

LE DUE LIRICHE DI SAFFO DI GOFFREDO PETRASSI

La modernità del canto

Emanuele FRANCESCHETTI

ABSTRACT • «*Two Sappho's lyrics*» by *Goffredo Petrassi*. *The modernity of singing*. In this article I will briefly analyse and discuss the *Two Sappho's lyrics* (based on Salvatore Quasimodo's translations of Sappho's poetic fragments), composed in 1941 by Goffredo Petrassi. In the year of Italy's entry into the war, Quasimodo's translations change definitely the reception of Greek poems, because of a new poetic style without archaisms and rhetoric, and closer to modern language. Furthermore, with this 'renewal', also a new interest (of composers) for Sappho's lyric begins: Petrassi (in 1941) and Luigi Dallapiccola (1942) are the first to base their compositions on this 'modern' version. Despite the restrictions of categories and definitions ('modernism', 'neo-classicism', 'neo-baroque', avant-garde, etc.) Petrassi's styles and techniques develop through the years, with a personal synthesis of traditional and contemporary. In this 'middle-age' between 'myth' of classicism (and nation) and increase of serialism, these lyrics can be observed and analysed as a case of 'modernization' and 're-translation'; from survived fragments (6th century BC) to middle-20th century musical modernism.

KEYWORDS • Sappho; Quasimodo; Petrassi; Translations; Lyric; Modernism; Classicism; 20th Century

1. Contesti e tendenze

L'oggetto di questo breve studio si colloca nell'ambito delle relazioni intercorse tra musica d'arte (per praticità si accetti come valida, in questo caso, la definizione di 'musica d'arte', che altrove necessiterebbe di ulteriori precisazioni e disambiguazioni) e poesia nell'Italia della prima metà del Novecento. Nello specifico, la mia attenzione si rivolgerà ad uno degli episodi della ricezione di Saffo da parte dei compositori: ricezione che, va subito specificato, riceve un impulso più che significativo dalle celebri traduzioni di Salvatore Quasimodo (*I lirici greci*, 1940¹), che da subito diventano modello e paradigma di una – per così dire – mutata sensibilità linguistica e stilistica nell'ambito della traduzione. Non potendo in questa sede dar conto esaustivamente di un contesto (l'incontro tra poesia e musica in Italia nell'arco di mezzo secolo, appunto) articolato e di non facile ricognizione, cercherò almeno di fornire qualche inevitabile coordinata storico-culturale, se non altro per meglio inquadrare il caso specifico di cui mi occuperò.

All'inizio degli anni quaranta, alla vigilia di un conflitto che avrebbe definitivamente rivelato la tragica vanità degli ardori nazionalisti e costretto la popolazione ad un rovinoso

¹ Salvatore Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940.

sacrificio, le idee di ‘antico’, ‘classico’ (e ‘nazionale’) stavano per essere rimesse in discussione, specie nei connotati ‘ingombranti’ veicolati dal regime fascista nel corso dei decenni precedenti.

Pur con esiti difficilmente sistematici ed inquadrabili in un’unica prospettiva (si pensi alle concomitanti ‘affezioni’ del fascismo per la modernità e per la tradizione; alla celebrazione della civiltà delle macchine e a quella della ‘romanità’; al legame ‘simbolico’ col movimento futurista e con i vari classicismi del primo dopoguerra), nello specifico della produzione musicale – qui al centro del nostro interesse – la riscoperta dell’‘antico’ era stata, con l’avvento del Novecento, cifra costante della produzione di compositori come Malipiero, Casella, Pizzetti, Respighi, in parte Alfano. La apparente contraddittorietà tra quanto appena detto e il ruolo di protagonisti ricoperto da tali compositori nella agguerrita promozione di un rinnovamento musicale (in quanto a stile, modelli, orizzonti) in Italia, è spiegabile solo se si tiene conto di un dato, piuttosto inequivocabile. Se la *pars destruens* della coscienza musicale primonovecentesca consisteva difatti nell’emanciparsi il più possibile dall’ingombro della tradizione melodrammatica e (parzialmente) dai languori del romanticismo ‘wagneriano’, la altissima ricettività e curiosità per le più autorevoli conquiste della modernità (su tutti Mahler, Debussy, Stravinskij e poco a poco la scuola viennese) veniva affiancata proprio dalla volontà di riscoprire e riabilitare il ‘glorioso’ passato italiano (la polifonia cinquecentesca, la musica strumentale del sei e settecento, etc.): quest’ultimo elemento in particolare, com’è facile immaginare, era riuscito ad armonizzare una componente autonoma della sensibilità dei compositori con le istanze del fascismo, che sulla compenetrazione di tradizione e modernità aveva costruito gran parte della propria estetica. Questo retroterra culturale, negli anni della seconda guerra mondiale, necessitava di essere storicizzato e ridiscusso criticamente. Se non altro, alla luce della inevitabile disillusione maturata nei confronti del regime anche da chi, giocoforza, ne aveva accolto parzialmente motivi ed istanze².

2. I (nuovi) *Lirici greci*: un incontro possibile tra musica e poesia contemporanea

Le traduzioni di Salvatore Quasimodo dei lirici greci appaiono nel 1940, in un’edizione di «Corrente», rivista di posizioni evidentemente antifasciste. È un momento, questo, di diffuso interesse per le traduzioni: Quasimodo, Montale, Vigolo, Ungaretti – tra gli altri – traducono Shakespeare, Cervantes, Rimbaud, Hölderlin, Melville, Eliot e molti altri. Il significato precipuo che tali traduzioni acquisiscono nel contesto in cui appaiono è ben sottolineato da Franco Fortini:

Tradurre, per gli autori del decennio ermetico, significò ridurre il diverso al già posseduto; e quindi si trattò soprattutto di tradurre testi di letterature, di età e di autori che distanza di tempo e di culture rendevano atemporali, oppure di una poesia che poteva essere considerata come antecedente remota o prossima della tendenza nella quale i traduttori si riconoscevano³.

Una definitiva sprovincializzazione ed apertura, com’è ovvio, si manifesterà a partire dal crollo del regime, e con la fine del conflitto, quando si cercherà di recuperare tutte le opere e gli autori che erano stati guardati con sospetto dal nazifascismo. Né Saffo né altri autori ascrivibili alla classicità greco-latina, però, avevano subito alcuna *damnatio memoriae* negli anni del

² Rimando ad almeno due riferimenti essenziali per approfondire il rapporto tra compositori (e cultura in generale) e regime fascista: Harvey Sachs, *Musica e Regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995 e Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

³ Franco Fortini, *Da Ungaretti agli ermetici*, in *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1976, pp. 69-116.

regime, per motivi che è facile immaginare. Quasimodo, tuttavia, non compie una operazione filologica *stricto sensu*: al contrario, ri-scrive e ri-scopre il classico in maniera consapevole, storicizzandolo, rendendolo in un certo senso prossimo alla lingua dei contemporanei. L'umana profondità delle sue traduzioni, spoglie dalle eccessive enfasi retoriche delle versioni precedenti (si pensi a quella di Ettore Romagnoli, che pure aveva giocato un ruolo non indifferente nella diffusione della poesia greca⁴) saranno nel dopoguerra un modello da seguire, proprio in virtù del ritrovato peso specifico della parola poetica, liberata dalle pastoie degli arcaismi e delle 'maniere'. Anna Scalfaro, autrice di importanti contributi sul tema⁵, riporta – sintetizzandola – la posizione di Luciano Anceschi, che aveva subito colto la rilevanza della traduzione di Quasimodo: anzitutto nell'essere testimone ed interprete di un rinnovato interesse per la lirica (a discapito dell'epica); di aver restituito, inoltre, "l'autentica voce dei lirici greci [...], rispettando la densità poetica della lingua d'arrivo"⁶. Non è soltanto in questo, tuttavia, che si esaurisce la portata della riscrittura di Quasimodo: come sottolinea Gabriele Becheri in un suo articolo, questa rappresenta una tappa non trascurabile nella 'vicenda' del rapporto tra musica e poesia del Novecento italiano. Becheri rileva un dato molto importante: nonostante la crescente 'purezza' perseguita dalla poesia negli anni dell'ermetismo fosse, potenzialmente, un ulteriore discriminante ai fini di un possibile incontro tra compositori e poeti, è proprio verso la fine degli anni trenta che si verificano segnali di una 'inversione di tendenza'⁷:

Prima d'allora i compositori italiani si erano difficilmente avvicinati a testi caratterizzati da procedimenti analogici, preferendo di gran lunga una poesia descrittiva, narrativa, dominata da un gusto prevalentemente crepuscolare, come può essere confermato da alcuni lavori di Mario Castelnuovo-Tedesco su testi di Aldo Palazzeschi o da quelli di Luigi Dallapiccola su testi di Biagio Marin; ancora più palesi, in questo senso, sono le scelte, nel 1926 e 1927, di Guido Gozzano e Sergio Corazzini da parte di Goffredo Petrassi⁸.

A partire dalla diffusione della traduzione di Quasimodo, però, l'interesse dei compositori per la 'nuova' sensibilità dell'ermetismo – qui nella veste di *medium* per la rilettura della lirica greca – si fa evidente e costante⁹. A partire dalla pubblicazione del lavoro di Quasimodo e via via fino agli anni ottanta sono numerosi i compositori che scelgono di misurarsi con questi testi, delineando una continuità di scelte di cui non si può non tener conto. Caltabiano, Dallapiccola, Prosperi, Bussotti, Berio, Maderna, Chailly, De Angelis, Zanettovich, Vescovo: tutti scelgono di misurarsi con i lirici greci, e tutti basandosi sulla traduzione di Quasimodo. Ad inaugurare questa cronologia sono Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola: Petrassi, nel 1941, compone le

⁴ Cfr. Ettore Romagnoli, *Il libro della poesia greca*, Milano, Fratelli Treves, 1921.

⁵ Cfr., almeno, Anna Scalfaro, *I Lirici greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale*, Roma, Aracne, 2011.

⁶ Id., "Eros languido desidero cantare". Quasimodo, Dallapiccola e i lirici greci, in *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV convegno asli (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Firenze, F. Cesati, 2005, pp. 143-158.

⁷ Petrassi musica *Il lamento di Arianna* di De Libero nel 1936; nel 1937 Labroca musica tre liriche di Giorgio Vigolo; sempre nel 1937 Pizzetti musica due liriche di Giuseppe Ungaretti.

⁸ Gabriele Becheri, *Musica e poesia nell'Italia degli anni trenta e quaranta*, Arte Musica e Spettacolo, «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze», I, 200, pp. 77-90.

⁹ Si consideri ancora l'articolo di Becheri, che giustamente suggerisce una certa cautela nella formulazione di considerazioni nette: se è vero che emergono segni di interesse per i contemporanei (cfr. nota 4), se è vero che i testi del Quasimodo traduttore e del Quasimodo poeta ricevono numerose intonazioni lungo tutto il Novecento, non è comunque possibile individuare un vero e proprio 'filone' di intonazioni musicali di liriche legate all'ermetismo.

Due liriche di Saffo per voce e pianoforte, e l'anno seguente è la volta di Dallapiccola con i *Cinque frammenti da Saffo* per soprano e orchestra da camera; sceglierò, in questa sede, di soffermarmi esclusivamente su modalità ed esiti dell' 'incontro' Saffo – Quasimodo – Petrassi.

Questo triplice incontro è di per sé capace di produrre una serie di interrogativi di assoluta rilevanza, specialmente alla luce del contesto storico e culturale che ho cercato molto brevemente di richiamare. Cerco di sintetizzarli, brutalmente, in tre punti:

- 1) quali sono le ragioni della 'doppia' (Saffo – Quasimodo) scelta poetica di Petrassi?
- 2) quali scelte musicali e stilistiche sono compiute dall'autore e come si collocano in relazione al panorama compositivo coevo?
- 3) cosa permane (e come), nella musica, di un 'materiale' poetico così distante nel tempo, oltretutto originariamente 'ridotto' in frammenti?

3. Petrassi e Saffo

Come già emerso nei dati che ho riportato, con la fine degli anni trenta sono ravvisabili primi avvicinamenti dei compositori ai testi dei poeti contemporanei. Questo porta a tutta una serie di implicazioni che bisogna tenere in debita considerazione: è il segno che la musica inizia a 'rivolgersi' non soltanto a quei testi già classici o monumentalizzati (Dante, Petrarca, Leopardi, d'Annunzio) o a quelli la cui regolarità narrativa/descrittiva (si veda la citazione di Becheri già riportata) non oppone particolare resistenza alle intonazioni musicali. Ci si comincia a rivolgere anche a poeti verso i quali è avvertita una consonanza spirituale, ed a testi 'prossimi' al proprio tempo. Petrassi, che proprio nei giorni dell'ingresso in guerra dell'Italia (1940) aveva intuito la disarmante e tragica attualità delle *Operette Morali* di Leopardi componendo il *Coro di morti* (a partire dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*), dimostra anche con le *Liriche di Saffo* di non scegliere un testo esclusivamente per ragioni di musicalità/suggestione sonora, e neppure per misurarsi con un monumento letterario appartenente ad un 'canone'. Queste considerazioni, si badi bene, non devono però far correre il rischio (opposto) di una lettura eccessivamente 'spirituale': anche Petrassi e Dallapiccola ravvisano delle potenzialità musicali nei testi, delle qualità che innescano il processo creativo suggerendo delle possibilità alla messa in musica. Né mi sembrerebbe corretto interpretare ogni incontro tra compositore e testo poetico esclusivamente come segnale di una scelta culturale, estetica o addirittura politica. Le parole di Petrassi stesso, piuttosto reticente a 'dichiarazioni di poetica', vanno tenute in considerazione pur correndo il rischio di cadere in contraddizione: nonostante (è giusto specificarlo per onestà d'indagine) possa sembrare che proprio le *Due liriche di Saffo* non vengano tenute in eccezionale considerazione dal compositore¹⁰, questi afferma in più d'una occasione che "ogni testo deve avere[...] una giustificazione, deve avere un perché"¹¹. Giustificazione che va rintracciata soprattutto nella altezza di contenuto e forma:

¹⁰ Va ricordato che Petrassi, nello stesso anno, trascrive le *Due liriche* per voce ed un organico di undici strumenti: mi sembra che questo non suggerisca certo un disinteresse per queste piccole composizioni, senza con questo dimenticare l'interesse 'artigianale' di Petrassi per ogni forma di pratica compositiva e di studio.

¹¹ Luca Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Suvini-Zerboni, 1980, p. 67.

Quando il contenuto, la forma [...] sono così alti da indurmi, da sollecitarmi verso una successione musicale, io scelgo le poesie e le musiche. Fino a questo momento credo di aver musicato poesie altissime, sia per il contenuto, sia, soprattutto, per la forma¹².

Per Petrassi, le scelte di linguaggio e la sintassi praticata si realizzano quindi *insieme* ai valori semantici delle parole e dei versi, e non *a prescindere* da quelli. Più che ‘misurare’ la rilevanza attribuita dal compositore a queste due liriche di Saffo all’interno del proprio *corpus*, mi sembra pertanto rilevante sottoporle ad un’analisi che mostri in che modo la loro densità contenutistica e formale abbia trovato realizzazione e rispondenza nell’intonazione musicale.

Veniamo, quindi, alla musica. La mia idea, senza volermi addentrare in una disamina di carattere analitico e/o musicologico, è che, mediando tra i rischi di un approccio eccessivamente descrittivo ed uno troppo tagliato su interpretazioni dense di aggettivi e parafrasi verbali, diversi metodi d’osservazione ed analisi di un brano possano convivere e collaborare proprio in virtù del maggior rischio causato dal maggior numero di ‘carotaggi’ all’interno della partitura. Dal punto di vista strutturale, in *Tramontata è la luna* (in cui Quasimodo assembla in tre stanze i frammenti n. 90, 50, 137, 52, e 120¹³) la tripartizione è rispettata dalla musica, come appare evidente persino ad una lettura di superficie dello spartito. Inoltre, anche la varietà metrica utilizzata da Quasimodo (a differenza della regolarità endecasillabica di *Invito all’Eràno*) viene musicalmente individuata da una gestione piuttosto ‘fluida’ dei metri che contrassegnano le misure, così che la musica sembra sempre plasmata sulla prosodia del testo poetico. La vera compenetrazione tra testo e musica però, come già detto, non avviene soltanto al livello ‘superficiale’ dell’adeguamento ritmico e della mantenuta tripartizione. Se si tenta un’analisi che confronti sincronicamente e diacronicamente più parametri (variabilità dinamica, agogica, regolarità/irregolarità di paradigmi melodici, densità di tessitura, stabilità/instabilità armonica, etc.) si può riuscire a far emergere la coerenza quasi ‘drammaturgica’ con cui Petrassi cerca nella musica la corrispondenza espressiva col testo. Propongo, di seguito, una messa a raffronto piuttosto schematica tra una ‘sinossi’ del testo poetico ed una cernita di alcuni dati musicali emersi proprio dall’analisi dei vari parametri sovramenzionati.

Traduzione di Quasimodo:

vv. 1-4 (corrispondenti al framm. 94): individuazione di uno ‘scenario-ambiente’ (*Tramontata è la luna/e le Pleiadi a mezzo della notte*) che metaforizzi il passaggio del tempo (*Anche giovinezza già dilegua*) e la solitudine dell’io lirico (*e ormai nel mio letto resto sola*);

vv. 5-9 (framm. 50 e 137): violento riconoscimento del proprio male interiore, apice di tensione (*‘Scuote l’anima mia Eros/ come vento sul monte/ che irrompe entro le querce;/ e scioglie le membra e le agita,/ dolce amaro indomabile serpente*);

vv. 10-11 (framm. 52 e 20): permanenza ‘senza soluzione’ del proprio male interiore ([...] e soffro e desidero).

In partitura:

¹² Enrico Failla (cur.), *Intervista a Goffredo Petrassi*, in *Musicisti italiani d’oggi*, Catania, La Goliardica, 1984, pp. 59-60.

¹³ La numerazione qui riportata è quella utilizzata in Ernst Diehl, *Anthologia lyrica*, Leipzig, Teubner, 1936.

bb. 1-16 (A): escursione dinamica oscillante tra il *pp* e il *f*; canto costruito per lo più su gradi congiunti, melismi limitati, e valori ritmici costanti; ‘evocazioni’ tonali nella melodia; sospensione armonica nell’accompagnamento; armonia per lo più ‘vuota’ (accompagnamento pianistico quasi sempre in note singole ad ottave diverse); frequenti cambi di metro; regolarità ritmica dell’accompagnamento (es. 1¹⁴);

bb. 17-27 (B): escursione dinamica come A; il canto presenta ampi salti, irregolarità di valori ritmici, melismi più pronunciati; accordi ‘larghi’ (grande distanza tra nota più grave e nota più acuta) ma ‘vuoti’ e tonalmente ambigui (stessa nota in diverse ottave, con talvolta intervalli di seconda nel registro medio o medio-acuto); frequenti cambi di metro; regolarità ritmica dell’accompagnamento (es. 2);

bb. 28-38 (A’): escursione più contenuta (tra *pp* e *mf*); il canto presenta note lunghe, salti meno frequenti, direzionalità discendente e conclusiva in prossimità del verso finale (‘e soffro e desidero’); maggiore stabilità ritmica; ritorno dei moduli di accompagnamento presenti in A, con finale armonicamente sospeso (in *ppp*, su di un ‘quasi’ accordo di Sol settima con la tonica abbassata a Sol bemolle) *nonostante* la discesa della linea melodica che va stabilizzandosi su un do3.

Stesso prospetto andrebbe fornito per la seconda lirica, *Invito all’Eràno*. Trattandosi di un brano caratterizzato da maggiore unità metrica (quattro strofe di endecasillabi, esclusione fatta per due quinari) e ‘tematica’ (la ‘presentazione’ di un luogo di rito, calato nel contesto di un dettagliato scenario primaverile, evocato grazie ad elementi sonori, visivi, olfattivi, e cadenzato dalla reiterazione dei diversi ‘Qui’ posti ad *incipit* della seconda, terza e quarta strofa) non mi soffermo sul testo come nel caso precedente, proprio in virtù di una sostanziale assenza di contrasti e di un ‘io lirico’ dominante. Va però specificato almeno che, come in *Tramontata è la luna*, permane l’elemento ‘erotico’ (anche qui dai connotati ‘bellicosi’, prorompenti) come cifra costante e determinante della poesia di Saffo. Sintetizzo ed elenco gli elementi rilevanti dall’analisi della partitura, a partire dallo stesso approccio stilistico-parametrico utilizzato sopra.

- 1) Il canto ha una scansione assolutamente meno ‘volubile’ rispetto al brano precedente, sviluppandosi quasi con ostinazione in metro ternario (nonostante le numerose battute in due quarti, che però non alterano all’ascolto la percezione ‘in tre’: questo grazie anche all’instabilità metrica dell’accordo della mano sinistra, ora collocato sul primo, ora sul secondo, ora sul terzo tempo di battuta [es. 3]);
- 2) Il discorso armonico è ancora volutamente ambiguo: arpeggi di accordi di nona replicati a diverse altezze; brevi serie di intervalli ripetuti a partire da diverse altezze; presenza di accordi apparentemente triadici ma contraddetti dalla presenza di note dissonanti; accordi per quinte e quarte come unico elemento di raccordo, che finisce per connotare strutturalmente tali accordi; i quali, anche in virtù della loro posizione (in principio ed in conclusione del brano) sembrano quasi ‘tonicizzarsi’;
- 3) Funzione di apice espressivo attribuita all’ultima strofa (in cui nel testo ritorna il motivo erotico), in corrispondenza della quale culmina una progressiva crescita agogica e dinamica (*accelerando e crescendo gradatamente sino all’allegretto* [es. 4]).

Dunque: ‘regolarità nell’irregolarità’, e costruzione di una organizzazione musicale solida ed *espressivamente* coerente alla ‘vicenda’ intonata dal poeta. Mi sembrano, queste, due

¹⁴ Per gli esempi in partitura, cfr. l’Appendice posta in conclusione del testo.

formule piuttosto pertinenti per individuare le caratteristiche portanti le due intonazioni di Petrassi.

4. Conclusioni

Proporrei, a questo punto, alcune considerazioni conclusive, per ritornare nella direzione del *focus* storico-culturale da cui ero partito, ripristinando uno sguardo dall'alto se possibile arricchito dai dati emersi dalle brevi analisi.

Goffredo Petrassi, nel metter mano alle traduzioni di Quasimodo dei frammenti lirici di Saffo, compie una operazione che può esser definita coerente e perfettamente conciliabile con quella del traduttore stesso: una 'modernizzazione' consapevole dell'antico, che riesce ad equilibrare diversi 'atteggiamenti' compositivi senza perdere di vista il valore semantico ed 'umano' delle parole e dei versi. La compostezza chiara ed intellegibile del dettato melodico non rinuncia a momenti di audacia e/o enfasi, ma sempre coerentemente con i momenti di tensione che il testo propone. Superata ormai la maniera-tendenza di riutilizzare modi e forme del passato col solo fine di riabilitare la tradizione, Petrassi maneggia con libertà e naturalezza tutto il proprio bagaglio tecnico ed espressivo oramai consolidato.

A differenza di Dallapiccola, che lavorerà sui frammenti di Saffo a partire da un' 'intenzione' dodecafonica – e quindi assecondando, peraltro con risultati altrettanto alti dal punto di vista espressivo, una modalità compositiva definita a priori – Petrassi ottiene una certa unità di stile utilizzando alcune personali 'impronte digitali' musicali che permangono in entrambi i brani. Tale unità non è quindi garantita né dal 'pretesto' della serie dodecafonica né dagli equilibri della tonalità, ormai impraticabile perlomeno nelle sue funzioni e meccanismi più tradizionali. Sono, invece, elementi strettamente musicali a garantire coesione ed unità di intenti tra i due brani: la figura d'accompagnamento a distanza di ottava affidata alle due mani; il contrasto tra la irregolarità della scrittura pianistica e la regolarità di quella vocale; il contrasto tra 'verticalità' dissonanti (e costantemente vaghe rispetto alla individuazione di un baricentro tonale) e la melodia, dove sembra possibile talvolta riconoscere frammenti scalari; gli accordi per quarte; l'utilizzo di piccoli incisi da modellare sulla prosodia del testo piuttosto che estesi profili melodici. Sebbene quella che utilizzerò possa sembrare una 'formula' di definizione *ex negativo* usata ed abusata, mi sembra rilevante individuare in queste brevi composizioni di Petrassi una manifesta autonomia di stile e pensiero: sia dalle 'maniere' del neoclassicismo, sia dalla crescente influenza esercitata in Europa in quegli anni dall'universo del serialismo. Autonomia che non è certo impermeabilità o rinuncia: in Petrassi la dimestichezza 'severa' con la tradizione (polifonico-contrappuntistica, barocca) e la conoscenza della musica moderna (Stravinskij, Hindemith) lasciano segni evidenti lungo tutto il percorso compositivo del nostro, come ha dimostrato ampiamente, nel corso degli anni, una nutrita letteratura critica¹⁵.

L'eclittismo compositivo e la eterogeneità di approdi ed interessi, in Petrassi, è certificata anche dalla varietà di forme con cui si misurerà in tutto l'arco della propria esistenza. Al vasto *corpus* di lavori cameristici, sinfonici, di musica di ispirazione religiosa, è significativo che

¹⁵ Mi limito a suggerire alcuni tra i riferimenti più rilevanti (non potendo dar conto di una bibliografia esaustiva) per una conoscenza almeno 'generale' di Petrassi e del Novecento musicale italiano (e non solo): Enzo Restagno (cur.), *Petrassi*, Torino, EDT, 1986; Raffaele Pozzi, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 444-470; Fedele d'Amico, *Goffredo Petrassi*, Roma, Il Documento, 1942; il già citato Luca Lombardi (*Conversazione con Petrassi*, cfr. nota 9); la raccolta di scritti e testimonianze *Goffredo Petrassi: una antologia*. 1983, Roma, Nuova Consonanza, 1983.

Petrassi aggiunga anche poche ma importanti 'escursioni' nel mondo nel balletto e nel teatro musicale (si pensi almeno al balletto *La follia di Orlando*, 1943; e ai due atti unici *Il cordovano*, 1949, e *Morte dell'aria*, 1950): nonostante il proprio, dichiarato, scetticismo misto a timore per il teatro, la vocazione totale all'atto creativo in ogni possibile declinazione, finisce come sempre per prevalere¹⁶.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aa. Vv. (1983), *Goffredo Petrassi. Una antologia: 1983*, Roma, Nuova Consonanza.
- Becheri, Gabriele (2000), *Musica e poesia nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta*, in «Arte Musica e Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», Università di Firenze», I, pp. 77-90.
- D'Amico, Fedele (1942), *Goffredo Petrassi*, Roma, Il Documento.
- Diehl, Ernst (1936), *Antologia Lyrica*, Leipzig, Teubner.
- Failla, Salvatore Enrico (cur. 1984), *Musicisti italiani d'oggi*, Catania, La Goliardica.
- Fortini, Franco (1976), *Da Ungaretti agli ermetici*, in *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, pp. 69-116.
- Lombardi, Luca (1980), *Conversazioni con Petrassi*, Milano, Suvini-Zerboni.
- Nicolodi, Fiamma (1984), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto.
- Petazzi, Paolo (2005), "Una forma nella quale non si crede": appunti su *Morte dell'aria e sul teatro di Petrassi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 9/4, pp. 537-548.
- Pozzi, Raffaele (2002), *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 444-470.
- Quasimodo, Salvatore (1940), *Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente.
- Restagno, Enzo (cur. 1986), *Petrassi*, Torino, EDT.
- Romagnoli, Ettore (1921), *Il libro della poesia greca*, Roma, F.lli Treves.
- Sachs, Harvey (1995), *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore.
- Scalfaro, Anna (2005), "Eros languido desidero cantare". Quasimodo, *Dallapiccola e i lirici greci*, in *Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV convegno asli (Sanremo, 29-30 aprile 2004), Firenze, F. Cesati, pp. 143-158.
- Id. (2011), *I Lirici greci di Quasimodo. Un ventennio di recezione musicale*, Roma, Aracne.

EMANUELE FRANCESCHETTI • is a PhD Student in Musicology, Sapienza University (Rome). He is interested in research and dissemination; his research areas are Italian Opera after 1945, music and poetry in 20th century, theories of musical listening, culture and music in fin-de-siècle Europe.

E-MAIL • emafranceschetti@gmail.com

¹⁶ Un importante ed agile contributo sul 'particolare' legame tra Petrassi e il teatro musicale è ad opera di Paolo Petazzi: "Una forma nella quale non si crede": appunti su *Morte dell'aria e sul teatro di Petrassi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 9/4, Ottobre-Dicembre 2005, pp. 537-548. In questo volume, che aggiungerei senz'altro a quelli menzionati nella nota precedente, sono contenuti alcuni scritti che inquadrano l'opera e la figura di Petrassi da diverse prospettive e attraverso approfondimenti su alcune delle opere più rilevanti del compositore, costruendo così una panoramica ricca di possibili percorsi di ricerca.

APPENDICE

Es.1: Tramontata è la luna, bb. 6-9

Tra - mon.ta.ta è la
 lu - na e le Ple.ja. di a mezzo del.la not.te;

Es. 2: Tramontata è la luna, bb. 17-21

Poco agitato *f*
 Poco agitato *ff* *p* *ff* *p*
 Scu.te l'a.ni.ma mi.a E - ros - come ven -
 to sul mon.te che irrom.pe en.tro le quer.ce; e scio.glie le membra e le

Es. 3: Invito all'Erano, bb. 1-12

Allegretto (*quasi in uno*) *f* (♩=120)

Ve - ni - te al tem - pio sa - cro - del - le

Allegretto (*quasi in uno*) (♩=120)

P stacc.

ver - gi - ni do - v'è - più gra - to il bo - soo

Es. 4, Invito all'Erano, bb. 81-91.

40

accel. e cresc. gradat. sino all'

quasi stacc.

Allegretto (*quasi in uno*)

E qui con im - pe - to, do - mi - na - tri - ce, ver - sa A - fro -

Allegretto (*quasi in uno*)

f mf brillante