



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Invito all'opera

Percorso formativo per studenti di
educazione permanente, università, conservatorio
e scuola secondaria di I e II livello

Omaggio a Goffredo Petrassi

nel centenario della nascita
Morte dell'aria
Il cordovano



Venezia - Teatro Malibran
Lunedì 15 novembre 2004, ore 15.00

Mestre - Istituto Pacinotti
Martedì 16 novembre 2004, ore 10,30

2

Percorso formativo per studenti di educazione permanente, università, conservatorio e scuola secondaria di I e II livello

con **Elide Pittarello** *El viejo celoso* di Miguel De Cervantes
e **Nicola Cisternino** *Il teatro musicale* di Goffredo Petrassi

Gli organizzatori ringraziano l'I.T.I.S. A. Pacinotti di Mestre per la cortese ospitalità

Coordinamento del programma didattico: Domenico Cardone

Area Formazione, Ricerca, Progetti innovativi della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
tel. 041 786532, fax 041 786571, e-mail: edu1@teatrolafenice.org

La lunga parabola artistica ancor prima che biografica di Goffredo Petrassi, una parabola che abbraccia oltre cinquant'anni pieni di creazione musicale quasi continua e incessante, è uno di quei tracciati attraverso i quali è possibile leggere e scrutare certamente uno dei percorsi di espressione artistica fra i più fertili e riconoscibili nella complessa e tormentata scena musicale italiana che va dagli anni trenta agli anni ottanta inoltrati, ma anche è possibile 'leggere' in una certa sequenzialità storica i nodi cruciali della vita culturale del nostro paese nel complesso secolo qual'è stato il novecento.

Petrassi è stato un compositore a tutto tondo, ma anche uomo di cultura vivace, docente premuroso, organizzatore culturale, appassionato collezionista d'arte che ha attraversato con la fede - non solo quella religiosa ma soprattutto quella laica negli uomini e nell'arte - momenti cruciali e incroci di vita determinanti, pienamente visibili ma anche inquieti e sotterranei per la storia e la musica del nostro paese. Una densità artistica e di vita, caratterizzata da una graduale ma continua e incessante elaborazione di una molteplicità di percorsi stilistici - ma naturalmente anche di consapevolezza morale ed etica - che vede l'uomo e l'artista Petrassi porsi sempre a confronto -meditato- ma diretto con ciò che il vortice della storia musicale va elaborando negli anni di sua partecipazione alla scena artistica (dall'epoca neoclassica degli anni Trenta all'incombenza rifondativa del linguaggio musicale dell'esperienza dodecafonica e seriale degli anni quaranta e cinquanta, alle acide modalità costruttive o libertarie dell'avanguardia degli anni sessanta, alla perdita dei centri e alla molteplicità degli anni settanta...). Un Petrassi complesso e poco lineare nel suo longevo percorso creativo, perennemente riflessivo sul piano teorico quanto incisivo e penetrante sul piano delle soluzioni stilistiche come del resto appare nei preziosi documenti che sono le sue interviste e conversazioni, l'ultima della quale in ordine di tempo, ampia e retrospettiva, realizzata da Enzo Restagno nel 1986 in occasione del Settembre Musicale di Torino agli inizi di quella prestigiosa collana delle edizioni EDT arricchita, negli anni successivi, di preziose pubblicazioni monografiche sui musicisti del nostro tempo e dalla quale abbiamo tratto e riporteremo importanti passi(*).

Una parabola dicevamo, quella di Petrassi nella musica del novecento, che solo un distacco realmente storico dal secolo scorso, nei

prossimi anni, potrà e dovrà approfondire ed elaborare poiché, se è vero che Petrassi è stato certamente un compositore 'celebrato' e ampiamente riconosciuto durante la sua lunga vita - soprattutto a raffronto di altri, Luigi Dallapiccola in primo luogo - è altrettanto vero che questa 'reverenza' - molto legata alla figura e alla personalità stessa del compositore, al tempo stesso riservata e discreta - si è a volte manifestata in forme celebrative se non di timida e superficiale circostanza. Per cui certamente l'opera di Petrassi che risulta come la più analizzata dei musicisti italiani con un'ampia inchiesta musicologica (storiche e preziose le dettagliate e aggiornate analisi in corso d'opera della musicologia italiana più autorevole, da Massimo Mila a Fedele D'Amico, a Mario Bortolotto, Boris Porena, Gianandrea Gavazzeni, Piero Santi, Luigi Pestalozza, Domenico Guaccero, Claudio Tempo, Piero Rattalino, a Sergio Sablich, Leonardo Pinzauti, Giordano Montecchi, Giorgio Pugliaro, Carlo Marinelli, Fiammetta Nicolodi e numerosi altri ancora) nasconde ancora, in una prospettiva più ampiamente culturale e di collocazione storica molte novità o, forse meglio, lo svelamento di numerosi aspetti e intrecci, relazioni, più che altro date troppo spesso per scontate, sottintese o taciute. Un'operazione di consegna alla sistematizzazione storica, passata certamente alla futura generazione musicologica, necessaria e doverosa per la grande azione artistica di questo longevo compositore, ma fondamentale anche per la storia musicale italiana - ma altrettanto europea - nel turbinoso quanto sospeso e ambiguo gioco delle parti nella incerta vita musicale dei nostri giorni, nel nostro paese.

Ad uno sguardo retrospettivo, globale, dell'intera opera petrassiana emerge la sua sostanziale integrità e 'coerenza'; un percorso artistico ed umano, mai divenuto ripetizione autoreferente, esercizio accademico o solo tecnico-artigianale, espressione di un pensiero e, ancor più di una visione etica e morale della musica e di un operare artistico, che fanno dell'opera di questo maestro, anche sul piano dello studio oltre che su quello dell'ascolto, un vero e proprio modello. Una coerenza - grazie alla quale è possibile rintracciare fili rossi e matrici di riconosciuta identità fra composizioni anche molto lontane nel tempo - possibile grazie ad un atteggiamento dell'uomo e dell'artista Petrassi costantemente vigile - anche dubbioso e a tratti critico-, ma sempre curioso ed aperto verso le

turbolente innovazioni del linguaggio musicale (primo fra tutti l'affermazione della dodecafonia e dell'avanguardia) e alla vita, non solo musicale ed artistica, che gli è girata intorno nei decenni più conflittuali della storia del novecento. In questa sorta di sostanziale integrità dell'opera di Petrassi ad uno sguardo retrospettivo, esistono inevitabilmente vari periodi, intrecci complessi e 'stazioni' di passaggio nel suo lungo ed elaborato percorso artistico che ad una lettura postuma, assolutamente schematica ma necessaria e funzionale alla finalità didattica, può essere riassunta in tre periodi fondamentali.

1) Gli anni della giovinezza e della prima maturità artistica che vanno dal 1931 al 1941, comprendendo le prime sicure affermazioni della sua musica strumentale (*Partita, Primo Concerto*) e la prima trilogia sinfonico-corale (*Salmo IX, Magnificat e Coro dei morti*)

2) Gli anni delle 'sperimentazioni' tra balletto (*La Follia d'Orlando e Ritratto di Don Chisciotte*), opera (*Cordovano e Morte dell'Aria*) e l'inizio di una nutrita attività di musiche per il cinema (continuata fino a metà degli anni sessanta) una sorta di grande parentesi di grande vitalità e di sofferta interrogazione stilistica, che può essere individuata in tutti gli anni quaranta, anni nei quali comunque non mancano anche rilevanti produzioni cameristiche (*per tutte la Sonata da camera per clavicembalo e 10 strumenti del 1948*).

3) Gli anni della piena maturità con la ripresa delle grandi opere sinfonico-corali (*Noche oscura, Oratione Christi*) e per coro a cappella (i sei *Nonsense*, i *Mottetti* per la *Passione*, *Tre Cori sacri*) in un clima di latente pessimismo e di matura interrogazione etica e religiosa assieme alla piena riaffermazione strumentale con caratteri gradualmente sempre più nuovi che si rivelarono anche vera e propria rottura stilistica (dal *Terzo* fino all'*Ottavo Concerto* per orchestra e una copiosa creazione di musica a carattere cameristico con organici più o meno ampi) con la graduale acquisizione, secondo liberi schemi, anche dei principi del sistema dodecafonico, comprendente tutta la produzione che va dagli anni cinquanta fino ai primi anni ottanta.

Alla fine degli anni cinquanta, a partire dal *Quartetto* per archi del

1958, come lo stesso Petrassi farà rilevare, ci sarà una vera e propria 'mutazione' nel suo percorso stilistico e nella pratica compositiva stessa, una 'mutazione' che spiegherà la sua rinnovata dedizione 'sperimentale' a pagine per strumento solo (fra le altre il *Divertimento scarlattiano*, le *Invenzioni*, la *Toccata per pf*, *Suoni notturni* e *Nunc* per chitarra, *Souffle* per un flautista che suona 3 tipi di flauti, *Elogio per un'ombra* per violino) duetti, trii (celebre il suo *Tre per sette* in cui 3 esecutori utilizzano 7 strumenti), Quartetti d'archi (il celebre e innovativo *Quartetto* del '58 e le *Quattro Odi* la prima delle quali dedicata a Luigi Dallapiccola in occasione della sua morte) e ensemble con organici cameristici più o meno ampi (la *Serenata* per cinque strumenti, *Musica di ottoni* per 13 esecutori fra ottoni e timpani, *Estri* per 15 esecutori, *Sestina d'autunno* 'Veni, creator Igor' per 6 esecutori, *Otetto di ottoni*), una pratica abbastanza insolita, comunemente, nei percorsi compositi di autori longevi nei quali la maturità coincide frequentemente con la creazione di opere di maggiori ampliamenti negli organici.

... GLI ANNI TRENTA

Il periodo iniziale -con gli ingredienti della predestinazione - quello della giovinezza, ovvero la fase di graduale ingresso nella musica che lo portò, lui bambino giunto a Roma da un piccolo centro dei castelli romani molto prossimo a Palestrina, ad apprendere e praticare la musica come piccolo cantore fin dall'età di sette-otto anni nella Schola Cantorum di San Salvatore in Lauro e partecipare con modalità professionali alle solennità liturgiche nelle maestose basiliche e chiese romane, per poi sbarcare il lunario come fattorino - successivamente commesso - impiegato in un negozio di musica in via del Corso. Qui, nelle pause, si dilettava a suonare sul pianoforte del retrobottega le *Arabesques* di Debussy fino a quando il pianista Alessandro Bustini che in quegli anni assumerà la cattedra di composizione presso il Conservatorio Santa Cecilia (studieranno con lui anche Carlo Maria Giulini, Guido Turchi e Bruno Maderna) casualmente non lo ascoltò; gli darà lezioni 'gratuite' per qualche anno per poi sollecitarlo a seguire studi sempre più regolari fino al diploma in Composizione conseguito nel 1932.

"..Allora non pensavo ancora di fare il compositore; il pensiero di comporre mi è venuto dopo, quando ho cominciato a scrivere qualche cosa di possibile per i saggi di composizione e quando c'era stato, infine, l'incontro con Casella nel 1932". ()*

L'incontro con Alfredo Casella (Torino 1883-Roma 1947) dunque , l'autorevole esponente di quella Generazione dell'Ottanta (assieme a Ottorino Respighi, Gianfrancesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Franco Alfano) impegnata in una incisiva azione di rinnovamento della vita musicale italiana sull'onda delle grandi trasformazioni di fine secolo della musica europea (Debussy e Strauss innanzitutto) mirando al superamento di quell'autarchia operistica della vita musicale, per cercare nuove strade nella grande tradizione strumentale e del sinfonismo coloristico e a tratti descrittivo.

In questo quadro Casella (assieme a Malipiero) rappresenta in quel gruppo un po' la punta più avanzata e meno ripiegata sul recupero storico della tradizione strumentale italiana del settecento grazie ad una formazione pienamente europea (Casella fu allievo di Gabriel Fauré al Conservatorio di Parigi) ad influenze giovanili significative delle raffinatissime emancipazioni timbrico-coloristiche di Debussy, Strauss e Mahler e dagli incontri e scambi con personalità decisive per la musica del nuovo secolo quali Strawinskij, Ravel e lo stesso Schoenberg.

"...L'incontro con Casella, rivelatosi poi determinante, fu causato da una circostanza scolastica. Lui venne ad ascoltare un saggio in Conservatorio, si trattava del saggio dell'ultimo anno di composizione, e in quell'occasione ascoltò questi miei Tre Cori con piccola orchestra. Rimase molto impressionato, volle conoscermi, si congratulò immediatamente.

...E questa considerazione la esprime anche quando fece parte della giuria del concorso internazionale del sindacato fascista dei musicisti che premiò la mia Partita per orchestra che lui stesso diresse ad Amsterdam nel '33 e successivamente a Leningrado". ()*

Il ruolo di Casella sulla scena musicale italiana di quegli anni, per la sua attenzione e sensibilità alla creazione di una Nuova scuola strumentale italiana in piena epoca fascista, è importante soprattutto sul piano dell'organizzazione musicale. Dopo essere stato già fondatore della Società italiana di musica moderna nel 1917 e direttore del Festival

Internazionale di Musica di Venezia nel 1937, Casella cercò di animare vivacemente la vita musicale italiana operando anche un mirato 'arruolamento' delle giovani personalità più vive della musica italiana utilizzando anche i canali della propaganda del regime, canali che permettevano certamente una certa circolazione sulla scena europea ma il cui reale intento - al di là dello stesso Casella e della marginalità di attenzione che un mondo come quello della musica nuova poteva suscitare nel regime - era quello di affermare e mettere in vetrina sulla scena internazionale quei valori di rifondata identità italica propria dei progetti 'educativi' delle masse del Minculpop e del 'nuovo' uomo di ideologia fascista.

In questa lettura certamente da dettaglio della cronaca storica, si può inserire quel curioso caso di Brunetto Grossato (poi Maderna) ragazzo-prodigio poco più che decenne il quale, alla guida di grandi orchestre, viene celebrato come modello della gioventù Balilla in un sofisticato piano di marketing mediatico.

Per cui il giovane Petrassi, tardo studente-lavoratore di musica ma già solido compositore, già prima della conclusione dei suoi studi superiori in Conservatorio si trova ad essere al centro di una vorticoso attenzione che lo porterà ad essere nell'arco di qualche anno la voce emergente della musica italiana (assieme al suo alter ego storico Luigi Dallapiccola) e quindi anche sollecitato ad un sostenuto ritmo produttivo, dai frutti straordinari, proprio negli anni (trenta) in cui la vita degli italiani scivola nella graduale omologazione più o meno consapevole al regime secondo forme più o meno indotte o forzate.

"..Nel '22 ci fu la marcia su Roma alla quale io assistetti dalle vetrine del negozio di via del Corso, la vidi passare tranquillamente. Armando Barboni (suo caro amico di gioventù col quale divideva sogni e sete di conoscenza nonostante le modeste origini, n.d.c.) reagì nel solo modo possibile: quando, mi pare nel '25, ci fu l'obbligo per tutti gli impiegati dello Stato di aderire al fascismo e prendere la tessera, lui non la prese e allora fu licenziato. Dal '25 in poi fece il commesso viaggiatore di articoli fotografici.

...Non presi parte subito a certe manifestazioni, anzi, lo feci molto più tardi; era comunque un argomento sul quale io non ero preparato. Allora ero piuttosto incline ad un nazionalismo che era la cosa più facile, più

immediata e più comune.

...Un nazionalismo patriottico che si identificava e poi si identificò col fascismo al quale io aderii soltanto nel 1933. Mi ricordo quella data perché nel 1933 fu emanato un decreto ultimativo per prendere la tessera del partito. Siccome senza tessera si era totalmente tagliati fuori di qualunque cosa, la necessità di inserirmi in qualche modo per guadagnarmi da vivere mi indusse dopo alcuni tentennamenti a prendere la tessera. Così l'influenza di quel mio amico non fu determinante in quel momento: anzi eravamo un po' in opposizione.

...Sino al '33 ci fu per le cose della musica una circolazione assolutamente libera, perché il governo, lo Stato, il fascismo non si occupavano di queste cose o se ne occupavano in maniera molto marginale. C'erano poi delle personalità come Bottai che intendevano proteggere quello che loro stessi definivano l'intellettualità europea della cultura italiana, richiamandosi soprattutto a esempi come quelli di Bontempelli e Pirandello." (*)

Gli anni trenta sono dunque quelli definiti del 'periodo romano' dell'arte di Petrassi. Anni che si aprono con l'*Ouverture da concerto* e la *Passacaglia* del 1931 ma soprattutto con la celebre *Partita* del 1932 ("Il termine 'partita' rifletteva la volontà del momento di italianizzare tutto; sicché invece di *Suite* si andò a ripescare il vecchio termine italiano di 'Partita') per aprire, con il *Primo Concerto per orchestra* nel 1934, il grande ciclo di quelli che alla fine diventeranno numericamente otto affreschi strumentali (in opposizione, nella sua articolazione a tempo unico, alla gigantesca forma tri-quadripartita della Sinfonia) che costelleranno tutto il percorso artistico e stilistico petrassiano, ed aprire poi con il *Salmo IX* (1934-36) e il *Magnificat* (1939-40) il ciclo delle grandi composizioni sacre per coro e orchestra che nei decenni successivi anellerà gli altri grandi capolavori con questi organici, il *Coro dei morti*, *Noche oscura* e *Orationes Christi*.

Il periodo definito 'romano' si diceva, associato comunemente ad uno spirito neobarocco - di 'barocco romano' come lo definirà Gavazzeni - sontuoso e imponente che tanto ricorda la monumentalità dell'arte neoclassica e che può essere ricondotta quasi automaticamente a quelle prime esperienze formative del Petrassi bambino-cantore nelle maestose architetture delle cantorie romane, le cui referenze più dirette e

riconoscibili si ritrovano inizialmente in Hindemith - soprattutto quello della *Kammermusiken* e dell'ouverture *Neues vom Tagen*, una 'passione precoce' come la definiva lo stesso maestro, colpito 'dalla vitalità di quella musica e dal senso contrappuntistico formicolante di idee e di spinte' - e successivamente in Strawinskij - autori in quegli anni molto eseguiti a Roma - e successivamente di Bartók compositore che lo stesso Petrassi invitò a Venezia nel 1939 per la prima esecuzione italiana della celebre e innovativa *Sonata per due pianoforti e percussioni*.

"Oggi bisogna intenderci, prima di tutto, sul significato che vogliamo dare al 'barocco', di solito usato quasi in senso limitativo e spregiativo... Io penso invece il barocco come uno stato permanente dello spirito umano... Il barocco è stato un movimento di rottura delle forme stabilite dal Rinascimento, e quindi un'alterazione del concetto di bellezza, che nel Rinascimento si appoggiava su canoni estetici ben precisi. Il Barocco li ha sovvertiti... Allora, dunque, tutti i movimenti artistici si possono rifare a questo atteggiamento dello spirito... anche il dadaismo! E certe avanguardie di oggi (parlo di avanguardie in genere, non solo di quelle musicali, ma di quelle che operano nel teatro, nella letteratura, nella politica, ecc.) potrebbero essere ricondotte a questa categoria 'barocca' dello spirito... Ebbene, se il barocco è inteso in questo senso io non avrei alcuna difficoltà a riconoscere che ancora adesso questa definizione è valida per i miei lavori più recenti... Ma se per barocco s'intende, come fu il caso dei miei primi lavori, certo tipo di estroversione, un gusto per le forme ampliate, esornative, magniloquenti, ecc., allora non credo che sia possibile applicare questa definizione ai miei lavori più recenti... mi sto allontanando da quel 'barocco' primitivo... Ma il 'barocco' in cui credo - quello che ho chiamato una categoria dello spirito, e che è un termine del tutto inedito, mi sembra - è un'ansia di sempre nuove esperienze... In questo senso posso accettarlo anche per le mie composizioni più recenti. Del resto lei avrà notato come io, generalmente, non ripeto cose già fatte, e specialmente quelle che sono riuscite; perché il 'possedere' una cosa mi spinge subito al desiderio di provare l'esperienza di nuove cose...

Mi turbano soltanto le grandi riuscite delle opere d'arte. Gli esperimenti non mi turbano mai: mi possono disorientare, ma che incidano fortemente su di me non credo...". (1968)

Di Strawinskij , Petrassi non amò tanto quello dell'arcaico *Sacre du printemps* o quello scintillante e camaleontico dei balletti (*Uccello di Fuoco*, o *Petrouchka*) quanto soprattutto quello dell'*Oedipus Rex* e della *Sinfonia dei Salmi*, quest'ultima, una vera e propria folgorazione, com'egli stesso definì il suo ascolto a Roma nel 1934.

"..fu proprio la Sinfonia dei Salmi a determinare la mia devozione per Strawinskij, una devozione che devo dire, ahimè, mi ha segnato non dirò per sempre, ma certo per molti anni...Lo avevo visto e ascoltato tante volte qui a Roma, oltre che come interprete dei suoi lavori, anche come pianista, ma la Sinfonia dei Salmi con la sua tenuta musicale, con il timbro con cui venivano sollecitate le parole, con il finale laudatario del tutto opposto alle laudazioni del periodo barocco, oppure alle laudazioni che avevo in mente come reminiscenze infantili, costituiva qualcosa di completamente nuovo e diverso, qualcosa capace di smuovere la mia esperienza più profonda degli archetipi antichi e di trasformarla in qualcosa di attuale che improvvisamente scoprivo presente in me". ()*

Bela Bartók, invece, in quanto esponente di quella cosiddetta Terza via (né Schoenberg in quanto linea espressionistica e soggettiva del linguaggio, né Strawinskij in quanto oggettiva elaborazione di forme che nulla devono esprimere se non se stesse) rappresentò per il maturo Petrassi un riferimento fondamentale nel clima del primo dopoguerra, e soprattutto un modello etico per sfuggire a quelli che all'ideologica visione del dopoguerra apparivano come i due 'partiti' contrapposti entro i quali schierarsi.

"E' innegabile che Bartók era proprio la dimostrazione di una libertà assoluta, ovvero della possibilità di lavorare senza essere condizionati né da una tecnica né da una poetica determinata, rappresentate da questi due Moloc" (i già citati Strawinskij e Schoenberg, n.d.c). Quindi per noi giovani - io mi ritenevo ancora giovane nel dopoguerra - Bartók fu una specie di ancora di salvezza, perché costituiva un incoraggiamento a scegliere la strada della libertà." ()*

Ad alcuni moduli stravinskiani ricorrenti verranno ricondotti da diverse letture critiche (in primis quella di Fedele D'Amico) alcuni tratti ricorrenti nelle partiture petrassiane, dalle riconoscibili ed iconiche note ribattute spesso scandite da flussi sincopati, ad alcune evocative arcate melodiche, alla complesse tavolozze timbriche di abbondanti sezioni di ottoni , corni e tromboni innanzitutto.

Gli anni quaranta, anni bui della guerra, si aprono con Petrassi musicista pienamente avvolto nei cicli sinfonico-corali con il *Coro dei morti* uno dei suoi più significativi capolavori. Un 'madrigale drammatico' come verrà sottotitolato, in pieno clima di guerra anche per l'Italia (la cui composizione fu iniziata a pochi giorni dall'ufficiale entrata in guerra del nostro paese nel giugno 1940), eseguito alla Fenice di Venezia nel settembre del 1942 sotto la direzione dello stesso Petrassi, in cui a cantare -ormai- non sono gli uomini per i morti, ma in un significativo contrappasso, sono le mummie, quelle tratte dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* di Giacomo Leopardi. In questo dialogo 'surreale' Leopardi racconta delle mummie del celebre naturalista olandese le quali al termine di una ciclica ripresa della parola per quindici minuti di cui godono alla mezzanotte di un combinatorio 'anno matematico', intonano un canto che desterà il sonno del naturalista il quale coglierà l'occasione per interrogarle e scoprire se il passaggio alla morte sia più o meno piacevole. Petrassi metterà in musica soltanto il canto delle mummie nel quale esse raccontano del loro stato d'animo rispetto alla vita, corrispondente, a specchio, all'idea della morte che essi avevano quand'erano in vita.

Un'idea suggestiva quanto 'surreale' che su suggerimento dello stesso Petrassi al maestro Tullio Serafin, fu poi portata in scena all'Opera di Roma con la coreografia del giovane coreografo e danzatore Aurelio Millos giunto a Roma in quegli anni a capo del corpo di ballo.

"In quegli anni sia Petrassi che io abbiamo visto concretamente tanti morti, non abbiamo però voluto riempire la scena di cadaveri. Allora Petrassi ebbe l'idea di invitare Mario Mafai per le scene e i costumi. I danzatori erano infatti dei cadaveri ma non in senso realistico, portavano costumi e maschere. Imbottiti e deformati. Occorreva realizzare una forma coreografica concreta e stilizzata al tempo stesso, e per raggiungere tale equilibrio tra il macabro e lo spirituale sono stati molto utili gli intermezzi strumentali della partitura" (Millos) (*)

Inevitabile il rimando all'infernale clima e al sospetto che si stava concretizzando nelle strade con le leggi razziali e le deportazioni di massa delle comunità ebraiche.

"Naturalmente ne ho sentito parlare; l'aver ospitato per diversi giorni e diverse notti la signora Casella, dipendeva dal fatto di essere ebrea. Sentivo parlare delle deportazioni, ma come gli altri ignoravo la fine dei deportati. Che esistessero Auschwitz ed altri luoghi del genere era una notizia che non arrivava alle nostre orecchie". ()*

Inizia dunque per Petrassi, grazie alla vitale ricerca coreografica di Milloss stabilitosi a Roma e alla sua fraterna amicizia, la grande avventura di ricerca e sperimentazione con la scena, quella del balletto o dell'utilizzazione di sue musiche per la coreografia di pari passo con quello della scena operistica con le sue due sole opere di questa sera, *Il Cordovano* e *Morte dell'Aria*.

Grazie a Milloss, grande interprete sulla scena di opere ballettistiche bartokiane (*Il castello di barbablù*, *Il mandarino meraviglioso*), Petrassi ha modo di approfondire e avventurarsi su nuovi territori di maggiore libertà inventiva quanto inquieti e allucinanti, una via interiore di difesa della mente alla devastazione della guerra e delle certezze ideologiche circostanti.

Al tempo stesso l'angoscia individuale e collettiva di una guerra che sembrava lontana ma che invece minacciosamente entrava nella stessa Roma con la imminente occupazione tedesca, trovava forme ed espressione sulla scena nell'arrivo all'Opera di Roma sempre in quel 1942, in forma compiuta, del *Wozzeck* di Alban Berg, l'opera espressionista di ribellione interiore dell'individuo alle strutture e ideologie militari per eccellenza.

"Quello del Wozzeck è diventato col tempo un dato storico; a quell'epoca si trattò di una dimostrazione dell'autonomia culturale italiana nonostante l'occupazione tedesca, e mi pare che sia stato un atto molto coraggioso di noi intellettuali, tutti impegnati in un'operazione che divenne anche il simbolo di una riscossa ideale che non poteva mancare. Al di là del suo valore simbolico essa costituisce un indizio per comprendere meglio la situazione di allora. Era una situazione non lineare che presentava molte sfaccettature. A rendere possibile la rappresentazione del Wozzeck era una tendenza o un'aspirazione evidentemente in contrasto con i canali ufficiali della cultura; tuttavia riuscimmo a trovare un appoggio ufficiale, perché fu lo stato a concedere la sovvenzione necessaria". ()*

É la follia a interessare il quarantenne Petrassi alla ricerca di una 'via' d'uscita, fortemente marchiato da quella delirante e reattiva ascoltata del personaggio Wozzeck alla violenza militaresca della caserma che lo porterà a sgozzare la sua amata Maria nel capolavoro berghiano. In Petrassi prenderà forme più mediterranee e lunari con l'uscita di senno ariostesca del furioso Orlando - il soggetto del primo dei due balletti di Petrassi *La follia d'Orlando* ballo in 3 quadri con recitativi con baritono, terminato nel 1944 ma andato in scena a Milano solo nel 1947 - e con la visionaria fantasmagoria del Don Chisciotte, balletto in un atto del 1945 anch'esso andato in scena a Parigi nel 1947.

É nel rapporto con il balletto come messa in movimento nello spazio della musica, più che con la messa in scena operistica, che Petrassi riconosce l'efficacia della sua ricerca. La sua musica sempre più animata da una sorta di pulsione energetica (non solo nell'accavallamento ritmico incisivo e vorticoso, ma anche nei contrasti dinamici e nelle contrapposizioni a chiazze timbriche delle voci e degli strumenti) che la anima, spingendola, in una sorta di circolare rotazione volumetrica su se stessa, incarna le pulsioni e le complessità psicologiche dei personaggi sempre più per accumuli, per interferenze più che per lineare scorrimento di una trama o di un racconto. *La Follia d'Orlando*, ad esempio, accoglierà un baritono recitativo proprio per assolvere la funzione del racconto e liberare così la musica e la danza da corrispondenze, rimandi e 'incombenze' espressive dirette.

"Non ho mai pensato alla danza mentre componevo la mia musica, ma tutta la musica contiene, credo, già una sua virtuale teatralità; ma questo è forse il mio modo inconscio di fare teatro, giacché da tempo ho rinunciato all'opera ed è probabile che la mia necessità di rappresentazione si sia travasata nelle opere strumentali". ()*

Ma se nell'atto coreografico, astratto ed essenziale di Milloss in specialmodo, Petrassi ritrova una musicalità intima e latente della sua musica, con il teatro musicale le cose vanno diversamente. Le sue due uniche prove operistiche, *Il Cordovano* e *Morte dell'Aria*, forse con troppa fretta evidentemente sono state messe nell'angolo della sua produzione dalla critica; lo stesso Petrassi ha contribuito abbondantemente a sottostimare e sminuire il ruolo di queste due brevi 'prove' operistiche motivando con questo la sua sostanziale 'estraneità' a questa forma.

"Ma perché avrei rinunciato all'opera? Perché nell'opera, in un certo senso, bisogna denudarsi; il compositore deve parlare attraverso i personaggi rivelando qualche cosa di molto interiore dei propri sentimenti e delle proprie passioni. Questa è una faccenda dalla quale mi sono sempre astenuto per un certo pudore, il pudore di non potermi denudare, sia pure attraverso i personaggi, rivelando quelle che sono le agitazioni del mio interno. E' stato quindi proprio il pudore a impedirmi di scrivere delle opere teatrali, a dar vita a dei personaggi, almeno nel modo in cui l'opera e i personaggi venivano intesi fino a qualche decennio fa. Il discorso di una rappresentazione scenica con voci è una cosa un po' diversa. Mi sembrava poi che la forma e la struttura del teatro musicale dell'opera fossero svuotate di contenuto, e allora non si può riempire di contenuti qualsiasi una forma nella quale non si crede e nella quale non ci si può riconoscere." ()*

Sono parole, lucide e taglienti, di un Petrassi più che ottantenne. Ma se è vero che il pudore spiegherebbe il distacco dal teatro musicale per un coinvolgimento troppo impegnativo, è altrettanto vero che la crisi del genere operistico, le modalità e i rigidi 'canovacci' com'egli stesso afferma con i quali si intendeva il teatro musicale in quegli anni del dopoguerra in Italia evidentemente non rispondevano assolutamente a quello stato di crisi di identità e di frantumazione dell'lo che nelle sue punte estreme e radicali trovava voce nella 'morte dell'arte' dopo la morte della coscienza dell'uomo post catastrofe nucleare. Se in Europa, fra le due guerre, la scena teatrale musicale si era confrontata con i due capisaldi berghiani (Lulù e Wozzeck) che nuove strade avevano aperto alla vita (angosciata) sulla scena, in quegli anni sono scarsissime le prove operistiche di qualche innovazione di compositori italiani; fra queste sono da ricordare i paralleli percorsi di ricerca di Luigi Dallapiccola con *Volo di notte* (1940) e *Il Prigioniero* (1949). Sarà compito della nuova generazione di compositori con le punte emergenti dell'avanguardia schiudere nuovi possibili strade al teatro musicale in Italia, in primis Luigi Nono con *Intolleranza* (1960), Bruno Maderna con il suo *Hyperion* del 1964 e ancora Luigi Dallapiccola con *l'Ulisse* andato in scena, dopo un lungo periodo di gestazione nel 1968.

Evidentemente dunque per Petrassi non era il genere soltanto ad essergli estraneo ma anche il tempo storico ad essere inadatto.

La straordinaria ma 'ingombrante' tradizione del teatro musicale italiano, sostanzialmente cristallizzata sul modello pucciniano nei primi decenni del Novecento, nei casi più riusciti impigliata in quel limbo di anacronismo e suggestione verista (dal modello *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni) anche i tentativi strombazzanti della 'rivoluzione' futurista marinettiana di seconda ondata nel 1920, non andare oltre un 'annoiato' e salottiero *L'Aviatore Dro* di Francesco Balilla Pratella.

Dunque, nel paradosso della storia, le due opere petrassiane rappresentano nell'immediato dopoguerra due rarità e non solo due tentativi più o meno riusciti.

...GLI ANNI CINQUANTA o della maturità

Morte dell'aria rappresenta un vero e proprio spartiacque, nel suo essere sporgenza estrema di una ricerca drammaturgica astratta - grazie al rilevante ruolo di ricerca scenica e drammaturgica di Toti Scialoja - nel percorso stilistico di Petrassi. La sostanziale 'incomprensione' anche della critica (Mila non sarà tenero, all'uscita dell'opera, sull'astrattezza della sua vocalità e di tutta l'operazione tra la musica e la scena) indurrà Petrassi, all'apparenza, ad una sorta di ripiegamento stilistico basato sulla ripresa di quello che poteva apparire come una strada interrotta, cioè l'intima elaborazione di una propria rotta di avvicinamento alle tematiche mistiche e religiose. Dopo il *Coro dei morti*, a distanza di un decennio, Petrassi compone *Noche oscura* (cui seguiranno immediatamente i primi cinque *Nonsense* per coro a cappella) una cantata per coro misto e orchestra "...particolarissimamente legata a *Morte dell'Aria* (poiché) attraverso il poema omonimo di San Giovanni della Croce traduce la tensione verso l'utopia o, per dir meglio, la consacra in termini mistici" (Fedele D'Amico, 1986) che si traduce in una sorta di essenzialità e di voluta riduzione ai minimi termini della materia tematica e sonora. Una via mistica assolutamente unica nel panorama italiano (l'esempio più diretto può essere rappresentato, con le opportune proprietà autonome, da quello del francese Olivier

Messiaen) che in Petrassi proseguirà in una produzione costante che sempre più diverrà una sua matrice di riconoscimento stilistico ed etico.

"...Ciò che lo muove - proseguirà Fedele D'Amico - non è una autonoma ricerca stilistica o formale in sé, ma il bisogno di esprimere, con mezzi di volta in volta diversi seconda le occasioni, e perciò continuamente rinnovati, un dato centrale del nostro tempo: l'uomo continuamente ricacciato nella sua individuale interiorità da un mondo sempre più organizzato secondo leggi estranee ai suoi valori, sì da rendere i rapporti fra uomo e uomo sempre più equivoci e ogni concordia spirituale sempre più chimerica"

"In Noche oscura non c'è riduzione dell'organico orchestrale ma riduzione del materiale musicale, perché tutta la partitura è basata su questa serie di quattro suoni, che poi adombrano un po' le note del nome BACH (sib-la-do-si), questo simbolo sacro per tutti i musicisti. Il fatto che tutta Noche oscura sia articolata su quest'unico materiale comincia ad essere una precognizione di quello che poi sarà il mio interesse e il mio avvicinamento alla tecnica dei dodici suoni. Questa cellula di quattro suoni si presenta in Noche oscura nelle varie forme, come se fosse l'elaborazione di una breve serie. In quel momento cominciava anche in Italia la grande offensiva della tecnica dei dodici suoni." (*)

... Chi non ha vissuto quel momento non può capire quanto forte e determinante fosse per alcuni per alcuni diventare musicisti dodecafonici, tanto che quando ci fu il congresso dodecafonico di Milano, organizzato da Malipiero e Dallapiccola, io ci andai come un parente povero, come uno escluso dai lavori, perché loro erano i depositari di una nuova verità e io non la possedevo ancora, quindi ero un povero reietto. Provai la sensazione di essermi smarrito, di trovarmi totalmente ai margini; non sapevo più che cosa fare, che cosa pensare, tanto era forte e addirittura accesa questa aggressione della dodecafonia. Si trattava di un'aggressione culturale, e allora ho cominciato a cercare di avere coscienza, di vedere che cosa potevo fare con questo nuovo argomento; poi piano piano l'ho elaborato per conto mio. L'ho usato, ne ho forse abusato qualche volta, però non mi sono mai consegnato mani e piedi alla tecnica seriale. Quindi ho sempre conservato una mia autonomia." (*)

Di questa offensiva, con tutta la radicale dirompenza che poteva esserci dietro il cosiddetto "anno zero" della musica (espressione fortemente rigettata da Petrassi) proclamato dall'avanguardia che stava muovendo i suoi primi passi da Darmstadt per tutta l'Europa, espressione della montante reazione nella vita artistica e culturale europea ai decenni di dittatura nazi-fascista (la messa al bando come 'arte degenerata' di tutte le emancipazioni artistiche del novecento) e ai ruderi materiali e morali della guerra con le inevitabili marcature nette degli schieramenti ideologici, il capofila in Italia era Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria 1904-Firenze 1975) alter ego e 'contrappunto' artistico ed umano di Petrassi, l'altro grande protagonista appartato della vita musicale italiana ridotto al silenzio e del tutto ignorato durante i decenni del regime nonostante la sua fama internazionale.

Dallapiccola e Petrassi furono legati sempre da grande amicizia (*"Abbiamo cominciato insieme, abbiamo combattuto insieme.."*, dirà il compositore romano), un'amicizia non sempre coltivata con rapporti uniformi, caratterizzata anche da divergenze di carattere ma ancorata ad un profondo rispetto e riconoscimento artistico reciproco nella loro diversità di carattere (*"non potevo concordare con alcune asprezze del suo carattere, come forse lui non poteva concordare con alcune mie piacevolezze..."*), autonomia e originalità artistica.

Dallapiccola divenuto capofila di questa "aggressione della dodecafonìa" come definisce Petrassi i caratteri estremi e ideologici assunti dalla musica seriale negli anni cinquanta, rappresentò la figura di riferimento unica con la sua opera per i giovani compositori italiani - e non solo - del dopoguerra (Bussotti suo allievo a Firenze, ma anche Maderna, Nono, Berio, Donatoni e qualsiasi altro si avvicinasse alle istanze dell'Avanguardia), una riconosciuta guida *"...Giustamente perché lui, con la sua opera, proponeva un'adozione di quella tecnica capace di svincolarsi dall'eticità della scuola di Vienna (quella di Schoenberg, Berg e Webern, ndc) e di innestarsi su un altro tronco etico, che era quello italiano e, diciamo pure francamente, anche quello del melodramma italiano. Perché le opere di Dallapiccola (il riferimento di Petrassi è alle tre opere fondamentali del musicista istriano-fiorentino, *Volo di notte, Il Prigioniero e Ulisse, ndc) riflettono questa grande tradizione; la riflettono al meglio naturalmente e non nei cascami...Ci sono, a mio parere, le**

Liriche greche che valgono quanto un'opera monumentale, tanta è la loro bellezza e la perfezione della loro realizzazione. Ma anche le Liriche di Machado sono straordinarie, sono perfette. La figura di Dallapiccola mi è stata molto, molto cara, anche se i nostri rapporti qualche volta si sono un po' incrinati, ma questo non significa nulla. Anche nei momenti di incrinatura ho sempre conservato una grande devozione per lui." ()*

Anche se accomunati sul piano delle istanze poetiche di fondo, ad essere differenziati in Petrassi e Dallapiccola sono i percorsi linguistici. Nel primo il carattere gradualmente introspettivo è svelato da una misurata e pacata elaborazione dei percorsi espressivi privilegiando soprattutto l'elaborazione di principi della forma e del colore con una grande ricercatezza di mezzi. Nel secondo, la necessità espressiva si fa essa stessa colore, primo piano, raffinato intreccio di suoni e significati drammaturgici e universali. Infatti è proprio sul piano drammaturgico, come lo stesso Petrassi rileva, che emergono le maggiori autonomie linguistiche.

"Certo, con le cose messe in questi termini (Dallapiccola vocazionalmente uomo di teatro, tanto quanto Petrassi avrà pudore di 'mettersi' sulla scena ndr) devo ammettere che era il contrario di me, perché naturalmente le espressioni che trova la madre nel Prigioniero e Madame Rivière in Volo di notte mi pare che siano espressioni nelle quali il sentimento umano prorompe con violenza, viene esibito addirittura. C'è in queste situazioni proprio un aprirsi espressionistico del personaggio, cosa che a me non succede, che non mi è quasi mai successa. Perché per un'opera che ho fatto (il riferimento è a Il Cordovano, ndr) si è trattato di un'opera non dico comica, ma comunque di mezzo carattere, dove non ci sono i sentimenti dei personaggi, che compaiono travestiti attraverso l'ironia e attraverso quella straordinaria lingua umorale e velata che si ritrova nella traduzione di Montale"

Dei primi anni cinquanta sarà anche la ripresa dei Concerti per Orchestra che confermano la piena maturità del compositore; il Terzo - *Récréation concertante* del 1953, considerato fra i più riusciti e brillanti dell'intero ciclo dei Concerti per la sua ironica - quasi rossiniana - e maestosa distribuzione cromatica dell'orchestra, con una misurata e propria elaborazione di materiali atematici e moderata strutturazione di carattere astratta; il Quarto, dell'anno successivo, per orchestra d'archi,

un raffinato e colorato omaggio all'insegnamento bartokiano; il Quinto, del 1955, con la piena ripresa dell'orchestra (composto per la Boston Symphony Orchestra e dedicato alla memoria di Sergio e Natalia Kussevitzki) e la messa a punto del percorso atematico costruito sempre più su tessuti a piccole cellule (acquisizione propria e personale di Petrassi del principio seriale).

1957, Il terzo Petrassi o della "mutazione"

"Mi fece molta impressione la seconda Serenata di Maderna, che ascoltai non ricordo dove. C'è stato un momento del mio percorso in cui mi sono interrogato sui modi e sulle possibilità di fare anch'io delle mutazioni.

...ossia mutare il mio modo di concepire la musica, il modo di adoperare la musica e di maneggiare il materiale musicale, di comporlo, di stenderlo. Questo è avvenuto verso il 1957-58, ed è con il Quartetto per archi che ho iniziato questa revisione del mio modo di praticare la musica. Il Quartetto presenta delle curiosità: comincia in un modo abbastanza tradizionale e poi piano piano lascia i modi tradizionali per avventurarsi verso altre regioni. Di lì è cominciato questo mio senso di liberazione e parallelamente si è sviluppata in me la coscienza di poter procedere verso quei luoghi che prima mi inibivo pensando: "Hic sunt leones". Dicevo fra me e me: "Voglio andare in quei luoghi dove stanno andando i leoni, voglio vedere se i leoni mi morderanno, se sarò loro vittima oppure se riuscirò a domarli e a convivere con loro". Questo è stato il mio iter ed il Quartetto è stato su quella via il mio primo tentativo. La risoluzione vera però, quella presa di coscienza definitiva nella quale uno si dice: 'il passato è passato, e da questo punto occorre proseguire', si è verificata solo con la Serenata (per flauto, viola, contrabbasso, clavicembalo e percussione), un componimento che segna proprio il passaggio da un prima a un dopo, e la cosa accade verso la fine degli anni Cinquanta." ()*

Una mutazione che può essere ravvisabile innanzitutto nell'abbandono di chiari e riconoscibili strutture e relativi sviluppi tematici

conseguenziali, un'accentuazione marcata dei caratteri virtuosistici individuali degli strumenti (da qui il preminente interesse e la dedizione di Petrassi dalla fine degli anni cinquanta in poi alla musica cameristica e agli organici contenuti, proprio per meglio indagare le possibilità tecniche e timbriche dei vari strumenti), un cambiamento sui principi di consequenzialità degli eventi. Se prima il principio tematico trovava un comune filo nello sviluppo dell'idea generativa iniziale in tutte le sue possibili sfaccettature garantendo in tal modo un principio di successione e di consequenziale riconoscibilità, con il *Quartetto* - e ancor più con la *Serenata* - Petrassi costruisce una successione di varie idee tematiche cellulari accomunate proprio dalla loro diversità.

E' una mutazione efficacemente descritta da Guido Turchi con un suggestivo paragone per questa conquista di Petrassi - definita di 'astrattismo concreto' - con il celebre albero dipinto da Mondrian in cinque o sei versioni, partendo dalla riproduzione naturalistica alla graduale astrazione plastica, con il progressivo dissolvimento della forma tanto quanto si amplifica la ramificazione radicale delle linee, o anche nel celeberrimo toro di Picasso scomposto nei suoi tratti formali costitutivi attraverso undici passaggi litografici. É una sorta di elaborazione del principio monodirezionale (o del reale visivo rappresentato dalla centralità tematica nell'elaborazione musicale) della forma in un principio del molteplice, della differenziazione e dell'alterità che rende l'arte di Petrassi negli ultimi trent'anni ulteriormente rigenerata, proprio allorché si poteva immaginare che l'artista (ormai abbondantemente maturo) fosse imprigionato nella sua stessa torre; non tanto dunque una sorpresa, o un saltare il fosso, un contrappasso, quello della mutazione petrassiana, quanto forse e, soprattutto, una sorprendente e straordinaria sintesi come metterà lucidamente a fuoco l'illuminata analisi (degli otto *Concerti per Orchestra*) di Mila.

"Certe ipotesi storiche e certe formulazioni vanno avanzate con cautela e senza appesantirvisi, ma forse non si andrebbe poi lontani dal vero se si affermasse che l'evoluzione dell'arte di Petrassi, quale si compendia gloriosamente nel ciclo degli otto Concerti, consiste nella graduale compenetrazione - un vero e proprio fenomeno di osmosi - delle due linee maestre che signoreggiano la scena musicale nella prima metà del secolo (Schoenberg e Strawinskij, ndc)". (Massimo Mila, 1984)

Oltre all'abbondante produzione cameristica citata sono di questi anni, il *Settimo Concerto* per orchestra, realizzato come rimaneggiamento nel 1964 di un precedente *Prologo e cinque invenzioni* scritte per la Junior Symphony Orchestra di Portland nel quale "Non c'è più niente da trasformare, dove tutto è sempre nuovo e l'invenzione è continua e totale" (M. Mila) e l'*Ottavo Concerto* del 1972 dedicato a Carlo Maria Giulini che lo diresse il 28 settembre di quello stesso anno alla guida della Chicago Symphony Orchestra, caratterizzato da una sorta di ritorno alla monodirezionalità e del quale Petrassi dirà "*È un Concerto che ho scritto in un periodo in cui temevo per la mia vista e quindi l'ho scritto con una specie di rabbia, con una specie di esaltazione...la tensione prende il posto della forma: l'Ottavo si configura come meccanismo delle varie tensioni*".

Il dono della longevità umana, ma soprattutto artistica, per Petrassi si è dunque trasformato per la musica del novecento e per noi ascoltatori proiettati in un nuovo secolo e millennio, in un prezioso dono che narra di 'emancipazione', elaborazione, lungo un complesso intreccio che ha fatto del conflitto e della contrapposizione una via molteplice ricca, straordinariamente colorata e fertile, alla sintesi - e perché no - alla tolleranza.

"La mia religiosità! Bisognerebbe avere una sonda per affondarla nel profondo.

...Una religiosità, una cattolicità che ho praticato e mantenuto, che piano piano si è trasformata in un senso religioso.

...È stata una trasformazione che con il tempo mi ha portato all'essere oggi ancora religioso, anche se in senso scarsamente praticante, e anche a stabilire una differenza fra religione e fede. Oserei dire che sono religioso con pochissima fede! " ()*

IL CORDOVANO opera in un atto (1944-48)

Libretto: da *Entremes del Viejo celoso* (Intermezzo del *Vecchio geloso*) (1615) di Miguel Cervantes (traduzione italiana di Eugenio Montale)

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala 12 maggio 1949

(Versione per orchestra ridotta nel 1958)

"Cominciai a scrivere *Il Cordovano* nel 1944, mentre infuriava la guerra, per una scommessa con me stesso. Volevo vedere se sarei riuscito a risolvere musicalmente un soggetto che a prima vista mi doveva essere estraneo in quell'atmosfera. Poco tempo prima avevo composto il *Coro dei morti di Leopardi*, che risentiva del clima tragico di quegli anni. *Il Cordovano* era un modo di reagire diversamente. Era un tentativo di evasione da quelle brutture" Goffredo Petrassi

La curiosa 'reazione' al clima bellico circostante della Roma città aperta di Petrassi è rivelante di una personalità (come molti artisti in quella critica e angosciata situazione) che in qualche modo cerca una propria forma di difesa, non solo di primaria sopravvivenza fisica, ma anche di resistenza umana e mentale. Il rischio della dissociazione con il rifugio nella creazione intimista ed angosciata è incombente. L'amato Cervantes riesce forse ad offrire al quarantenne Petrassi una via di fuga da un possibile tunnel della disperazione senza ritorno, verso la quale il *Coro dei morti* d'origine leopardiano, di qualche anno precedente, inevitabilmente poteva condurre. Una zattera all'apparenza sgangherata ma che cinicamente riesce a strappare ancora uno stentato sorriso intellettuale, quella del cosmicomico mondo di Cervantes che si offre a Petrassi nel 1944 con il doppio tavolo di lavoro compositivo, il *Ritratto di Don Chisciotte* nella forma di balletto concluso nel 1945 e *Il Cordovano* che pur iniziato nel 1944 sarà concluso qualche anno dopo, nel 1948, allorquando qualche spiraglio di sopravvivenza si apriva nella storia e nella vita degli italiani del dopoguerra. Chissà se il *Coro dei Musicisti* che irrompe nel litigioso clima finale dei personaggi della breve opera avrebbe, se conclusa qualche anno prima, potuto cantare, nonostante il lapidario "Non voglio musica, signori; la dò già per suonata" di Cannizares il sospettoso e burbero marito, ribattendo in una chiusura riappacificatrice "La senta anche se non la vuole" e intonando:

"...ma una lite di San Giovanni,
anche se grava vi appaia,
è pace per tutto l'anno.

//....Le liti tra moglie e marito
sian sempre simili a questa
che dopo si facciano festa
gli sposi e tutto sia finito "

La musica dunque, in questo caso una vera e propria danza di raffinata suggestione sul tema del bolero, che lenisce, salva e che vada salvata.

"I giorni della liberazione a Roma furono giorni inauditi, si può capire il caos che c'è stato. Io pensai quindi che in quel caos bisognava in qualche modo salvare la musica. Presi con altri quattro o cinque giovani musicisti l'iniziativa di fondare questo gruppo chiamato Musica Viva, con lo scopo di eseguire musica contemporanea. Organizzammo, per cominciare, otto concerti, che furono realizzati con vicissitudini molto strane perché dovemmo cambiare due o tre volte sala....Chiamammo a raccolta diverse personalità che erano a Roma in quel momento, perché Roma era isolata da tutti e le collaborazioni non potevano essere che locali. Degli otto concerti programmati ne potemmo fare soltanto quattro o cinque, domandando l'elemosina un po' da tutte le parti, e mi ricordo che ci rimisi di tasca mia nel 1944 credo ottomila lire. Era un po' fare il Don Chisciotte contro i mulini a vento ma era anche un combattere per non far morire la musica.." (*)

Sono ripetute le considerazioni che Petrassi fece sulla sua 'inadeguatezza' o 'mancata vocazione teatrale' all'Opera in quanto rappresentazione sulla scena, e dunque al suo circoscritto interesse al teatro musicale in senso stretto, alle due piccole opere (la loro durata è già estremamente significativa) *Il Cordovano* e *Morte dell'Aria*; in realtà c'è un aspetto che nel caso di Petrassi, per il suo essere introspettivo e anche rigorosamente autocritico, ha un certo rilievo, ed è dato dall'accoglienza tiepida - se non distaccata - che soprattutto *Morte dell'Aria* ebbe fra la critica al tempo della sua realizzazione una sorta di sospensione del giudizio condensata nelle

considerazioni sulle prove teatrali di Petrassi di Massimo Mila che affermava ancora alla fine degli anni sessanta : "É come se il teatro servisse al compositore per scaricare sulla scena e sul testo le esigenze narrative, assicurando così alla musica una totale autonomia, un esonero totale dall'impegno semantico". Un rilevare, in senso di inadeguatezza, una dissociazione con la scena che mira più a misurare la non funzionalità, o estraneità, linguistica piuttosto che un 'disagio' interiore (il citato 'pudore' di cui parla l'autore?)....

Storicamente circoscritte (entro il 1944 e il 1950), *Il Cordovano e Morte dell'Aria* rappresentano un percorso certamente parallelo alla creazione per la scena con la danza ma sono tutte espressioni di un ricercato rapporto con la rappresentazione nello spazio (con il corpo, i suoi movimenti, ma anche con il personaggio e l'intreccio della trama e del racconto) di assoluto distacco dai principi del reale, della materialità e della consequenzialità, per donarsi all'astrazione e alla plasticità della forma, del gesto, nel suo farsi misurazione sullo spazio-scena del tempo, quello della musica. É la musica stessa ad andare in scena.

Si tratta dunque di vera e propria teatralità trasfigurata ed elaborata su più piani di percezione e di rappresentazione " con una fondamentale dicotomia tra la 'narrazione degli avvenimenti' da un lato e lo svelamento del loro 'volto segreto' dall'altro... è la loro coesistenza a conferire pungenti seduzioni intellettuali e tensione meta-scenica alla teatralità petrassiana" (Claudio Tempo)

Composta tra il 1944 e 1948, *Il Cordovano* nella sua prima versione andò in scena al Teatro alla Scala il 12 maggio del 1949 sotto la direzione del veneziano Nino Sanzogno e la regia del giovane Giorgio Strehler. Nonostante una prova memorabile degli interpreti l'opera venne accolta con un certo distacco. Con questa prima versione ci fu solo una ripresa radiofonica in Francia , in francese, nel 1952.

Dieci anni dopo fu ripresa in una nuova versione con orchestra ridotta nella quale venivano eliminati molti raddoppi strumentali per stabilizzarsi nella versione definitiva sul seguente organico orchestrale a 38 strumenti: 2 flauti (con ottavino), oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, 2 corni, 1 tromba, 1 trombone, 2 percussionisti (xilofono, grancassa,

cassa chiara, tamburo, piatto sospeso, triangolo), pianoforte per un totale di 14 esecutori più una sezione d'archi composta da 8 violini primi, 6 violini secondi, 4 viole, 3 violoncelli, 2 contrabbassi. Nella versione riveduta, quella che restò definitiva, *Il Cordovano* andò in scena alla Piccola Scala di Milano il 18 febbraio del 1959, sempre sotto la direzione di Sanzogno e regia di Enriquez. Dopo una ripresa alla Fenice di Venezia nel 1963 da allora l'opera è stata rappresentata nei principali teatri italiani ed anche europei.

La trama

Definita dallo stesso Petrassi "... un'opera non dico comica, ma comunque di mezzo carattere" e da Mila "una parodia dell'opera comica" la trama de *Il Cordovano* è una sorta di elaborato canovaccio comico-grottesco di richiamo boccaccesco nel quale si racconta, con un raffinato cesello psicologico dei personaggi, di un intreccio ingannevole ai danni del vecchio e ricco Cannizares, naturalmente previdentemente geloso (che a pensar male non si sbaglia mai?) ordito - suo malgrado?- dalla giovane moglie (Donna Lorenza) in combutta con una istigatrice vicina di casa dal nome pruriginoso (Hortigosa) e dall'energica spinta della giovane nipote, vero spiritello frizzante (Cristina). Alla prima occasione che il vecchio Cannizares non chiude sottochiave l'amata moglie, le 'lamentazioni' forzate di Donna Lorenza ("...quel sì che si dice in due lettere e che fa piangere poi per duemila anni") sono raccolte da orecchie sempre lì pronte ad ascoltare della vicina di casa, Hortigosa ("...con una caldaia vecchia se ne compra una nuova"), un fuoco alimentato dal soffio della vivace nipote ("...Ah! Vecchio rammollito e geloso più d'ogni altro al mondo!"). Si tratterà, nel piano dell'intraprendente Hortigosa, di introdurre di nascosto un giovane amante ("...il giovane è come una giuggiola primaticcia; sa amare come si deve, sa star zitto ed è grato di ciò che si fa per lui") con lo stratagemma di vendere - cercando di muovere a pietà il vecchio geloso - un enorme tappeto sul quale sono dipinti personaggi dei romanzi ariosteschi, Rodomonte, Mandricardo, Ruggero e Gradasso. Secondo l'ardito piano basterà dispiegare e srotolare l'enorme tessuto perché il giovane possa scivolare in camera.

L'affare - per Donna Lorenza e Hortigosa - non si concluderà perché il vecchio è così geloso e previdente che non può fare entrare in casa altre figure maschili, anche se solo tessute su un tappeto; Donna Lorenza, indignata per la rude accoglienza dell'amica in affari Hortigosa da parte di Cannizares si richiuderà in camera sbattendo la porta e per vendetta comincerà a simulare a gran voce stornellando una soddisfatta voglia. "Ah, Cristinuccia! Se sapessi che amoroso m'ha mandato la mia sorte! Giovane, bruno, e con la bocca che sa di fior d'arancio") mandando su tutte le furie Cannizares ormai cotto al punto giusto e accecato dalla gelosia. Forzando la porta Cannizares si prende sulla testa un'abbondante catino d'acqua che lo acceca del tutto per quegli attimi giusti perché il giovane (muto) ne approfitti per battersela. Al gran baccano di urla e grida, con Hortigosa che fa finta di niente, accorrono in casa passanti, una guardia, musicanti e ballerini lì giunti giusto per un matrimonio che si tiene vicino. Celebreranno in tal modo anche la riappacificazione di un più piccante connubio.

PERSONAGGI

Donna Lorenza (Soprano lirico); Cristina, sua nipote (Soprano leggero); Hortigosa, la vicina (Contralto); Cannizares, marito di Donna Lorenza (Basso) ; un compare (Tenore); la guardia (Baritono); un musicista (Tenore); un giovane (personaggio muto); ballerini, musicisti (coro).

SCENA I (In casa di Cannizares, Donna Lorenza, Cristina, Hortigosa)

Con uno squillante attacco- segnale di corno e tromba su un ribattuto in quartina di tamburo-viole e violoncelli con un intervallo d'ottava diminuita discendente, siamo catapultati senza fiato sulla scena. È già un inizio agitato; su una brulicante articolazione di tutti gli archi già alla terza battuta entra Donna Lorenza con le sue lamentazioni - inizialmente più contenute ma presto diverranno più esplicite - a Hortigosa. Lasciando gli antefatti all'immaginazione, senza tante storie e troppi convenevoli, siamo già nel pieno della combutta. Con leggere e agili articolazioni di coloritura dei legni, in pochi secondi alla dodicesima battuta, l'intera tessitura strumentale lascia spazio a un assolo su ribattuto grave del

personaggio che 'confessa' " (è la prima volta dacché l'ho sposato) ...*che parlo con una persona di fuori*". Giusto il tempo di prender fiato perché Hortigosa apra in duetto "*..suvvia Donna Lorenza...*" con un associato fraseggio di accenno del corno inglese e del clarinetto. Intanto, un'ombrosa entrata del fagotto (che poi vedremo affiancare ed essere coloristicamente associato al burbero e lamentoso Cannizares) annuncia, prima il ribattuto di Hortigosa "*con una caldaia vecchia se ne compra una nuova*" e poi, affianca la padrona di casa che giunge frettolosamente, su uno sfogo di slancio in forte ("*Che serve a me tutto questo...*") sulla parentesi del respiro e in un tenuto melismatico, ad una nuova corona interrogativa, segnalata dal triangolo ("*...se son povera in mezzo alla ricchezza e se mi trovo affamata in mezzo...*...*all'abbondanza?*")

Con un leggero rallentando, in allegretto, è pronta l'entrata in scena della brillante e agile coloritura leggera vocale della nipote Cristina, un'entrata quasi a passo felpato con la pennellata legnosa di bicordi dello xilofono per un inizio rassicurante "*avete ragione signora zia...*" in duetto con la zia. È un fraseggio, quello di Cristina, agile e maggiormente articolato, di sempre più stretto incastro con l'orchestra, evidenziando quella vocazione ritmica di tutto l'insieme che vede un gioco di scambio sempre più emergente fra le percussioni e il pianoforte, vero organismo vigoroso e pulsante sul fondo colorato da incisi metallici di corni, trombe e tromboni. La cottura dell'intreccio psicologico è già pienamente avviata. I tre personaggi di fatto si esprimono sempre più, anche nelle loro caratterizzazioni psicologiche e di colore, come tre espressioni o facce della stessa identità. Che Hortigosa e Cristina non siano altro che voci 'nascoste' o interiori di Donna Lorenza?

Questa infatti, nello sfogo in duetto con la nipote, articola sempre più il suo canto fino ad ora un po' più disteso e contenuto - forse prudente - per lasciarsi andare ad un vero contrappuntato con il pianoforte, il triangolo e sezioni di strumenti in ripetuti levare di effetto quasi sincopato ("*mi sarei piuttosto mozzata la lingua coi denti, anziché pronunciare quel sì*") e poi gradualmente decrescere con l'orchestra in diradando fino al Più lento (batt. 60) in cui Cristina rifà il verso al barboso zio in parlato misurato e in leggero articolato alternando al canto ("*Dammi l'orinale...dammi il senapismo...ho il mal della pietra...*").

Riprende in Allegretto l'agitazione del tessuto orchestrale a sostegno

della tesi delle due protagoniste per preparare il rientro vocale rassicurante di Hortigosa; questa con l'ombreggiatura sempre evocata del fagotto (Cannizares) sul fondo, in un'atmosfera di sospensione armonica dell'orchestra, annuncia la sua indolore soluzione (*"Orsù Donna Lorenza, faccia vossignoria ciò che le consiglio e vedrà che si troverà benissimo..."*) mentre una scansione isoritmica degli archi sollecita (*"animo dunque e decisione..."*) la rottura degli indugi della nobildonna, scansione che sempre più minacciosa contagia anche il pianoforte col sostegno percussivo. Si apre un gioco di alternanza tra distesi fraseggi strumentali e richiami ritmici alla decisione (significativo quello dei corni e dei clarinetti tra batt. 108 e 111, ripreso poi da tromba e trombone) mentre sembra ormai che il corso degli eventi sia già definito, nonostante le timide resistenze di Donna Lorenza. In una suggestiva alternanza di interrogativi e rassicurazioni sui 'dettagli' morali e sulle reali possibilità di essere scoperti nell'inganno di una incisiva progressione armonica aperta da Donna Lorenza (*"E l'onore, nipote..."*) e controbattuta dalla nipote (batt. 133-140) in un furioso accelerando, il tempo si dirada. Un tono benedicente di Donna Lorenza (*"che Dio preservi Cannizares"*) annuncia che la morsa di Hortigosa e Cristina, identificabile in questa direzionalità sempre più evidente e tracciata dell'anima ritmica dell'intera tessitura, vocale e strumentale, ha conquistato la piena complicità della nobildonna, ormai rassicurata. Il patto è siglato da un Allegro ritmico che stacca sul forte figure isoritmiche di fagotto e corni (ormai a pieno suono, senza sordina), con pianoforte in risonanza alternata con gli archi, su cui si stagliano minacciosi arpeggi della tromba; il patto fra zia e nipote viene poi rivelato in un nitido unisono in fortissimo in tempo Allegro (batt.239) con il sostegno del pieno orchestrale (*"E' un malvagio, uno stregone, è un vecchio infine..."* diranno entrambe) per diradare, su un *"...mi pare sia detto tutto"* di Cristina e dopo incarichi e raccomandazioni varie, verso il congedo di Hortigosa.

SCENA II (Nella strada , Cannizares, Un compare)

Di seguito, dopo una breve scia timbrica delle varie sezioni, siamo proiettati per contrappasso-bilanciamento scenico, fuori in strada per una breve e intima seconda scena tra Cannizares (basso) e un suo

Compare (tenore).

Introdotta da un breve assolo, in tempo moderato (poco vivace) del fagotto che si rivela quindi come 'l'immagine strumentale' del vecchio Cannizares, entra il vecchio geloso (*"Mio caro compare..."*) con un attacco in levare molto acuto (re-dodiesis) su intervallo di settima aumentata come ripresa, rivolta, dell'intervallo iniziale; un vero e proprio frammento arioso, surrealisticamente singhiozzante, in cui Cannizares, duettando con il fagotto e in aggiunta subito dopo del clarinetto basso con suoni staccati, del contrabbasso in solo e gradualmente ispessito da altri registri gravi (corno inglese, corno, trombone), apre un dialogo-confessione con un suo Compare. Su tutto domina, per contrasto timbrico che acuisce il senso grottesco della vocalità di Cannizares, un'arioso del flauto colorato dall'aggiunta dell'ottavino. In risposta dialogata, il Compare entra introdotto da un breve rullo di tamburo rullante e tromba con una maggiore caratterizzazione ritmica, inquadrata, quasi militaresca (*"Compare mio è stato uno sbaglio..."*); Cannizares risponderà a tono fermandosi, riprendendo le figure già ascoltate nella prima scena, con un ribattuto sul do acuto (*"la prima fiamma m'avrebbe ridotto in..."*) sospeso su rullo di grancassa seguito di colpo, su Tempo mosso - con il quale riparte gran parte dell'orchestra in tremolo - della parola 'cenere' su una maestosa chiusura discendente, sempre di settima (lab-si). Sempre in atmosfera sospesa il Compare interrogherà il vecchio sulla gelosia, con sua la franca confessione (*"Del sole che guarda Lorenzuccia...dell'aria che la tocca...delle piaghe che l'avvolgono"*). Uno stacco brillante con terzine, ripreso poi dai violini, in Allegro spiritoso, del pianoforte rimette in moto il brulichio dell'orchestra; Cannizares ci racconta delle paure che lo invadono mentre il Compare continuerà ad affondare, fra cupe atmosfere armoniche di tutti gli archi sempre con il pianoforte in evidenza (senza pedale) batt. 393 (*"Ma se donna Lorenza non esce..."*), la lama del dubbio nei sospetti del vecchio, fino a trascinarlo in una sorta di vortice incontrollabile caratterizzato da un 'Man mano crescendo e stringendo' dell'orchestra (batt. 406), alimentato ulteriormente da un sostenuto ritmare della grancassa. Il tutto fino a sfociare, dopo uno slancio preparatorio del trombone, nel forte dell'isocrona scansione ritmica violenta (accentuata da un attacco in sforzato subito sfumato in mezzo-forte) di corni, di entrambi i clarinetti e,

successivamente del fagotto (batt. 411-414) che ci ricorda - a mò di citazione acustica - quell'effetto cupo e misterioso già ascoltato nella prima scena al momento del patto fra i tre personaggi femminili (batt. 186-189 e precedentemente in batt. 108-111). L'impasto di corni-clarinetti-fagotto (con varie aggiunte a volte di tromba e trombone) si rivelerà come una sorta di pattern timbrico dell'intera opera (ma sempre così caro a tutta la creazione petrassiana) che in questo caso si identifica con l'umorale caratterizzazione della gelosia (vendetta) del personaggio. Sarà una scansione, quella del pattern isoritmico, ripresa - sempre in sforzato all'attacco -, ancora successivamente alle batt. 429-430, questa volta con i corni, fagotto e clarinetti affiancati anche dall'oboe e corno inglese con un rinforzo lanciato di una settimana ascendente (sempre in forte) del contrabbasso, mentre Cannizares saluta il Compare per rientrare in casa. Lentamente e calmo un dubbioso compare con armonie di colore tenute fra sé e sé ci confessa che "mai in vita mia ho visto , uomo più cauto, più geloso e diffidente". Un fagotto-Cannizares (espressivo), in lontananza ci accompagna alla scena successiva.

SCENA III (In casa di Cannizares , Donna Lorenza, Cristina, Cannizares, Hortigosa che bussa alla porta)

Rientriamo in casa, teatro del misfatto. Se la prima scena ci aveva presentato e rivelato i personaggi femminili, la seconda i due protagonisti maschili, la terza scena ci presenta la perfida dinamica familiare di marito-moglie-nipote con sfavorevole sbilanciamento anagrafico del vecchio geloso. La scena si apre con l'attesa nervosa di Donna Lorenza e la nipote Cristina per il rientro del vecchio Cannizares che tarda ad arrivare.

Con un'inizio in tremolo degli archi attaccato da un colpo di piatto sospeso e un breve inciso ribattuto del clarinetto come segnale che si ripeterà in Andantino moderato, esordisce Cristina in un'atmosfera di sospensione degli archi con coloriture di legni e di alcuni ottoni (con sordina) con un andamento più arioso e rassicurante ("*zia, tarda molto lo zio e, ancor più Hortigosa*") e una Donna Lorenza riluttante , ritmicamente più nervosa ("*meglio sarebbe che non venissero né lui né lei, poiché l'uno mi annoia e l'altra mi confonde*"). Cristina sosterrà con maggior vigore, con un rinforzo del segnale del clarinetto ripreso dalla tromba, la zia

incerta ("se avessi la vostra età non mi spaventerei") e 'gradualmente muovendo' fino al 'crescendo precipitando' del segnale secco cassa-piatto percussivo con l'urlo-spavento di Donna Lorenza (batt.507) quando le chiavi di Cannizares aprire la porta; seguirà un ultimo nervoso recitativo libero ma rapido tra la nobildonna e Cristina prima dell'ingresso , sostenuto e colorato dal primo corno e dal fagotto, del padrone di casa che si introduce non con un saluto ma con un "*Con chi parlavate, donna Lorenza?*" dal tono inquisitorio, lavorando abbondantemente a suo sfavore. Donna Lorenza (con ira contenuta, indicherà Petrassi) , risponde a tono con uno stretto nervoso colorato da brevi segnali di registri acuti ("*Con chi dovevo parlare, ho forse qualcun altro attorno?*") in contrappunto di registro alla grave coloritura di Cannizares sempre associato al fagotto o al corno. Un licenzioso ("*facciamo che la festa passi in pace*") di Donna Lorenza viene immediatamente seguito dal toc-toc vigoroso e secco sulla porta che in Animato muove nervosamente i dialoghi fino al calmo, ma elettrico, ("*Chi è?*") di Cristina, con tromba e trombone con sordina e un diradato sostegno del violoncello. La voce di Hortigosa (di dentro) metterà in agitazione il burbero padrone di casa che farà il suo nome in Forte mentre gli archi si agitano tutti sul fondo. Il tentativo vocalmente calmo e disteso di Hortigosa, con tutte le sue arti ingannevoli e con la supplica a farla entrare, su diradanti armonie tenute, si contrappunta a risposte agitate e ormai perdenti di Cannizares ("*signora che io ci perdo tutto questo ed altro ancora se lei mette piede qui dentro*") mentre una nervosa Donna Lorenza, sbaraglia le ultime resistenze del geloso marito con un lapidario ("*Mi mangeranno forse con gli occhi? Mi ruberanno attraverso l'aria?*") sottolineato da un secco staccato della tromba affiancata dall'oboe e dal corno inglese. La resa di Cannizares, all'ingresso della pericolosa vicina è data. Un secco di grancassa con un arpeggio di pianoforte introduce l'agognato ("*Entrate signora vicina*") di Cristina che dà il via libera a Hortigosa.

SCENA IV (Donna Lorenza, Cristina, Hortigosa, Cannizares, Un giovane silenzioso)

Entra Hortigosa e porta un cordovano, un prezioso arazzo ai quattro angoli del quale sono dipinti i personaggi ariosteschi de L'Orlando

furioso e de L'Orlando innamorato, Rodomonte, Mandricardo, Ruggero e Gradasso. Rodomonte è rappresentato avvolto in un mantello.

Su un Andantino tranquillo di cupa coloritura, corno inglese, clarinetti e del fagotto che si avvolge sul grave, su un solo del violoncello si apre l'Aria di Hortigosa (Molto moderato) con il sostegno del flauto (poi anche ottavino) , viole e violoncelli. La parte iniziale, che ha il tono della supplica, ha il carattere virtuoso del racconto (l'invenzione del figlio che ha ferito un barbiere e che essendo in carcere ha bisogno di un buon avvocato per pagare il quale chiede al ricco vicino di acquistare l'unico oggetto di maggior pregio di sua proprietà, il cordovano) e del contenimento, per non infastidire ulteriormente Cannizares; l'orchestra si introdurrà con scambi di colore gradualmente, aumentando sempre più con un mosso, fino al Più mosso finale dell'aria (*"bisognerebbe toglierlo oggi o domattina, se fosse possibile, dal carcere "*). Il tono della supplica, sempre più insistente, di Hortigosa, è appesantito da una compressione e da uno 'stringente molto' degli archi che suonano uniti con l'intero arco fino, precipitando, in un Vivo (batt. 628) che è accompagnato da pochi legni e dal fagotto (ci sono sempre presenze brillanti dell'ottavino) per giungere, diradando, allo srotolamento del tappeto (batt.655). Sonorizzato da una breve scala ascendente dei violini si permette al giovane di sgattaiolare dietro, mentre Cannizares ammirando le figure (*"Che bel Rodomonte.."*) si accompagna con un pieno dei legni e degli ottoni scandito dal ritmico richiamo del tamburo rullante per sconfessare ogni possibile ottimismo della sempre più stregonesca Hortigosa (*"Che vuol dunque in casa mia questo signore col ferraio?"*). Ci penserà Cristina a impepare ancor più la minestra , cercando di scaricare sulla signora Hortigosa l'imprevista reazione alle pitture del vecchio (*"Signore zio non ci ho colpa di questi intabarrati... la colpa è della signora Hortigosa"*) mentre gli archi seguono in Staccato. Cannizares rassicurerà la nipote ma con un Mosso scorrevole , e con figure dilatate, associato sempre ai corni e al fagotto, si mostrerà comprensivo verso la signora vicina che non poteva immaginare (*"come io sia nemico di simili pitture"*) mentre è ormai Donna Lorenza, frettolosa per ritirarsi in camera, che diventa pungente (*"parla delle pitture, Cristinuccia e non d'altro"*) su armonie tenute di corni clarinetto e oboe che lasciano spazio ad un divagare dei violini, fino ad un montante di clarinetto basso e fagotto con le viole. Queste ultime su un sostenuto

accompagnano Cannizares nel tentativo di liberarsi dell'impiccio, offrendo alla bisognosa vicina un doblone ma sollecitandola anche a portarsi via l'arazzo. Il ringraziamento verso la padrona di casa, vero e proprio messaggio trasversale, dal carattere stregonesco di Hortigosa (nei saluti finge anche di non sapere il nome della signora moglie) a tanta generosità è introdotto da frasi del pianoforte con distribuzione su tutta la tessitura degli archi (*"la quale prego di comandarmi , ed io la servirò con la vita e con l'anima.. e l'anima lei deve averla candida come quella di una tortora"*). Hortigosa insiste temporeggiando offrendo i suoi rimedi e le pozioni medicamentose per levare dolori (spudoratamente, anche quelli del parto), abusando ormai della pazienza del padrone di casa. Il tutto in una situazione che si trascina ormai sul batti e ribatti dei due personaggi; Cannizares sbotterà secco, anticipato sempre da corno inglese, trombone e fagotto in un Allegro molto con discendente di tutti gli archi (*"spicciatevi signora Hortigosa, perché donna Lorenza non ha né doglie né dolor di denti, anzi li ha tutti sani..."*) fino all'imprecazione di Cannizares ormai fuor di sé (*"Dio non sarà dunque possibile che questa vicina se ne vada?"*). Parte un Presto furioso (batt.803) su uno scandito di terzine con il pianoforte (*"Hortigosa, sii diavolo o vicina o ciò che sei, vattene con Dio e lasciami in casa mia!"*) su un ritenuto di tutta l'orchestra che porterà all'adagio in cui una remissiva Hortigosa su un parlato basso e piano ribattuto pronuncerà l'agognato (*"me ne vado subito"*). Non ha tempo di riprendersi Cannizares ormai sfinito e riflessivo che Donna Lorenza, in una declamazione rapida e libera su un trillo d'oboe e un vuoto dell'orchestra lo incalza, difendendo l'alleata Hortigosa *"vi dico che vi portate come un barbaro e un uomo selvatico....le avete dato due dozzine di reali accompagnandole con altre due dozzine d'ingiurie"*.

Stacca un Mosso degli archi sul quale divampano le ingiurie contro il vecchio (*"bocca di lupo, lingua di scorpione, nido di perversità"*) che vedrà Cannizares reagire, sempre accompagnato con i colori dei 'suoi' strumenti (clarinetto, clarinetto basso, fagotto) incredulo e confuso da una simile e serrata difesa della vicina. Cristina allora, sopra un marcato fraseggio al tasto dei violini con brevi ritocchi di flauto, interviene a modo per consigliare alla zia di lasciar stare lo zio scorbuto e di ritirarsi nelle proprie stanze; consiglio mai così atteso (*"Sì nipote, farò così, e non so se lui mi rivedrà in faccia per un paio d'ore"*). Esce e sbatte la porta.

SCENA V (Cristina, Donna Lorenza, Cannizares, musicisti e ballerini che bussano alla porta)

Dopo tanta agitazione e nervi a fior di pelle 'esplosa' nello sbatter della porta come fosse un colpo di pistola (grancassa al bordo e cassa chiara), di colpo ci si immerge in un'atmosfera diradata e carica di attesa con gli archi in armonie tenute e brevi richiami a turno degli altri strumenti. Cristina prosegue la sua perfida opera di aizzare lo zio (*"Non vedete, zio, come ha chiuso di colpo? Credo che vada in cerca di una stanga per assicurare la porta"*); ancora più adagio, su tremoli al ponticello degli archi con corno e trombone (con sordina) si accentua il clima di mistero... Donna Lorenza dall'interno (piano sulla scena) dispiega il suo canto più aperto e arioso, con l'eco del trombone in lontananza (con sordina) raccontando, su effetti pianistici, percussivi, di flauti in flatterzung (frullati) - effetto assolutamente nuovi per l'epoca - alla fremente nipote cose dell'altro mondo (*"Se sapessi che amoroso..."*). Il tutto è affidato alla pura immaginazione. Un'agitata Cristina ripetutamente curiosa imprecherà (*"Gesù, Gesù, che scemenze e che fanciullaggini... Siete matta zia?"*) su un montante pizzicato degli archi in Allegro molto vivace che sostiene un saltellante duetto fra le due, dentro e fuori dalla stanza-alcova, fino all'entrata vocale, incredula, di Cannizares annunciato dallo xilofono (*"ma io non son d'umore di tollerare queste burle"*). Una Donna Lorenza protetta dalla porta serrata, infierisce con (*"Ma no, ma no, ma no, son cose vere..."*) con un graduale ripieno degli archi e una sempre diradato gioco di figure degli altri strumenti, fino allo svelante, sul Più tranquillo e grazioso, desiderio della giovane nipote (*"ditemi zia, ci sarebbe costà anche il mio giovincello?"*) con la ripresa della trama pizzicata e pulsante degli archi, mentre una impegnata zia risponde (*"No, no, nipote ma verrà un'altra volta, se vorrà la vicina Hortigosa..."*). Uno svolazzo in Presto di tutti i legni con gli archi riannuncia la furia (ancora contenuta perché incredula) di Cannizares che non vuol più sentire il nome della vicina (*"...che a sentirlo mi vacillano le gambe"*) sempre accompagnato con i colori del clarinetto basso e del fagotto; per tutta risposta una sempre più disinibita Donna Lorenza risponde con tono di sfida aperta (oltre la porta) in forte e con un dispiegato melisma (*"E a me tremano per amor della vicina"*) su un'orchestra che sembra commentare in questa fase il botta e risposta dei

due; Cristina invece che v'è ancora assieme all'orchestra con (*"Dio mio, che pazzie, che scemenze..."*) alterna momenti di controllo dopo aver perso ogni speranza trasgressiva. Nell'ennesimo ma illusorio rientro alla calma, sempre con pieno dispiego dei mezzi vocali, Donna Lorenza chiede alla nipote di fornirgli una bacinella (*"d'acqua angelica"... i quattro peli che ha sul mento questo bel giovane, perché il suo viso è come quello di un angelo dipinto"*). Inizia un Allegro che monter' gradualmente fino al ripieno di tutta l'orchestra, sempre ritmicamente incisiva e fantasticamente colorata, che porter' in stringendo Cannizares, al limite della pazienza e rompendo gli indugi (che non sia pi' una burla?) annunciare il suo proposito di entrare nella stanza, sul totale silenzio dell'orchestra (batt. 960) (*"entrer' io stesso per calmarti"*), al posto della nipote, con un vero colpo di scena.

Cannizares fa tre passi verso la camera di Donna Lorenza (la scena viene sostenuta da sonori fragori in crescendo, p-mf-f, del clarinetto basso, fagotto e dei violoncelli e contrabbassi), fa per entrare, ma è colpito da una bacinella d'acqua in viso e corre ad asciugarsi. Cristina e Donna Lorenza gli si mettono davanti e in quell'attimo il Giovane esce e se ne va, recitano le indicazioni di scena del compositore. Questo quadro centrale del climax comico, è realizzato dall'orchestra con una sorta di crescendo rossiniano che parte con l'attacco in levare secco in fortissimo di 3 viole assieme a oboe, corno inglese e trombone (con sordina) con figure di crome, mentre di seguito sul tempo successivo della battuta ci sar' un inserimento in staccato leggero con regolari figure di semicrome dei violini secondi assieme al clarinetto, e cos' gradualmente con la tromba, il flauto. Sar' un effetto suggestivo a m' di rimpallo, prima fra i due gruppi orchestrali contrapposti come i due personaggi, Cannizares (*"al diavolo le burle"*) e Donna Lorenza (*"Vedete un po', vedete un po' come ha creduto alle mie frottole..."*) e poi, con l'inserimento di Cristina (*"Zia non fate tanto chiasso..."*) la quale si sta rendendo conto che la situazione sta sfuggendo di mano, giunger' ad un vero e proprio trio, di straordinaria efficacia sonora e drammaturgica. Al tentativo di Cannizares di calmare la moglie piangente dopo una vera e propria caduta discendente nel silenzio orchestrale di Donna Lorenza (*"che davvero mi si spezza il cuore..."*), il trio si incastra isoricamente in forma stretta su un accordo iniziale di fa minore (*"Il cuore mi si*

spezza..." Donna Lorenza; "*non fate tanto chiasso...*" Cristina; "*che fosse una burla..*" Cannizares), in un crescendo casciareesco che non può che richiamare gli allarmati passanti della vicina strada . Mentre le tre voci stringono su tre lunghissimi acuti amplificati da un pieno orchestrale ritmicamente ormai granitico, Il Coro maschile con la sua possenza bussa alla porta, introdotto da una citazione ritmico beethoveniana (l'iconico destino della quinta sinfonia) di tutta l'orchestra ("*Aprite la porta, aprite subito! Se no la sfondiamo*") con una cupa scia sonora in fortissimo dei corni, fagotto e clarinetto basso e uno svolazzio ascendente di tutti gli archi con sordina . Rapido e in libero recitativo una padrona di casa che non ha più nulla da perdere (e nascondere?) ordina alla nipote ("*Apri Cristinuccia, che tutto il mondo sappia la mia innocenza e la malvagità di questo vecchio*").

SCENA VI (Donna Lorenza, Cristina, Hortigosa, Cannizares, La Guardia, Un Musico, Musici e Ballerini in Coro)

Entrano in scena la Guardia, i Musici, i Ballerini e Hortigosa. É la Guardia, introdotta da quasi tutti i fiati, a chiedere cosa stesse accadendo su un graduale ritenuto. Col ritmico sostegno degli archi ("*Nulla, signore...piccole baruffe tra marito e moglie che passano...*") risponderà con tono contenuto Cannizares. L'interlocuzione con uno dei musici, tutti poco rassicurati dalla risposta avuta, viene seguita dal rientro di Hortigosa che si fa passare per ingenua e preoccupata vicina, accompagnata da un inciso ironico di entrambi i corni con sordina. In una reazione contenuta, al cospetto dei presenti, Cannizares questa volta accompagnato sempre dagli archi ("*A dire il vero, signora Hortigosa, se non fosse stato per voi...*"); per tutta risposta Hortigosa, sempre colorata dai corni con corno inglese e clarinetto basso, con tono vittimista gli risponde ("*sarà colpa dei miei peccati...*") e poi con gli archi che riprendendo il disegno ritmico già intrapreso sostengono alcune brevi incisi di flauto, ottavino, corno inglese e trombone (con sordina). In Sostenuto Cannizares riprende il suo burbero tono (questa volta con trombone, corni e fagotto) per mandar via gli intervenuti rassicurandoli ("*...ma ormai io mia moglie siamo in pace*") discendendo, gradualmente appoggiandosi, e sprofondando su un mi gravissimo (sottoestensione del registro del Basso) con un tessuto orchestrale ridotto ai soli armonici di

tromba, trombone e fagotto con i due contrabbassi all'unisono. Stacca un Allegro molto con fraseggio brillante a mò di danza che mette in gioco buona parte dell'orchestra su una progressione "(Ma ora non si dev'essere venuti per nulla)...suonino i miei compagni...ballino i ballerini" alternando Allegro e Moderato; per tutta risposta un lapidario Cannizares sul solo pizzicato degli archi gela tutti "non voglio musica signori, la do già per suonata!". Ma sarà il Coro, questa volta dispiegato sulla scena, con la sua possenza a controbattere "La senta, anche se non la vuole...". Introdotto dal flauto e dall'ottavino con i pizzicati dei violini parte un suggestivo unisono sonoro di tromba, xilofono - e poi di seguito gradualmente tutti gli altri fiati e le altre percussioni - sul solo ritmo terzinato del bolero (unica concessione esotica; siamo o no in Spagna?) quasi un accenno. Un acuto segnale (ardito) del clarinetto introduce con il pizzicato degli archi il tematico finale in 6/8 del trascicante canto pacificatore del Coro sostenuto dagli archi, con misurate coloriture degli altri strumenti "La pioggia di San Giovanni guasta il vino e non dà pane...ma le risse di San Giovanni portan pace a tutto l'anno...". Un canto strofico di grande suggestione con gli incipit colorati da effetti quasi bandistici dei fiati mentre il pizzicato degli archi sembra una sorta di tapis roulant sul quale scorrono i sospetti e i malumori dei protagonisti. Il richiamo morale della coralità a maggior concordia nel nome di San Giovanni pur riuscendo a far accodare i nostri protagonisti, lascia ancora ognuno alla ricerca di propria considerazione. Per primo il vecchio Cannizares con tono rassegnato, su tempo Mosso "vedano dunque le signorie vostre in che garbugli e pasticci m'ha posta una vicina...", Donna Lorenza ambigua più che mai, "Benchè mio marito sia mal disposto con le vicine..." l'insoddisfatta Cristina, a malincuore accodandosi "E anch'io faccio così. Ma se la mia vicina m'avesse portato un bel garzoncello...l'avrei considerata una vicina migliore". Un tranquillo Addio che accoda i quattro personaggi, per prime zia e nipote assieme, e poi scendendo, la perfida vicina e il rassegnato vecchio geloso chiudono l'opera mentre l'orchestra, su un Presto coloratissimo, sembra affrettarsi a sbaraccare la scena (la scena si chiude rapidamente).

MORTE DELL'ARIA tragedia in un atto (1949-50)

39

Libretto di Toti Scialoja

Prima rappresentazione: Teatro Eliseo di Roma 24 ottobre 1950.

"...Ho sofferto molto per quella specie di mondo nel quale avevo creduto. Avevo creduto più alla retorica che alla realtà di quell'Italia che si stava sfasciando. Presentivo qualcosa di diverso per il dopoguerra, ma non avevo ancora la capacità o il coraggio di vedere la realtà per quello che era, nonostante avessi frequenti contatti con ambienti di fronda o addirittura ambienti antifascisti. ...Lasciare delle cose certe per altre incerte, privarsi di alcuni ideali, non dico rimpiazzarli con degli altri, ma farne a meno, tutto questo mi ha portato per molti anni a una specie di cinismo, a non credere più quasi in nessun valore. C'era la religione alla quale ricorrevo e alla quale ero rimasto fedele, ma i valori civili, i valori della comunità si erano in un certo qual modo spezzati, frantumati; poi col tempo li ho dovuti mettere a posto con altre idee, con altre certezze e con altre visioni della vita. "

L'idea della *Morte dell'Aria* mi è nata vedendo in un cinematografo di Parigi un vecchissimo documentario francese, pochi metri di grigia e logora pellicola, in cui appare un ometto con un suo assurdo vestito-paracadute, circondato da una folla ilare in bombette e ombrelli aperti; lo si vede salire sulla ringhiera della prima terrazza della Tour Eiffel e dopo qualche esitazione piombare nel vuoto e schiacciarsi al suolo.

Ma se la *Morte dell'Aria* si rifà a quel remoto episodio di cronaca, non è certo per un desiderio di ricostruzione grottesca o nostalgico-caricaturale. Rifarsi ad una vicenda così impallidita, ad una così straziante e inutile curiosità documentaria è servito solo per cercare in tale evocazione assurda la materia più libera per l'invenzione di una favola tragica; favola non legata ad un preciso dato di storia ma ad una vicenda che pare oggi a noi piuttosto un sogno doloroso, un balletto fantomatico. Questo mi garantiva che la *Morte dell'Aria* non sarebbe stata presa, nemmeno per un attimo, per la glorificazione del primo paracadutista, dell'Ucaro moderno, del pioniere, del precursore eroico. Né tanto meno per un invito a "più osare", per una superomistica

celebrazione dell'atto gratuito o del suicidio filosofico.

La Morte dell'Aria si disegna piuttosto come una parabola dolorosa, affiorata dalla grigia pioggia di celluloidi per comunicare una speranza, simboleggiare una volontà a "più vivere"; una speranza "disperata" che si fonda su un lacerante dissidio; una volontà di fede, fedeltà al proprio essere, alla propria consistenza, alla "storia" della propria vita pur nella consapevolezza, di chi séguita ad amare una realtà intimamente incenerita, séguita a voler credere a cose che non sono; ma non per desiderio di droga, rifugio nell'allucinazione, ma come unica realtà possibile: con vero amore, vera pietà.

La scena si svolge entro questo vuoto, in quest'aria grigia e pungente che ha la stessa inconsistenza dell'eroe favoloso e "fatto d'aria" destinato a svaporare nella luce sfuocata del vecchio documentario. L'Inventore muore per fedeltà alla vita, fedeltà alla speranza. E la speranza è appunto sospesa in quest'aria, affidata all'aria, è quest'aria stessa. La morte della speranza è la morte dell'aria. " (Toti Scialoja)

Il credere, non solo nel senso strettamente religioso ma anche ideale e civile, è la tematica di fondo della *Morte dell'Aria*, una tragedia in un solo atto che rappresenta un vero e proprio gesto svuotato di qualsiasi magniloquenza o espressività, una sorta di canto dell'addio e al tempo stesso di lancio nell'assoluto. Il lancio nel vuoto, senz'appigli, un gesto estremo di sfondamento e al tempo stesso di risucchio verso una forza assoluta, quella gravitazionale, che non lascia margini, al raziocinio, all'intelletto, al calcolo; una condizione - quella del volo - che lascia il possibile dietro di sé (il passato) per affrontare, nel senso di fronteggiare, far fronte, guardare in faccia, il futuro e l'ignoto. Una condizione del viaggio' assoluta ed estrema che ci pone a diretto contatto con il 'passaggio', quello fondante, tra la vita e la morte, condizione solitaria per eccellenza di fronte al cui uscio - le porte e le soglie degli attraversamenti - il linguaggio si arresta, vanifica la sua funzione se non quella di scarna metafora. In questa insolita opera che rappresenta una sorta di 'piccolo' buco nero della creazione petrassiana ma anche della creazione operistica italiana degli ultimi cinquant'anni - tragica già nel suo essere annuncio, ancor prima che sviluppo - si consuma una epifania - o manifestazione trascendente e sacra - del volo e dell'aria.

«Illuminanti sono le parole, inserite nel frontespizio della partitura, di Toti Scialoja (Roma 1914-1998), noto poeta-drammaturgo-pittore e scenografo della scuola romana, esponente di spicco e fra i più originali della pittura informale italiana sul testo del quale Petrassi compose l'opera tra il novembre del 1949 e l'agosto del 1950. Un'opera che rappresenta certamente una punta massima del Petrassi autenticamente sperimentale - senza tappeti di protezione linguistica - che fu rappresentata il 24 ottobre del 1951 al Teatro Eliseo di Roma sotto la direzione di Fernando Previtali, nell'unica stagione promossa dalla storica associazione romana dell'Anfiparnaso composta da musicisti, pittori, scrittori e registi romani, fra i quali spiccano oltre a Petrassi e Scialoja stessi, Savinio, Visconti, Brancati e Guttuso. La sollecitazione alla sua realizzazione, certamente partita da Scialoja a seguito della citata proiezione parigina della vecchia e sgranata pellicola, arriva a Petrassi nell'ambito di una elaborata ricerca che il multiforme artista romano stava teorizzando e sperimentando nell'ambito della realizzazione scenica. Una ricerca ispirata a quella emancipazione della pittura sulla scena che ne faceva in quegli anni uno dei più vitali artisti nel mondo del teatro con all'attivo numerosi allestimenti ballettistici di Milloss soprattutto, da *Marsia* di Dallapiccola, allo stesso *Don Chisciotte* di Petrassi (preparato e proposto ma mai realizzato a Parigi nel 1947) al nuovissimo *Il Principe di legno Ballata senza musica* andata in scena a Venezia nel 1950, solo per citarne alcuni.

Una partecipazione attiva quella di Petrassi al particolare clima di effervescenza dell'ambiente artistico romano alla fine degli anni quaranta, quelli del Fronte Nuovo delle Arti (di Vedova, Guttuso, Pizzinato, Birolli), di Forma 1 (Accardi, Dorazio, Consagra, Turcato) ma anche quelli della sempre maggiore emancipazione astratta dell'arte italiana, oltre a Vedova, lo stesso Scialoja con le sue 'Impronte', le ' trasparenze ' di Afro e gli ancora sconosciuti -allora- 'sacchi' di Burri. Una vivacità degli ambienti artistici alla quale Petrassi partecipò ma ai quali fu sempre sensibile perché grande appassionato e poi anche fine collezionista di giovani artisti, della cui collezione le cronache petrassiane hanno sempre raccontato. Una preziosa collezione nella quale figurano molti dei più grandi nomi dell'arte contemporanea ed astratta italiana (dal primo quadro acquistato proprio a Venezia nel 1938, una natura

morta di Santomaso, ai primi sacchi di Burri, Carrà, De Pisis, Morandi, Rosai, Martini, Marini, Manzù, Viani, Severini, Campigli) ma anche internazionale (Picasso, Braque, Chagall, Hartung, Mirò, Sam Francis, Poliakov, e numerosi altri). Una passione che ha anche avuto i suoi risvolti biografici con il matrimonio del compositore nel 1962 con la pittrice romana Rosetta Acerbi.

Tornando all'opera, per la scenografia Scialoja realizzò una struttura schematizzata e deformata della Tour Eiffel, tema a lui caro (aveva già realizzato per il Maggio Musicale Fiorentino nel 1948 un allestimento su lo scherzo scenico di Cocteau del 1919, *Les Mariés de la tour Eiffel*, ripreso da Vito Pandolfil), una struttura scheletrico-industriale fatta di peni e vuoti con grandi ogive che si riempivano lentamente di luce restando sul finire dello spettacolo uniche e isolate, mentre la struttura scompariva nel buio assoluto.

Nella stessa serata dell'ottobre 1951, assieme a *Morte dell'Aria* furono rappresentate altre due brevi opere; *L'orfeo vedovo* con parole, musica, scene e costumi di Alberto Savinio (fratello geniale del più noto pittore Giorgio De Chirico) e *Il tenore sconfitto* di Vitaliano Brancati su musica di Vincenzo Tommasini e scene di Renato Guttuso. Un'opera unica nel suo genere, ma anche ultima - nel senso del genere teatralmusicale - del compositore romano che ebbe sempre grande ristosia, negli anni successivi, a parlare di questa sua 'strana' creatura. I motivi esterni saranno stati certamente legati alla fredda - a dir poco - accoglienza che l'opera ebbe al suo apparire. Le parole, secondo Scialoja, erano state concepite per una realizzazione musicale fondata sulla recitazione ritmica e solo parzialmente intonata (lo Sprechgesang schoenberghiano) che sarebbe servita a drammatizzare al massimo le parole, realizzando solo le parti del coro con il canto pieno. Petrassi, sempre secondo l'artista-librettista, in un primo momento d'accordo su questa linea, durante la realizzazione della composizione decise di risolvere in canto comunque tutte le parti del libretto. Di qui una discordanza che Massimo Mila, ignaro dell'equivoco, denunciò nel suo saggio pubblicato in 'Letteratura/Arte' nel 1950. Massimo Mila, comunque, ancora alla fine degli anni sessanta scrive al suo proposito " *Morte dell'Aria* ebbe poche riprese, e a lungo andare si chiarì per un'insuccesso", mentre Fedele D'Amico, sempre in quegli anni e facendo

riferimento ad una presentazione dello stesso Petrassi alla ripresa dell'opera a Treviso nella stagione 1969-70 afferma: "...Petrassi stesso parlò della sua inclinazione all'utopia, come alla mistica. È un'indicazione molto illuminante. Quell'inclinazione è già visibile, infatti, nella *Follia d'Orlando* e nel *Ritratto di Don Chisciotte*, e dice parecchio sul Petrassi astrattista di questi ultimi vent'anni, nel quale diviene la chiave etica d'uno stile: giacché in Petrassi l'astrattismo non tanto è un obiettivo in sé quanto l'inseguimento 'ad infinitum' di realtà inattingibili, cioè utopistiche. Ora appunto la tanta acqua passata sotto i ponti, dal '50 a oggi, ossia quanto Petrassi compose poi, alla ripresa di Treviso condusse a leggere nella *Morte dell'aria* incomparabilmente meglio che alla sua prima sortita". I dubbi e le freddure erano dovuti soprattutto all'astrattezza e al 'vuoto' distacco tra musica e scena, all'isolata, quanto surreale, immobilità drammaturgica degli anonimi personaggi, svuotati dall'interno di ogni caratterizzazione umorale (umana?) resi quasi 'insignificanti' nella loro esistenza nel testo e sulla scena.. Con la musica il tutto è una celebrazione del nulla che si lancia nel vuoto. E' un caustico e antiretorico funerale del supereroe con tutti i suoi accessori ideologici del ventennio con i quali Petrassi, ma anche la generazione di Scialoja, era cresciuta e si confrontava?

A sostegno di quest'angolatura critica c'è certamente il manifesto pensiero di Scialoja che sgombra il dubbio da qualsiasi celebrazione del volo e della vittoria dell'uomo-lcario sull'elemento Aria, una celebrazione che certamente attraversa l'intera avventura umana dalla mitologia all'instancabile e visionaria ricerca leonardesca, ma che anche fu fatta propria con la celebrazione dell'accelerazione e della velocità, con gli abiti del supereroe e delle sue esaltate gesta, dall'ideologia futurista di Marinetti e dell'aeropittura (quella di Tato, Azari, Ambrosi ma - soprattutto per il nostro soggetto - nel dipinto 'Prima che si apra il paracadute' di Tullio Crali del 1940). Ma fu anche fatta propria dalla musica futurista, ma non tanto da quella autenticamente sperimentale e innovatrice di Luigi Russolo e dei suoi intonarumori, quanto da quella molto meno nuova quanto più retorica di Francesco Balilla Pratella con il suo *L'Aviatore Dro*. Una sorta di opera-manifesto salottiera di spirito dannunziano andata in scena a Lugo di Romagna nel 1920, in cui viene celebrato, tra un sofà e l'altro, un fatto di cronaca realmente accaduto di

un aviatore caduto in volo con un , più teorizzato che riuscito, programma di arte sinestesica tra suoni, luci, scene e profumi.

Morte dell'Aria di Petrassi-Scailoja tende a fare pulizia, con la riduzione all'essenza di tutti gli elementi, di tutta questa zavorra retorica mentre ritrova, ma non solo idealmente, una referenza poetica certamente più prossima, in *Volo di Notte*, opera giovanile del 1937-38 dell'amico Luigi Dallapiccola, anch'essa in un solo atto con libretto tratto liberamente dallo stesso compositore dal Piccolo principe di Antoine de Saint-Exupéry. In quest'opera , che si svolge anch'essa in un luogo palcoscenico e dell'attesa (un aeroporto) come il nostro sulla terrazza più alta di una torre metallica (prototipi dei nostri monumentali non-luoghi teorizzati da Marc Augè quali sono gli aeroporti, gli ipermercati e tutti i luoghi del consumo di massa e del turismo globalizzato ?), si parla della vicenda di un tragico volo notturno concluso con la caduta dell'aereo e la morte del pilota, seguita attraverso i messaggi radio. Opera del giovane Dallapiccola di cui "...più che compromesso con le esigenze e le imposizioni dell'apparato amministrativo e politico, si deve parlare piuttosto di intrinseca religiosità, di costituzionale propensione dallapiccoliana alla trascendenza che fa dire al pilota mentre precipita, riferendosi alle stelle, a costo di non poter ridiscendere, voglio raggiungerle." (Armando Gentilucci).

A qualche decennio della cronaca , ma molto più sul piano storico per i grandi eventi intanto accaduti, un Petrassi artisticamente ormai maturo, ma profondamente introspettivo e disorientato, certamente con una diversa coloritura psicologica rispetto al protagonista dell'opera di

Dallapiccola, *lascia andare* il suo Inventore - protagonista suo malgrado della *Morte dell'Aria* - nel vuoto senza certezze ma con la fede (seppur pessimistica, alla Musil, autore profondamente amato dal compositore romano) nell'interiorità *muta* ed inquieta dell'uomo.

L'ORCHESTRA

Il contenuto organico orchestrale, una sorta di ampliamento di un ensemble cameristico è così composto: 2 flauti (con ottavino), corno inglese, 3 clarinetti (piccolo il mib, clarinetto in sib, clarinetto basso),

fagotto, 2 corni in fa, tromba in do, trombone tenore, percussioni (2 esecutori), harmonium, 4 viole, 4 violoncelli, 2 contrabbassi. Immediatamente emerge la significativa assenza dei violini nella sezione degli archi con una forte caratterizzazione al grave di tutta la sezione (4 viole cupamente oscurite da 4 violoncelli e 2 contrabbassi). Relativamente ai legni manca l'oboe, pur essendoci il clarinetto piccolo ma il gruppo degli ottoni, anch'esso sostanziale, rende la tavolozza orchestrale cupa e plumbea, lasciando immaginare una caratterizzazione melmosa e poco brillante nelle possibili combinazioni timbriche.

PERSONAGGI

Inventore (Tenore), il custode della torre (Basso), l'osservatore del Collegio degli inventori (Baritono); il questore (Tenore); cronista Primo (Tenore); cronista secondo (Baritono); cronista terzo (Baritono); Cronista quarto (Tenore); il fotografo (Tenore); l'operatore cinematografico (Baritono); due agenti e un fattorino (attori); Coro femminile fuori scena (12 voci)

La trama

La scena ha luogo in una capitale europea ai primi anni del nostro secolo.

Su una 'fantomatica' terrazza di una torre metallica sospesa tra un cielo grigio e vuoto un custode perlustra quel luogo dai caratteri sacrificali, in preparazione di un evento annunciato dalla stampa, dalla radio e fortemente atteso da una assetata folla di curiosi sottostante. Un Inventore, avvolto in un curioso abito ad imbracatura, tenterà il volo avendo annunciato lo storico evento di potersi librare nell'aria senza sfracellarsi a terra. Assieme all'Inventore arrivano quattro cronisti che seguiranno gli attimi prima dell'ignoto lancio a diretto contatto dell'eroe" annunciato. Ognuno di loro ha una diversa considerazione del personaggio, e della riuscita dell'impresa. Arriveranno anche un Osservatore, il Fotografo e il Questore a rimpopolare l'infausta passerella.

È interessante notare come i personaggi rappresentino alcune figure-icone del nostro mondo, e sempre più dell'oggi - con profetica visionarietà - anche rispetto agli anni di composizione dell'opera. Per primi i ruoli di una nascente industria, quella massmediatica qui già caratterizzati e 'condannati' ad una cinica funzione, quella dell'alimentazione di un sistema di spersonalizzazione degli eventi, destinati solo ad essere anonimo materiale cronachistico per un insaziabile pubblico (che fosse già preannunciato il reality show dell'oggi?) quattro cronisti, un fotografo, e un operatore cinematografico. Come dire tutta l'industria dell'immagine del tempo. Le autorità addette all'ordine pubblico, il Questore assieme a due guardie e quella addetto al controllo scientifico, l'osservatore del Collegio degli inventori. In mezzo l'Inventore e poi due ruoli, meno schierati, che a vario modo tendono a rappresentare il rientro ad una possibile condizione umana. Il Custode che considera già uno sciagurato martirio l'azione dell'Inventore e cerca di dissuaderlo, già prima dei suoi tre falliti tentativi, fino alla fine e il Coro. Vero e proprio controbilanciamento caratteriale all'invadenza misogena dei personaggi allo scoperto sul luogo dell'impresa, il Coro è composto da 12 voci femminili che cantano fuori scena, vera e propria ripresa del Coro nella tragedia greca. Le voci della coscienza collettiva rilevano, come sismografi emotivi, le modulazioni caratteriali delle angosce, delle paure e delle incertezze profonde del votato 'eroe'. L'imbracatura dell'Inventore è in realtà una gabbia di ruolo diabolica senza ritorno che anziché proteggere il protagonista lo vuole sacrificato sul tavolo della pubblicistica mediatica. Nonostante tutti i tentativi di distogliere il protagonista dall'insano gesto, sarà il Coro a chiudere la breve opera con una sorta di preghiera mentre tutti gli altri personaggi, ridiscendono con l'ascensore, escluso il Custode (forse gli stessi autori?) intento a raccogliere compassionevolmente dei fiori e a chiudere dietro di sé il cancello dopo il fatale esito dell'impresa (?).

La partitura, diversamente dal fremito e dalla frizzante agitazione che anima *Il Cordovano*, si apre con un'atmosfera di sospesa attesa e di immobilità. È la nebbia in quanto condizione di sospensione nell'aria ad avvolgere il luogo scenico. Un suono fermo di armonium in pianissimo ai limiti di percettibilità (ppp) su una vuota quinta fa-do (con il celestiale registro indicato in partitura *Unda maris* oppure *Voce celeste*) apre in un

Molto adagio in tre metà (non suddiviso e dunque lentissimo) con il clarinetto basso seguito al passo (sempre in pianissimo) dal fagotto. In ordine sparso, quasi a mò di corteo, si accodano le altre coloriture dei fiati (flauto, corno, trombone con sordina e poi cl. piccolo) a sipario ancora chiuso. La sua apertura, lenta anch'essa, viene annunciata dall'ingresso degli archi con un pizzicato dei contrabbassi; mentre tutta l'orchestra si dipana su una un'armonia a corale, sul crescendo graduale del fisso suono celestiale dell'harmonium, sbuca da una scaletta l'anziano Custode della torre, col suo mantello impermeabile. Il crescendo coinvolge tutta l'orchestra in un klang esplosivo fino al fortissimo (senza accelerare) mentre il Custode ispeziona la terrazza; un piatto sospeso sfumerà la scia sul pianissimo ancora 'Un poco meno adagio' perché il Custode dispieghi la sua uniforme linea vocale senza forzature dinamiche, affiancato dai quattro violoncelli e dai corni senza più il vuoto bicordo di pedale dell'harmonium. Questo pedale celestiale riprenderà un po' più forte con l'aggiunta del bordone alla batt.31 "...si lancerà nel vuoto" mentre il corno (con sordina) annuncia il primo fraseggio di carattere ritmico, con un poco di accento, del flauto, mentre il Custode continua il suo monologo solitario. Al cantabile "per me si tratta d'un esaltato" la misurazione metronomica si raddoppia mantenendo lo stesso tempo; una figurazione maggiormente articolata si è attivata sull'intero tessuto orchestrale, la cui conduzione è affidata a tutti i fiati mentre gli archi, che manterranno prevalentemente questo ruolo, sostengono le modulazioni armoniche di fondo.

Sul Sostenuto della batt.61 che di colpo, in una sola battuta porta in rallentato e poi all'Adagio si introduce in piano (fuori scena) il Coro femminile con il sostegno della sola tessitura cupa degli archi con l'harmonium su un profetico e lapidario "... a sicura morte" dopo il quale stacca un Animato molto con le viole su figurazioni regolari (leggero ma sensibilmente ritmico). Una tromba con suono tenuto in crescendo sovrastata da una figurazione agitata degli altri fiati con l'ingresso momentaneo della batteria dà forza all'invocazione del Coro invisibile che ormai partecipa sempre più all'azione "...non lo fate salire, non lo fate salire, fermatelo...". Intanto sbuca dal basso la gabbia metallica di un ascensore caratterizzato da un tremolo di tutti gli archi e del crescendo, verso un fortissimo, del clarinetto e del clarinetto basso. Con il rientro del

registro di *Unda maris*, questa volta con figure di quartine, dell'harmonium il Coro (afono in pianissimo) ripete in *Sprechgesang* (il canto-parlato tanto caro a Schoenberg e che Petrassi aveva avuto modo di ascoltare, giovanissimo, alla prima rappresentazione a Roma nel 1924 del *Pierrot Lunaire* del compositore viennese); un carattere inquieto e sospeso, sempre più piano, verso il quale tendono anche tutti gli altri strumenti fino ad un Quasi adagio che arriverà al Molto moderato (non suddiviso, come quello iniziale) sul quale il Custode riprenderà il canto con un disegno di carattere quasi monotono su un sostanziale 'impoverimento' della presenza strumentale, fatta sostanzialmente di tremoli degli archi e dall'ingresso, anch'egli in tremolo, del timpano. Con forza e con tono inalberato "*Questo tentativo criminoso...*" il canto del Custode viene caratterizzato da vigorosi suoni-segnali (con sordina) di corno e tromba; questi, per contrasto con lo stacco di un fraseggio ritmico del clarinetto piccolo, aprono all'esaltato tono vocale del Cronista Primo "*Lo conosco bene, volerà come un farfallone...*" smentito, sui ponticelli delle viole, dallo scettico Cronista secondo "*all'ultimo momento se la svigna, vi dico...*" mentre il disegno melodico del clarinetto piccolo viene ripreso dagli altri fiati su un energico pizzicato dei violocelli e poi delle viole con i quali si caratterizza l'ingresso dell'altrettanto scettico Cronista terzo il quale in forte proclama "*Che si tratti soltanto della reclame dei Grandi Magazzini...*". Il fraseggio che si affaccia tra alcuni fiati è sempre più ritmico e staccatamente petrassiano; il Cronista quarto "*Per me si tratta d'un esaltato...*" affiancato da flauto e ottavino che trilleranno verso un ritenuto poi Adagio per la nuova entrata del Coro, sempre in piano con batteria e progressione discendente di vuote quinte. Entrambi i corni con sordina, in accelerando, caratterizzano il "*fermatelo, fermatelo voi lassù...*" del Coro che sul "*trattenetelo lassù. Ancora potete salvarlo...*" canta in pianissimo assieme isoritmicamente, con violoncelli e contrabbassi che staccano all'unisono figurazioni articolate e regolari. Intanto è arrivato di nuovo l'ascensore con il Questore, l'Osservatore del Collegio degli Inventori, un fattorino con un grande mazzo di fiori e un operatore cinematografico con la sua antiquata macchina da presa. Un breve animando con la ripresa del clarinetto piccolo associato al rientro del Cronista primo, riporta al rientro dello sfiduciato Custode che qui articola in modo più contrastato una sua estraneità a tutta la

macchinazione "Questo martirio sarà documentato alla moderna...l'Inventore non tarderà" mentre il Coro, in forte e sempre isoritmicamente, su un Moderato assai annuncia "É giunto tra voi..." l'arrivo dell'Inventore. Da una scaletta emerge l'Inventore, impacciato, modesto, con un ampio cappotto sulle spalle che ricopre il vestito, circondato naturalmente da cronisti e fotografi. Il Coro proseguirà nella sua ripetuta invocazione a fermare l'Inventore "Fermate quell'uomo con umane maniere..." sotto il quale compaiono anche ripetute figure ritmiche sul timpano suonate con bacchette mentre gli archi elaborano un intreccio contrappuntato con il Coro e i fiati colorano diradate armonie. Nuova impennata dinamica, da piano a sforzato di legni e ottoni (il gracido trombone ancora con sordina) con tremolo dei contrabbassi, fino a un Allegretto Mosso che porta alla muta intervista del Cronista primo all'Inventore; a questo si accoderanno poi gli altri cronisti in un serrato ed esaltato alternato gioco vocale. L'inventore non risponde, va a salutare le autorità prima di posare con i fiori per la fotografia su un un assolo di batteria. Mentre si sfila il cappotto e comincia attentamente a prepararsi slegando ed aprendo il suo immacolato vestito, rientra il Coro in Sprechgesang e tutti uniti (afono, senza suono ma forte e ben scandito) "...strappategli via quelle vesti..." sui tremoli di violoncello al ponticello mentre all'euforica batteria si somma anche il timpano su un secco klang fortissimo di tutti i fiati. Calmando su un inciso tematico del flauto si introduce l'Osservatore (avvicinandosi all'Inventore ormai pronto) con una sorta di duetto con il violoncello, che diventerà trio con l'aggiunta del clarinetto basso su un disegno arioso di ampio respiro melodico, per poi farsi gradualmente più cameristico con il fagotto, le viole, il trombone, il timpano e su, su, aumentando gli strumenti e anche la dinamica fino al forte del tutti "...chi mira in alto con tale ardimento non può fallire", che crescerà ancora fino al fortissimo (in ritenuto) e su tremoli di gran parte degli strumenti e su un acutissimo fa baritonale dell'Osservatore "Il vostro rischio è infinito..." . Silenzio di tutta l'orchestra che lascia solo il clarinetto basso e il contrabbasso prima di riprendere il gioco del crescendo precedente, questa volta però con tutti gli archi in apertura con il trombone (con sordina) ai quali si aggiungeranno clarinetto e timpano, e poi, su figure tenute di carattere armonico, quasi tutti gli altri strumenti. Su un vero e proprio assolo

baritonale, con un tenuto degli archi, l'Osservatore chiuderà il suo accorato incoraggiamento all'Inventore su una Adagio sostenuto "E vincerete l'aria, darete agli uomini il dono dell'aria". Un Largo in fortissimo (3 f), sul tremolo delle viole e dei violoncelli riempie l'aria. Sempre più dimesso invece, il Custode rientra su un Adagio con parole augurali e di auspicio che tutto si risolva non in modo tragico con un disegno lontano del clarinetto su note tenute dei fiati e tremoli sforzati in diminuendo di tutti gli archi.

Un'impennata svolazzante in crescendo del clarinetto introdurrà una grottesca marcia in forte con grancassa e gran parte dei fiati e pizzicato d'archi per l'arrivo del pomposo Questore (con una certa enfasi, ma senza caricatura, indicherà la partitura). Anche lui avrà un inizio caratterizzato dalla batteria mentre alternerà un parlato solo ritmicamente segnato da incisi melodici ondeggiandi in gioco con gli ottoni gravi - e in specialmodo con i due corni - che qui si librano in veri e propri staccati forzati. Il gioco ritmico si farà sempre più sostenuto con l'aggiunta di clarinetto e clarinetto piccolo con trombe e tromboni a punteggiare, sul silenzio degli archi, l'andamento vivacemente ritmico sempre più allargato a tutta l'orchestra dei fiati con un più sostenuto "...vivamente mi compiacio per il vostro cimento indirizzato al progresso della patria e dell'Umanità" in una sorta di vero e proprio inno patafisico. Sarà il Coro a commentare "son belle le vostre parole..." mentre un Inventore sempre silenzioso, ringrazia timidamente, sale sulla ringhiera e apre i lembi del suo vestito mentre riprende, intanto, con viole e violoncelli il tempo di marcia (moderato). "Sono parole vere ma non salvano dall'aria..." canterà un incisivo e sonoro Coro sulla marcia che intanto arruola anche il Fotografo "luce, così dal basso può risultare drammatico..." e l'Operatore cinematografico impegnati al massimo, quasi fosse un macabro set, a curare le luci per immortalare lo storico evento. Su un tremolo sforzato di tutti gli archi l'Inventore saluta per l'ultima volta i presenti; di colpo si arresta, rimane immobile. Nel profondo silenzio sta per abbandonarsi. Il Coro in un Molto adagio ancora tenta, assieme al solo clarinetto e clarinetto basso con le soffiate sonorità del piatto sospeso (con spazzola di metallo) di far rientrare l'Inventore "sei ancora in tempo..."... e qui c'è una voce, di contralto, che esce letteralmente dal Coro in solo "...ricorda quello che lasci sul

davanzale..." aprendo una vera trama polifonica a quattro parti (2 dei contralti, 1 di mezzosoprano e 1 di soprano) con chiusure 'a bocca chiusa' mentre il Custode, sottovoce, commenta "...*l'aria e la morte hanno la stessa luce...*" su una tessitura a fasce del coro in pianissimo, viole, clarinetto basso e dei due flauti. L'inventore si riprepara per il secondo tentativo...ma si ferma ancora, mentre il Coro riprenderà in 'parlato soffocato' la sua compostezza "basta, ora basta!" in alternanza con un commiserevole contralto solo "...*povero cuore*" affiancato dal clarinetto, clarinetto basso e tremolo di violoncelli e viole. L'alternanza tra Coro e Custode proseguirà con tono rassegnato fino a l'ennesimo Adagio molto di tre battute durante il quale l'inventore per la terza volta ripete i preparativi e di nuovo si arresta come paralizzato. Stacco in Presto in 12/8 (agitato e drammatico) in un disegno ondulatorio che attraversa la tessitura dei legni, in una sorta di melodia timbrica, dal clarinetto basso, al clarinetto, al clarinetto piccolo al flauto, su fino all'ottavino, mentre una progressione in tremolo di violoncelli e contrabbassi dà slancio ad uno scatto delle viole separate su un simmetrico disegno staccato di quartine che sostengono il rientro del Custode "...*se nessuno lo conduce via, vi dico che siamo responsabili tutti...*". Il Coro in modo isoritmico canta "*non reggono gli angeli il peso dell'uomo*" sul canto del Custode, ampliato da stesse figure di terzine speculari del clarinetto basso e del fagotto con i violoncelli e i contrabbassi che culminano in un fortissimo sostenuto di quasi tutti gli strumenti. Rientra il Cronista primo con un canto a note ribattute alternandosi sempre al Coro che intanto scandisce in fortissimo "...*non far morire il tuo sangue che pesa...*". Stacco di un Presto con tre soprani e tre contralti che si separano dal Coro mentre si aggiungono il Cronista secondo e terzo che canterà "*se non crede alle sue ali, certo passa un terribile momento*" con un'ampio e dispiegato disegno melodico mentre a cascata riprende come a caduta, il disegno di melodia timbrica, che dall'ottavino passa al flauto, giù al clarinetto, clarinetto basso e fagotto per appoggiarsi su un rullo di grancassa e tam tam piccolo. Intanto il Coro "...*non far morire nell'aria il tuo corpo*" e in piano sussurrato "...*fatto d'aria...*" su un poco ritenuto si porta in un Adagio e con la prima viola sola al ponticello avvia un disegno del clarinetto che in rallentando annuncia l'ingresso vocale dell'Inventore, a oltre due terzi dell'opera. Calmo, seguendo la libertà della recitazione (i cantato al

parlato e viceversa, dovranno risultare del tutto naturali, indica Petrassi in partitura), su un suono fermo di violoncelli e viole *"Perdonatemi...l'angoscia, mi ferma il cuore...abbiate pietà..."* e, sempre con l'espansione a note tenute del clarinetto, l'Inventore con dolorosa ammissione *"...non credo che il vestito potrà sostenermi nell'aria, non credo più...alla riuscita del volo"*. Leggere inflessioni verso l'Andante per rientrare subito dopo in un Adagio con i soli archi ma tutti divisi, l'Inventore continuerà nei suoi propositi *"Non follia, non suicidio, ma unica cosa certa serbare la propria fede"* più lento ancora su figure melodiche sempre più dilatate *"...morire di fedeltà..."*. Riprendono i fiati con le coppie clarinetto-fagotto e clarinetto piccolo-clarinetto basso, e a ruota corno inglese, corno e trombone (con sordina) mentre le viole sdoppiate continuano a sostenere il canto dell'Inventore, anch'esso sempre più diradato e più piano. Un ponte dei due flauti assieme al rientro dell'harmonium porta ad un Quasi adagio in cui il canto del protagonista si accoppia con una diafonia dei due corni mentre le viole con il clarinetto prima, e il clarinetto piccolo poi, si portano con l'ennesimo ritenuto, verso il Grave, su un forte di quasi tutti i fiati che in diminuendo, a larghe figure, armonizzeranno assieme a tutti gli archi. Con la dilatata vocalità dell'Inventore resteranno quattro fiati, alternandosi flauto/Clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso e corno che si muoveranno a quattro parti reali assieme a tutti gli archi. È come se l'intera giostra si stia per fermare in un clima di graduale svuotamento dall'interno della struttura, verso una sorta di vera e propria scomparsa su note molto lunghe del clarinetto con sospensivo rullo di grancassa, *"perdonate quest'unica speranza affidata all'aria..."* canta ancora l'Inventore su note tenute in pianissimo del corno (con sordina) trombone e rulli sfumati di grancassa e tam-tam piccolo. GRANDE SILENZIO. L'inventore si gira, s'abbandona, scompare nel vuoto. SILENZIO. Sospensione terribile mentre i cronisti corrono a guardare in basso. Il Custode rimane immobile e calmo nella surreale atmosfera. "oh..." ripeterà il Coro intonando una quinta mentre i violoncelli e i contrabbassi staccano un regolare fraseggio di quartine; il Custode intona "tutto si è svolto come era prestabilito" sempre sull'espressione sorpresa del Coro. Con lo stesso disegno ritmico, corno, tromba e trombone spingono violentemente tutta la tessitura su un forte sfumante immediatamente al piano dell'intera orchestra mentre gli archi

gravi brulicano sul fondo e il Custode canta in ribattuto "... ho dovuto assistere". Stacca un Allegro moderato con i violoncelli e le viole in poco agitato su quartine regolari con brevi slanci dei fiati mentre il Cronista primo si precipita verso la discesa assieme all'Operatore cinematografico che declama in ribattuto "*Ho realizzato cinquanta metri di pellicola impressionante, nessuno potrà più dimenticarla...*" mentre i corni con sordina, ripresi da un disegno di terzine dilatate, sono accentuati da un effetto di sforzato al piano del trombone con sordina fra una diffusa tessitura di tremoli dell'ottavino, del flauto e delle viole; vibrati che si porteranno tutti su brevi rulli del timpano intonati alternati tra fa e sol. L'Osservatore (con un molto espressivo) canta "Addio eroe sfortunato..." con un quartetto di fiati e tutti gli archi portandosi verso il Lento in pianissimo dell'addio del Coro diviso a 3 parti "*Addio inventore caro... è stato breve il tuo volo...*" con il rientro dell'harmonium che resterà solo ad accompagnare la tessitura polifonica corale mentre il Custode, rimasto solo, raccatta il mazzo di fiori e lentamente scompare per la scaletta dopo aver chiuso, alle sue spalle il cancello. Poco dopo, sulla chiusura del coro si riapre in pianissimo una coloritura timbrica dei fiati con l'ottavino brillante che disegna discendendo una melodia assieme alle viole che porta su un più mosso al rientro del Coro a tre parti "...*la pietà è vuota...*" tra forte e fortissimo "*eri stato avvertito, è vuota come l'aria.*" in assoluta solitudine. Ancora un ritenuto con le viole e i violoncelli che si doppiano prima di sprofondare sul grave dei contrabbassi sui quali salirà una linea difonica solitaria dei due corni (con sordina) che si farà tremolo nei clarinetti mentre il flauto in pianissimo assieme al clarinetto piccolo e al trombone (con sordina) discenderanno parallelamente verso gli ultimi aneliti del Coro verso l'eroe fatale. "*Un fiore per la tua morte, eroe fatto d'aria...*" sempre a tre parti con i tremoli di viole sul solo rullo del timpano "...*un fiore discende l'aria più lentamente di te...*"; il Coro continuerà ripetutamente la nenia funerea in un'atmosfera sempre più diradata. Ancora un accenno dei corni all'ottava in 'suoni d'eco' affiancheranno il Coro, sparendo. Cala lentamente il sipario con l'intera orchestra in pianissimo, respirato.

Stabilitosi a Roma con la sua famiglia nel 1911, dal 1913 al 1919 ha fatto parte della Schola Cantorum di San Salvatore in Lauro. Impiegato in un negozio di musica dal 1919 al 1930, dopo primi studi da autodidatta, iniziò studi regolari di pianoforte con Alessandro Bustini e armonia con Vincenzo De Donato per essere ammesso, dal 1925, a corsi regolari presso il Conservatorio S. Cecilia in composizione con Bustini e organo con R. Renzi e F. Germani. Diplomatosi in composizione nel 1932 e l'anno successivo in organo, completerà gli studi di direzione d'orchestra con B. Molinari nel 1936 per iniziare, nel 1939, sempre presso il Conservatorio di Roma, la sua intensa e longeva attività didattica che lo portò a formare intere generazioni di musicisti del secondo dopoguerra in prestigiose istituzioni italiane e internazionali (Conservatorio di Roma, Accademia di S. Cecilia, Accademia Chigiana di Siena, Mozarteum di Salisburgo, Berkshire Music Centre di Tanglewood). Nel 1960 subentrò a Ildebrando Pizzetti come titolare della cattedra di perfezionamento in composizione dell'Accademia di S. Cecilia.

Segretario del Consorzio Enti e Società di Concerti presso il Centro Lirico Italiano, nel 1936 fu nominato membro dell'Accademia di S. Cecilia e dal 1937 al 1939 fu nominato Sovrintendente del Teatro La Fenice di Venezia.

Direttore artistico dell'Accademia Filarmonica romana (1947-50), presidente della sezione italiana della SIMC (Società Internazionale di Musica Contemporanea) nel 1953 e della SIMC internazionale dal 1954 al 1956, fu fra i fondatori del Sindacato Musicisti Italiani e promotore, assieme a vari musicisti emergenti dell'ambiente romano, del gruppo Musica Viva che fu a lungo attivo con concerti e la pubblicazione di una celebre rivista come prezioso strumento di divulgazione della musica contemporanea nell'Italia del dopoguerra. Dal 1959 ha svolto anche attività di direttore d'orchestra sulla scena internazionale, dirigendo principalmente proprie opere.

Messosi in luce come compositore, nonostante i tardi studi regolari, poco meno che trentenne con la *Partita* per orchestra del 1932, si affermò rapidamente come una delle intelligenze musicali più lucide e

coscienti della sua generazione, iniziando un percorso stilistico segnato da eccezionale ampiezza di aperture e da logica coerenza. La produzione iniziale, fino al 1940 circa, rivela una marcata attenzione agli sviluppi musicali della produzione europea. Da un lato, sulla scia di Alfredo Casella e Gianfrancesco Malipiero, Petrassi tende in questi anni a recuperare e rivivere la tradizione vocale e strumentale italiana (*Toccata* per pianoforte, 1933; *Lamento d' Arianna* per voce e pianoforte, 1936); dall'altro, la sensibilità agli esempi di Strawinskij (quello della *Sinfonia dei Salmi* soprattutto) e di Hindemith lo avvicina al neoclassicismo segnato in primo luogo da solida compattezza architettonica, come nell' *Ouverture da concerto* (1931) e nella celebre *Partita*, nell' *Introduzione e Allegro* (1933) per violino e 11 strumenti e nel *Concerto per pianoforte e orchestra* (1939). Soprattutto nelle composizioni con partecipazione corale, Petrassi mette a punto in questo periodo uno stile che prelude chiaramente ai posteriori sviluppi, culturalmente suggestionato dall'arte barocca, romana e controriformista, ed esemplificato da opere di notevole rilievo come il *Salmo IX* per coro, archi, ottoni, percussioni e 2 pianoforti (1936) e il *Magnificat* per soprano, coro e orchestra (1940). La produzione successiva rivela un atteggiamento più meditativo e introverso, un approfondimento non casuale della tematica religiosa, un allargamento del materiale tecnico e linguistico, un arricchimento della sua personalissima timbrica: nascono così alcune delle composizioni più significative di Petrassi, come il *Coro dei morti* su testo di Leopardi per coro maschile e strumenti (1941), le *Due liriche di Saffo* per voce e undici strumenti (1941), *Quattro inni sacri* (1942) per voce maschile e organo, i balletti *La follia d'Orlando* (1943) e *Ritratto di don Chisciotte* (1945), le opere in un atto *Il Cordovano* (1949) e *Morte dell'Aria* (1950), la cantata *Noche oscura* per coro e orchestra (1950-51) i *Cinque Nonsense* per coro misto a cappella (1952, un sesto *Non-senso* si aggiungerà nel 1964), il *Gloria in excelsis Deo* per soprano, flauto e organo (1952). Nel frattempo si viene definendo il linguaggio strumentale di Petrassi che dopo il 1951 prende il sopravvento nella sua opera, mentre la produzione vocale, prima predominante, diviene più saltuaria.

Gli otto *Concerti per orchestra* che cadenzano tutta la sua opera dal 1934 al 1972, soprattutto dal *Terzo* (*Récréation concertante*, 1953) in poi, presentano un incalzante sviluppo linguistico, che muove da

caratteristiche vagamente bartokiane per mettere progressivamente in discussione i nessi discorsivi tradizionali. Quasi svuotando dall'interno la figura sonora per ridurla a cellule minime, ad astratti arabeschi, oppure assimilando in modo del tutto personale la dodecafonia e poi le tecniche della neoavanguardia, Petrassi radicalizza il proprio astrattismo fino ad approdare a una liberazione della materia sonora. Questo itinerario si compie anche in importanti pagine cameristiche, come la *Sonata da camera* per clavicembalo e dieci strumenti (1948), il *Quartetto per archi* (1956), la *Serenata per 5 strumenti* (1958), il *Trio per violino, viola e violoncello* (1959). Del 1960 infine, è il *Concerto per flauto e orchestra*. A partire da tale data, Petrassi ha coltivato prevalentemente la musica da camera: *Propos d'Alain* per baritono e 12 strumenti (1960), la *Seconda serenata-trio* per arpa, mandolino e chitarra (1962), *Musica di ottoni e timpani* (1963), *Tre per sette* per 3 esecutori con sette strumenti a fiato (1967), *Estri* per 15 esecutori (1967), *Otetto di ottoni* (1968), *Béatitudes: testimonianza per Martin Luther King* per baritono (o basso) e cinque strumenti (1969), *Elogio per un'ombra* per violino solo (1971), *Quattro Odi* per quartetto d'archi (1973-75), *Gran Septuor* con clarinetto concertante (1978). Del 1974-75 è però un nuovo lavoro per coro (con ottoni, viole e violoncelli), *Orationes Christi*, e del 1977-80 un'importante pagina orchestrale, il *Poema per archi e trombe*. Ancora per tutto il successivo decennio Petrassi ha dato prova di una straordinaria longevità creativa, con composizioni strumentali come *Sestina d'autunno* per 6 strumenti (1981-82), *Frammenti per orchestra* (1983) e meditazioni religiose come *Laudes creaturarum* per voce recitante e 6 strumenti (1982) e *Tre cori sacri a cappella* (1983)

TOTI SCIALOJA (Roma 1914-1998)

Pittore e scenografo, dopo gli studi classici espone un gruppo di disegni alla III Quadriennale del 1939 e, sempre come disegnatore, nel 1940 esordisce con una personale alla Galleria Genova nel capoluogo ligure, presentato da Virgilio Guzzi. Un anno più tardi presenta la sua prima personale di pittura alla Società Amici dell'Arte di Torino. Nel 1942 espone con Leoncillo, Vedova e Turcato alla Galleria dello Zodiaco di Roma; nel 1943 è presente alla IV Quadriennale. Partecipa alla Resistenza e dopo la guerra si lega ai pittori Ciarricchi, Stradone, e Sadun, con i quali espone alla Galleria del Secolo di Roma (1947); Brandi nella presentazione, li chiama 'i quattro pittori fuori strada' sottolineando l'originalità delle loro ricerche, orientate in senso espressionista, rispetto al panorama italiano, fermo su un linguaggio neocubista. Collabora con articoli di critica d'arte a 'Il Selvaggio' e diviene redattore artistico de 'Il Mercurio'. Si dedica alla scenografia e dal 1953 al '56 disegna scene e costumi per numerosi balletti (con coreografie di A. Milloss su musiche di Gershwin, Strawinskij, Bartók) e opere musicali (di Petrassi, Dallapiccola, Vlad) in Italia e in America, dove allestisce inoltre diverse personali di pittura. Nel 1955 ottiene il quinto premio al Carnegie International di Pittsburgh. Il corso di scenografia da lui tenuto presso l'Accademia di Belle Arti di Roma è il luogo di formazione per molti artisti delle successive generazioni, tra i quali Kounellis e Pascali.

Nicola Cisternino

