

PETRASSI GOFFREDO

Compositore italiano

(Zagarolo, Roma, 16 VII 1904 – Roma 3 III 2003)



Trasferitosi a 7 anni con la famiglia a Roma, entrò come fanciullo cantore nella Schola cantorum di San Salvatore in Lauro. Lasciato in seguito il coro, continuò gli studi da autodidatta, durante il tempo libero che gli lasciava l'impiego, al quale aveva dovuto adattarsi, in una bottega di musica. Qui non solamente si guadagnava da vivere, ma imparava a conoscere un'abbondante massa di musica e soprattutto le partiture più recenti.

Più tardi riprese gli studi regolari, dapprima privatamente con A. Bustini e V. Di Donato ed in seguito frequentando i corsi di composizione e di

organo del conservatorio di Santa Cecilia a Roma, sotto la guida di Bustini e F. Germani.

Si diplomò in composizione nel 1932, e l'anno seguente in organo. Già nel 1931 la sua *Ouverture da concerto*, per orchestra, era stata accolta favorevolmente dal pubblico e l'anno seguente i suoi *Tre cori*, con piccola orchestra, confermavano il consenso per la sua produzione.

L'anno poi del congedo dal conservatorio vedeva anche il suo notevole esordio internazionale con l'esecuzione nei concerti della SIMC ad Amsterdam della *Partita*, per orchestra, vincitrice nel 1932 di un concerto nazionale.

Seguiva subito dopo, nel 1934, il *Concerto n. 1* per orchestra. Nel 1936 frequentò il corso di direzione d'orchestra di B. Molinari per prepararsi al ruolo da lui sostenuto più tardi, durante i suoi viaggi nel dopoguerra. Nel 1939 venne nominato professore di composizione nel Conservatorio di Santa Cecilia.

Dal 1937 al 1940 fu inoltre sovrintendente del teatro La Fenice di Venezia. L'avvio degli anni quaranta è cruciale nella sua evoluzione intellettuale e musicale, testimoniata esplicitamente dalla creazione del madrigale drammatico *Coro di morti*, sul testo omonimo di Leopardi.

Altra importante tappa dell'evoluzione spirituale del compositore è indicata dalla cantata *Noche oscura*, sul poema di San Giovanni della Croce: in tutte e due i casi la scelta del testo è rivelatrice dell'indirizzo del pensiero del musicista e delle esperienze spirituali.

I dati biografici del periodo post-bellico si riassumono così: dal 1947 al 1950 è stato direttore artistico dell'Accademia filarmonica romana; dal 1954 al 1956 presidente della SIMC; nel 1953, 1955 e 1956 ha visitato l'America; dal 1958 ha assunto la direzione del corso di perfezionamento per compositori all'Accademia di Santa Cecilia.

Il suo interesse per la musica nuova è testimoniato dall'assidua partecipazione ad incontri, congressi ed altre manifestazioni internazionali. La produzione complessiva fino al *Concerto* per flauto ed ai *Propos d'Alain*, per voce e strumenti (1960), si può agevolmente dividere in tre grandi sezioni o, per dir meglio, in tre periodi stilistici (di cui l'ultimo non deve essere considerato come definitivo, ma solo come lo stadio cronologicamente ultimo di un'evoluzione o un progresso in divenire). Il primo periodo arriva al 1940 ed include la produzione giovanile; il secondo va dal *Coro di morti* fino al 1950, l'anno di *Noche oscura*; il terzo incomincia a partire dall'adozione della tecnica

dodecafonica. L'apparire di *Serenata* (1958), *Trio* per archi (1959) e *Concerto* per flauto può essere preso addirittura come l'avvio di un quarto periodo caratterizzato dall'esplorazione delle innovazioni della scuola post-weberniana.

Il primo periodo coincide con il rinnovamento musicale italiano che si rifà a Casella ed a Stravinski. La produzione giovanile comprende tutto quanto Petrassi ha scritto fino alla *Ouverture da concerto* (1931), ed anche se la maggior parte è stata ripudiata dall'autore, alcune composizioni, come per esempio *Tre cori* (1932), gli sono ancora particolarmente care e pare fossero altamente stimate da musicisti come Casella.

BOZZETTO PER IL BALLETO “LA FOLLIA DI ORLANDO”



L'*Ouverture da concerto* ammette ancora la validità dell'armonia tonale post-romantica, ma la stesura originale (*Ouverture e Passacaglia*) include un altro elemento (le forme contrappuntistiche barocche), destinato a sostenere un ruolo importante nello stile della musica del primo periodo.

Partita (1932) è invece la prima composizione che si può dire indicativa della raggiunta maturità del compositore che si è "fatto la mano": schemi tradizionali, una notevolissima abilità contrappuntistica entro un contesto armonioso prevalentemente dissonante ed una preferenza per i contrasti coloristici sono gli elementi caratterizzanti di un temperamento musicale estroverso, tipico del giovane musicista.

L'ispiratore qui è Stravinski, ma per quanto la musica del compositore russo si rifletta nella scrittura aspra e scintillante e nella ritmica sofisticata di Petrassi, tanto meno vi è parallelismo di determinati spirituali. La religiosità di Stravinski, che regge la ieratica e sacromistica *Sinfonia di Salmi*, non può essere raffrontata all'aggressivo *Salmo IX* o al più conciliante *Magnificat*, che sono tutti e due concepiti nello spirito di una chiesa militante.

Salmo IX, indubbiamente il capolavoro di questo periodo, ha diffuso largamente il nome di Petrassi: rappresentativo del suo stile melodico, è un importante lineamento petrassiano.

Il compositore ritornerà sempre alla voce cantante, come al veicolo più consono ai suoi momenti più ispirati.

L'immaginazione melodica si nutre di una sensibilità genuina per le bellezze della voce, e le linee vocali, anche se spesso anticonvenzionali, sono sempre concepite in tal senso, perfino nelle opere più d'avanguardia, come *Propos d'Alain*.

Lo stile strumentale di questo periodo è sintetizzato nel *Concerto n. 1* per orchestra, opera piena di vitalità, di vigore ritmico, che unisce nello schema in tre movimenti la tenerezza e la poesia dall'ampiezza melodica espansa ai ritmi contrastanti di elementi decisamente tematici.

Il *Concerto* apre la serie di concerti (7 complessivamente) che costituiscono una specie di ancoraggio strumentale nella sua produzione, quasi a bilanciare le musiche vocali.

La musica del secondo periodo è meno unitaria. Le inclinazioni religioso-spirituali trovano sfogo nella produzione vocale e teatrale di questo periodo, mentre in quella puramente strumentale (quantitativamente assai più limitata) emerge una sensibilità nuova: uno spiritualismo introverso, intellettualistico, che costituisce l'atteggiamento clamorosamente estroverso.

Incomincia ad esplorare il campo del teatro musicale e scrivere opere a carattere nettamente differenziato: i balletti fantastici *Le portrait de Don Quichotte* (1945) e *La follia di Orlando* (1943) nei quali si notano

soprattutto il forte senso del colorito strumentale e la generalità delle combinazioni insolite; l'opera *Il Cordovano* (1944-1948), un ritorno allo spirito rossiniano nella caratterizzazione strumentale e vocale, nella quale si possono già discernere elementi dello stile più tardo, di quello stile improvvisativo decorativistico che maturerà nella produzione della fine degli anni Cinquanta; infine la metafisica, esistenzialistica *Morte dell'aria* (1949-1950).



Il periodo si apre con il pessimistico *Coro di morti*, la cui originalissima combinazione strumentale deve ancora qualcosa a Stravinski, mentre le caratteristiche personali sono bene evidenti soprattutto nella parte vocale. Nelle opere puramente strumentali, come la *Sonata da camera* (1948), la scrittura finemente cesellata delle parti e la sottile preoccupazione coloristica attraggono l'attenzione. La durezza armonica tipica delle prime opere si è considerevolmente addolcita e l'espressione melodica conquista certa agilità, flessibilità ed anche eleganza, mentre si discerne pure l'elemento capriccioso e puramente rapsodico.

Pochi pezzi per pianoforte vengono riuniti sotto il titolo di *Invenzione* (1944), ma in generale Petrassi dimostra uno scarso interesse per la tastiera come mezzo d'espressione del suo pensiero, nonostante l'abilità con la quale struttura contrappuntisticamente le ispirate idee musicali. L'opera culminante di questo periodo, forse la più alta di Petrassi, è la cantata *Noche oscura* sul poema mistico di San Giovanni della Croce, altissimo capolavoro della nuova musica italiana.

Riunisce in sé tutti gli elementi più significativi della maturità musicale e del messaggio personale di Petrassi, con qualche accenno dell'evoluzione a venire.

L'esperienza della prima maniera si è sciolta in diffuso lirismo ed in delicatezza. Il linguaggio armonico e quello melodico si sono saturati di elementi cromatici, sicché il principale elemento tematico-melodico, una specie di tema enigmatico che genera tutta la sostanza musicale dell'intera composizione, proposto immediatamente all'inizio, è una successione di semitoni, una versione modificata del tema B-A-C-H.

Assieme ai suoi complementi (inversione, ecc.) costituisce una specie di serie abbreviata, che Petrassi tratta non diversamente da come Schonberg tratta le sue serie dodecafoniche.

La musica è costruita su una sequenza di sottili variazioni, la cui atmosfera emotiva e la cui successione si adattano alle varie stanze del poema fornendo così soddisfacente unità all'opera. Benché quasi nessun elemento nuovo vi si possa riscontrare, l'opera rivela un aspetto del tutto inedito della personalità musicale di Petrassi.

La maestria della scrittura orchestrale si manifesta raffinatissima nella dolcezza della graduazione dei coloriti, nella vellutata delicatezza e nel calore che sostituiscono la roboante violenza delle prime opere. È un lavoro di ossessionante bellezza.

S'è già accennato all'importanza dei concerti, in quanto mostrano

l'evoluzione di Petrassi nei loro aspetti compositivi, nella fisionomia stilistica del suo messaggio e nel contenuto intellettuale. La maggior parte di essi, dal n. 2 al n. 5, sono stati scritti durante il terzo periodo stilistico (1952-1955) ed il n. 6 rivela caratteristiche di un'opera di transizione (1957).

Assumendo sempre più il ruolo di Sinfonie, salvo che nel nome, i Concerti dimostrano l'intento di Petrassi di affermare una tradizione sinfonica italiana, mentre la loro forma gli permette maggiore flessibilità e libertà che non quella della Sinfonia, costretta per inevitabili associazioni a convenzioni sorpassate.

Confrontando tra loro i Concerti, risulta evidente il fondamentale mutamento da un temperamento estroverso, quale si manifesta nel n. 1, allo spiritualizzato clima emotivo del n. 5, mentre il n. 6 preannuncia elementi del più recente periodo stilistico.

BOZZETTO PER IL BALLETO **“LE PORTRAIT DE DON QUICHOTTE”**



E pochi sono i rapporti esteriori: un'anticipazione si manifesta nel gusto per gruppi e sonorità strumentali contrastanti, cui corrisponde un più tardo contrasto di idee musicali, per esempio nel n. 3 gli schemi sinfonici variano: il n. 1 è in tre tempi ed è il più vicino alla struttura concertistica ortodossa; il n. 5 si esaurisce in due tempi; i nn. 2, 3 e 6 sono costruiti su un solo tempo. Così pure il n. 4, ma la sua continuità è più apparente che reale, poiché il tradizionale filo in quattro tempi si rivela chiaro in parte nel materiale tematico indipendente ed in parte nelle transizioni non mascherate tra le varie sezioni.

Similmente il n. 3 si divide in tre sezioni di un'ouverture italiana: due agili movimenti di scherzo che affiancano una lenta sezione lirica. Il n. 6 si divide in alcune brevi sezioni, non diversamente dagli ultimi Quartetti per archi di Beethoven, preannunciando la struttura episodica della più recente produzione cameristica.

Il linguaggio musicale degli ultimi Concerti non presenta alcun significativo né improvviso mutamento di posizione da quello raggiunto dalla Cantata, se non in un punto: il Concerto n. 3 (*Récreation concertante*) è concepito esclusivamente in termini di tecnica delle dodici note, cosicché in quest'opera s'avvera la premessa dodecafonica della Cantata.

Dodecafonia a parte, la caratteristica tipica del secondo periodo è il mutato *Klangcharakter* della musica di Petrassi; si è spogliata della primitiva durezza, si è liberata dall'ossessione della struttura dissonante e mostra una quasi sensuale dolcezza, senza tuttavia abbandonare la precisione, la luminosità e la primaria orientazione melodica.

Perfino le clausole tematiche di *Récreation concertante*, la più schonberghiana delle sue composizioni, sono idee espansive melodiche piuttosto che motivi seminali.

La sempre maggiore affermazione di una sensibilità e di una mentalità umanistica costituiscono lo sfondo intellettuale del terzo periodo stilistico.

Incomincia a mostrare interesse per le nuove conquiste in "materia musica", ma, anche se evidenti sono le fonti degli elementi nuovi della sua musica, è altrettanto evidente che esse risultano impregnate dalla sua voce individuale. Al di là dei boulezismi, dei weberismi, ecc., siamo sempre ben consci di Petrassi con le sue predilezioni melodiche, le sue strutture cristalline e la sua precisione ritmico-dinamica.

Nelle opere più recenti ha assunto l'elemento dell'improvvisazione come

principio compositivo, asserito in una scrittura strumentale decorativa e rapsodicamente libera. Simultaneamente la sua concezione formale incomincia a rivelare la preoccupazione per l'episodio, considerato come nuovo e flessibile mezzo d'organizzazione musicale.



Questa può anche essere considerata la risposta petrassiana al principio aleatorio che ultimamente ha goduto di qualche popolarità tra gli autori d'avanguardia, ma è certamente più giusto considerarlo come il più recente stadio di quell'espressione tipicamente petrassiana che già si era rivelato nei due balletti, nel *Concordavo* ed in alcuni passi di *Récreation concertante*.

La produzione di questo periodo è animata da una splendente ed agile vitalità, la cui estrosa vivacità è di indubbio gusto italiano.

Gli audaci voli della scrittura strumentale e la tensione precisa e nervosa sono le caratteristiche più cospicue del nuovo idioma. Tale maniera incomincia con la *Serenata*, dove si verifica il tentativo di riconciliazione fra questo tipo di scrittura ed una certa struttura formale, che include cadenze per ognuno degli strumenti costruttivi; nel *Quartetto* per archi (1956) invece questa maniera cadenzante è integrata e completamente dissolta nella sostanza musicale vera e propria.

L'apparente libertà della scrittura strumentale emancipata nasconde tuttavia una rigida organizzazione contrappuntistica che impiega inversione e scrittura canonica.

Il *Trio* per archi è opera di più vasto contesto e più concisamente organizzato, costituendo una felice integrazione degli elementi idiomatici e formali che derivano dalla *Serenata* e dal *Quartetto* per archi.

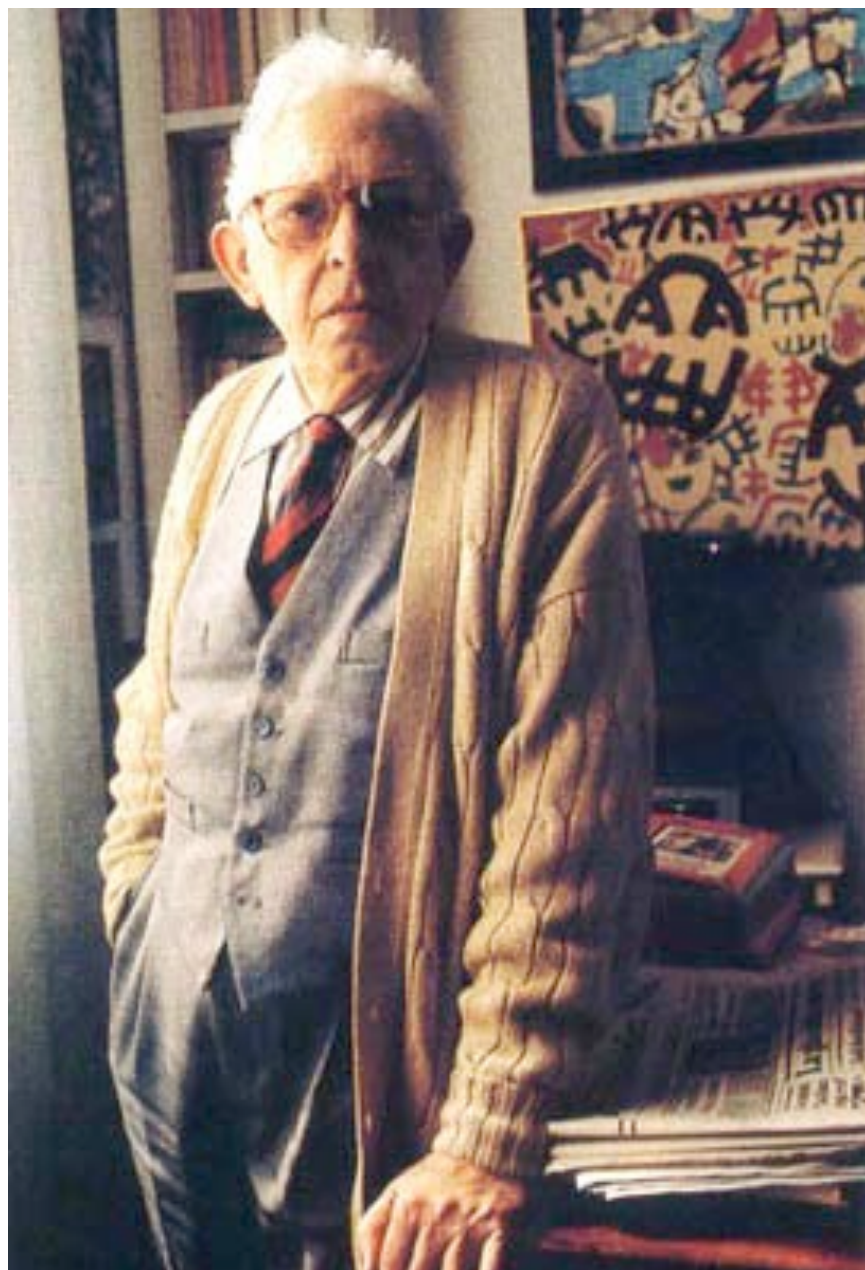
Il *Concerto* per flauto tocca il vertice degli aspetti stilistici che costituiscono tale produzione cameristica: la scrittura strumentale deve qualche cosa all'influenza di Boulez; sullo sfondo orchestrale organizzato serialmente lo strumento solista, in stile assolutamente libero e rapsodico, intesse i suoi brillanti arabeschi idiomatici come commenti improvvisati sull'argomento musicale disposto episodicamente.

Con *Propos d'Alain* Petrassi ritorna nel campo della musica religiosa, ma solamente per abbandonare qui le ultime vestigia di un atteggiamento dogmatico-rituale e dare invece voce ad una fede personale di vita e amore trascendenti.

Spiritualmente e musicalmente la linea evolutiva da *Salmo IX*, attraverso *Noche oscura* e *Morte dell'aria* (1949-1950), fino a *Propos d'Alain*, è perfettamente logica.

Il carattere improvvisativo della musica è nettamente evidente, anche se gli schemi ritmici sono più rigidamente organizzati di quelli della precedente produzione cameristica; la struttura strumentale, costituita da un complesso di dodici esecutori, è tuttavia delicatissima e la forma

episodica si sposa meravigliosamente all'architettura del testo di Alain. La musica delle sue ultime composizioni, tra cui *Beatitudines* (1969), *Mottetti* (1965), *Concerto n. 7* (1964), *Ottetto di ottoni* (1969), *Tre per sette* (1964), *Estri* (1967) e *Souffle* (1969), continua ad essere influenzata dai caratteri stilistici menzionati in precedenza, e più precisamente discussi a proposito del *Trio*, del *Quartetto*, della *Serenata* e del *Concerto per flauto*. Il senso religioso pervade non solo i *Mottetti*, che costituiscono forse un regresso nei confronti del *Magnificat* e dei *Quattro inni sacri*, ma anche, ed in modo significante, le *Beatitudines*.



Qui, infatti, l'atteggiamento deritualizzante e non dogmatico già notato in *Propos d'Alain*, ottiene un'ulteriore conferma dal rifiuto totale degli attributi dogmatico-sacrali, tranne il testo preso dal Discorso della montagna (secondo Matteo), per celebrare una versione contemporanea del sacrificio umano.

Il trattamento vocale s'avvicina alla declamazione, nonostante lo spazio concesso ad elementi melodici, quasi melismatici, spazio che aumenta con il procedere del testo verso l'ultima sezione, dove culmina in un'ispirata affermazione di fede d'impronta corale.

Per rendere il più esplicito possibile quello a cui la musica si riferisce, e cioè conflitti attuali insiti nella nostra società, la scelta degli strumenti assomiglia agli insieme a cui ricorrono le orchestre da ballo negro-americane.

L'unico lavoro orchestrale di una certa importanza è il *Concerto n. 7*, che è anche il primo, in ordine di tempo (1965), del gruppo di opere di cui ci stiamo occupando.

Esso costituisce forse la composizione più enigmatica di Petrassi: è abbastanza interessante notare che lo stesso autore, che in teoria doveva possedere la chiave del suo messaggio motivazionale e spirituale, essendo stato invitato a fornire alcune note introduttive per un programma, dichiarò piuttosto elusivamente: "Il settimo Concerto segue il Sesto".

Si tratta di un'opera di trascrizione, che contiene elementi tipici di una fase di sviluppo precedente, con caratteristiche embrionali del nuovo linguaggio ad arabeschi.

L'aspetto formale è quello del concerto "petrassiano", ma una parte decisiva è affidata ai passaggi cadenzati caratteristici di quest'ultima fase di elaborazione stilistica.

Quanto agli elementi tematici, esso rivela ancora una configurazione melodico tonale, che s'avvicina molto agli schemi ad arabesco appartenenti ad una fase più tarda.

La musica rielabora idee di composizioni precedenti; il morbido passaggio dei corni e la sua continuazione nel centro del "prologo" ricordano il sonoro tema per ottoni del *Concerto n. 1*, mentre nel *Terzo* vi sono riferimenti al *Concerto n. 4* e nel *Quarto* vi è un'allusione al cromatismo particolare di *Noche oscura*.

L'elemento concertante si fonda sull'interazione di gruppi strumentali in cui, ai legni, agli ottoni ed agli archi, s'aggiunge un insieme di strumenti

a percussione attentamente combinati.

Anche lo schema formale conserva il tipo d'equilibrio classico che, nel XX sec., fu adattato all'armonia tra molte parti gravitanti verso il centro: tra il "prologo" e "l'epilogo" vi sono quattro parti e la novità dello schema formale consiste nelle cadenze musicali che occupano la parte centrale. E tuttavia le regole della sua armonia, la chiave segreta del suo stile, quella che renderebbe accessibili allo studente alcuni aspetti della sua musica, restano più che mai elusive.



Il sentimento vivace e giocoso ed il linguaggio arabesco e cadenzato delle sue ultime composizioni cameristiche ricevono una specie di affermazione sostanziale nelle opere di questo periodo.

I segni esteriori comprendono l'abbandono degli archi a favore di strumenti dal suono più robusto. La struttura dell'opera raggiunge quindi un grado più elevato di chiarezza, di definizione e di nobiltà ritmico-tonale, come appare evidente nel *Tre per sette*.

Nell'*Ottetto* egli ricorre all'ambigua partecipazione degli ottoni, con la sua monocromia di superficie, per esercitare con tranquillità la sua abilità nell'inventare schemi arabeschi a sostegno della sua visione musicale.

Se il risultato non è all'altezza in quello conseguito in *Tre per sette*, questo dipende dal mezzo tonalmente più flessibile a cui il messaggio di quest'ultimo è affidato.

Il riflesso più puro dell'aspetto melodico di quest'idioma arabescato è forse contenuto in *Souffle*. Si tratta di un pezzo "commissionato", scritto espressamente per le straordinarie doti artistiche di Severino Gazzelloni.

Qui l'esclusione di problemi connessi alla struttura dell'insieme ed alla combinazione di colore degli strumenti ci dà l'opportunità di individuare gli elementi lineari e tecnici dell'ultimo sviluppo di Petrassi. L'idea tematica della tradizione classica si è completamente dissolta e sostituita dall'idioma arabescato tipicamente petrassiano, temperato dalla caratteristica aleatoria dell'improvvisazione controllata.

Le possibilità tecniche degli strumenti e la straordinaria qualità dell'esecuzione hanno indubbiamente costituito uno stimolo creativo nei confronti della fantasia musicale di Petrassi.

Stri rappresenta un tentativo interessante di "contrappuntare" gli elementi principali dell'idioma arabescato. Infatti, pur restando fermi i conduttori di una certa sostanza tematica, essi si fluidificano nel loro rapido mutare caleidoscopico. L'interesse del pezzo sta nel fatto che uno stadio più articolato dell'idioma arabescato è già presente nella musica di composizioni antecedenti. *Stri*, infatti, è un concerto da camera neo-barocco, in cui il cembalo, con l'accompagnamento di vibrafono, celesta e Glockenspiel, è protagonista. Alcuni critici l'hanno messo in relazione con la *Sonata da camera* del 1948. Qui gli elementi virtuosistici strumentali sono assai più accentuati nelle varie cadenze che costellano lo schema formale del pezzo. Che la musica voglia esprimere qualcosa di più del prorompere dell'allegria e dello spirito ludico, appare evidente dall' "Appello" quasi da corale del corno, nella sezione conclusiva.

IL CORDOVANO

Tipo: Opera in un atto

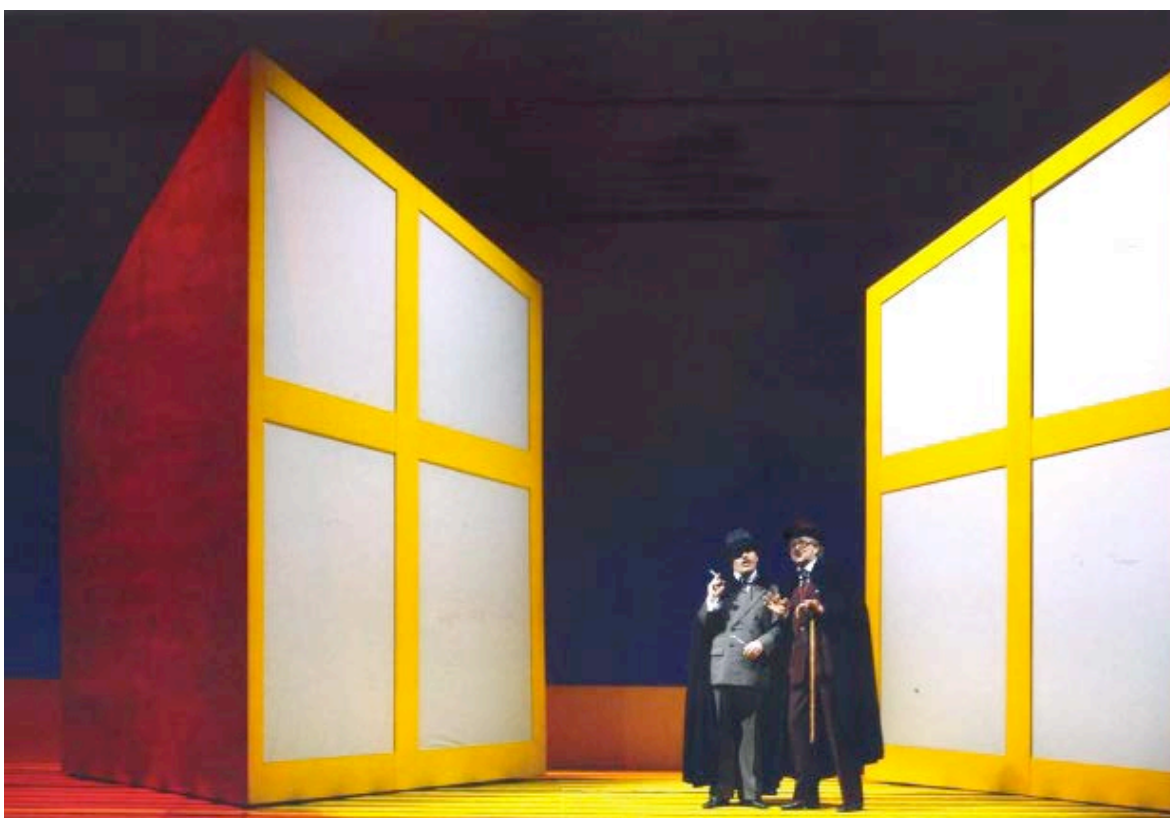
Soggetto: dall'entremes *El vejo geloso* di Cervantes, nella traduzione di Eugenio Montale

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 1949 (seconda versione: Piccola Scala, 1959)

Cast: Donna Lorenza (S); Cristina, sua nipote (S); Hortigosa, la vicina (A); Cannizares, marito di Donna Lorenza (B); un compare (T); la guardia (Bar); un musico (T); un giovane (m); ballerini, musicisti

Autore: Goffredo Petrassi (1904-)

FOTO DI SCENA



In un'intervista del 1966, Petrassi parlò del *Cordovano* come di «un tentativo di evasione» dagli orrori della guerra. Questa sua prima opera in un'unica scena, composta a Roma tra il 1944 e il '48, sembra in effetti contrapporsi alla tragica interiorità del famoso *Coro di morti* (1940), su testo di Leopardi.

Ma se di soggetto buffo si tratta, il risultato espressivo è quello di una invenzione di raffinata modernità sul tema della comicità e dell'ironia: una sorta di 'intrusione' lucida e disincantata nell'universo del 'doppio', dove si incontrano realtà e finzione.

L'entremes *El vejo geloso* (1615) di Cervantes, cui Petrassi attinse nella traduzione e versione ritmica di Eugenio Montale, sfrutta canovaccio e personaggi tipici della narrativa popolare e potrebbe far pensare, ancor prima che alle trame dell'opera buffa settecentesca, agli scenari di Boccaccio, Ruzante o Rabelais.

FOTO DI SCENA



La trama

L'esuberante nipote Cristina mette in contatto Donna Lorenza, che peraltro non si fa troppo pregare, con la mezzana Hortigosa. A lei il compito di organizzare un incontro tra Donna Lorenza e un giovane galante, disinvolto e un «po' arrischiatello». La giovane sposa potrà così vincere la noia e la malinconia di una vita condotta con un marito ricco sì, ma vecchio d'età e di idee.

Hortigosa riesce a condurre il giovane in casa del gelosissimo Cannizares avvolgendolo in un tappeto, un cordovano che lei finge di volergli vendere ma che lui si rifiuta di comprare perché vi sono rappresentate delle figure maschili, particolare che naturalmente potrebbe insinuare pensieri sconvenienti nella mente della moglie.

FOTO DI SCENA



Il giovane (muto e senza nome, a suggerire la sua consistenza psicologica assolutamente secondaria), si è già infilato in camera, dove lo raggiunge Donna Lorenza, la quale si diverte a esprimere ad alta voce tutto il suo benessere e la sua soddisfazione.

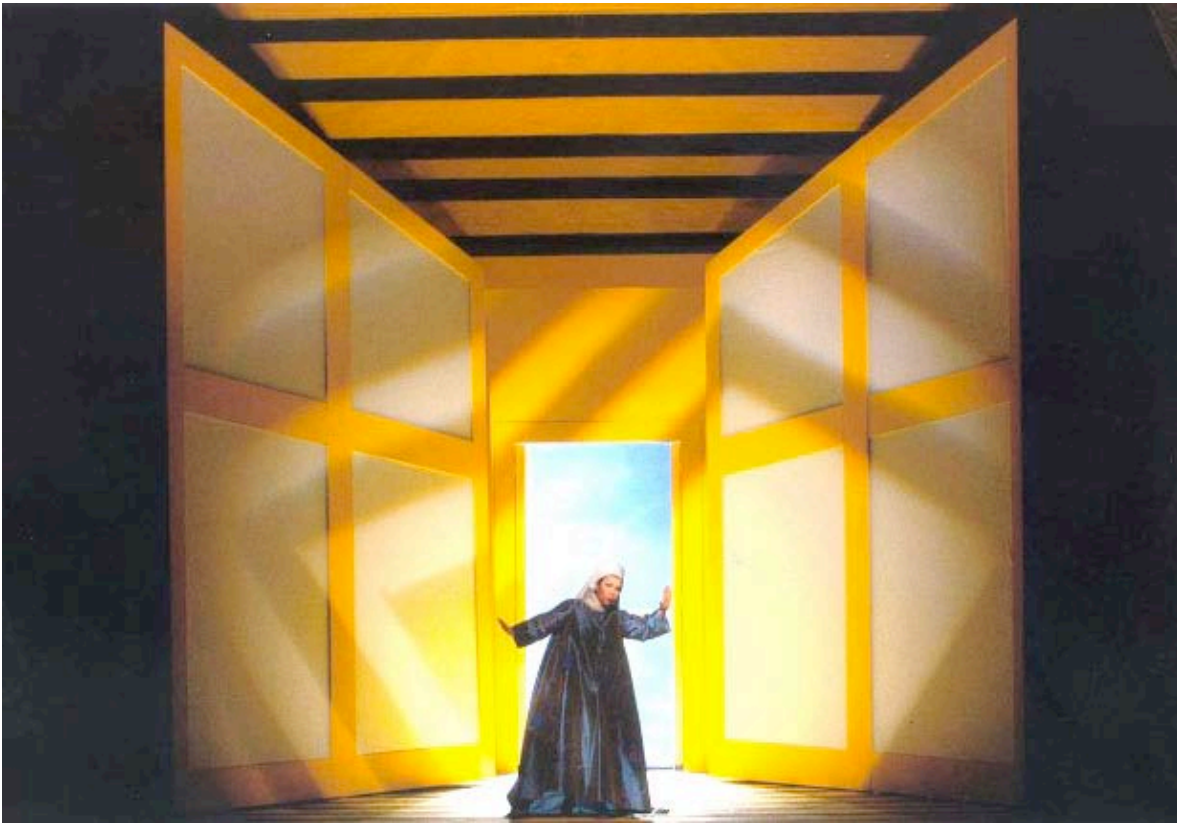
Cannizares pensa senz'altro a uno scherzo, ma vuole verificare di persona. Donna Lorenza, però, gli getta in faccia un secchio d'acqua, impedendogli di vedere l'amante che sgattaiola fuori. Gran trambusto e accorrere di gente, compresa una guardia. Donna Lorenza recita sdegnosa la parte della vittima ingiustamente accusata.

FOTO DI SCENA



Nel frattempo, un gruppo di musicisti di passaggio per festeggiare un matrimonio, intonano un canto alla pace che sempre segue alle baruffe tra moglie e marito. La ribellione di Donna Lorenza all'opprimente gelosia del marito è, come scrive Claudio Tempo, «radicalmente ricattatoria, perché non si pone come 'evasione' o come semplice 'tradimento' ma come affermazione di sé».

FOTO DI SCENA



Petrassi ricama una marcata stilizzazione dei 'luoghi' tipici dell'opera buffa, mantenendone però la forza propulsiva e archetipica. Infatti, la spinta al piacere di Lorenza o l'erotismo di Cristina rappresentano l'aspetto liberatorio e libertario di una definizione del sé aperta a una continua 'riscrittura', fuori da ruoli prestabiliti.

La gelosia ossessiva diventa oggetto di scherno al punto da innescare un crescendo di disagio quasi allucinatorio, per cui Cannizares accetta come burla, secondo i criteri che governano la sua visione del mondo, ciò che gli risulterebbe altrimenti insopportabile. È il tessuto strumentale, timbricamente duttile e polifonicamente ben saldo - sia nelle sue più

ampie arcate sia nei dettagli strutturali - a suggerire un continuo 'spostamento' rispetto al rigido punto di vista dei pregiudizi, dei luoghi comuni e delle convenzioni.

Allo stesso modo la vocalità prevalentemente femminile attraversa le più varie sfumature, dall'intonazione di linee melodiche al declamato e al recitativo. Il ritmo serrato di matrice rossiniana svolge una funzione di forte direzionalità formale; in questo senso la scrittura strumentale polifonica, nonostante la duttilità espressiva delle voci che sempre si piegano alle ragioni sonore e di significato del testo, porta a un grado estremo di stilizzazione il patrimonio dell'opera buffa tradizionale.

Così il rigore strutturale di un linguaggio sospeso tra atonalismo e politonalità, si impone per un'eleganza propositiva che crede nel gesto linguistico comunicativo e si diverte (nel senso etimologico di divertere, volgere altrove) a esplorarne le potenzialità. Il fatto che Petrassi scriverà, subito dopo, un'altra opera in un atto, *Morte dell'aria* (1950) e poi abbandonerà definitivamente il teatro musicale, resta, nonostante la supposta «mancata vocazione» da lui stesso dichiarata, un interrogativo aperto.

FOTO DI SCENA



L'esperienza operistica, rimasta isolata, confluirà piuttosto, con i suoi aspetti assolutamente caratteristici, nella produzione strumentale, nei balletti e nella musica per film.

Ed è significativa la pagina corale maschile, che vorrebbe ristabilire 'la pace e l'allegria' prima dell'addio conclusivo, nella quale il canto si scopre soggetto primario del Cordovano e depositario di un simbolico e indefinibile potere di leggere la realtà dentro e oltre ogni rigida griglia moralistica.

FOTO DI SCENA



MORTE DELL'ARIA

Tipo: Tragedia in un atto

Soggetto: libretto di Toti Scialoja

Prima: Roma, Teatro Eliseo, 24 ottobre 1950

Cast: l'inventore (T), il custode della torre (B), l'osservatore del Collegio degli inventori (Bar), il questore (T), quattro cronisti (T, Bar), il fotografo (T), l'operatore cinematografico (B); coro

Autore: Goffredo Petrassi (1904-)

È stato detto che il vero protagonista di *Morte dell'aria* è il coro: trattandosi dell'opera, anch'essa in un atto, che chiude nel 1950 la fulminea esperienza teatrale di Petrassi cominciata con *Il Cordovano* (1948), l'importanza del piccolo coro femminile fuori scena è particolarmente significativa. La scrittura corale, infatti, scorre come uno sfondo di pensieri - narrativo e musicale - che sostiene e dà senso alla vocalità dei personaggi maschili sul palcoscenico.

Del resto le pagine corali di *Morte dell'aria*, quasi contemporanee alla cantata per coro e orchestra *Noche oscura* (1951), giungono dopo il *Salmo XI* per coro e orchestra (1936), il *Magnificat* per soprano leggero, coro e orchestra (1940) e il Madrigale drammatico su versi leopardiani *Coro di morti* (1941).

In tutti questi lavori, la tradizione di Palestrina e Gabrieli assume tinte seicentesche per animarsi di tensioni che attraversano la storia - dal gregoriano a Monteverdi fino a Stravinskij - raggiungendo di slancio il cuore della contemporaneità. Ma in questa breve incursione di Petrassi nel mondo dell'opera confluiscono anche le esperienze dei balletti *la Follia di Orlando* (1943) e il *Ritratto di Don Chisciotte* (1947), nati dalla collaborazione con il coreografo Aurelio Milloss, e le musiche composte per il cinema, in particolare per il film *Riso amaro* di Giuseppe De Santis (1950).

Petrassi condivide il rapporto problematico del nostro tempo con il genere operistico e addirittura ne anticipa certi nodi profondi, che rischieranno di annientarlo nei decenni successivi. Prima di scegliere il silenzio, offre però un approccio simbolicamente propositivo, anche se,

sia la pessimistica riflessione di stampo esistenzialista sottesa al soggetto del pittore e scrittore Toti Scialoja, sia la scelta di privare le voci maschili, parrebbero alludere all'impossibilità, per la rappresentazione teatrale, di continuare a esistere.

Ma il rigoroso, solidissimo impianto polifonico strumentale da un lato, e la centralità espressiva, eterea e quasi ancestrale, del coro femminile dall'altro, risolvono in modo sostanzialmente affermativo questo apparente vicolo cieco. Lì, nella sostanza costruttiva di un'antica sapienza artigianale e creativa, tramandata e tramandabile, c'è una delle possibili risposte all'angosciosa interrogazione che la vicenda narrata pone all'arte e alla scienza del nostro secolo.

FOTO DI SCENA



La trama

Toti Scialoja, infatti, ricostruisce l'accadimento (un tentativo di volo dalla Tour Eiffel, con una sorta di vestito-paracadute, avvenuto nei primissimi anni del Novecento e tragicamente fallito) tenendo conto, se pur indirettamente, di averlo scoperto attraverso un agghiacciante documentario. La cinpresa, spiando il fatto, l'ha consegnato all'ingordigia spettacolare di un pubblico solo più vasto ma del tutto simile a quello effettivamente presente, affamato di sensazioni violente. L'inventore si fa così personaggio di statura mitica e tragica nella sua coerenza autodistruttiva, inesorabilmente insensato tra il cinismo dei cronisti e la parossistica eccitazione degli spettatori.

La rielaborazione di procedimenti atonali e dodecafonicici pone in luce l'avventurarsi sicuro di Petrassi in un campo di scrittura sperimentale quanto coerente, dove il coro spesso si fa interprete di una possibile simpatia per i pensieri dell'inventore o per la lucidità pietosa del vecchio custode (di una surreale «torre metallica scheletrica»).

L'arco formale ripercorre alcuni luoghi tipici della tradizione teatrale e strumentale (come la passacaglia dell'osservatore, i concertati, l'arioso dell'inventore o il finale in stile madrigalístico), aprendoli però all'andamento instabile disegnato dalle voci maschili, che si piegano, duttilmente, ai più vari modi di emissione e di intonazione, che vanno dal parlato, attraverso lo Sprechgesang, al canto vero e proprio. Nell'intensissima aria dell'inventore, ad esempio, la partitura prescrive che «i passaggi dal canto al parlato, e viceversa, dovranno risultare del tutto naturali».

Al recitativo arioso del custode, tormentato dalla tragica coscienza di ciò che sarà, si contrappone l'enfasi espressiva della celebrazione dell'osservatore, che si lancia verso una graduale ascensione, su un efficacissimo basso ostinato dell'orchestra, che culmina nella proclamazione «E vincerete l'aria, darete agli uomini il dono dell'aria». Il coro, comunque, svolge una funzione affettiva e catartica rispetto a una vicenda straniante, interpretando lo sgomento dell'uomo moderno, solo, in un mondo ostile, alla disperata ricerca di un epilogo eroico che sa già essere destinato a concludersi nel nulla.