Toscanini e Pizzetti

di Gian Paolo Minardi

(Articolo dalla relazione al Convegno su Toscanini, Parma, Casa della Musica, 4-5 maggio 2007)

Uno dei temi ricorrenti nella ricreazione del profilo critico di Toscanini è quello riguardante il suo rapporto con la contemporaneità, aspetto che è stato osservato non sempre con la dovuta determinazione se non addirittura condizionato da prevenzioni. E questo perché non sempre si è considerata adeguatamente, nella complessità non di rado sfuggente degli intrecci, la temperie che contrassegnava il nostro panorama musicale, in quello scorcio tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento in cui Toscanini ha imposto senza mezzi termini il proprio prestigio direttoriale, e il rapporto non sempre esplicito che andava intrecciandosi tra il preponderante retaggio melodrammatico e le nuove sollecitazioni del sinfonismo provenienti dall'esterno. È fin troppo evidente come in tale incrocio, destinato ad un allargamento del quadro in senso europeo, Toscanini si sia mostrato quanto mai lungimirante, se appena si consideri la tempestività con cui portò in Italia la musica di Richard Strauss e di Debussy.

Se mai un indizio significativo di come quel suo sguardo acuto si muovesse lungo direttrici precise, stagliate, pur nella loro progressività, nel rispetto di una continuità storica può scorgersi nel giudizio nettamente negativo espresso dopo un attento esame della partitura della *Quinta Sinfonia* di Mahler da lui richiesta nel 1905, a ridosso quindi della prima esecuzione di quest'opera avvenuta a Colonia nel 1904, al cognato Polo: "Mahler non è un artista serio. La sua musica non ha alcuna personalità né genialità. È un miscuglio di italianità uso Petrella, Leoncavallo accoppiata all'enfasi di Tschaikowsky, musicale ed istrumentale, con ricerca di bizzarrie straussiane..." e via di questo passo con l'amara conclusione "così, ecco purtroppo tramontata l'idea di una possibile esecuzione a Torino"¹. Giudizio che precedeva l'incontro con Mahler a New York, non toccato quindi da alcuna incompatibilità di carattere né dagli screzi che resero non poco disagevole la convivenza dei due grandi musicisti al Metropolitan. Sfuggiva evidentemente a Toscanini il senso della "crisi", quale cedimento del linguaggio rispetto alla sua fede nella continuità, che era l'ineludibile marchio della modernità, ciò che lo induceva a rigettare quegli atteggiamenti scaturenti da una visione dominata dall'idea del "negativo", quindi quel mascheramento parodistico che domina il linguaggio mahleriano.

Testimone significativo della tensione ideale che sospingeva l'operare di Toscanini è Gaetano Cesari, critico del *Secolo* quindi del *Corriere della sera*, fino al 1934, anno della sua morte, nonché profondo studioso e musicologo. Quasi coetaneo di Toscanini, Cesari lo aveva conosciuto negli anni della giovinezza quando era violoncellista alla Scala, dove pure lui suonava il contrabbasso. Ne aveva quindi seguito l'ascesa e ben conosceva quegli intendimenti che guidavano il suo cammino artistico, coi quali si trovava in piena sintonia. Lucida appare quindi la sua definizione dell'anima di Toscanini, "ritrosa ad ogni esterioresità che appaia disarmonica con le pure visioni dell'arte", come anche pertinente è il modo di sottolineare la constatazione che "il suo nome è noto come il simbolo di una nostra forza invidiata, come l'ultima espressione dello storico valore del musicista italiano". (*Corriere della sera*, 27.12.1928)

Quanto al primo aspetto indicato da Cesari, vale a dire la considerazione primaria di un equilibrio formale quale tramite di una essenziale forza comunicativa, può essere significativo considerare

¹ G. Barblan, *Toscanini e la Scala*, Milano, edizioni della Scala, 1972, p. 119

come nelle scelte di autori contemporanei Toscanini abbia privilegiato musiche contrassegnate da una particolare organicità, non intaccate da processi dissolutivi o parodistici: così dirige alcuni poemi sinfonici di Strauss, con meno convinzione la *Sinfonia domestica*, esclude *Elektra* e *Rosenkavalier*, ha parole pesanti per *Arabella*. Di Stravinskij dirige *L'uccello di fuoco*, *Feux d'artefice*, alcune parti di *Petroucka*, partiture tutte di forte spessore sinfonico; esclude totalmente Bartok e Schoenberg mentre dirige *Pastorale d'été* e *Pacific* di Honegger, il *Psalmus hungaricus* di Kodaly. Successivamente affronterà le partiture di molti musicisti americani, così come sarà sollecitato a dirigere, strappandola di mano a Stokowskij, la *Settima Sinfonia* di Sostakovich, ma per ragioni “politiche” più che per un vero interesse musicale. Nella lettera del 25 giugno 1942 a Stokowskij confessa di aver rinunciato a dirigere nella stagione 1938-39 la *Quinta Sinfonia* “a causa del mio scarso interesse per essa”².

Ben più articolata la presenza dei musicisti italiani, ciò che risponde ad una linea di condotta assunta dal direttore che ha ben presto consolidato una posizione di responsabilità prima a Torino, a Milano poi, e che Fiamma Nicolodi ha ben sintetizzato: “La linea maestra era per Toscanini quella di diffondere le musiche straniere di marca romantica e tardo-ottocentesca, e, diversamente da Martucci, di segnalare all’attenzione della società i migliori talenti italiani, operisti e non”³. E in questo quadro si può osservare come perda una preconcepita rigidità la consueta contrapposizione tra le due fazioni opposte, tra gli operisti della “giovane scuola” e i musicisti che hanno fatto più esplicita professione di rinnovamento, in altre parole tra conservazione e progresso, distinzione in effetti non così netta come si è portati ad intenderla; “una *Koiné* che, nata nel clima estetizzante *fin de siècle* – come nessun altro prodigo di trasgressioni, sforzi di acculturazioni, dissipati cimenti – favorì accavallamenti e osmosi molteplici”, riassume sempre efficacemente la Nicolodi.

Accostamenti sintomatici ma pure stacchi rilevati: e Toscanini quanto sembra seguire i primi altrettanto nettamente distingue i secondi.

Un’occasione che si può assumere come campione rappresentativo del modo di porsi di Toscanini di fronte ai nostri musicisti – e non solo sotto l’aspetto prettamente musicale ma pure per il senso di responsabilità di fronte ad una grave situazione sociale – è quella dei dodici concerti sinfonici “a beneficio della classe lirico-musicale” che diresse tra il 6 gennaio e il 24 marzo 1918 nella sala del Conservatorio di Milano. Impresa per la quale Toscanini si impegnò personalmente, dando egli stesso in cospicuo contributo, nella ricerca di fondi per la realizzazione di un progetto mirato ad alleviare i disagi degli artisti dovuti alla particolare contingenza della guerra: il disastro di Caporetto, la Scala chiusa dal marzo 1917, disoccupazione quindi, che toccava anche i musicisti della Scala. Nei programmi di questi dodici concerti Toscanini inserisce a fianco di opere ormai ben consolidate nel repertorio una serie di composizioni di musicisti contemporanei tra cui Respighi, Busoni, Pizzetti, Malipiero, Tommasini, Zandonai. Un impegno certamente enorme, pensando che anche queste opere Toscanini le diresse a memoria – “perché il possesso assoluto delle composizioni da dirigere è per Toscanini l’onesto necessario antefatto onde riceve vigore e libertà l’azione svolta dall’interprete”. Così sul *Corriere della sera* del 25 marzo 1918 Gaetano Cesari il quale non mancò di rimarcare come proprio tale cura e tale energia da parte del direttore “rese talvolta sopportabili dei lavori o frammenti di lavori che di simil beneficio non sarebbero stati per se stessi meritevoli. Ma tanto poté, in Arturo Toscanini, il desiderio di venire in ausilio ai giovani che egli sacrificò loro la sua stessa veggente inflessibilità”.

² *Nel mio cuore troppo d'assoluto*, a cura di H.Sachs, Milano, Garzanti, 2003, p. 530

³ F.Nicolodi, *Martucci, Toscanini e la vita musicale italiana*, in “Toscanini – Atti del Convegno Bologna per Toscanini – 14-15 maggio 1991, Editrice Clueb, Bologna, 1992, p. 69

Termine eloquente di tale inflessibilità può scorgersi nel rapporto con i musicisti della “Generazione dell’80”: a fronte di una riconoscibile attenzione per Pizzetti e per Respighi notiamo, infatti, l’esclusione totale di Casella e quasi totale di Malipiero. Ad eccezione, infatti, di quelle *Pause del silenzio* inserite nel decimo dei dodici concerti al Conservatorio cui si è fatto cenno, Toscanini del musicista veneziano non diresse più nulla, anche se tra i due si era stabilita una buona cordialità di rapporti. L’esecuzione milanese non aveva suscitato troppo entusiasmo, anzi, come può leggersi nella recensione di Cesari (*Corriere della sera* 11-3-1918): “un successo d’ilarità dovrebbe essere chiamato da un narratore obiettivo quello toccato alle *Pause del silenzio* di Francesco Malipiero...Il pubblico ha reagito prima col silenzio sottolineato da sorrisi ironici, poi con l’applaudire freneticamente il... Notturmo del Martucci”. L’insuccesso di quella esecuzione traspare nel dubbio che Malipiero, in una lettera del 14 marzo propone a Toscanini il quale, secondo le informazioni giunte al compositore, “non appena il silenzio non fece più pausa, alzando le braccia al cielo, di corsa si ritirò nel suo camerino. Con quell’alzata delle braccia ella volle forse esprimere il suo disappunto per aver inserito le *Pause del silenzio* in un suo programma, o per deplorare l’incomprensione degli ascoltatori?” Nel riprendere questa lettera molti anni dopo per la pubblicazione nel *Filo d’Arianna* Malipiero postillerà: “La parola non venne, ma le *Pause del silenzio* godono ottima salute”⁴. Non venne la parola ma neppure nessun’altra esecuzione di opere malipieriane da parte di Toscanini.

Più assoluta ancora l’esclusione di Casella, ciò che non incrinerà minimamente l’ammirazione del musicista per il grande direttore.

Ben diverso il rapporto con Respighi e Pizzetti. Del primo si può capire come Toscanini apprezzasse l’abilità dell’orchestrazione, acquisita alla scuola di Martucci, musicista e direttore da lui sempre ammirato, e consolidata con Rimskj Korsakov; significativa, tuttavia, la constatazione che di Respighi non eseguì alcuna opera teatrale.

Può essere naturale ricondurre la particolare attenzione rivolta da Toscanini a Pizzetti alle comuni origine parmigiane, entrambi usciti da quel Conservatorio del Carmine che il direttore ricorderà sempre con emozione. Un legame quello di Toscanini con la propria città che se, come in tanti altri artisti che se ne allontaneranno spesso amareggiati (vedi Barilli), non eserciterà particolare richiami, rimarrà tuttavia incarnato nel profondo della sua personalità, nel carattere ma soprattutto affiorerà lungo tutta la sua carriera attraverso il colore di quell’inconfondibile dialetto mescolato, come si può cogliere dalle molte testimonianze registrate delle prove, a quell’inglese che gli rimarrà sempre acerbo. Così come il ricordo delle prime esperienze scolastiche si protrarrà attraverso l’attenzione con cui Toscanini ricorrerà alla collaborazione di molti strumentisti parmigiani da lui conosciuti nelle aule di scuola. Sul filo di tale lunghezza d’onda, storico-sentimentale, presenza certamente non occasionale é quella di Giovanni Bolzoni, compositore fecondo e eccellente direttore d’orchestra, a Torino dove nella compagine con cui realizzò nel 1896 i Concerti Popolari ebbe come giovane violoncellista Toscanini, tornato nelle file dell’orchestra dopo lo straordinario *exploit* brasiliano. E Toscanini manterrà un rapporto ideale con questo parmigiano se ancora nel 1943 registrerà due brani, un *Minuetto* e la Serenata dalla suite *Il castello medioevale*.

Per quanto riguarda il rapporto con Pizzetti, più giovane di tredici anni, a rendere più suggestiva la comune matrice scolastica si può rievocare la figura di Giovanni Tebaldini che diresse il Conservatorio tra il 1897 e il 1902, succedendo a Gallignani passato al Conservatorio di Milano; una scelta fortemente caldeggiata da Verdi che dalla sua posizione distanziata, quasi in penombra,

⁴ G.F. Malipiero, *Il filo d’Arianna*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 286-87

seguiva in realtà con attenzione le vicende musicali della città. Tebaldini avrà a Parma una vita contrastata, per le innovazioni recate nell'insegnamento e l'apertura culturale destinata inevitabilmente a scontrarsi con le forze conservatrici. Unico allievo che da tale visione trarrà un sostegno decisivo per lo sviluppo della propria personalità sarà appunto Pizzetti⁵. Tra le tante novità introdotte da Tebaldini nell'intendimento di allargare la cultura musicale degli studenti vi era anche la sollecitazione affinché i giovani allievi potessero confrontarsi con una realtà più aperta rispetto alla dimensione provinciale, ma per questo non poco arrogante, della città. È lo stesso Tebaldini, nel libro di memorie che dedicherà a Pizzetti nel 1931, a ricordare il suo primo incontro con Toscanini, a Torino nella primavera del 1898, dove, di ritorno da Parigi per la prima dei *Pezzi Sacri*, aveva ascoltato le prove di un concerto al Teatro Regio: “Dopo la prova rimanemmo assieme per tutta la sera appartati in un caffè solitario lungo i Portici di Via Po. Gli parlai del Conservatorio di Parma: come lo trovai, e di quello che da esso mi ripromettevo. Gli feci il nome di un giovane alunno sul conto del quale nutro molte speranze!”⁶. E in questa azione più aperta che Tebaldini promuove per l'allargamento della cultura musicale nella scuola da lui diretta assume rilievo particolare la cura che egli dedica a Pizzetti. Nell'autunno del 1898 lo manda a Torino per l'esposizione Nazionale, ma soprattutto per seguire i corsi di Haberl, e come premio di incoraggiamento gli assegna cento lire “sul fondo passeggiate degli alunni convittori” – scrive Tebaldini in una lettera – commentando poi “L'Economista del Conservatorio per questo fatto ha cominciato a guardarmi in cagnesco”⁷. In quell'occasione Pizzetti assisterà a due concerti di Toscanini, riferendo le proprie impressioni al maestro Tebaldini in una lunga lettera resoconto. “... ho sentito l'orchestra del m° Toscanini (Per quanto mi abbia fatto non son riuscito a farmigli presentare). Il programma non conteneva nulla di classico; era però formato di composizioni molto buone. Ad esempio la Sinfonia

⁵ Piero Santi nel suo saggio “Ildebrando da Parma a Firenze”, in *Musica italiana del primo novecento. La generazione dell'80*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 377 e seg. analizza con molta ponderazione il senso di questa formazione provinciale di Pizzetti, dando peraltro risalto al ruolo di apertura culturale, almeno rispetto alla ristrettezza d'orizzonte dell'ambiente musicale parmigiano di quegli anni, esercitato sul giovane Pizzetti da Giovanni Tebaldini il quale, ricorda Santi, aveva studiato a Bayreuth, Monaco e Ratisbona e improntava la propria azione didattica a criteri culturalmente più attivi e nuovi, che il giovane allievo mostrò di saper metter a frutto ma che di fatto non vennero riconosciuti dal “potere costituito”, col risultato che Tebaldini dovette andarsene da Parma. “L'educazione parmense – scrive Santi – fonda così i due poli della personalità artistica di Pizzetti: quello dell'individualismo e quello del solidarismo. Una forte tensione personalistica, fomentata dalle evasioni didattiche di Tebaldini, audaci quanto deplorate dall'ambiente, e, insieme, uno spiritualismo anelante alla trascendenza religiosa”.

⁶ G. Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti*, Parma, Editore Mario Fresching, 1931, p. 35

Tebaldini si era recato a Parigi per incarico della *Rivista Musicale Italiana*. “Sino ad un certo momento si sperò nella presenza del Maestro, ma poscia avvertì Egli da Genova non sentirsi in grado di affrontare il viaggio. A Parigi, al Grand'Hôtel sul Boulevard des Capucines poco lungi dall'Opèra, salii a visitare Arrigo Boiro. Era con lui Giuseppe Gallignani. Ricordo che questi, in quell'incontro, si diffuse a parlare della nuova imminente riorganizzazione del Teatro alla Scala con a capo Arturo Toscanini. – Finalmente abbiamo trovato l'Uomo ed il Maestro- andava egli ripetendo, con aria di compiacimento. Ed era vero. L'Uomo ed il Maestro che per un trentennio – salvo brevi intervalli – doveva primeggiare sul maggior Teatro Italiano, stava per iniziare il periodo più fecondo dell'opera sua tanto benefico per l'Arte”. Più avanti nel racconto Tebaldini rievoca il primo incontro con Toscanini, a Torino, di ritorno da Parigi. “Non avevo peranco avvicinato l'eminente maestro, sebbene avessi assistito a diverse sue esecuzioni: per la prima volta – lui ventunenne – al Dal Verme di Milano nell'autunno del 1888 con la *Francesca da Rimini* di Antonio Cagnoni; poi a Treviso nell'ottobre del 1895 col *Tannhäuser*; indi nell'estate del 1896 a Brescia con la *Bohème*. Cortesemente accolto assistetti ad una prova d'un Concerto orchestrale al Teatro Regio con la *Pastorale* di Beethoven. Dopo la prova rimanemmo assieme per tutta la sera appartati in un caffè solitario lungo i Portici di Via Po. Gli parlai del Conservatorio di Parma: come lo trovai, e di quello che da esso mi ripromettevo. Gli feci il nome di un giovane alunno sul conto del quale nutro molte speranze!... Di quel giovane, venticinquenne ed ancora trent'anni più tardi per *Débora e Jaele* e per *Fra Gherardo*, lo stesso Toscanini doveva farsi assertore illuminato ed indefesso!”.

⁷ Lettera cc.8; Tebaldini 1, num. I-Pac 1 conservata nella sezione musicale staccata presso il Conservatorio di Parma della Biblioteca Palatina. Gentilmente segnalatami, come le altre lettere tra Tebaldini e Pizzetti dalla Signora Anna Maria Novelli Marucci, direttrice del Centro Studi e Ricerche “Giovanni Tebaldini” di Ascoli Piceno.

in Do minore di Saint-Saëns che mi sembra uno dei migliori lavori del maestro francese; il *preludio* della *Fiaba* di Humperdink, e, per l'istrumentale finemente cesellato, lo *Scherzo* del Romeo e Giulietta di Berlioz. Assai bruttina mi è parsa la *Rapsodie* di Lalo. Suggestivo discretamente il preludio della Wally del Catalani colle sue frasi malate e dolorose. L'esecuzione fu veramente mirabile. Io credo che se si può dare la perfezione. Toscanini l'ha ottenuta colla sua orchestra. E qui sottolineo appunto perché difficilmente assai potrà ancora esser formata un'orchestra simile. E senza voler con ciò toglier nessun merito al m° Toscanini mi pare che una gran parte della splendida esecuzione debba attribuirsi all'insieme dei suonatori...⁸.

Lo riascolterà a Parma il 29 aprile 1900 in occasione del Concerto organizzato, sempre sotto la fervida spinta di Tebaldini, dalla Società dei Concerti "pro infanzia abbandonata" che vede Toscanini a capo dell'orchestra della Scala⁹. Tebaldini, convinto degli effetti esemplari che gli allievi di composizione potevano trarre da simili esperienze, Tebaldini riesce a prolungare l'esito dell'evento parmigiano recandosi a Bologna, con un gruppo di allievi tra cui Pizzetti, grazie anche all'assistenza di Martucci "anima nobilissima che sente e comprende le ragioni spirituali della nostra peregrinazione".

Altro capitolo della vocazione formativa di Tebaldini è legato al viaggio a Milano con una rappresentanza di allievi compiuto il 27 febbraio 1901, per partecipare alle funzioni in occasione del trigesimo della morte di Verdi. Tebaldini pensò, infatti, di fermarsi alcuni giorni a Milano con un gruppo ristretto di allievi di composizione affinché potessero ascoltare l'*Elisir d'amore* e il *Tristano*. Ed in quella occasione riuscirà ad avvicinare quegli allievi, tra cui Pizzetti, a Toscanini, rendendoli partecipi di una ricca conversazione. Nel suo libro su Pizzetti riporta uno stralcio significativo di un intervento di Toscanini: "Se la complessa polifonia instrumentale di Riccardo Wagner si dovesse ritenere frutto di studio nel senso scolastico, è evidente che non basterebbe l'intera esistenza di un uomo per arrivare soltanto alla soglia di sì grandioso edificio. No; essa nella sua consistenza organica, pur osservata tecnicamente, è risultato di una formazione già concreta in chi ha in sé soggettivamente sentita, tal che la sua traduzione in *realtà oggettiva* non risulta che quale conseguenza di un atto interno preesistente ed altrettanto reale quanto l'atto esterno venuto poi"¹⁰.

Un rapporto quello di Tebaldini con Toscanini che si prolungherà lungo alcuni decenni nel segno dell'ammirazione, come sta ad attestare la lettera inviata il 24 luglio 1930 al direttore da Tebaldini, fervente wagneriano, per complimentarsi dei successi riportati a Bayreuth dirigendo *Tannhauser* e *Tristano*¹¹. Ricorrenti saranno gli incontri. In una lettera che Tebaldini invia a Pizzetti il 6 giugno

⁸ Lettera s.l.(ma Reggio Emilia) Sett (seconda metà) 1898 – ibidem.

⁹ G. Tebaldini, cit. p. 81: "Gli allievi di composizione si erano preparati nella classe del M° Galliera, soprattutto studiando, commentando, e cercando approfondire – gli uni stando al pianoforte, gli altri con la partitura d'orchestra sott'occhi – la VI *Sinfonia-Pastorale* di Beethoven compresa nel programma del Concerto. Il quale, come è facile immaginare, assurse ad un grado elevato di importanza artistica e di attestazione entusiasticamente cordiale da parte della cittadinanza che per la prima volta, dopo quindici anni di lontananza, rivedeva e salutava il suo Toscanini – l'allievo cioè della Scuola del Carmine – ormai saluto in fama altissima quale interprete dei più grandi capolavori dell'arte. Riferisco da una cronaca del tempo: "Teatro splendido, imponente; ovazioni entusiastiche all'orchestra ed al suo direttore. Due numeri del programma bissati: la *Danza delle Ondine* in *Loreley* di Catalani e la *Marcia funebre* di Sigfrido nel *Crepuscolo degli Dei* di Wagner. A Toscanini, commosso per le feste prodigategli, fu offerta una grande medaglia d'oro. Nel mio proposito – aggiunge amareggiato Tebaldini – avrei voluto che essa venisse presentata dai due più piccoli allievi convittori del Conservatorio. Mi sembrava che un simile atto di omaggio racchiudesse quasi un *simbolo ideale*. Ma l'idea non venne compresa, e quindi neppure accolta. Occorreva far posto a chi, per la venuta di Toscanini a Parma ...non aveva fatto nulla!"

¹⁰ G. Tebaldini, op.cit. p. 113

¹¹ G. Barblan, op.cit. p. 361

1933 per ringraziarlo di averlo invitato alla prima della *Rappresentazione di Santa Uliva* gli riferiva che Toscanini, presente anch'egli, gli aveva detto "che non andrà più a Bayreuth e me ne diceva le ragioni. Grande superiorità morale rivela egli con questo suo contegno; meraviglioso carattere sempre coerente a sé stesso. Purtroppo il tempo di siffatti uomini è passato..."¹².

Il 24 luglio 1948 Toscanini inviò a Tebaldini una sua foto con la seguente dedica: "A Giovanni Tebaldini | ricordando tempi lontani e cari eppur | vicini nella memoria dolce e viva | Affettuosamente – Arturo Toscanini".

Nel 1903 Pizzetti partecipa al concorso Sonzogno con la sua prima opera, il *Cid*; partecipazione frettolosa che gli costerà l'esclusione, a causa dell'incompletezza dell'opera. Tuttavia, il 5 dicembre si reca a Milano e riesce a far ascoltare qualche frammento dell'opera a Toscanini il quale, secondo quanto si legge nella *Cronologia* del figlio Bruno¹³, gli avrebbe chiesto "È proprio sicuro, lei, di aver qualcosa da dire?". Domanda che non deve aver scoraggiato più di tanto il giovane musicista, ben determinato nel muoversi lungo una direzione di cui già i *Tre intermezzi sinfonici per l'Edipo Re di Sofocle*, dell'anno successivo, indicano un'indubbia cifra di originalità. Seguiranno le musiche per *La Nave*, alcune liriche dal tratto significativo tra cui *I pastori*, pagina esemplare per la giustezza dell'intesa con la musicalità dannunziana; quindi il maggior cimento drammatico con *Fedra*, della cui creazione avrà occasione di parlare con Toscanini nell'agosto del 1910.

Ma il primo concreto accostarsi di Toscanini ad una partitura di Pizzetti avverrà in occasione dei dodici concerti al Conservatorio del 1918: nell'ottavo concerto, il 24 febbraio, Toscanini insieme alla Sinfonia in re maggiore di Haydn e alla *Canzone dei ricordi* di Martucci, nonché alle *Le Fontane di Roma*, già presentate in un precedente concerto, dirige l'*Ouverture per una farsa tragica* di Pizzetti. Dalla recensione di Gaetano Cesari sul *Corriere della sera* del 25 febbraio veniamo a conoscenza di una "accoglienza freddina e dello stato di perplessità del pubblico", cosa che il critico attribuisce all' "equivoco fra un impressionismo evocato di fatto ed una espressione soggettiva di sentimento proposta come meta". È uno dei termini di contrasto questo che contrassegnerà anche per le composizioni future l'atteggiamento critico di Cesari verso la musica di Pizzetti. In particolare per questa *Ouverture* Cesari si sofferma sullo scarto tra gli intendimenti del musicista – il quale aveva indicato la composizione come scaturita da condizioni determinate, affatto soggettive, "dal dualismo in cui lottava la sua anima in giorni pieni di tristezza, per cui la vita gli appariva come una tragica farsa" – e i caratteri della musica che Cesari non riteneva rispondenti a tali intendimenti. "L'indole impressionistica della musica di Pizzetti, delle combinazioni sottili, cerebralmente o sensorialmente ricercate nello strumentale, tende, come in tutta la musica impressionistica, alla oggettivazione delle sensazioni e ci trasporta, per analogia, nel campo dal quale il Pizzetti voleva appunto uscire. La farsa, l'amara farsa della vita, nel capriccioso gioco dei timbri strumentali, negli urti e negli intrecci lineari dei brevi discorsi melodici, si tramuta piuttosto in evocazione di immagini esteriori sotto l'equivoco influsso del titolo". Ciò detto non manca di sottolineare come "l'elemento musicale contenuto o soltanto adombrato nella partitura è stato sviscerato dal Toscanini in modo ed intuizione perfetti".

Toscanini in ogni modo deve aver apprezzato le capacità musicali di orchestratore di Pizzetti se pensò a lui, nel gennaio del 1920, per la stesura definitiva del *Nerone* di Boito, opera cui teneva in modo particolare. A tale proposta Pizzetti non potrà aderire, dicendosi impegnato nella

¹² Lettera da Prato, 6 giugno 1933, in I –Pac, v.note 7

¹³ *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pilotta, 1980, p. 49

composizione di *Dèbora*. Toscanini ricorrerà quindi a Vincenzo Tommasini, altro musicista cui il nostro direttore era legato da stima e amicizia.

Il nome di Pizzetti ritornerà poco dopo nei programmi toscaniniani in occasione dei quattro concerti diretti tra l'ottobre e il novembre a Milano, anticipo e preparazione della lunga *tournee* americana con quella sua compagine ormai battezzata come "Orchestra della Scala". Il clima di particolare fervore che domina la preparazione della *tournee* lo si può cogliere dalla recensione di Cesari del 27 ottobre 1920: "Non è più la settimana consacrata dall'uso alle prove... Il ritmo della vita, anche per questa che si annuncia come una istituzione cittadina, pulsa insolitamente rapido. L'orchestra è già arrivata ad un punto di rendimento che rende possibili notevoli economie di tempo. Toscanini, alla sua volta, ha abbandonato il superfluo, abolendo le prove generali, ed ha intensificato il necessario. In tal modo, fossero poderose o nuove le composizioni offerte ieri, nulla, ad onta delle loro esigenze, ha avuto a soffrire la perfezione dell'esecuzione né l'intensità del successo affermato dai 2.200 soci dell'Associazione dei concerti sinfonici, stipati nel salone del Conservatorio.". In questo concerto il cui programma prevede la Seconda Sinfonia di Brahms, *Don Giovanni* di Strauss, la Sinfonia dei *Vespri siciliani* e *Le festin de l'araignée* di Roussel figurano anche tre movimenti dalla Suite *La Pisanella* di Pizzetti. Anche qui il giudizio di Cesari è diviso: parla di cerebralità a proposito del primo brano, *Sul molo di Famagosta*, mentre della *Danza bassa dello sparviero* coglie diverse contraddizioni, particolarmente in rapporto al modello di riferimento prescelto, vale a dire la forma di sarabanda. "Le accoglienze fatte alla Suite pizzettiana, freddine dopo il primo e terzo tempo, apparvero più calorose ed unanimi dopo la Sarabanda. In fine però prevalse un senso di ammirazione per l'opera fervida del direttore Toscanini, sicché il pubblico finì per fare a lui ed all'orchestra una ovazione vibrante e significativa". La stessa esecuzione della *Pisanella* verrà riproposta nel concerto che Toscanini dirigerà l'11 novembre a Parma, una delle numerose tappe dell'impegnativo itinerario, prima di imbarcarsi per l'America, il 30 novembre.

E in America Toscanini sceglierà anche un brano dalla *Pisanella*, "*Sul molo di Famagosta*" tra le pagine che affiderà al disco, nei mitici studi di Camden (21 dicembre 1920). Di ritorno dai successi americani Toscanini impegnò subito la sua orchestra in una *tournee* italiana che ebbe luogo tra l'aprile e il maggio 1921: *La Pisanella* tornò nei due programmi di Firenze, il 26 e 27 aprile.

La considerazione di Toscanini per Pizzetti deve essersi ulteriormente consolidata, come attesta anche Tebaldini in una lettera al vecchio allievo del 24 febbraio 1922: "... Ho saputo a Milano di giudizi assai favorevoli pronunciati sul conto delle tue nuove partiture dallo stesso Toscanini. Mi venne riferito dal M^o Veneziani. *Ad majora* adunque."¹⁴. Una stima reale, se il direttore, nella sua nuova posizione di gestore assoluto della Scala, decise di mettere in cartellone *Dèbora e Jaele*. Tra il 17 e il 19 luglio del 1921 Pizzetti aveva presentato l'opera al Maestro, suonandogliela al pianoforte. Il 16 dicembre dell'anno successivo sarebbe andata in scena alla Scala. La scelta di Toscanini di mettere in cartellone la seconda opera di Pizzetti, significativa per l'apertura di un nuovo fronte sulla contemporaneità che si riteneva estranea al gusto del direttore nonché avallata dal prestigio che la prima opera, *Fedra*, aveva recato al musicista, non sarà priva di polemiche, come lascia intravedere lo stesso Cesari nell'ampia recensione apparsa il 17 dicembre 1922: "Ma infine, giunti alla rappresentazione di ieri, è apparso evidente agli occhi di tutti come i precedenti che condussero *Dèbora e Jaèle* alla manifestazione della Scala avevano ragion d'essere profondamente ed esclusivamente artistica, ad onta della varietà di giudizi uditi ieri intorno alle tendenze dell'opera pizzettiana, alla capacità creativa ed alla natura emotiva dell'autore". La

¹⁴ Porto Recanati, 24 febbraio 1922 – in Istituto Enciclopedia Italiana, Archivio Storico, Roma.

polemica toccava indirettamente i rapporti di Toscanini con Puccini, come si sa regolati da moto quanto mai alterno che rifletteva la profonda diversità dei caratteri: in particolare assumeva evidenza il fatto che l'altra novità per la Scala proposta in quella stagione, il *Trittico*, Toscanini l'avesse lasciata a Panizza, togliendole quindi quel marchio di prestigio inconfondibilmente recato dalla sua presenza. I malumori del sensibile, fragile Puccini, irritato anche del fatto che il decollo di *Dèbora* avesse preceduto di poco la ripresa di *Manon*, sono affidati alle confidenze epistolari con Riccardo Schnabl: "Di Debora qui si dice male – la stampa fu buona - Toscanini ne è entusiasta – io la sentirò sabato che è la terza..."¹⁵. Pochi giorni dopo il giudizio "Debora – 4 gatti e noia verolanesca!". Poi il gusto della battuta, piccata anche, lascia il posto ad una maggior riflessione: "... sentirai *Dèbora* – per me non va, ma certo (voglio risentirla) ci sono cose del massimo interesse. Quell'abolizione della melodia è un grande sbaglio, perché quest'opera non potrà 'mai' aver vita lunga"¹⁶. Più tardi all'amico, il quale evidentemente ha confermato il giudizio sull'opera che ha ascoltato nel 1923 al Colon di Buenos Ayres, ribadisce: "Grazie della tua lettera con notizie anche Deboriche – non poteva essere diverso – ormai è chiaro e netto che gli *scherzi* durano poco – tutti questi *aspiranti* soccombono e anche con una certa fretta – meglio così per gli orecchi umani e per i poveri suonatori d'orchestra che per emettere suoni nuovi devono ricorrere all'ombelico come nuovo tasto"¹⁷. Non è lontano da tale convinzione lo stesso Cesari, benché la sua visione appaia assai più decantata; rileva infatti come: "... una certa uguaglianza di tinte, l'instancabile succedersi di espressioni vaghe e minute non potevano a meno di sollevare qualche perplessità. Perché bisognava non ammettere un fondo di idealità, di meditazione, di serietà coraggiosa nel dramma di Pizzetti per non concedere all'autore e alla sua opera ogni dovuto riguardo. Così, sommate le manifestazioni di consenso, quasi diremmo di giubilo, dei più convinti ammiratori con le riserve dei più prudenti; tenuto conto del pubblico imponentissimo anche per la presenza delle migliori competenze dell'arte e della stampa, convenute da ogni parte e confuse ieri in un'atmosfera di intellettualità illuminata e severa, il bilancio del successo parve chiudersi ieri con un ragguardevole attivo". Più avanti, nell'ampia recensione, Cesari si sofferma sulla qualità di lettura di Toscanini: "La partitura di *Dèbora*, non fosse altro che per l'ingegnosità con cui è combinata, s'impone al musicista. Le difficoltà in essa racchiuse non ne diminuiscono la chiarezza. È vero: Toscanini ha spremuto da essa tutto il desiderabile ed ha portato nella concertazione un senso di equilibrio più unico che raro. La partitura però resta sempre, nell'orbita del sistema pizzettiano, un esempio apprezzabile della sensibilità fonica del compositore. Tant'è vero che il declamato sulla scena non risulta mai coperto dall'onda sonora dell'orchestra, e le infinite varietà di disegni e ritmi, s'insinuano, fra parola e parola del declamato, senza offuscarne la chiarezza". Nella parte dell'articolo dedicata specificamente all'esecuzione Cesari rinnova ancor più dettagliatamente il giudizio: "Uno dei difetti capitali della partitura di *Dèbora* – allorquando di difetto si possa propriamente parlare – sta nelle grandi difficoltà di esecuzione che essa presenta. Difficoltà materiali, tecniche interpretative, tanto in orchestra quanto sul palcoscenico. Ma l'artista che presentò ieri *Dèbora* al pubblico della Scala fece le cose in modo che di queste difficoltà pochi si accorgessero. Toscanini, come al solito, si è quasi compiaciuto ad avere innanzi una partitura con cui dovevano cimentarsi la sua perizia, il suo intuito. Ad onta di questo, egli come alle prove fu un instancabile animatore di tutti, alla esecuzione di ieri dimostrò quale conto possano fare sopra di lui i giovani quando sappiano contemperare le audacie con la perizia della loro arte."

¹⁵ *Giacomo Puccini lettera a Riccardo Schnabl*, Milano, Emme edizioni, 1981, lettera del 26 dicembre 1922

¹⁶ *ibid.* lettera del 26 dicembre 1922

¹⁷ *ibid.* lettera del 18 luglio 1923

Il rapporto di Toscanini con Pizzetti si fa sempre più stretto, nelle stesse relazioni familiari: il 14 gennaio del 1924 Toscanini invia un telegramma al musicista consigliandolo caldamente di accettare l'incarico della direzione del Conservatorio di Milano, che era stata offerta al compositore parmigiano dopo la tragica morte di Galignani: "Ho pensato molto a lei questi giorni prospettandomi anche il nuovo orientamento della sua vita ebbene caro Maestro esiga dal Ministero i patti richiesti ed accetti senza ulteriori esitazioni il dolce santo spirito che veglia su lei lo desidera al pari di me"¹⁸. Analogo, più colorito augurio gli viene da D'Annunzio.

La sera del 27 febbraio Toscanini riprende alla Scala *Dèbora e Jaéle* (mentre Pizzetti lavora già al libretto di *Fra Gherardo*). Nel febbraio successivo nella casa milanese di Via Durini viene presentata a Pizzetti la signora Irene Campiglio – "chiamata Rirì, milanese, figlia di un commerciante di mobili usati" registra con immancabile punta sibillina Bruno Pizzetti nella sua *Cronologia* (208) – che ritroverà in villeggiatura a Premeno (località consigliatagli da Carla Toscanini) e che sposerà il 19 gennaio dell'anno successivo. Il 24 aprile del 1924 Pizzetti, su invito di Toscanini, è tra i pochi ammessi alle prove generali di *Nerone*, dalle quali verrà escluso invece clamorosamente Puccini. Nel 1926 Pizzetti assiste alle prove di *Turandot* dirette da Toscanini; in settembre si reca a Busseto per il *Falstaff*; in novembre Toscanini riprende nuovamente alla Scala *Dèbora*.

Per la stagione del 1927 Toscanini mette in cartellone *Fra Gherardo* che Pizzetti aveva ultimato in quell'albergo Alpino, sulle montagne della riva occidentale del Lago Maggiore, frequentato anche da Toscanini durante le vacanze estive negli anni Venti, come ricorda Gavazzeni¹⁹: "In una villa lì presso Toscanini ne iniziava lo studio. Ricordo i suoni dei due pianoforti, passando fuori; di Pizzetti e di Toscanini...". Ma all'ultimo momento il debutto dell'opera viene spostato alla primavera del 1928, in seguito alle difficoltà avanzate da Antonino Trantoul che, impegnato in *Otello*, ritiene incompatibile cantare la parte di Fra Gherardo. Lo spostamento addolora Pizzetti e sembra far calare qualche ombra sul rapporto col Maestro, come si può leggere dalla lettera che il 9 febbraio 1928 invia alla moglie: "In questi giorni ho avuto più volte l'idea di scrivere a Toscanini. Ma – senza contare che mi bisognerebbe avere, per farlo, un paio d'ore libere – ma per dire che cosa? Che devo dirti, mia piccola cara? Forse io ritornerò, nei riguardi di Toscanini, anche dei Toscanini, quale ero e mi sentivo – e tu sai con quale slancio schietto e commosso – ritornerò quale ero prima, ma ora, se penso a loro, non posso soffocare in me (in un sentimento di nobile generosità che la vinca) un'amarezza che anzi mi sale dal cuore e mi chiude la gola come quando qualcuno ci ha offeso, e non si può reagire, e verrebbe la voglia di piangere e non si vuole per fierezza"²⁰.

Poi si arriva al 16 maggio, con la prima di *Fra Gherardo*, e ogni risentimento sembra sfatato. Lo spettacolo sarà dedicato anche a Arturo Toscanini "maestro e amico".

Testimone sempre affidabile è Gaetano Cesari che ci ha lasciato, nell'articolo apparso sul *Corriere della sera* il 17 maggio 1928, un ampio resoconto della serata: "Così, alla Scala, *Fra Gherardo* comparve ieri sera nello splendore di un'esecuzione degna in tutto della visione e delle aspirazioni onde Pizzetti venne condotto alla realizzazione dell'opera d'arte. Il teatro vi concentrò il suo maggior sforzo. Tutte le sue energie vennero fatte convergere a vantaggio dell'omogenea bellezza dei risultati: tutti i mezzi necessari furono impiegati. Spronato dalla virtù animatrice ed organizzatrice di Toscanini, ogni elemento concorrente all'esecuzione servì a dare luce, respiro, movimento al dramma. Il pubblico, imponentissimo e predisposto ad ascoltare l'opera osservandola

¹⁸ Ildebrando Pizzetti. *Cronologia e bibliografia*, cit. p. 208

¹⁹ G. Gavazzeni, *Il sipario rosso*, Torino, Einaudi, 1992, p. 335

²⁰ Ildebrando Pizzetti. *Cronologia e bibliografia*, cit. p. 222

dal punto di vista estetico del maestro, già noto attraverso la *Dèbora*, si trovò nelle migliori condizioni possibili per giudicare serenamente e obiettivamente *Fra Gherardo*, né poté sottrarsi alla suggestione prodotta dalla nobiltà delle sue forme. Le chiuse dei tre atti, tutte non manchevoli di particolare effetto e concepite in modo da risolvere la tensione prodotta dai colori predominantemente cupi del dramma e dagli accenti spesso lamentosi della musica, ebbero l'efficacia di rendere vane le riserve che potevano esser state fatte lungo di essi a motivo dell'uniforme grigiore della declamazione e di talune prolissità...".

Non manca di rilevare Cesari come abbia potuto agire sull'impegno di Toscanini verso quest'opera quella stessa suggestione che ha guidato Pizzetti a scegliere un soggetto legato alla sua città:

"Anziché ispirarsi stavolta alla religiosità di qualche fatto biblico – scrive Cesari – egli rivolse lo sguardo alla storia medievale de' nostri Comuni per coglierne uno de' momenti di più ardente crisi politica e spirituale. E dovendo scegliere un campo d'azione alla nuova impresa d'arte, sostò innanzi al bel battistero della sua Parma per ascoltare gli echi degli avvenimenti di cui quel sacro monumento fu testimone: echi che dal tredicesimo secolo il cronista parmense Fra Salimbene tramandò, cospargendoli di sante e pratiche meditazioni, ed anche di agili arguzie e di boccacesche narrazioni...". E più avanti Cesari commenta "Né, per l'identica ragione della patria, quell'accostamento sarà tornato meno gradito ad Arturo Toscanini, il quale, in comunione di sentimenti e d'intenti col compositore, aveva il compito difficile di comunicare al pubblico l'opera, esprimendola per intero".

Di quanto Toscanini possa essere stato toccato dalla particolare atmosfera che avvolge il dramma ho potuto trovare una piccola traccia significativa nello spartito appartenuto al maestro suggeritore della prima milanese, Giovanni Passari, sul quale ha annotato con puntuale accuratezza le varie osservazioni fatte dal Maestro durante le prove. Il cui piano, registrato sullo stesso spartito, ci consente altresì di ricostruire i tempi di lavoro di Toscanini: cinque sedute, dal 24 al 28 aprile per il primo atto, tre, dal 30 aprile al 2 maggio per il secondo, tre, dal 3 al 6 maggio, per il terzo, tracciato significativo per efficienza e pragmatismo che conferma, come del resto le stesse annotazioni, quanto riferito da molti interpreti che hanno avuto occasione di lavorare con Toscanini, ossia prove intense ma mai puntigliosamente sfibranti quanto piuttosto volte a consolidare il tessuto da spiegarsi più liberamente durante l'esecuzione. Una riprova di come Toscanini concepisse la prova la possiamo trovare in una lettera del 24 gennaio 1940 a Ada Mainardi, alla quale riferisce le sue impressioni ricavate dall'aver assistito alle prove di Bernardino Molinari, proprio del *Concerto dell'estate* di Pizzetti: "... ero furibondo per il modo di provare di Bernardino... Ogni tre o quattro battute arresta l'orchestra... e questo la fa non soltanto alla prima lettura, ma all'ultima prova... Che l'orchestra sia buona o cattiva è tutt'uno – al pari di Bruno Walter, non si può continuare, bisogna, bisogna che si arresti ad ogni momento. Sempre colla testa sprofondata sulla partitura è antiestetico guardarlo...Mi sfogai con quella cretina che non tralascia di domandarmi – come è andata la prova? È contento di Bernardino? No, le dissi, non sono contento e mi meraviglio che dopo trent'anni che dirige non abbia ancora imparato a trattare con un'orchestra che si rispetta... E vorrei assistesse ad una mia prova con musica nuovissima per dimostrargli come v'è presa un'orchestra come quella che st'è dirigendo e quanto maggior profitto se ne ricava in pochissimo tempo...²¹.

Tornando alle annotazioni sullo spartito: alcune rientrano in quel tipico approccio toscaniniano, dove l'insoddisfazione è nutrita di umori piccanti che appartengono ad un certo gusto popolare.

²¹ *Nel mio cuore troppo d'assoluto*, cit. p. 511

Quando, ad esempio si rivolge ad un cornista dicendogli: “È un corno lei? Lei è il debito pubblico! Lei mi ha rovinato questo povero orecchio! Somaro! Doveva fare il prete, non il musicista! “ Oppure di fronte ad un’arcata sgarbata: “No! No! Non menate così, non suonate da villani, mancandomi di rispetto! Quando si suona come voi, si devono accettare tutti gli insulti! Io, dal vostro modo di suonare sono continuamente insultato!”. E via di questo passo. Pizzetti è presente alle prove e a un punto Toscanini si rivolge a lui per chiedere conferma di un passo, biscroma o semicroma? Alla risposta di Pizzetti trattarsi di una biscroma Toscanini replica: “Bravo, hai ragione, però a me piace più semicroma”.

Gran parte delle osservazioni trascendono invece il lato tecnico per toccare il senso, il significato di una battuta o evocare un particolare clima e spingere quindi ogni esecutore ad una partecipazione più coinvolta. Al corno, ad esempio, in un passo del primo atto (p. 36 dello spartito) chiede un intervento più sentito: “pensi di essere un personaggio importante che deve dire ‘ sono qui, è permesso? ‘, oppure ai piatti, nella scena in cui Gherardo spogliandosi della sua ricchezza trae dal sacchetto l’ultima moneta d’oro, grida: “L’oro, l’oro! Fammi sentire il metallo, non lo sento abbastanza”. A volte ricrea con le parole la situazione chiedendo una maggior immedesimazione: quando, ad esempio, Gherardo si incontra con Mariola e incrocia due soldati di ventura (p. 124): “Nervoso! Energico! Questo povero Gherardo ha 27 anni e non ha mai conosciuto... molto da vicino una donna! È strano, ma insomma quel povero Gherardo è fatto così. Adesso ne ha trovato una e gli piace molto, ci ha preso gusto...Vi sono due soldatucci ubriachi che la vogliono baciare, lei si difende; e lui, poveretto, è inquieto e la difende!”. Ma l’annotazione più significativa è quella che Toscanini fa all’inizio dell’opera, quale invito ad entrare nello spirito di quella breve introduzione orchestrale, con quel tema intriso di risonanze arcaiche e popolarresche insieme (che Pizzetti riprenderà anni dopo nei *Canti di ricordanza*); *Molto largo* indica Pizzetti e Toscanini per penetrarne il senso più profondo propone un’immagine di indubbia forza: Lento, lento, stanco, stanco; realmente questo inizio dà l’impressione di un pomeriggio d’estate afoso, pesante”. A confermare queste parole che il solerte maestro suggeritore ha annotato sullo spartito è Gavazzeni il quale, presente anch’egli alle prove, correda l’episodio in maniera più colorita ricordando come a quelle parole di Toscanini fece eco la voce del primo trombone, Guglielmo Montanari, che precisò , in dialetto “Parma, Maestro!”, mostrando di aver afferrato il senso di quel suono che Toscanini cercava, “il suono che desse l’idea poetica di quella Parma estiva e torrida” precisa Gavazzeni ricordando la suggestione fonica che riuscì a creare il direttore.²²

Toscanini riprenderà *Fra Gherardo* il 28 novembre di quello stesso 1928 ma ancor prima, il 7 ottobre per il concerto d’apertura della stagione sinfonica dirigerà le *Tre canzoni* per voce e quartetto d’archi (nella versione allargata) con la partecipazione di Mercedes Llopert.

L’anno successivo, il 28 febbraio Toscanini dirige alla Carnegie Hall la prima assoluta del *Concerto dell’estate* e ancora nel 1930 nella stessa sede dirige la prima di *Rondò veneziano*, brano che riprenderà nella *tournee* europea con la New York Philharmonic a Parigi, Milano, Firenze, Berlino . Sempre a New York il 16 aprile del 1931 dirige la prima assoluta di *Introduzione all’Agamennone di Eschilo*. Il 23 maggio del 1933 Toscanini organizzerà all’Isolino un concerto di musiche pizzettiane in onore di Elisabeth Coolidge, con la presenza del Quartetto Busch; tra gli invitati anche Tebaldini. In quell’occasione verranno eseguite le *Tre Canzoni*, il *Trio* e il *Quartetto in re*. L’ultima esecuzione di musiche di Pizzetti da parte di Toscanini sarà quella del *Concerto dell’estate* a Parigi il 12 ottobre del 1933.

²² G. Gavazzeni, *Altri studi pizzettiani*, Bergamo, Stamperia Conti, 1956, p. 258

Il 17 maggio del 1935 Toscanini aveva assistito a Firenze all'ultima recita di *Orseolo* (ma perché nel palco c'era Ada, annota maliziosamente il figlio del compositore che non ha mai goduto della stima e della simpatia del direttore).

Poi i due percorsi si separano: si intrecciano probabilmente circostanze esterne, dovute al diverso atteggiamento di Pizzetti e di Toscanini di fronte alla situazione politica, a motivi che toccano più strettamente la visione artistica. È indubbio che Toscanini nutrì per Pizzetti una ammirazione autentica, testimoniata dalle numerose composizioni da lui dirette. Possiamo leggere traccia esplicita di tale stima in una lettera del 12 settembre del 1936 ad Ada Mainardi : "... Sì, ricordo benissimo la sera all'Alpino che udii la prima volta il concertato del secondo quadro del Terzo atto di Fra Gherardo. Bellissimo!! E pensai allora, che Respighi non avrebbe mai potuto scrivere una cosa simile...A lui mancavano la sapienza e il cuore di Pizzetti!"²³. Una conferma di altre testimonianze, come quella riportata da Tebaldini nella citata lettera, dopo *La Rappresentazione di Santa Uliva*: "Diceva Bene Toscanini: *lì c'è umanità* viva, vera, palpitante...".

Tono assai diverso da quello della lettera, sempre ad Ada, del 9 febbraio 1939, dove si legge: "... E il tuo amico Pizzetti, anche quello è stato una delle più grandi delusioni della mia vita! Che orrore! Che orrore.". E ancora il 6 maggio di quello stesso anno in cui parla di "persone che disistimo come uomini di nessuna fede, né principio morale – tali Pizzetti – Molinari i Panizza e tutta la caterva di cattivi e buoni artisti che infestano l'Italia e il mondo... Artisti che non meritano di essere annoverati tra gli uomini ma tra gli schiavi". Per finire, sempre alla stessa destinataria, il 16 maggio 1941 in cui rinfaccia all'amica di averlo confuso "... coi Molinari, i Pizzetti ed altri simili animali...". Delusione umana ricambiata, del resto, come si legge in una lettera del 10 febbraio 1949 inviata da Pizzetti al vecchio Tebaldini per ringraziarlo dell'invio dei suoi articoli: "Per ciò che riguarda il M° Toscanini, egli rimase e rimarrà sempre, per me, un grande interprete e sommo direttore d'orchestra. Ma dell'uomo non posso davvero pensare bene come pensavo un tempo! Caparbio, meschino, e purtroppo anche malevolo. Pazienza! A me ormai non importa affatto".²⁴

I rapporti dei Pizzetti con casa Toscanini sono rimasti vivi: la sera del primo luglio 1948 Pizzetti era nella casa di Via Durini, insieme a Wally e ad altri amici, per ascoltare alla radio *Dèbora* trasmessa da Torino; chiuso nel suo studio il vecchio Toscanini seguiva con lo spartito l'opera che aveva tenuto a battesimo alla Scala ventiquattro anni prima: non incontrò Pizzetti.

²³ *Nel mio cuore troppo d'assoluto*, cit. p. 308

²⁴ Conservata presso il Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno.