brutale e sincero arricchito che si ritrova in ogni epoca, assume in Maderna il senso della ricerca di un mondo perduto, un viaggio tra differenti nutrimenti musicali, offerti dai maestri del passato e dalle nuove ricerche, in un'incessante esperienza estetica che sembra sottrarsi a ogni rassicurante dimensione temporale e narrativa.

Appare piuttosto una drammaturgia connotata da un *tempus fugit* disarticolato, onirico, impossibile da confinare.

L'accumulo di cibo, corpi, pulsioni sfrenate, emozioni che oscillano costantemente tra *eros* e *thanatos*, il rosso sangue dei costumi e il luttuoso bianco della scena, atti di ferocia e gesti di *pietas*, convergono nella retorica descrizione che il ricco possidente fa del proprio monumento funebre. E quello che sembra un elenco grottesco di volontà testamentarie si carica di umori ferini, lascia apparire immagini e sentimenti di incessante vitalità.

Le scene di Lidia Bagnoli richiamano la monumentalità romana, con il tipico motivo dell'arco ripetuto come nei colombari o negli acquedotti, ma il materiale scelto è impalpabile, un *velarium* da teatro che circonda lo spazio scenico dove campeggia un surreale *opus* in costruzione la cui forma si ritrova nelle visioni di Hieronymus Bosch. Un altare al dio Priapo, signore dell'Orgia e dispensatore di Vita che servendosi degli spasmi del corpo vivifica la mente.

I movimenti di scena e la coreografia di Simone Magnani giocano tra la ricerca affannosa del contatto e il disequilibrio. Un mondo in bilico il nostro, dove, come afferma nel finale del romanzo il poeta Eumolpo, «a far bene i calcoli da ogni parte c'è un naufragio».

Sonia Grandis