

L'opera in breve

di Raffaele Mellace

Penultimo atto del catalogo teatrale di Ildebrando Pizzetti – tra i più cospicui dell'opera italiana del Novecento, esteso per l'intera prima metà del secolo – *Assassinio nella cattedrale* debutta al Teatro alla Scala il 1° marzo 1958 diretto da Gianandrea Gavazzeni. In questo lavoro della piena maturità, per parafrasare Claude Rostand, d'un giovanotto di 77 anni, Pizzetti rinviene straordinarie affinità tra le istanze del proprio teatro e la *pièce* che Thomas Stearns Eliot, da poco convertitosi alla confessione anglicana, aveva dato al Festival di Canterbury nel 1935, «sacra rappresentazione» che mette in scena un delitto politico del XII secolo, l'uccisione di Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury e già cancelliere di re Enrico II Plantageneto, che ne decreta la morte quando l'antico amico gli opporrà le ragioni della Chiesa. Sottoposto al compositore a più riprese nel corso di vent'anni, *Murder in the Cathedral* viene scelto da Pizzetti nel 1956 quale soggetto della sua dodicesima opera (la compirà l'11 agosto 1957) e da lui stesso ridotto a libretto a partire dall'originaria traduzione italiana di monsignor Alberto Castelli («volenterosa», per dirla con Giovanni Raboni, ma non priva di suggestione), sulla quale operò tagli significativi che si preoccupò di dichiarare esplicitamente al Premio Nobel inglese, autodenunciando l'amputazione di «moltissime pagine di poesia suggestiva» in una lettera del 14 giugno 1956, mai giunta al poeta, in cui il compositore individua nella «bellezza potente» e nell'«altezza dell'argomento» le ragioni somme dell'interesse per il testo di Eliot. Nel cuore del dramma si staglia la figura

solitaria di Thomas Becket, che nel processo di pochi avvenimenti matura progressivamente la consapevolezza del proprio destino, affrontando e superando di volta in volta le tentazioni dell'ambizioso uomo di potere, che, tramite la disponibilità ad annullare la propria volontà in Dio, si purificherà anche della tentazione più subdola e sublime: la gloria del martirio. Attorno a Thomas si agita una varia corallità: le donne di Canterbury (con due corifee soliste), i sacerdoti (con tre solisti), quattro tentatori, quattro cavalieri, i fanciulli del coro. Personaggi che non assurgono a identità realmente autonome, bensì amplificano il dramma interiore dell'Arcivescovo, materializzandone le implicazioni più recondite e insieme la percezione del senso degli eventi, riverberati dall'intimo della coscienza alla sala del teatro. Vanno così in scena l'angoscia della Storia, il dramma del Potere, le ragioni della Chiesa e della Corona.

Teatro di poesia già nell'originaria concezione eliotiana, *Assassinio nella cattedrale* è tragedia senza dramma, ieratica e cerimoniale, narrazione e introspezione più che non azione, «inimitabile commistione di solennità e colloquialità, di slancio lirico e pacatezza razziocinante» (G. Raboni), scavo psicologico monologante più che non interazione tra soggetti. Il nudo, essenziale evento scenico (l'assassinio di Thomas Becket, presentito, annunciato e attuato; una trama che Eliot stesso così riassume: «Un uomo torna in patria, presentendo che verrà ucciso, e viene ucciso») è sospeso in un'atemporalità che trasporta su un piano universale la vicenda bassomedievale del cancelliere-arcivescovo, relativizzata

dallo stesso protagonista, che profetizza come ai posteri sembrerà «irreale, come un sogno», secondo una concezione circolare del tempo sottesa all'intera *pièce*. L'azione scorre su un piano doppio, tra l'inesorabile procedere degli avvenimenti nel corso e la loro esperienza nella coscienza dell'Arcivescovo. Un teatro siffatto, dalla severa solennità d'impianto oratoriale, di profonda ispirazione religiosa e caratterizzato dal ruolo cruciale del coro, avvicina Pizzetti ai capolavori coevi del più giovane Dallapiccola, *Il prigioniero*, *Job* e *Ulisse*, tutti incentrati sul rovello dell'uomo contemporaneo, immedesimato in figure emblematiche della memoria dell'Occidente. All'interno della geometrica struttura ternaria già predisposta da Eliot, Pizzetti presta particolare cura all'articolazione formale dell'Intermezzo – costruito simmetricamente in due sezioni vocali di straordinaria tensione espressiva, precedute, intercalate e seguite da tre pagine sinfoniche meditative – e di quei Vespri posti immediatamente prima l'epilogo, vero l'apice drammatico dell'Atto secondo e dell'intera *pièce*, culminanti nell'assassinio che corona un climax realizzato dall'interazione della voce stentorea del protagonista con tre compagini corali e quattro gruppi di solisti. Sul piano della scrittura musicale, fortemente evocativa e remota tanto dalla dodecafonia schönberghiana quanto dalle avanguardie post-weberniane, garanzia di continuità narrativa è il declamato sillabico d'ascendenza gregoriana tipico di Pizzetti, caratterizzato da minime oscillazio-

ni intervallari esemplate sugli accenti verbali e appoggiate su solidi pedali orchestrali – quell'arcaismo di nuovissimo conio che a inizio Novecento aveva fatto innamorare D'Annunzio, peraltro corrispettivo dell'originaria metrica eliotiana, che corteggia le versificazioni biblica e innodica. Il declamato s'alterna con squarci in arioso più cantabile di derivazione impressionista, a configurare brevi oasi liriche, assegnate soprattutto, ma non solo (si pensi all'aria di danza, a mo' di stornello, del Primo tentatore), alla voce di basso del protagonista. Vi si affianca una scrittura polifonica tra le più sofisticate di Pizzetti, da sempre alfiere del ruolo centrale del coro nell'opera italiana, colorata modalmente come tutta la partitura e in grado di determinare spesso l'atmosfera dominante del dramma, di contrapporsi al protagonista e di fare i conti, nell'Atto secondo, con testi classici della devozione medievale, dal *Dies irae* al *Te Deum*. Fondamentali infine le suggestive pagine sinfoniche, dalla scrittura densa, timbricamente sofisticata – spiccano i colori di celesta, campane tubolari, *Glockenspiel* e della famiglia degli oboi (l'oboe inaugura l'Atto secondo, il corno inglese l'Intermezzo) – e abitata da motivi conduttori pregnanti a caratterizzare Arcivescovo (di due generi e connotati simbolicamente: metamorfico e vieppiù inquieto l'uno, tetragono l'altro), tentatori e cavalieri, col compito, come Pizzetti stesso dichiarò, di surrogare i tagli al testo tramite le «specifiche facoltà espressive della musica».