

## ESORDI GREGORIANI DI PIZZETTI

di Gian Paolo Minardi

È difficile quando si parla di Pizzetti evitare il termine “gregoriano” nel tentare di cogliere tra i caratteri del suo linguaggio quel tratto che lo connota in maniera inconfondibile; a patto di individuarne le ragioni più intrinseche, così da distinguerlo entro quella tendenza verso cui altri giovani musicisti della sua generazione si sentivano sospinti da una necessità di sottrarsi ad un presente dominante e non condiviso: un disegno che, pur con una certa genericità, si profila indubbiamente con una sua plausibilità, con una sua coerenza storica anche, per qualcuno magari sorretto dall'avvallo del verdiano “torniamo all'antico”, che in realtà aveva tutt'altro significato, essenzialmente pedagogico. Perché il tratto caratterizzante di tale tensione verso il rinnovamento (termine che nelle vicende di casa nostra è quasi d'obbligo veder associato a quello della “provincializzazione”), era appunto rappresentato dal recupero di atteggiamenti linguistici appartenenti al passato, al più remoto anche come il “gregoriano”, quale ricerca delle proprie radici, recupero della “coscienza musicale sepolta” (Mila).

Una tendenza che, come si sa, non è solo dei nostri musicisti, quella “volontà d'arcaismo” come dirà Boulez neppure limitata alla musica, ma che si dirama attraverso la cultura europea già dagli ultimi decenni dell'ottocento per farsi nel secolo successivo più determinato intendimento, pur screziato di luci trascoloranti, dall'ascetico misticismo pervaso da veleni decadentistici a neoclassica depurazione.

Ma proprio partendo dall'ampiezza di significati che vanno liberandosi dietro questa tensione verso l'arcaico, vorrei soffermarmi particolarmente sulla situazione di Pizzetti – il musicista che, anche nella considerazione più allargata e direi più corrente, sembra aver incarnato in maniera quasi emblematica tale vocazione – per cercare di comprendere le motivazioni che hanno guidato il musicista lungo tale strada ed anche per dar evidenza a come questo orientamento sia andato determinandosi in lui assai precocemente, fin da quando il giovane Pizzetti, ancora negli ultimi anni del secolo passato, frequentava il Conservatorio della sua città. A dirigere il quale era stato chiamato, con l'incoraggiamento dello stesso Verdi (nel suo ruolo, dietro l'ostentato distacco, di vera e propria eminenza grigia della vita musicale parmigiana), Giovanni Tebaldini, uno degli studiosi che, tra i primi in Italia, avevano dedicato le proprie energie al risveglio delle nostre tradizioni gregoriane e polifoniche.

E proprio l'incontro del giovane, diciottenne, con Tebaldini credo sia da vedere come l'evento che ha svelato certe consapevolezze più o meno latenti ed attivato così certe scelte del musicista, destinate a divenire poi il contrassegno più evidenziato del suo linguaggio.

E come in ogni incontro il frutto scaturente da esso è sempre una mediazione di due entità, di due propensioni, così anche in quello del giovane Pizzetti con Tebaldini vanno considerati, quale elemento primario, alcuni caratteri della personalità pizzettiana, già molto segnati nonostante la giovane età. Lo ha ritratto questo giovane, con segno penetrante, Bruno Barilli, suo compagno di studi al Conservatorio del Carmine: “Pizzetti ha bisogno di dare musica come la vite uva; così, spontaneamente”, cogliendo quel fervore, quella tensione immaginativa che possiamo ritrovare nelle lettere che, in quegli anni, Pizzetti scambiava con l'amico prediletto, compagno di tante scorribande intellettuali,

Annibale Beggi. E si può capire allora come tale fervore, che lo portava lungo i grandi itinerari dell'arte, poetica e drammatica, del passato, venisse non poco frustrato al contatto con l'angustia intellettuale che dominava la vita parmigiana di quegli anni, ed ancor più l'ambiente del Conservatorio.

Si spiega così lo stimolo recato nell'animo del giovane da un insegnante come Tebaldini il quale, avendo promosso in effetti un forte mutamento rispetto alle consuetudini didattiche (l'istituzione, tra l'altro, di una classe di "canto gregoriano" e di "polifonia vocale" ma anche "lecturae Dantis" e insospettite aperture letterarie) – ciò che gli costerà nel giro di pochi anni la perdita del posto, dietro la spinta di un'oscura trama, di fatto la risposta delle forze conservatrici della città – troverà in Pizzetti l'unico vero discepolo, rimasto conquistato dalle prospettive nuove svelategli da quello studio. Prospettive volte all'indietro, al passato, naturalmente, grazie alle quali Pizzetti venne a contatto con la grande polifonia palestriniana e con il canto gregoriano. Conoscenze che trovarono un ulteriore stimolo attraverso la partecipazione del giovane, voluta quale premio di incoraggiamento dallo stesso Tebaldini, alla "Settimana di musica sacra", a Torino nel 1898, durante la quale ebbe l'occasione di ascoltare i cantori dei Benedettini di Solèsmes e di seguire le lezioni di Haberl sulla polifonia palestriniana, traendone una forte impressione.

Questa premessa credo sia importante per riuscire a dare un significato più adeguato a quel "gregorianismo" che ha finito per diventare poi un'etichetta apposta all'opera pizzettiana, poco di più di un generico contrassegno, non molto dissimile, del resto, da quello usato per tante altre vocazioni "arcaiche" che sono andate manifestandosi nel primo Novecento. Credo invece essenziale individuare la specificità della voce pizzettiana e per questo vedere come, fin da quegli anni di apprendistato, quelle "scoperte" remote, favorite dall'insegnamento tebaldiniano, andassero innescando nuovi fermenti entro una visione, un ambito di sensibilità, già molto deciso: come si può capire leggendo una lettera che il giovane, subito dopo il diploma di composizione, indirizza nel luglio del 1901 a Tebaldini, una lettera che è come una "dichiarazione d'intenti": "...Si fa l'arte per l'arte: formula vieta e sciocca, comoda per mascherare l'impotenza e la deficienza d'ispirazione; si ostenta un sovrano disprezzo per il popolo, quando nel popolo è la più grande sorgente di bellezza e di ispirazione... Io sono pieno di fede nell'avvenire de la nostra arte musicale; l'elemento nazionale c'è nel popolo e più vivo che mai; il male è che non si vuol trovarlo (o non si è capaci)".

E' su questo ampio fondale, il cui respiro appare chiaramente slegato dalla dimensione naturalistica piccolo borghese della nostra musica di quegli anni, che si sovrappone quella suggestione per il mondo greco che Pizzetti intese, fin dagli anni della sua adolescenza, come incarnazione primaria di un'umanità tragica ed insieme di una condizione religiosa dell'uomo. Ed è qui che vanno individuati i riflessi della sua stupefatta scoperta entro il lontano grembo della musica antica: proprio come nascita di una scelta stilistica che vede nel *canto* l'espressione più diretta di questo sentire collettivo, del "popolo"; uno stile essenziale e duttile alla provocazione della parola, come quello appunto che Pizzetti scopre nella linearità del *cantus planus*.

I primi segnali sono già chiari in alcuni lavori ancora legati al tirocinio scolastico; in quell'*ouverture all'Edipo a Colono*, ad esempio, che Pizzetti presentò nel giugno del 1901 per il suo ultimo saggio finale in Conservatorio. Ad ispirarla era stato un frammento dal *Discorso intorno ai tragici greci* di Schlegel che Pizzetti riporta in calce alla partitura. La

composizione si sviluppa come un austero poema sinfonico su questo “programma”, con inevitabili rimandi al denso apparato strumentale tardoromantico; e tuttavia la linea che va svolgendosi come tema introduttivo, nella sua eloquente articolazione monodica, intonata dai corni, prefigura una traccia che andrà prolungandosi sempre più significativamente entro il lunghissimo percorso pizzettiano; quale segno, appunto, di quella forza originaria dell’espressione vocale, di quel *melos*, nucleo generatore poi di quel “dramma” che Pizzetti intenderà in maniera tutta sua, come “vita in divenire”.

Risulta particolarmente difficile – ed è per questo che il ricorrente slogan applicato a Pizzetti come scopritore del gregoriano appare sempre più fallace o comunque assai riduttivo – sciogliere il nodo racchiuso in questo recupero delle movenze del canto piano, per la varietà di spunti che l’esperienza pizzettiana di quegli anni sembra intrecciare, nella prospettiva di rinnovamento entro cui, come testimone della “generazione dell’80”, insieme a Malipiero e Casella, e pure a Respighi, siamo soliti collocarlo.

Vorrei solo limitarmi a richiamare alcuni punti che andrebbero più profondamente considerati nel tentativo di comporre una visione più complessa, qual’è quella che si offriva allo spuntar del secolo al giovane artista, deciso a non soggiacere passivamente ai richiami di un presente che ben poco lo lusingavano:

- il rapporto che legava la scoperta del “gregoriano”, in senso storico-filologico e la sua assimilazione più scorciata attraverso il percorso dell’immaginazione creatrice.

- il rapporto tra l’arcaica nozione monodica e la visione polifonica: Pizzetti “scoprirà” il gregoriano contemporaneamente alla grande polifonia rinascimentale e tra i due piani storico-stilistici egli stabilirà poi un tipo di relazione molto personale, discendente da quella fondamentale matrice e naturale vocazione che era per lui il *canto*, da cui anche la polifonia sarà da lui intesa soprattutto come frammenti di melodie.

- la suggestione ellenica sentita profondamente da Pizzetti e la tensione nazionale che cresceva dalla cultura di quegli anni, con rinvio ideale all’antichità.

- il rapporto tra la nozione di “dramma” quale Pizzetti andava elaborando dentro di sé e la nostra tradizione operistica: a differenza di Malipiero e Casella che sentivano una vera e propria repulsione per il nostro Ottocento, Pizzetti “amò” l’Ottocento, mentre avvertì, molto forte, il disagio di fronte alla più tarda declinazione naturalistico-verista.

- il rapporto tra “dramma” e musica strumentale: anche questo un punto di profonda divergenza dalla visione di Malipiero e di Casella, musicisti essenzialmente strumentali.

Sono soltanto alcuni aspetti che, valutati in reciproca connessione, credo possano guidarci ad una conoscenza più mediata della personalità di Pizzetti e consentirci di individuare in un senso più aderente alla situazione che ha accompagnato la formazione del musicista il suo accostarsi alla musica antica ed il modo di riviverne lo spirito.

Sono aspetti, come si è detto, assai intrecciati tra loro e non riducibili, del resto, per la loro diversità, ad un’unica formula. Complessità ben riscontrabile dalle stesse composizioni pizzettiane di quegli anni giovanili, dove è ancora ben evidente il sovrapporsi di piani

diversi: come il peso della tradizione sinfonica romantica, le attrazioni verso un più vibrante mondo sonoro quale il giovane aveva potuto osservare dalla più recente evoluzione della scuola francese, ma anche il forte richiamo esercitato dall'antico, vuoi attraverso la propensione ellenistica, in cui magari si fonde con un sentimento italico risognato esteticamente, che come convinzione di ritrovare il segno più decantato, più spoglio, più vibrante anche, di un'antica eloquenza.

E' quest'ultimo aspetto quanto lasciava già intravedere la richiamata *ouverture* all'*Edipo a Colono* e che si prolungherà in maniera più esplicita nei *Tre Preludi sinfonici* per l'*Edipo Re*, composti all'inizio del 1904, un'opera di forte segno che costituisce la prima affermazione del musicista fuori dalla scuola. Un'opera importante, non c'è dubbio: non si scorge, infatti, alcuna condiscendenza al gusto del tempo (se mai affiora qualche traccia di Catalani in certi accenti passionali ammantati di fatalismo), mentre il linguaggio si snoda con una rilevata impronta plastica, sorretto da un segno tematico scabro ed incisivo, che regola ampi spazi percorsi da una sotterranea, mai troppo esibita, nervatura melodica. Nasce in tal modo uno svolgimento di sapore quasi prosastico, sulla cui apparente fissità l'apertura inattesa di inflessioni liriche, semplici allusioni a volte, accende il senso di una partecipazione intensa ed accorata. Come nessuna concessione questa musica dal passo pensoso e grave lascia alle suggestioni esterne e descrittive del soggetto, così anche l'orchestrazione appare conseguente, senza alcun cedimento verso le lusinghe del colore, se non per quello che impone l'espressione. Ed anche sotto tale profilo si definisce già in questi tre intensi pannelli l'inconfondibile fisionomia dell'orchestra pizzettiana.

Ma proprio in questo tendere del discorso musicale verso un'eloquenza pura, liberata da quell'aggravio emotivo che i compositori di scuola verista avevano recato ad essa ( e per questo Pizzetti, il quale amava Bellini per la sua sublime essenzialità, rimarrà sempre ostile ad essi ) si può forse individuare la ragione primaria che portò il compositore ad esplorare la musica dell'antichità, cercando di risvegliarne lo spirito più che i modi. Come spiegherà lo stesso Pizzetti nella famosa *Lettera all'Avvocato Bocca* scritta nel 1907 e pubblicata sulla *Rivista Musicale Italiana* per chiarire i criteri che lo avevano guidato nel comporre le musiche per *La Nave*, lettera che diventa poi il nucleo di quella più approfondita trattazione che è *La musica dei greci* (1914).

In questo senso le motivazioni risultano assai diverse, per non dire opposte, da quelle che ritroviamo in altri musicisti operanti in quegli anni, e non soltanto in Italia, nel loro guardare al passato come una specie di storia pietrificata da cui attingere materiali inerti: l'atteggiamento che informa, con varie declinazioni, tutta l'esperienza neoclassica europea.

Altro è il luogo dove Pizzetti si incontra con la contemporaneità e proprio il cercare una sua identificazione consente di sottolineare una volta di più il carattere del tutto occasionale che è sotteso all'immagine unitaria della "generazione dell'80".

Non voglio certo negare il senso storico che andrà diramandosi dietro questa formula foggiate da Mila (con annessa la questione delle virgolette) ma, più contingentemente, si trattava di convergenze che si realizzavano, per quei musicisti, poco più che casualmente: se si pensa a come i tre principali testimoni incrociarono le loro tanto disparate esperienze: esempio emblematico, l'incontro a Parigi, nel '13, così come lo rievocherà poi Casella nei *Segreti della giara*. I tre si erano incontrati "per caso", anche se dietro tale casualità vi era un evento di insottraibile richiamo quale la prima del *Sacre*, pietra di paragone, se mai ve

ne fosse stato bisogno, delle diversità che dividevano i tre, diversità che qualche anno dopo Malipiero non esiterà a rinfacciare a Pizzetti, nel culmine di un'astiosa polemica: "Fui vivamente impressionato dal *Sacre du Printemps* di Igor Stravinskij mentre tu ne provasti disgusto".

Pizzetti non si era mosso, per la verità, appositamente per quell'evento, che veniva davvero casualmente ad inserirsi, con la sua tellurica irruenza, entro il calendario delle prove de *La Pisanelle* al Théâtre du Châtelet; qualche giorno dopo Pizzetti avrebbe fatto ascoltare alcuni brani di *Fedra*, al Pavillon de Hanovre, ad un gruppo di personaggi invitati da D'Annunzio: tra essi anche Debussy.

E' un momento di grande rapimento verso il parmigiano da parte di D'Annunzio, il quale già pochi mesi prima, scrivendone a Gabriel Astruc, l'autorevole impresario, amico di Proust, aveva portato alle stelle il suo ultimo raggiungimento, *Fedra*: "L'oeuvre d'Ildebrando da Parma se rattache directement et puissamment à l'art du *Couronnement de Poppée* et de l'*Orphée*. Croyez à un artiste qui de toutes ses forces depuis trente ans sert l'art sévère: cette *Phèdre* musicale est un chef-d'oeuvre, un *vrai*, un de ces rares jets de poésie pure qui de temps en temps viennent renouveler l'âme fatiguée ed inquiète de toute une génération...".

L'incontro con D'Annunzio segna senza dubbio uno degli incroci più forti di Pizzetti con la contemporaneità. E sarà, tra i tanti avvenuti o tentati dai musicisti con il poeta più musicale del tempo, forse il più felice. Incontro nato per caso, dal concorso per le musiche per *La Nave*, consolidatosi via via con le due liriche, *I Pastori* e *Erotica*, quindi proseguito con *Fedra*, culminando poi con le musiche di scena per *La Pisanelle* e con esse praticamente concluso, considerando *La figlia di Jorio* la tardiva risonanza di una stima che mai svanirà. Tuttavia la scelta da parte di Pizzetti di interrompere, con *Debora e Jaele*, la collaborazione poetica diventa segnale inconfutabile di una separatezza che va operando, pur dietro consonanze più esteriori ben riconoscibili, vuoi nella più allargata cornice programmatica tipo "Arma la prora e salpa verso il mondo", ma ancor più attraverso il più segreto rispetto poetico da parte del musicista quale si può cogliere, equilibrio davvero mirabile, nei *Pastori*.

Vi è indubbiamente dietro la convergenza Pizzetti-D'Annunzio, nella stessa risonanza sottilmente ambigua che da essa pare tuttavia emanare, quella dissociazione che sembra investire la stessa nozione primaria da cui muove il musicista, quella vocazione al *canto* sempre al limite di divaricarsi tra espressione e bellezza, tra contenuto ed arabesco, in un'ambiguità tipicamente decadentistica. E proprio tale intrecciarsi di atteggiamenti, come l'arcaismo modaleggiante o la più stretta adesione alla parola attraverso il declamato può apparire come paravento a più sostanziali diversità: colte assai bene da Piero Santi quando ha osservato come "la mistica dannunziana della potenza" ceda in Pizzetti "alla mistica dell'amore" ed ancora ribadite da Lanza Tomasi quando ha sottolineato come Pizzetti abbia colto "lo splendore decorativo dell'eloquio dannunziano 'ma' non la fondamentale immoralità alle sue spalle"; affermazione in cui sembra prolungarsi una delle tante folgorazioni uscite dall'inquieta sensibilità di Bastianelli quando, confrontando la musicalità di Pizzetti con quella di D'Annunzio, parlò per quest'ultima di sensualità "repugnante, perché angustamente feroce e, direi quasi, testarda d'egoismo".

E proprio Bastianelli, coscienza inquieta e contraddittoria ma acuta come poche altre nel suo inesausto osservare quanto andava muovendosi dinanzi a sé, credo abbia colto con

straordinaria precipuità le ragioni più intime del fare pizzettiano; diviso com'era il geniale toscano tra un'oscura attrazione per i fantasmi del decadentismo, che pur contrastava, e l'aspirazione a ritrovare quella che egli chiamava "l'italianità della volontà e della coscienza", Bastianelli vede in Pizzetti, nel giovane Pizzetti, l'artista che incarna tale aspirazione. Individua in lui "un'*aisthesis* non più mortificata dal plagio romantico sette e ottocentesco: un senso armonico e ritmico di nuovo semplice e schietto, cioè non più inquinato dalla retorica della ricerca o della fiacchezza dell'improvvisazione; una chiarezza di temi più che personali, nazionali, nostrani, e non più sterili come quelli stranamente infecondi dell'ottocento, ma pieni di fertilità di conoscenza quanto quelli del quattrocento e cinquecento; un bisogno di forma strettamente aderente al significato o della parola o della situazione: sono le doti di questa musica che al contrario delle farraginose magniloquenze romantiche, parla quasi sempre sottovoce, sacrificando le rabbiose sonorità, all'intensità del sentimento e, al contrario degli squilibri, degli scatti dei grandi (e presunti grandi) ultimi *lirici* europei, si equilibria quasi sempre in una fluidità *prosastica* pensosa e tutta cose."

Insiste in particolare Bastianelli sull'idea di Pizzetti quale "prosatore" o "parlatore musicale", che coglie, appunto, la naturale vocazione del musicista per la parola musicata. Ed è proprio tale vocazione a guidare il musicista verso la fonte primaria dell'antico canto piano. La circostanza occasionale di comporre le musiche per *La Nave* – un concorso bandito da un giornale romano, *Il Tirso* – sembra costituire un incoraggiamento, accresciuto dall'inattesa opportunità di collaborare con D'Annunzio. Il quale si mostrerà subito entusiasta del lavoro fatto dall'oscuro maestrino parmigiano: "... la nobile sobrietà con cui Ella tratta i temi venerandi è degna della più alta lode" gli scrive il 9 novembre del 1906 non senza lasciargli qualche suggerimento: "Bisogna trar partito dalle melodie liturgiche che intonano gli inni del Breviario ambrosiano. La tragedia accade nell'anno 552, prima della pretesa riforma che prende il nome di Gregorio".

Pizzetti dal canto suo sembra operare con chiara determinazione, secondo le linee di condotta che andrà poi chiarendo nella famosa *Lettera all'Avv. Bocca*, pubblicata sulla *Rivista Musicale* del 1907, un documento che rappresenta una significativa chiave di volta della poetica pizzettiana.

Si precisa così il suo rapporto col "gregoriano", rapporto dell'artista e non dello studioso, men che meno un adeguamento alla moda. Gregoriano come fondale da cui Pizzetti trae sollecitazioni per la creazione di sue melodie, rimanendo la modalità – è stato detto – "come sottile profumo". Non dissimile, pur in altra prospettiva storica, il processo creativo di un Bartok o di un De Falla in rapporto all'originale materiale folclorico. Un processo creativo quello di Pizzetti suggestionato dai modi della musica greco-latina senza tuttavia condizionamenti deterministici dell'*ethos*. "Il quale *ethos* non ho voluto considerarlo stabilito nella definizione degli antichi teorici greci o latini, dei filosofi o dei primi musicologi della Chiesa, ma ho voluto sentirlo io stesso in me profondamente", con quella libertà consentita dalla stessa polifonia "che lumeggiando diversamente il motivo musicale, distribuendo variamente le ombre, ha dato risalto a uno fra i caratteri espressivi del modo o ne ha attenuato la forza".

(da "Aurea Parma", fascicolo II Maggio-Agosto 2019)