

“Mille anni per comporre questo pezzo”

ALESSANDRO SOLBIATI
Conservatorio “G. Verdi” di Milano

La mia amicizia con Toshio Hosokawa è nata durante il suo soggiorno di una settimana a Milano come docente alla prima edizione del Master di II livello di Composizione di cui sono stato coordinatore nel 2019.

Ci conoscevamo da vari anni, anche attraverso il *trait d'union* del comune allievo e amico Federico Gardella, ma dopo cinque giorni passati pressoché sempre insieme la conoscenza si è trasformata in amicizia. Prima che Toshio arrivasse ero davvero preoccupato perché, conoscendo la proverbiale precisione giapponese, temevo si potesse irritare per imprevisti e imperfezioni, come impianti di ascolto di qualità insufficiente, o l'assenza di aria condizionata in un caldo giugno milanese... e invece fui subito sorpreso dalla grande capacità del Maestro di divertirsi di fronte a eventualità sicuramente più rare in Giappone che in Italia. Così nacque un reciproco affetto che mi porterà nel settembre 2022 a essere ospite del Festival di Takefu di cui è direttore artistico.

Partiamo ora dal titolo che ho voluto dare al mio intervento, un titolo virgolettato perché riassume una frase pronunciata da Hosokawa stesso: “Mille anni per comporre questo pezzo”.

Egli la pronunciò durante la prima conferenza al master di Milano, citando un episodio accadutogli.

Al termine di una sua esecuzione, uno spettatore certo poco avveduto, in quanto quella che pose non era la prima domanda da farsi a un compositore dopo un concerto, gli domandò «Maestro quanto tempo ha impiegato per scrivere questo pezzo?»

La risposta fu assai migliore della domanda, ed era frutto, penso, non tanto di presenza di spirito, quanto dell'emergere di una consapevolezza che il Nostro aveva nel cuore da sempre, una profonda espressione del suo essere, cioè «ho impiegato mille anni a scrivere questo pezzo». Perché? Perché quel certo pezzo, come peraltro tutta la sua musica, porta *dentro* di sé, non *su* di sé, non sulle sue spalle, altrimenti si tratterebbe di un peso, un percorso di infinita lunghezza, di immensi spessore e durata, proveniente da radici millenarie. E infatti la parola-chiave del mio intervento sarà “radici”.

Mille anni per scrivere un pezzo significa che in un proprio lavoro è racchiusa una storia personale con radici lunghissime in cui converge un senso della tradizione che non è né voluto né deciso, bensì costituisce la propria stessa persona.

La parola *radici* è il centro del mio intervento perché devo ammettere che come compositore ho molta invidia per chi può oggi avere radici profonde: sono nato in Lombardia, in una città post-industriale come Busto Arsizio, nell'Alto Milanese, una terra che ha completamente perso una fisionomia culturale profonda e antica, e non certo solo in senso musicale. In Italia, chi è nato in Sicilia, in Sardegna o nel Salento dispone anche inconsciamente di un senso di appartenenza che mi è precluso perché la mia terra di provenienza non me ne dà la possibilità: inevitabile, per me, una certa invidia per chi può avere radici. Averle, infatti, significa affondare il proprio essere in una cultura e in una storia che possono attribuire alla propria arte, soprattutto nel caso della musica, un'affascinante terza dimensione.

Da questo punto di vista la figura di Hosokawa dovrebbe essere proposta come emblematica ai giovani compositori, perché essi stanno in generale andando in direzione contraria: si constata sempre più quanto poco siano interessati a un rapporto profondo con la tradizione e con la storia, quanto siano in generale appiattiti su un presente assai “corto”.

Peraltro, si tratta di un fenomeno nato già nel Secondo Dopoguerra occidentale che fin dall'inizio ha in un certo senso demonizzato il senso di appartenenza: le nuove tecniche, in particolare il serialismo nato a Darmstadt, tendevano ad annullare le differenti radici, essendo proposto come unica e obbligatoria “via del futuro” ai compositori indipendentemente dalle loro provenienze geografiche e culturali.

Da sempre, però, nel mio percorso di insegnante e di divulgatore, cerco di far notare quanto si trattasse di un'utopia assai miope: se si osserva la più significativa musica degli anni '50 si ritroverà un anelito al melos in area italiana, un'attenzio-

ne estrema alla dimensione timbrica in area francese e una profonda riflessione sulle strutture della musica in area tedesca, confermando così attitudini culturali assai antiche.

In realtà il senso di appartenenza di cui parlo è qualcosa di più profondo della tradizione melodica per un italiano o timbrica per un francese, qualcosa che fa parte del sangue e anche dell'inconscio: divenirne coscienti significa riconoscere le proprie radici, sentirle parte di se stessi e soprattutto non averne paura.

Ecco due esempi che ho vissuto nel corso della mia attività didattica che mi hanno fatto molto riflettere, a tale proposito.

Quindici anni fa giunse nella mia classe al Conservatorio di Milano un giovane compositore iraniano, o, persiano, come lui preferiva dire. Era arrivato in Europa, dopo aver studiato composizione "occidentale" all'Università americana di Teheran, ma suo nonno era un maestro del repertorio tradizionale iraniano.

Questo giovane, forse anche per motivi politici, arrivò da me con un tale desiderio di staccarsi dalla propria cultura, che qualsiasi riferimento alla sua tradizione musicale veniva respinto con forza, quasi con rabbia.

Durante una lezione gli suggerii l'utilizzo della microtonalità per meglio interpretare una sua idea musicale e con mia sorpresa colsi uno sguardo decisamente negativo. Io fraintesi e pensai di tranquillizzarlo dicendogli che non si trattava di un suggerimento "d'avanguardia", ma di un'opportunità timbrica e lui mi spiegò che l'utilizzo della microtonalità faceva parte della sua cultura da millenni e che lui voleva distaccarsene. Quindi per lui la "novità" era costituita dalla scala temperata di dodici semitoni, il che mi cambiò varie prospettive.

Bene: fino a quando il giovane agì in questo modo, cioè rifiutando la propria origine, la sua musica risultò ben scritta ma poco interessante, impersonale, accademica. Un giorno quasi improvvisamente si riconciliò con la propria tradizione modale persiana, non certo per comporre musica tradizionale iraniana ma per condurre a sé, per riconoscere e accettare il suo vissuto. Mi mostrava scale modali dotate di piccole differenze quartitonalità per me insignificanti ma nelle quali lui sentiva profonde differenze espressive. Da quel momento, di colpo, la sua musica divenne di estremo interesse, oggi è un compositore pubblicato ed eseguito, ma soprattutto è un musicista che ha trovato se stesso, la propria originalità solo quando ha saputo accogliere le proprie radici.

L'altro esempio riguarda un'esperienza vissuta nel 2005 al Centre Acanthes di Metz.

L'organizzazione aveva selezionato un ragguardevole numero di giovani compositori che dovevano essere seguiti dai docenti e io ebbi in sorte sette compositrici (circostanza purtroppo ancora rara in Europa, ma assai più frequente in Oriente) cinesi. Incontrai subito tre atteggiamenti del tutto diversi, verso le proprie radici.

Una di esse aveva studiato negli Usa ed appariva del tutto indifferente alla tradizione cinese; la sua musica era così appiattita su modelli americani (spesso già banali in partenza) da risultare del tutto priva di interesse, sebbene ben confezionata. La seconda rivelava un palese quanto drammatico conflitto interiore: da una parte rifiutava le proprie radici, ma dall'altra intuiva che era impossibile liberarsene totalmente e questo ne paralizzava gli esiti. La terza sentiva su di sé la responsabilità di diffondere e interpretare la propria tradizione (sue madre era attrice al Teatro di Pechino), cercando (con splendidi risultati) una difficile e forse utopica sintesi tra le attitudini musicali della sua tradizione e quelle occidentali. Il suo non era uno sciocco tentativo di sovrapposizione, ma il sogno della penetrazione di due culture.

Chi accetta le proprie radici senza averne paura sa che esse non sono mai vecchie, poiché costituiscono la struttura profonda del proprio essere, e ne ottiene un grande, ulteriore potenziale creativo. Tale artista può aprire le braccia al presente e al futuro senza temere di essere travolto dal vento delle mode.

Questo è innanzitutto Toshio Hosokawa, figlio di un doppio Giappone, quello ricco di un sentimento religioso della Natura e del suo mistero, ma anche quello di chi è nato a Hiroshima dieci anni dopo la bomba atomica.

Quale Natura vedeva intorno a sé nella sua città da bambino? Quale traccia ha lasciato dentro di lui quella spaventosa catastrofe causata dall'uomo? Hosokawa tendeva a non parlarne. Soltanto durante una conferenza rivelò con commozione che sua madre si era salvata casualmente poiché lavorava in una cittadina separata da Hiroshima da una collina: quando tornò a casa non trovò più nulla, di quello che era stato il suo mondo.

Toshio è figlio di entrambi i Giapponi, quello millenario e quello che ha vissuto nel presente una tragedia inaudita.

Proseguiamo: il Nostro ha studiato in Germania; certo, lo ha fatto con Isang Yun, quindi con un compositore orientale, ma poi anche con Klaus Huber e Brian Ferneyhough e qui incominciamo a cogliere il lungimirante desiderio di fondere due culture: non si tratta dunque di un compositore che interpreta l'amore per le proprie radici come una sterile chiusura nel proprio mondo, anzi, egli incarna il modello di chi parte con lo zaino del proprio essere per conoscere e portare a sé i percorsi di un altro pensiero musicale.

I due compositori europei con cui Hosokawa ha studiato, pur profondamente diversi, avevano qualcosa in comune.

Huber era musicista di immensa spiritualità, dotato di un senso rituale del fare e dell'essere, un vero asceta del comporre, e tale ascetismo non può non essersi fuso con le attitudini culturali e personali del Nostro.

In modo molto diverso anche Ferneyhough, vero sacerdote della complessità, aveva una concentrazione “religiosa” su un comporre il cui esito poteva anche risultare ineseguibile (per lui un’esecuzione perfetta consisteva nella tensione verso l’esecuzione perfetta). Questo disinteresse all’esito (un atteggiamento quasi “disincarnato”) non può non aver avuto una risonanza nella ritualità di Hosokawa: tornando al titolo da me proposto, infatti, i mille anni di cui parlava erano quelli per i quali in ogni pezzo convergono un’energia e un pensiero antico fino ad essere senza età.

Non posso non pensare alla analogia con il gesto del maestro di calligrafia giapponese il cui pennello danza sopra la carta prima di toccarla e quando la tocca lo fa alla fine di un percorso che carica simbolicamente di energia l’attimo del contatto in cui il segno la incarna. Una meravigliosa “non economia”: quei due minuti di danza appaiono inutili a una mente occidentale e sono invece il senso stesso dell’attimo in cui coagulano in “opera”, in segno.

Veniamo ora a *Blossoming*, quartetto d’archi composto nel 2007 e in seconda versione nel 2008.

Perché lo scelgo? Perché, pur utilizzando la formazione più occidentale possibile, questo brano incarna totalmente lo spirito dei mille anni di cui ho tanto parlato. L’immagine del maestro di calligrafia il cui segno è l’esito “semplice” di un lungo percorso di concentrazione e di gesto, ha un evidente riscontro in questo e in altri brani di Hosokawa le cui partiture potrebbero apparire “semplici”, addirittura “ingenua”.

Il quartetto, come altri suoi lavori, è costruito su una sola scala peraltro assai occidentale, la scala ottotonica, l’alternanza replicata di un tono e di un semitono.

Devo ammettere che se un allievo mi mostrasse un suo brano interamente basato su una scala ottotonica, criticarei aspramente il suo aver prelevato un materiale storico, una sorta di “prefabbricato”, e il suo lungo indugiare su di esso. Ma Hosokawa non ha timore di apparire ingenuo in quanto sa dar vita a un materiale di tale semplicità con estrema chiarezza di scrittura, ma anche con grande, delicatissima ricchezza interna.

Infatti, se si studia la partitura, si colgono infinite sfumature e stratificazioni: siamo di fronte a un compositore che non ha alcun bisogno di *esibire* la complessità poiché essa è dentro di lui.

Proviamo a descrivere *Blossoming*, o quantomeno la sua prima parte.

La *fioritura* di cui parla il titolo allude certamente alla rappresentazione di un anelito alla nascita. Si parte infatti da un impercettibile si bemolle tenuto assai a lungo e in *pppp*, da cui scaturisce un lento, continuo e affascinante percorso vitale. All’inizio la nota rimane lungamente immobile, poi, con una sorta di “messa di voce”, giunge al *mp* e ritorna al confine del silenzio. L’immobilità del non vibrato si apre all’espressività del vibrato solo nei brevi momenti di oscillazione dinami-

ca. Giunti a battuta 8 (il metronomo è lentissimo, e una battuta dura quasi 4”), troviamo la prima increspatura articolativa, un trillo: sono già passati circa 40”.

Al numero 2, il movimento semitonale del trillo si trasforma in un microframmento melodico (si bemolle-do bemolle-si bemolle) e i quattro strumenti incominciano un timido dialogo, poiché tale frammento (tra l’altro il do bemolle è estraneo alla scala ottofonica utilizzata) passa tra gli strumenti spazialmente, da sinistra a destra e Hosokawa si arrischia ad apporre l’aggettivo “cantabile”. A batt.12 la circolarità della cellula si bemolle-do bemolle-si bemolle, giunta alla sua terza ripetizione, viene resa più percepibile dalla comparsa di un’articolazione più marcata, un gettato, vero brivido, che passa sempre circolarmente tra gli strumenti, rompendo la superficie piatta di questo mare immobile.

Al numero 3 si passa a una fase successiva: il metronomo ha un lievissimo innalzamento, e nasce un’ “uscita melodica” più coraggiosa del si bemolle, che “sposa” una e poi un’altra nota, ben più lontane del timido semitono superiore: in tutto il quartetto ma soprattutto in questi primi 7’, infatti, le tre note cardine saranno si bemolle, mi e poco dopo mi bemolle. È da sottolineare quanto l’agglomerato melodico o armonico mi-si bemolle-mi bemolle sia significativamente occidentale, per meglio dire “viennese”, trattandosi di un intervallo di settima maggiore bucatu da un tritono al centro: simbolicamente qui avviene l’incontro della contemplazione giapponese con il pensiero armonico europeo.

Posso ora scorrere la partitura perché essa è praticamente “disegnata”: tutto avviene circolarmente, ovvero diagonalmente, quindi, nel segno grafico, con diagonali di diversa pendenza che implicano variazioni nello scorrere del tempo. La dinamica è ormai giunta al *mf*, ma tale vitalità viene annullata di colpo al sopraggiungere di una specie di vento che ci riconduce al si bemolle iniziale stavolta già circondato da mi e mi bemolle.

Si riparte, ma va osservato il significativo verbo apposto come agogica, “yearning”, cioè “desiderando”, ma forse ancor più, cioè “bramando”, “anelando”: la fioritura è un intenso desiderio di nascere, di sbocciare, ed ecco che si vedono ora nascere e circolare tra gli strumenti veloci scale, finalmente intere scale ottofoniche, in modo imitativo e rotatorio.

Le scale si increspano grazie a un tremolo via via più inquieto e diventano vere e proprie onde, che ci ricordano quelle ben note di Hokusai. Non può sfuggire quanto tali onde incarnino lo *yearning*, crescendo, infittendosi e assumendo anche una netta parabola dinamica (*pp-f-pp*).

Spesso si pensa a una netta prevalenza della dinamica *pp*, nella musica di Hosokawa: questo è un ottimo contro-esempio. L’inquietudine infatti diviene vera agitazione: le scale che finora tornavano sempre su di sé disegnando le onde, improvvisamente rompono gli argini, diventano grandi percorsi soltanto ascendenti che si slanciano, si fermano su trilli che conducono al *climax*, un *ff* che

è vero punto d'arrivo del desiderio di sbocciare. Ma quasi subito il culmine si richiude in sé, si spegne, quasi avesse terminato il suo compito e tutto ricomincia da capo, con una circolarità che è la circolarità della natura stessa. E infatti si riparte con la dolcissima indicazione «la luna splende sui fiori di loto».

Qui inizia la seconda parte del brano, che non esamino perché sarebbe impossibile farlo in poche parole.

Ma si noti che alla fine ci si richiude di nuovo sul si bemolle iniziale (accompagnato da mi e mi bemolle) con l'indicazione significativa di *Preghiera*, come tornando in sé dopo aver aperto le braccia all'anelito e al desiderio.

Concludo: quando una partitura si svela davanti a noi in modo così trasparente, quando la si può percorrere dando a chi ci segue l'impressione di ascoltarla, di sentirsela risuonare dentro, nel contempo stupendosi delle successive pieghe che un'idea in fondo semplice prende via via, significa che il compositore ha raggiunto l'equilibrio tra evidenza dell'intenzione musicale e complessità interna all'uso del quartetto d'archi.

Tale equilibrio tra evidenza e complessità, in Toshio Hosokawa è il frutto, lo specchio di un equilibrio interiore che è esito di quei certi mille anni che convergono in ogni suo brano, in ogni sua partitura.