

UN DONO DI GOFFREDO PETRASSI: L'INEDITA «PETITE PIÈCE»

IN MARGINE A UN'OCCASIONE

di

Fiamma Nicolodi

Una data, maggio 1950 e un'occasione: la prima comunione del giovane Panni, da poco tempo alle prese con la musica, sotto la guida al pianoforte di Vera Gobbi Belcredi.

Ma l'apparente casualità commissiva non inganni, ch  a Petrassi, com'  noto, sono costituzionalmente estranee le nugae, come gli ozi salottieri o le inibenti coartazioni mondane: simili sollecitazioni compositive rischiano infatti di rimanere lettera morta ed eluse con abile diplomazia non si lasciano intendere. Il percorso genetico procede differente. Nella asistemica variet  dei connotati linguistici che l'opera magistralmente esemplifica, si pu  infatti scorgere con inequivocabile chiarezza una costante per cos  dire gestativa e idiomatica dell'autore: l'impossibilit  a cedere a impulsi musicali diversi da quelli scanditi da un tempo, malgr  tout, metronomicamente positivo, sui cui accenti il pensiero si verbalizza e si innesta con irresistibile tendenza al comunicare ⁽¹⁾.

Il messaggio ancorch  doloroso (*Coro di morti*, 1940-41), venato di pessimistici interrogativi (*Beatitudines*. « Testimonianza per Martin Luther King »,

⁽¹⁾ Cfr. G. PETRASSI: *Lettera a Guido M. Gatti*, in « Quaderni della rassegna musicale », 1964, n. 1, p. 9: « La musica non pu  perire, come non pu  perire l'intelletto umano da cui essa trae la sua ragione d'essere, e continua il suo cammino insieme al divenire dell'uomo. Le apparenti fratture, che talvolta ci allarmano, si ricompongono nel fluire irreversibile della sua storia, che   poi anche la nostra, chiaramente rintracciabile appena ci si stacchi dal contingente ».

1968), trattenuto e dissolto nelle maglie di un caleidoscopico arabesco, come nelle migliori pagine cameristiche (*Serenata*, 1958, *Tre per sette*, 1964, *Estri*, 1967, *Souffle*, 1969, *Ala*, 1972) o in alcuni concerti (*Concerto per flauto*, 1960), non ammette pretestuosi alibi al palesarsi: sotto forma di colore, di tensione, di intervallo, ovvero etimologicamente di dramma, la musica di Petrassi si fa specchio proiettivo (non già autobiografico) della condizione dell'artista che con orgoglio affatto antropocentrico non cessa di credere nel segno sonoro come veicolo di cultura e che anche nello sfaldamento atomistico di un decorso alchemico all'apparenza inattivo, insegue fantasmi fisicamente identificabili.

È difficile infatti, perfino nei lavori più quintessenziali e astratti nei quali la magia timbrica si coagula in cesellati sbalzi umorali, individuare elementi prossimi alla radicalizzazione di certe avanguardie che si incuneano fra le soglie di un'inerzia auditiva in monocromatica autocontemplazione.

Basterebbe prendere in fuggevole esame l'uso che Petrassi fa della voce — e quindi della parola — ⁽²⁾, che forse più dello strumento si è prestata con la Neue Musik a esorcizzanti e camaleontiche imprese, per accorgersi che non è l'elusione del problema in puro straniamento letterale (petrificazione del fonema) ciò cui il musicista tende (confronta il virile declamato del baritono in *Beatitudines* oppure l'eloquente coro misto delle recenti *Orationes Christi*), bensì l'assunzione di un rigoroso controllo compositivo che non si trincerava dietro facili snobismi intellettuali, ma vive tutta intera la, seppur drammatica, condizione umana.

Ed è proprio partendo da questa dimensione storica, in continuo e mutevole assetto, vissuta con la lucida accettazione dell'hic et nunc, che Petrassi artista compie l'operazione più crudele e affascinante del nostro tempo: lasciar decantare in pura combustione le tracce di questo solitario colloquio con la vita, mantenendo solo quanto basta al riconoscimento di un segno decon-

⁽²⁾ Cfr. M. BORTOLOTTO: *Intervista con Goffredo Petrassi*, in «Lo Spettatore musicale», febbraio 1966, p. 9: [G. P.]: «Giustamente i musicisti, dopo aver esplorato tutte le possibilità del materiale sonoro a disposizione, hanno rivolto i loro interessi allo strumento più primordiale, la voce umana. Ma a questo lavoro di astrazione e di violenza la voce non si sottopone in un modo così pacifico come gli altri strumenti, perché, in definitiva, il baritono dev'essere sacrosantamente il baritono, il tenore non potrà mai evirarsi per diventare un soprano e il soprano trasformare il suo organo per piegarsi alle esigenze del basso. Voglio dire infine che la natura si vendica di chi se ne fa beffa».

testualizzato e, dall'altro lato uccidere, come Mr. Teste, con la spaventosa disciplina dello spirito libero, il dato acquisito per rigenerazioni che si conoscono già in partenza provvisorie ed effimere.

Incessante e inappagata evoluzione razionale sull'impervio crinale di una perfettibilità (attiva dunque la sua avventura, a differenza di quanto avviene con molti filoni dell'avanguardia battenti la bandiera della staticità), che ha in odio — il Petrassi più autentico, s'intende — lo straordinario come l'eccentrico ⁽³⁾ in quanto offuscano, mistificandola, la sostanza di un pensiero che si vuole innanzitutto delucidare e rendere tangibile nella sua immanenza.

Clarté dunque in primis, ma come conquista e premio, non già come fattore di un innato habitus. Sarebbero sufficienti i primi lavori (ma già significativi), iscritti nell'albo d'oro del barocco romano e del cattolicesimo controformista (*Salmo IX*, 1934-36, *Magnificat*, 1939-1940), per intendere nella sua giustezza il processo di ascesi che mirabilmente approda, per limitarsi alla produzione sinfonica dell'ultimo ventennio, alle geometriche trasparenze del *Quinto concerto*, all'essenziale atematismo del *Trio* (1959), alla luminosa *Serenata*, alle originali e avvincenti esplorazioni timbriche del *Settimo* (1964).

Giudice fra i più severi, come sempre accade, di se stesso, Petrassi censura ed espunge con pervicace caparbità tutto ciò in cui non crede più e che gli pare logorato dall'uso (o dal tempo); ma che il processo autopunitivo non si indirizzi alla mera veste esteriore e coinvolga invece tutto intero l'operare artistico, è lo stesso autore a dichiararlo, nel corso di un'intervista:

[...] far l'arte significa esser partecipi del lavoro degli uomini, della loro fatica... La fatica umana, in fondo, a che cosa serve? Serve alla dignità dell'uomo. E in questo senso è il mio impegno... Perché davvero ci può essere tutto: il divertimento, la fantasticheria, il sentimento anche... Ma non dimentichiamo che c'è anche il cammino verso la perfezione umana (che è irraggiungibile, e di questo dobbiamo tenerne conto), e la nostra perfezione, cioè il nostro cammino verso di essa, è quello che comunichiamo agli altri attraverso la nostra povera opera... Per questo io mi sento in qualche modo partecipe del divenire dell'uomo ⁽⁴⁾.

⁽³⁾ *Ivi*, p. 8. A proposito del *Settimo concerto* che a eccezione della xilomarimba è quello tradizionale: [G. P.] « Ritengo che con un organico il più normale possibile si può fare ancora della musica, anche la più anormale possibile ».

⁽⁴⁾ L. PINZAUTI: *A colloquio con Goffredo Petrassi*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », maggio-giugno 1968, p. 490.

Una fantasia di proteiforme varietà imaginifica gratifica e compensa lo sforzo intellettuale, la configurazione astratta in cui il prodotto (non già il pensiero) può offrirsi, assumono il significato di una coerente e lucida difesa contro ogni forma di vuoto sentimentalismo (o trionfalismo): la matrice affatto seriosa e libera della lingua di Petrassi vi è in ogni caso inequivocabilmente affermata.

Questi due ultimi elementi stanno inoltre alla base del suo itinerario didattico, definito dall'allievo Guaccero con indovinata formula, « empirismo astratto » ⁽⁶⁾.

L'insegnamento di Petrassi durante il ventennio che dal 1939 lo vide docente di composizione al Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, consisteva essenzialmente nel rifiuto di ogni dogmatismo metodologico e tecnico. In quale maniera si articolava? La dodecafonia, per esempio, assunta come antidoto contro il linguaggio tonale veniva successivamente rifiutata quale feticistica mitizzazione di un sistema; uno sguardo introiettivo alla storia durante le « esercitazioni di ricalco », per poi, coscienti dello iato, essere in grado di negarla, un interesse prensile e curioso per la musica contemporanea che aiuta a ritrovarsi ed esprimersi nell'« attualità del mondo » ⁽⁶⁾.

Ma manca la formulazione scritta di un metodo. E Guaccero ancora una volta ci illumina su questo delicato punto:

La parola scritta, la parola teorica e tecnica, è quindi per Petrassi un dover essere coinvolto in affermazioni che saranno sempre approssimative rispetto alla pratica dell'arte. Affidarsi alla trasmissione orale, quindi [...]. Il rischio non è quello di far barricate, ma di essere responsabili di fronte all'opera, non di scardinare il sistema (vedi Cage e lo stesso Schoenberg), ma di integrarlo con illuminate acquisizioni. E la tecnica, in quanto breviario di esperienze consumate, non è un assoluto [...], ma una precettistica [...], comunicabile, ancora, nel dialogo vivo fra maestro e allievo ⁽⁷⁾.

Anche Marcello Panni ebbe a frequentare in età più matura la scuola di Petrassi e se, come è lecito supporre, il fiuto embrionale di un bambino di dieci anni può spingersi al di là del mero gioco meccanico delle mani sulla

⁽⁶⁾ D. GUACCERO: *Petrassi: l'empirismo illuminato nella didattica contemporanea*, in « Quaderni... » cit., pp. 81-94.

⁽⁶⁾ *Ivi*, p. 90.

⁽⁷⁾ *Ivi*, p. 87.

tastiera, « Petite Pièce », riprodotta in queste pagine, avrebbe legittimamente aspirato a una prima e formativa lezione di gusto e di sobrietà stilistica. E questa, nascosta fra le pieghe di un'ambigua nonchalance — propria di chi, come il musicista, dichiara di non nutrire particolari interessi per il mezzo — che l'offerta pseudo-didattica dissimula con sapientissimo gioco e viceversa lo scherzo adombra dietro un calibrato e perfetto equilibrio formale.

Esiguo è, come si sa, il corpus di composizioni pianistiche petrassiane, per un doppio ordine di motivi che l'autore senza reticenze motiva ⁽⁸⁾: da un lato il fatto di non essere pianista lo porta a non sentirsi fisicamente e inventivamente stimolato dalla tastiera ⁽⁹⁾, dall'altro la convinzione che lo strumento autonomamente preso (e senza « preparazioni », per le quali manifesta una certa diffidenza), abbia fatto il suo corso o meglio abbia già scritto la sua meritevolissima storia.

Dopo la *Siciliana e marçetta* per pianoforte a quattro mani (1930) vengono forgiati i fioriti arabeschi contrappuntistici della *Toccata*, compare la *Piccola invenzione* (inedito, 1941), il *Divertimento scarlattiano* (inedito, 1942), quel serbatoio di ingegnose e brillanti divagazioni che sono le *Invenzioni* del 1944, *Bagatelle* (inedito, anni '50) e infine la nostra deliziosa *Petite Pièce*, un inedito del 1950, parzialmente rivisitato nel 1976, e offerto adesso per la prima volta dal compositore all'« Approdo ». Un'autentica primizia, dunque.

Nati da un parto trigemino, più nelle intenzioni che in senso strettamente cronologico, la *Petite Pièce*, il *Divertimento* e *Bagatelle* (attualmente revisionati e riuniti questi due ultimi sotto il titolo allusivamente beckettiano di « Oh les beaux jours »), si configurano come schizzi agilissimi condotti in punta di penna e firmati da un artista che nella dimensione occasionale del dono continua a vivere il tempo musicale non come astratta evasione dell'io, bensì in stretta correlazione affettiva, comunicante ancora una volta, dunque, fra sé e il destinatario.

Già nettamente identificabile fin dalle prime battute (« Allegretto e grazioso », con spirito [e comodità]) della *Petite Pièce*, il sapore dell'invenzione

⁽⁸⁾ Si tratta di alcune dichiarazioni rilasciate nel corso di una breve conversazione, in casa del musicista.

⁽⁹⁾ Si pensi per converso al caso di alcune opere scritte da compositori-pianisti. Fra tutti, emblematico, il secondo quadro di *Petruska*, la cui struttura poliarmonica, come si sa, venne ideata partendo dalla disposizione e dal contrasto dei tasti neri e bianchi del pianoforte.

bachiana (presente sotto hindemithiane spoglie anche nelle otto *Invenzioni*) stabilisce un tramite nient'affatto esteriore fra Petrassi e il giovane musicista in erba, confondendosi in omogeneo dialogo: memoria di classiche esercitazioni per l'autore che avevano continuato a premere ben al di là del puro automatismo digitale ⁽¹⁰⁾, mentre a Panni questa sorta di didattico « memento » si palesa in inconfondibile accento familiare. Gli agganci stilistici più diretti della *pièce* vanno in particolare rintracciati nella *Invenzione (seconda)* dedicata a Casella e nella *Piccola invenzione* del 1941.

Aprire la pagina un fraseggio mobile e spiritoso, fatto di botte e risposte in forma imitativa nient'affatto perentorie e invece amabili e discorsive che alternano con simmetrica individuazione staccato e legato. Il « respiro » musicale di un bambino di dieci anni non ha difficoltà a modellarvisi. Prima di avventurarsi nell'agile gioco delle terze della mano destra (1/2/2-3) un divertito saluto delle due voci che si tengono unite a un intervallo di nona (1/2/1) e che si riaffacceranno in *pp* a conclusione e sigla di un vezzoso moto scalare pseudo-esatonale (1/3/1).

La politonalità, che uno scaltrito gioco imitativo abilmente afferma con eleganti movenze del pianismo caselliano (*Inezie, Undici pezzi infantili*), lascia risaltare da questo racconto « il était une fois », in tutta la sua freschezza, le meraviglie dell'evento, costruite su materiali noti, ma combinati con estrose e originali sortite: pennellate leggere di colore nei passaggi chiaramente tonali, brevi cadenze virtuosistiche, giovali dissonanze (re diesis-re: 3/5/2).

Strutturalmente determinante l'episodio caratterizzato dall'anacrusi di slancio (1/3/2) che verrà ribadito nel corso dell'intero brano e nel quale ancora più evidente si coglie la pungenza armonica e melodica del linguaggio di Petrassi: su un nitido arpeggio di mi maggiore del basso si snocciola, non sempre in realtà incurante della consonanza, un vivace disegno che dall'am-

⁽¹⁰⁾ L. PINZAUTI: *A colloquio...*, cit., pp. 488-89: « Una volta non passava giorno — racconta G. P. — che non suonassi un po' di *Clavicembalo ben temperato*, le Sonate di Mozart, di Scarlatti, ecc. Ma non si trattava di una lettura: era proprio quella specie di esercitazione spirituale che noi facciamo ricorrendo agli stessi temi, per approfondirli sempre di più. Potrei chiamarle "esercitazioni automatiche", perché il fatto di suonare, ad esempio, tutti i giorni o delle Fughe di Bach o delle Sonate di Scarlatti è un esercizio spirituale "automatico": non ci partecipiamo totalmente, con tutto il nostro spirito, ma da questo contatto discende sempre un nutrimento, anche se lo facciamo passivamente ».

miccante acciaccatura procede saltellando su una quartina in staccato (fa diesis-sol diesis-mi-fa diesis) e su una croma.

All'inizio della seconda pagina la lezione antiromantica di stilizzazione formale si rapprende su quel trasparente e filiforme pedale di mi minore (poi mi bemolle minore) sopra il quale — come annota l'autore — lo slancio deve essere trattenuto e che in maniera esemplare risponde a quell'ambivalenza petrassiana di dinamico vitalismo e volontà di espungere l'élan (il successivo crescendo rende il contrasto ancor più palese) che ritroviamo in molti altri lavori del musicista.

Tre battute in contrattempo vengono disposte nella parte centrale della pièce: segnate dalle smorfie sornione delle acciaccature (memori dei grintosi « scherzi » dell'« *Enfant* » raveliano) ⁽¹¹⁾, conducono al misterioso e delicato epilogo nel quale le sonorità sognanti del carillon scavano preziosissimi e incantati arabeschi, con grande varietà timbrica. In una sorta di proiezione anticipazione degli infiniti « perché » dell'infanzia, Petrassi risolve e appaga la curiosità per il materiale sonoro, offrendo una tastiera assai estesa e, d'altro canto, con la consapevolezza propria di chi vive come mistificatorio ogni « status » omogeneizzante, varia di continuo gli esiti con instancabile e felicissima inventiva.

⁽¹¹⁾ Cfr. partitura tascabile Durand 8/2/1.

a Marcello Panini

Petite Pièce

pour le piano

(Marcel Panini)



a Niccolò Paganini

Petit Pièce

Offredo Schmitt

allargato e furoso, con quinto [e concolata]

Handwritten musical notation for the first system of 'Petit Pièce'. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music includes various chords and melodic lines with dynamic markings such as 'mf' and 'pp'.

Handwritten musical notation for the second system of 'Petit Pièce'. It continues the piece with more complex chordal textures and melodic passages. Dynamic markings include 'ff' and 'pp'.

con deciso

Handwritten musical notation for the third system of 'Petit Pièce'. The tempo and mood change to 'con deciso'. The notation includes a '(lyrics)' marking in the bass line.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Petit Pièce'. It concludes the piece with sustained chords and melodic fragments. Dynamic markings include 'mp' and 'mf'.

(ritornello classico)

p *mp*

mf *p* *pp*

cresc. *5* *mp* *piu caluro*

pp *tranquilla e ligata*

p *pp*

ppp *mp*

p *ppp*



Krompholtz & Co. Bern Alles für Musik

Nr. 5

8

sempre più piano

(misterioso)

(misterioso)

delicato

delicato

delicato

preliminare rit.

preliminare rit.

(trco.)

(trco.)

(Officina Schering)
Roma, maggio 1950