BREVE LETTURA ANALITICA DEI

" N O N S E N S E "

DI GOFFREDO PETRASSI

Mauro Zuccante

Breve lettura analitica dei "NONSENSE" di G.Petrassi

La composizione dei "Nonsense", cinque brevi brani per coro misto a cappella su testo tratto da "The Book of Nonsense" di Edward Lear (traduzione di C.Izzo), risale all'anno 1952.

Per la prima volta con essi il musicista romano dedica alcune pagine al coro senza accompagnamento strumentale.

Una scelta importante, alla quale faranno seguito altre raccolte destinate allo stesso organico, ma di genere sacro: "Mottetti per la passione" (1965) e "Tre cori sacri" (1980-83) (1).

Assurdi e grotteschi sono i personaggi ritratti nel testo di E.Lear, le cui vicende vanno ben oltre una superficiale caricatura, come ebbe occasione di precisare lo stesso Petrassi: "sono proprio spettrali, perchè hanno l'apparenza di avere un contenuto e invece non lo hanno, però c'è un contenuto minaccioso che è al fondo, di cui noi sentiamo magari la presenza, ma non avvertiamo l'immagine" (2).

Il rapporto parola-musica risulta assai bilanciato sul piano di un umorismo mai eccessivo.

Alcuni buffi procedimenti descrittivi delle parti vocali sono inseriti qua e là con un criterio di calibrato dosaggio.

Servono a sottolineare quel giusto clima sonoro nel quale si esplicano le parole.

A proposito ci sembra opportuno citare ancora le parole dell'autore sul difficile connubio in generale fra testo e musica: "E' evidente che per ogni testo io cerco l'ambientazione timbrica . . . non può essere frainteso, deve affermare la sua identità, il testo, sia implicita che esplicita, sia pure procedendo fonemicamente o procedendo sillabicamente; ci dev'essere però nell'insieme una risultante che riconduce al contenuto del testo, altrimenti si perde la ragione di essere" (3).

Analizziamo in particolare alcuni degli espedienti musicali attraverso i quali il musicista intende cogliere un' "ambientazione timbrica" nei singoli brani.

Nel I° Nonsense i bassi realizzano un ostinato in contrattempo, una comica controparte alla declamazione del testo che avviene nelle altre voci (es. n°I).

La smisurata noia del vecchio di Rovigo (3° Nonsense) contagia il procedere delle voci che si abbandonano stancamente e ripetutamente allo sbadiglio (es. n°2).

Il clima di generale scompiglio e ondeggiamento di massa che anima il 5° Nonsense è espresso dalle urla della folla spaventata: rapidi glissati di ottava per terze parallele ascendenti e discendenti (es. n°3).

La fondamentale esperienza del "neomadrigalismo" culminante nella composizione del "Coro dei morti" (I94I), in cui vi è un intenzionale riferimento all'arte dei grandi maestri della polifonia vocale ed in particolare a Monteverdi nello stile della parte corale, riemerge nei "Nonsense".

Artifici grafici, rappresentazioni pittoriche delle

parole del testo mediante le figure della notazione, caratterizzano alcuni passi dei brani in questione.

Quanto detto appare assai evidente nella descrizione del serpe che fugge sibilando dallo stivale del vecchio musicale nel quale si era intrufolato, ottenuta attraverso la movimentazione di rapide terzine (es. n°4).

Oltre al contributo neomadrigalistico, gli esordi di Petrassi si caratterizzano per l'adesione alla via del "neoclassicismo tonale".

Attraverso la lezione di Casella il musicista romano approda alla scoperta della ricca tavolozza orchestrale e dei nuovi impulsi ritmici si Stravinsky e del severo costruttivismo polifonico di Hindemith.

Le asimmetriche accentuazioni ritmiche del "Sacre" lasciano un segno anche nei "Nonsense", specie nei tratti di frequente cambiamento del tempo di battuta (es. n°5).

Ma nei "Nonsense" accanto ai procedimenti compositivi tipici della "prima maniera" di Petrassi, incontriamo passaggi in cui la scrittura si fa decisamente moderna.

Sia dal punto di vista dell'organizzazione dei suoni, che della distribuzione ritmica, il compositore si serve di soluzioni suggeritegli dai linguaggi elaborati dalle avanguardie europee più radicali, in particolare dalla scuola dodecafonica.

Una breve serie di sei note ora ascendenti, ora discendenti anime l'episodio iniziale del 2° brano.

I suoni della serie sono divisi tra le voci.

Inoltre, la scomposizione delle sillabe nelle varie parti costituisce un dato indice del superamento della con

sueta disposizione del testo.

Una conquista importante, se si pensa che la frantumazione della parola, e quindi l'isolamento dei singoli fonemi, avrà un grande peso nelle sperimentazioni degli autori dell'ultima generazione (es. n°6 e 7).

Ci sembra opportuno comunque precisare i termini di una adesione da parte di Petrassi alle tecniche seriali, riportando la valutazione che ha formulato il Mila in merito: "Petrassi, che verso Schoenberg non sarà mai attirato perchè vi sente una volontà di aggressione che lo disturba, e sempre preferirà Berg, e in minor misura Webern, non si sottrae alla necessità di fare i conti col grandioso fenomeno che Schoenberg ha innescato. Tuttavia sarebbe inesatto ridurre tutta la trasformazione a cui va incontro la musica di Petrassi dopo la fine del periodo "barocco" e "romano" all'adozione del metodo dodecafonico. Prima di tutto, più che adottarlo sic et simpliciter, come avviene generalmente intorno al Cinquanta per una specie di ecatombe dei musicisti tradizionali, Petrassi vi si accosta con fiera indipendenza, come afferma Bortolotto. Vi gira attorno, alla dodecafonia, l'annusa, ne addenta qua e là un pezzettino, l'assaggia, ma non è che vi si sottometta mai interamente" (4).

Più che di evoluzione in senso dodecafonico, è più preciso identificare le opere successive agli anni cinquanta prodotte dal musicista romano in una prassi compositiva che definiamo sempre con il Mila "strutturalismo atematico, fondato sopra il gioco d'unità di misura molto più piccole

d'un tema, chiamate dai commentatori: nuclei, germi, semi, cellule (e questo pare il termine più appropriato), spesso riconducibili all'entità minima di un intervallo oppure a qualità di timbro, più raramente di ritmo, d'accento" (5).

Riscontriamo alcune tracce di questa futura tecnica compositiva petrassiana anche nei "Nonsense".

Assai indicativo è l'incipit del 4° brano, in cui l'inciso sulla parola "c'era" costituisce l'embrione dal quale si genera un episodio caratterizzato dalla moltiplicazione e variazione ritmico-melodica dello stesso frammento iniziale (es. n°8).

Risulta assai interessante lo schema di sviluppo ritmico cui è sottoposta la cellula originaria di questo episodio nelle sue prime sei apparizioni.

Dall'osservazione notiamo il processo di diminuzione di valore al quale è sottoposta la prima nota di ogni inciso (es. n°9).

Un grande rispetto per la cantabilità delle singole parti emerge dall'analisi dei "Nonsense".

Non figurano grandi difficoltà esecutive legate all'intonazione di intervalli dissonanti (6).

Nel trattamento vocale compaiono piuttosto frequenti soluzioni figurative di origine strumentale.

Il passo che riportiamo come esempio in cui le voci si abbandonano all'imitazione contrappuntistica di arpeggi strumentali è significativo e richiama alla memoria la prassi comune nelle frottole, villanelle e villotte del '400-'500, in cui episodi di danza erano inseriti fra le strofe della canzone (es. n°IO).

Ci soffermiamo, in ultima analisi, su un connotato stilistico tipicamente petrassiano.

Si tratta dell'indugiare in sonorità accordali ferme, più volte riscontrabile anche nelle composizioni in esame.

Un suono si aggiunge all'altro gradualmente fino a raggiungere una fissità accordale.

Nelle successive opere corali a cappella, ma anche nei tempi lenti dei Concerti per orchestra e in altre musiche cameristiche più recenti, il compositore ricorrerà frequentemente a questo modo di procedere statico e solenne.

E di solennità è proprio il caso di parlare nel passo del I° Nonsense che riportiamo: la maestà di Dio non poteva essere espressa altrimenti (es. n°II).

Ma la stasi armonica può assumere anche un significato diverso.

Può contribuire a creare un clima di surreale abbandono, come nel 3° brano.

Il lento movimento ostinato a valori uguali per salti di quinta di bassi, tenori e soprani genera una immutata situazione armonica, sulla quale si snoda la stanca melodia dei contralti (es. n°I2)

Alcuni tratti salienti della personalità artistica di Petrassi emergono dunque da queste pagine, segno di un tenace impegno compositivo profuso dall'autore sebbene nell'opera prevalgano soprattutto l'atteggiamento divertito e il fine umoristico.

Il trattamento dell'organico corale a cappella raffinato e per molti aspetti nuovo costituisce il fattore più rilevante ai fini di un positivo giudizio della composi-

zione.

La sua validità da un punto di vista estetico è stata colta a dovere dal Gentilucci: "Il senso dell'ironia, tutta moderna, dipende sostanzialmente dal dislivello tra impianto corale tradizionale e "classico" e uno spirito attualissimo che si serve di un veicolo storico per dire cose che sono indipendenti e contrastanti con lo spirito stesso" (7).

NOTE

(I) Da ricordare anche la pubblicazione nel I964 del "Sesto Non-senso".

(2) Da "Intervista a G.Petrassi fatta da S.Cerruti a S.Felice Circeo il I7/6/'84", in "La Cartellina", anno IX° n°35-genn.I985, Milano, Ed. Suvini Zerboni.

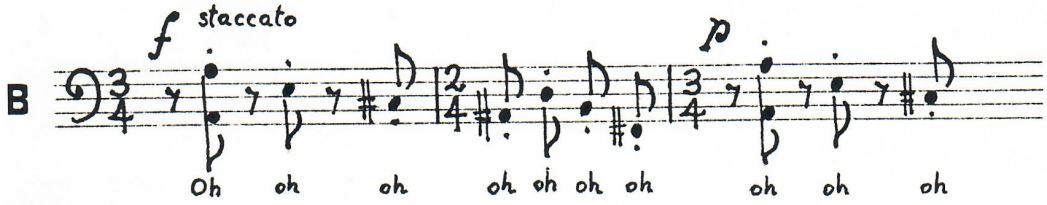
(3) Da "Intervista a G.Petrassi" op. cit.

(4) M.MILA, "Gli otto Concerti per orchestra di G.Petrassi", Milano, Fonit Cetra, I984.

(5) Ibidem

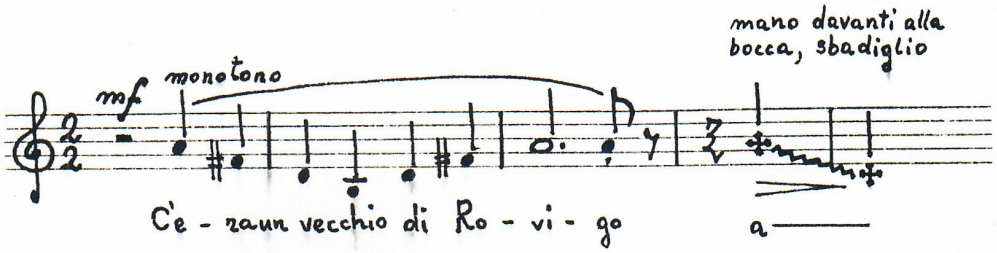
(6) Assai importante annotare che l'intenzione dell'autore era di far eseguire questi brevi pezzi dal coro di amatori della "Filarmonica Romana" diretta da L.Colacicchi.

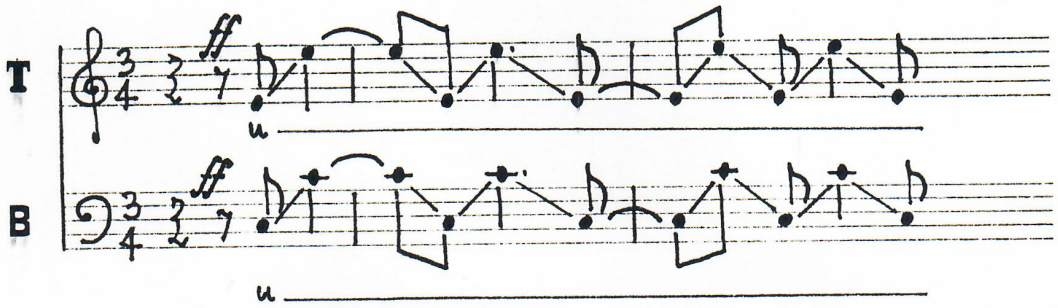
(7) A.GENTILUCCI, "Guida all'ascolto della musica contemporanea", Milano, Feltrinelli Editore, I969, p.3I7.



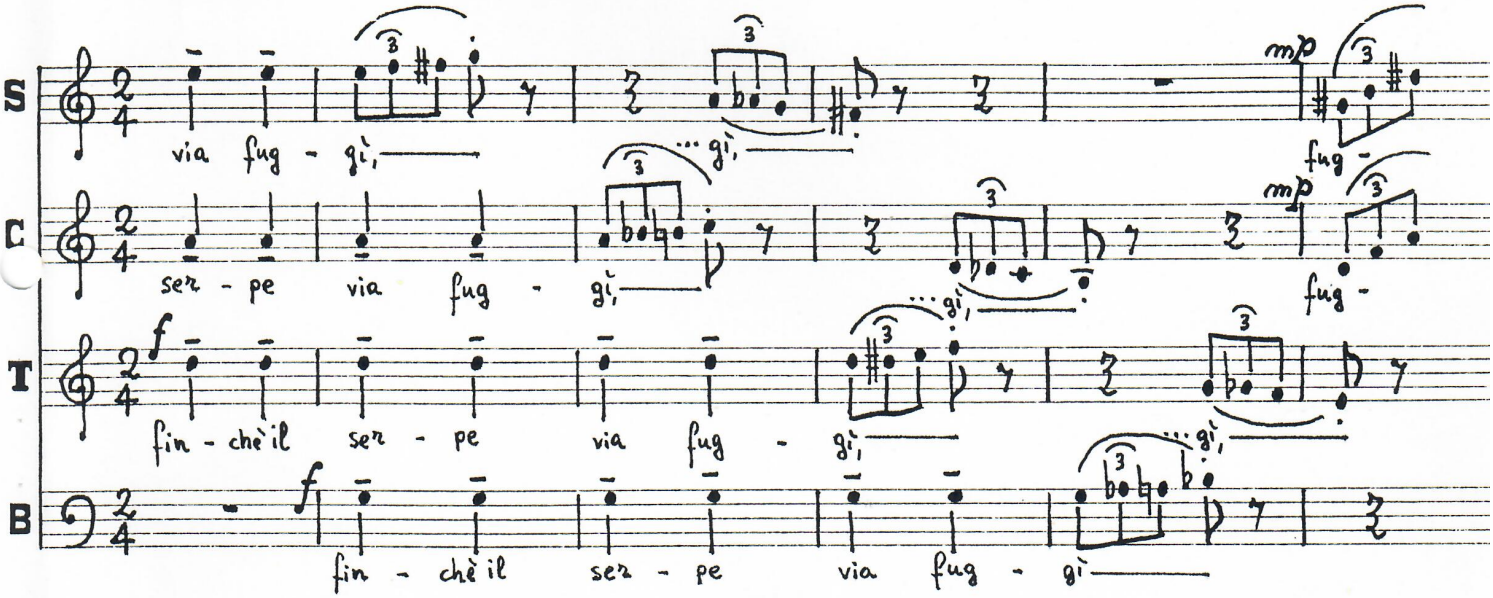
es. n.1

es. n.2

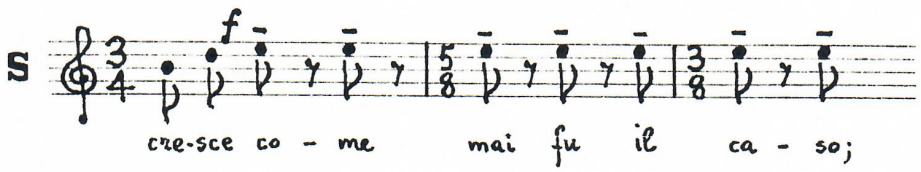




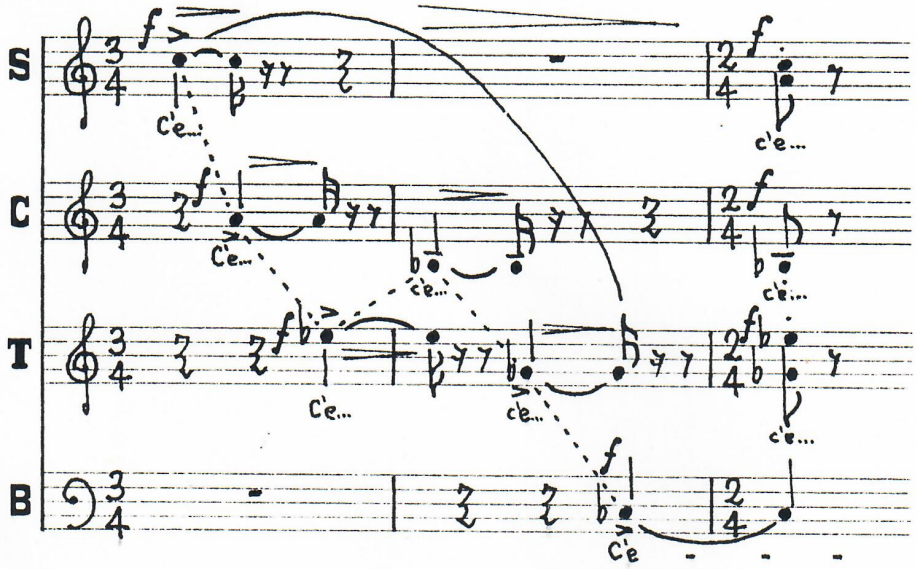
es. n.3



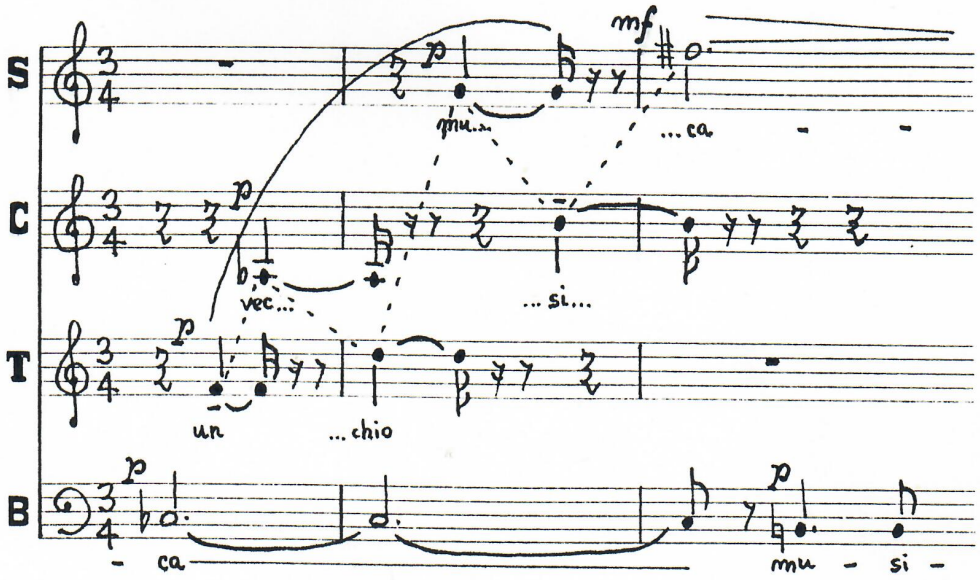
es n.4



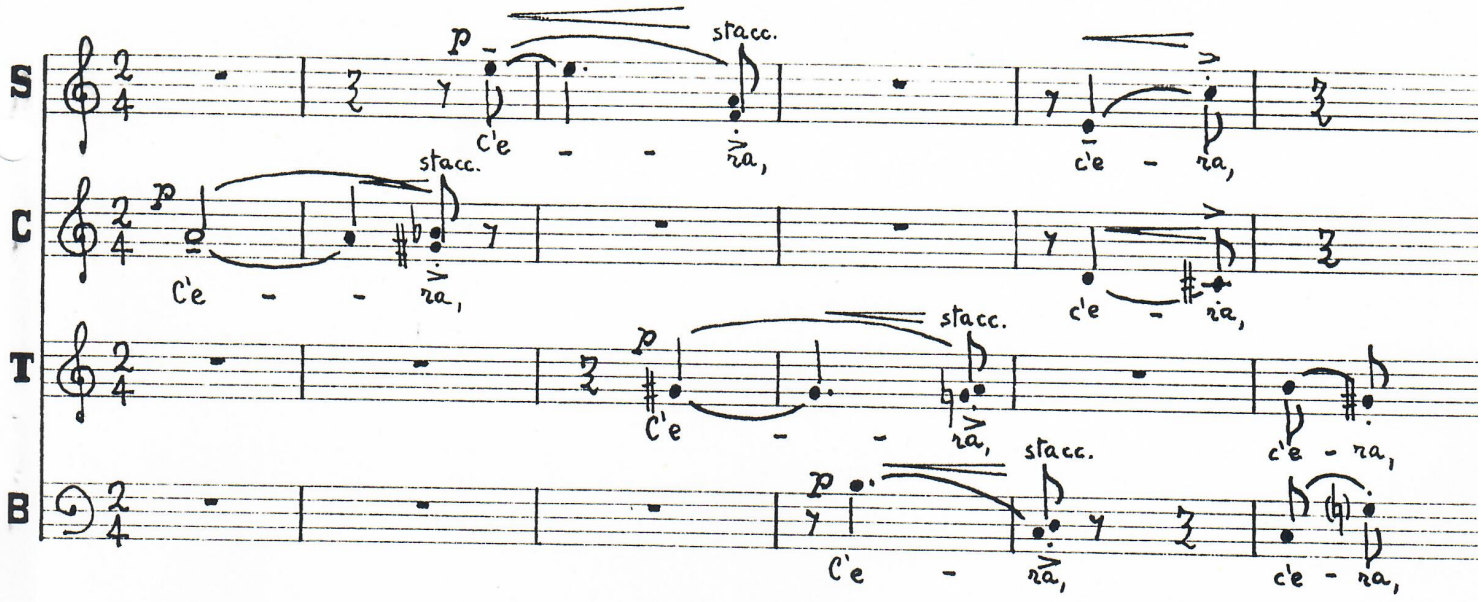
es. n. 5



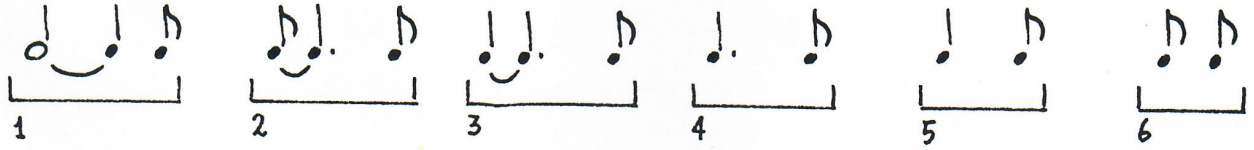
es. n.6



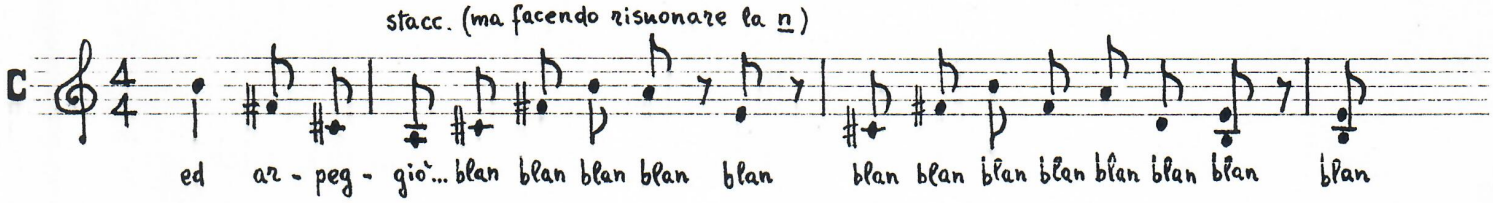
es. n. 7



es. n.8



es. n.9



es. n.10

più calmo

S

C

(falsetto)

T

B

Solo

p

"Dio

Oh oh oh oh

es. n.11

S

C

T

B

pp legatissimo (vocale o scura)

es. n.12