PARMA
CONSERVATORIO
DI
MUSICA

Studi e ricerche

PUBBLICAZIONI
DEL CONSERVATORIO DI MUSICA DI PARMA
N. 1

PARMA CONSERVATORIO DI MUSICA

Studi e ricerche

a cura di

Guido Piamonte e Gaspare Nello Vetro

LUIGI BATTEI - PARMA

"Caro Conservatorio del Carmine„

Gian Paolo Minardi

Il ritrovare con la memoria i lontani anni di scuola, si sa, è quasi sempre operazione favolosa alla quale il filtro della nostalgia sembra aggiungere una specie di brivido sottile che tende inevitabilmente a variare l'immagine. I tratti, infatti, svaporano rendendo i contorni tanto più vaghi quanto più pregnante è il richiamo e condiscendente l'indulgere attorno a quel tempo lontano; le tinte si stemperano come sfiorir di rose offuscando talora la nettezza dei rapporti reali. Pur senza rinuncia alla dolcezza del ricordo dobbiamo riconoscere come Ildebrando Pizzetti sfugga ai rischi deformanti di una tale ottica sentimentale ogni volta che egli volge il suo sguardo al passato per ritrovare i tempi del suo giovanile apprendistato. Il tono è sempre fervidamente affettuoso, non di rado commosso ma lo sguardo è sempre trasparente, sorretto, si direbbe, da quella stessa forza interna che innerva il suo discorso musicale, anche quando l'onda della passione sembra avere il sopravvento.

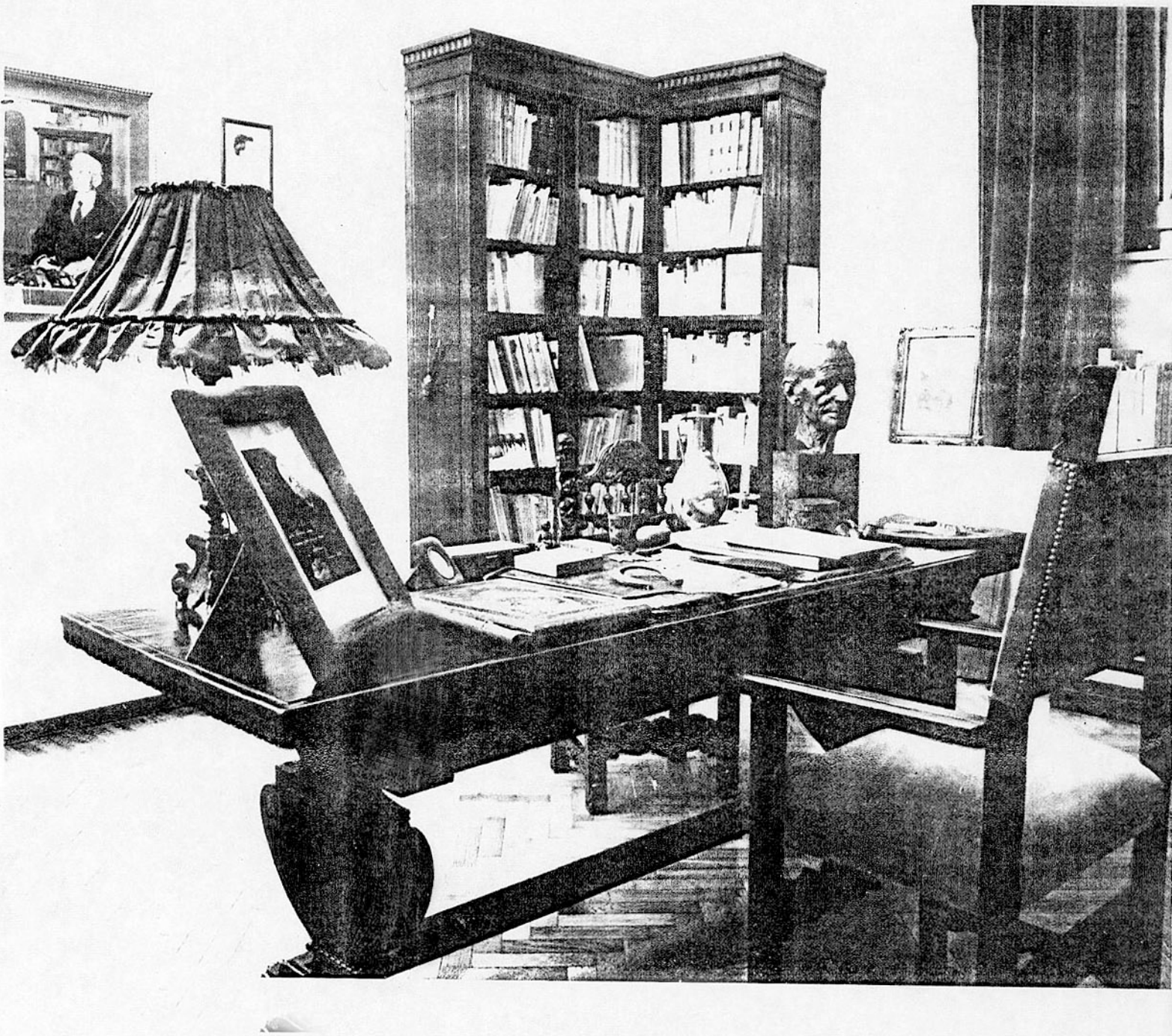
Nessuna concessione, quindi, agli svaghi della memoria e del sentimento così come nessun indugio il musicista ha mai fatto alla musica per la musica, se non in rare eccezioni prontamente isolate, poi, e ridimensionate dalla propria inflessibile autocritica.

Gli anni di scuola sono, infatti, per Pizzetti un segmento della propria vita troppo necessariamente collegato al dopo per lasciarlo libero, e sganciarlo quindi in una dimensione diversa, meno posseduta. La scuola è molto spesso un capitolo a sé, una specie di antefatto di cui il romanzo della vita riesce a privarsi senza nuocere

alla vicenda anche perché la vera scuola per molti artisti non è quella dei banchi e degli esami ma è fatta di più pressanti o meditate esperienze. Per Pizzetti no, gli anni trascorsi al Conservatorio costituiscono una premessa abbastanza imprescindibile del lungo cammino compiuto e tale consapevolezza rimane inalterata in lui, mai scalfita fino al termine della sua lunga giornata. Consapevolezza che traspare ancora fermissima nelle brevi paginette del 1950, scritte per un almanacco parmense e dedicate al suo « caro indimenticabile Conservatorio del Carmine » dove il ricordo dei professori che concorsero alla sua formazione musicale è ben sorretto dal senso di gratitudine dovuto a quegli umili artigiani della musica. Ed il suggello di tale riconoscenza lo ritroveremo tra le sue ultime volontà, nell'intendimento ora già realizzato, che il suo studio romano, con tutti i suoi libri, le sue musiche, il tavolo da lavoro e quel pianoforte verticale sul quale sono nate quasi tutte le sue opere, trovasse la sua fedele e duratura ricostruzione presso il nostro Conservatorio. Quasi un simbolico ritorno alle origini, un'emblematica chiusura di quell'anello che si era aperto nel 1895 quando, quindicenne, Pizzetti si iscrisse alla nostra scuola; vi si recava allora da Reggio Emilia dove abitava, essendo il padre Odoardo insegnante di pianoforte in quella città.

Erano gli anni di un'adolescenza compresa da un fervore e da una passione musicale dietro la quale filtrava già in tutta la sua segreta urgenza quella tensione morale che rimane probabilmente la cifra più inalterata e più nobile del nostro musicista. E' da tale propensione che nascono le prime esperienze teatrali, ancor prima che la musica entri pienamente nella sua vita; si tratta di due drammi, *Odio e amore* e *La morte di un prigioniero nella rocca dello Spielberg*, rappresentati con i suoi compagni di scuola quando aveva quattordici anni.

L'anno dopo l'iscrizione al Conservatorio suggella una vocazione alla musica le cui vibrazioni non hanno perduto nulla della originaria suggestione nella rievocazione che lo stesso Pizzetti farà parecchi anni più tardi ricordando le sue prime, ansiose scorribande lungo gli spartiti, che risultano tanto più magiche immerse come erano in quella partecipazione assorta alla misteriosa bellezza della natura verso la quale il musicista serberà sempre un senso quasi sacro. « Trepida dolcezza delle lontane serate estive di Coviolo! »



Studio di Pizzetti

così Pizzetti nella prefazione ai suoi *Intermezzi critici* dedicati alla memoria dell'inseparabile amico Annibale Beggi, corre col ricordo a quegli anni. « Tu venivi ogni sera da Reggio col nostro Nino Rossi ed io ti aspettavo sul ponte del canale che fa gomito vicino a quella che allora era casa mia, guardando l'acqua pigra e fangosa che svariava dall'azzurro all'argento sotto il cielo lunare e ascoltando il gran pioppo che frusciava sull'argine, a ogni soffio d'aria. Arrivavi, e ci sembrava di aver tante cose da dire che non si sapeva da quale incominciare. E si entrava in casa a leggere un po' di musica. Quel che c'era, quel che si era potuto trovare: Gounod, Beethoven, Meyerbeer o Verdi, il *Ruy-Blas* o il *Lohengrin*. Si era due innamorati dell'arte, ma tanto ignoranti che si aveva bisogno di conoscere tutto. Il duetto del *Lohengrin* eseguito con un pianoforte ed un mandolino! Eppure, che gioia anche soltanto nell'udire e sentire i suoni degli accordi, delle melodie sconosciute! « Rifacciamo da capo? » — « Rifacciamo ». E passavano le ore senza che ce ne accorgessimo.

Si può ben comprendere come un simile fervore e tanto ansioso fermento divenisse terreno ideale e fertilissimo per l'insegnamento di Giovanni Tebaldini, che nel 1897 era succeduto a Giuseppe Gallignani nella Direzione del nostro Conservatorio; un incontro che resta certamente cruciale per la formazione del musicista. L'arrivo di Tebaldini a Parma, infatti, segna l'inizio di un periodo, destinato purtroppo a richiudersi, di innovazione sul piano didattico e di allargamento di orizzonti su quello formativo, tendente a superare la fiacca dimensione di scolasticismo che regnava in quegli anni nella nostra scuola musicale. Ne aveva avvertito chiaramente i limiti lo stesso giovane Pizzetti nei due primi anni di scuola, non sentendo alcuna corrispondenza ai suoi già ben plasmati stimoli ideali; questo smarrimento non sfuggì al Tebaldini il quale notò subito « quasi appartato, pensoso e riflessivo, scrutatore ed indagatore di uomini e di cose, un allievo diciassettenne, il quale due o tre volte per settimana andava e tornava da Reggio Emilia ». Percepì quindi prontamente il maestro la tempra di rara elevatezza morale e la viva sensibilità, il suo desiderio di approfondire ogni aspetto della cultura e nacque in tal modo una solidarietà spirituale che trascendeva senza dubbio il normale rapporto didattico e di cui Pizzetti colse subito il grande respiro: « Da un anno ad oggi si è fatta molta, molta luce nell'anima mia — scriveva l'allievo — ed

io lo debbo in gran parte a lei ... grazie maestro ... spero fermamente che l'opera mia a venire possa dirle che ho sentito ed ho compreso ». Ma pochi, oltre Pizzetti, compresero l'importanza dell'incontro con un maestro come Giovanni Tebaldini il cui segno didattico apparve in quegli ultimi anni del secolo nuovo e quindi del tutto incompreso da un ambiente chiuso entro i limiti di un accademismo provinciale, intriso per di più di qualche ultima ombra di scapigliatura che acuiva la sospettosità e l'orgogliosa autosufficienza. Tant'è che Tebaldini dovette lasciare nel 1902 il Conservatorio dietro la pressione di incomprensioni e di fraintendimenti che avevano logorato ed annullato la sua azione illuminata che vedeva l'insegnamento della musica come atto essenzialmente formativo attraverso la riscoperta del nostro grande patrimonio del passato e l'allargamento degli orizzonti verso il discorso sinfonistico intessuto oltralpe. Intendimenti che solo ora possono apparire in tutta la loro lungimiranza e che allora miopia e grettezza resero vani.

Una eco di tale incomprensione parve perdurare ancora per molto, se si rileggono i commenti sospettosi con cui nel 1931 fu accolto il volume di memorie che il Tebaldini volle dedicare al suo ex allievo prediletto, in occasione del cinquantesimo compleanno di Pizzetti. Si accusò, infatti, il maestro di aver preso a pretesto l'occasione per rivalutare la sua opera didattica, per ribadire in una specie di *cahier de doléances* quegli intendimenti che la cruda realtà aveva affossato. Ma proprio lo sviluppo artistico di Pizzetti stava a dimostrare il contrario.

La prospettiva ormai storicizzata da cui possiamo osservare gli avvenimenti dell'inizio del nostro secolo, mentre ci offre la sintesi di quella svolta difficile che si poneva al compositore che in quegli anni volesse svolgere un discorso nuovo, ci mostra ormai decantate le occasioni, le tentazioni per un rinnovamento che, si sa, in Italia, ben diversamente che in Europa, aveva da smuovere la pesante ipoteca del melodramma quale ormai era andato annacquandosi nel crepuscolo verista.

Una situazione che non lasciava prospettare nuovi esiti, aprendo, per contro tanti dubbi ed incertezze; quelli cui si trovò di fronte la nostra generazione dell' '80 sollecitata dall'urgenza interiore di ridare alla musica italiana quel più ampio respiro che le ristrettezze psicologizzanti del verismo sembravano invece escludere.

Pizzetti fu tra i compositori, insieme a Casella, a Malipiero e in certo modo anche a Respighi ed Alfano che si trovarono proprio a dover affrontare la scelta innovativa per la quale crediamo che la formazione ricevuta durante i suoi anni di studio al nostro Conservatorio sia stata quanto mai importante se non determinante. E' dall'insegnamento di Tebaldini, infatti, che Pizzetti ebbe la rivelazione piena del significato espressivo contenuto nel grande patrimonio musicale dell'antichità, entro il quale egli potè individuare una comune matrice con quella propensione drammatica manifestatasi in lui fin nelle prime esercitazioni giovanili, che diverrà la costante del suo mondo poetico.

Ed è proprio attraverso questa sua forza originaria, questa sua capacità di cogliere nei fatti della vita la fatalità ed il premente senso del dramma che il ricorso ai modi antichi, al canto gregoriano in particolare, ci appare come un linguaggio nuovo, per nulla attardato dal gioco intellettuale che guida tante sperimentazioni di quei primi anni del secolo. Il temperamento serioso ed impegnato dell'uomo, del resto, avrebbe escluso ogni forma, sia pur intellettualmente raffinata, di divertimento. « Divertirsi è la parola che nella mia gioventù mi faceva montare il sangue alla testa e mi metteva in tutti i furori ». Attestazione che, con l'essenzialità di un rapido autoritratto, trova singolare somiglianza col rapido profilo tracciato da Bruno Barilli, suo compagno di quegli anni giovanili ed a lui, però, così distante per estri e slanci. « Ildebrando Pizzetti è un nome che sale — scriveva nel 1909 l'autore di *Emiral* — un'eco che si allarga, un fanciullo che resta semplice. Fanciullo fatto di poco corpo e di molta anima, non troppo vivo e pieno di sogni. Temperamento quieto, piano come la terra dove è nato ».

La presenza di Tebaldini non investe direttamente l'insegnamento della composizione che Pizzetti seguiva sotto le cure di Telesforo Righi, ma nondimeno essa ha una funzione stimolatrice ed appare come una guida ed un sostegno di inestimabile peso per un giovane così impegnato verso la vita e verso l'arte. Una guida che nei quattro anni lungo i quali essa ebbe modo di svilupparsi si tradusse in una serie di tappe, di consigli, di spinte verso occasioni diversamente impensabili. Una guida mai esclusiva, improntata alla aperta considerazione da parte del maestro per i propositi dell'allievo di avvicinarsi di più ad una vera e propria collaborazione. E' il

La facciata attuale verso Strada del Conservatorio

maestro che suggerisce a Pizzetti il titolo della sua prima composizione, *Extase,* tratto da alcuni versi di Hugo. Un brano che Pizzetti presentò al Saggio finale del 22 giugno 1898 dirigendo egli stesso l'orchestra: il brano fu addirittura bissato dietro la calorosa insistenza del pubblico.

Tebaldini vuole sottolineare questo primo pubblico riconoscimento con un nuovo, aperto segno del suo impegno didattico, inviando il giovane Pizzetti a Torino dove egli potè ascoltare i concerti di Toscanini, partecipare alla settimana di musica sacra dove si esibiva il coro dei Benedettini di Solèsmes, seguire i concerti organistici di Enrico Bossi e le lezioni di polifonia palestriniana tenute da Haberl. Un cumulo di esperienze di prima mano veramente incredibili, soprattutto se rapportate alla mediocrità della pratica musicale di quegli anni parmensi. La ricettività di Pizzetti è sensibilissima come si può ben cogliere dalla lettera che egli invia al maestro: « Io ho molto appreso dalle lezioni del Dr. Haberl ed ho empito di note un libriccino: note prese ogni tanto e che ora sto riordinando e rileggendo. Però molte delle cose dette io avevo già appreso da Lei . . . ».

Si trattava, senza dubbio di aperture abbastanza inusitate rispetto alla *routine* corrente del Conservatorio, così come insolite dovettero apparire le lezioni speciali di italiano che Tebaldini aveva introdotte con l'intendimento di allargare la conoscenza della nostra grande letteratura e che consentirono agli allievi di venire a contatto con l'opera di Dante e di Manzoni, ampliamento didattico che tuttavia, anziché venir percepito nella sua reale finalità formativa venne giudicato insieme alle altre innovazioni introdotte da Tebaldini, come dispersivo e didatticamente inconcludente.

Ma Pizzetti, che avvertiva quasi costituzionalmente i valori primari, morali della cultura coglie ogni spunto del maestro, anche queste scorribande extramusicali, per immagazzinarne gli esiti e trasformarli in preziosi elementi della sua personalità in formazione.

E si capisce come ogni occasione diventi un'opportunità rara per questa sua ansia di dominare e di plasmare una verità; così è per lui la scoperta del gregoriano che certamente segna il momento culminante di tale ascesa, una scoperta tanto più stimolante quanto poco veniva compreso l'orientamento verso un'arte del passato, catalogata e seppellita con sconcertante faciloneria.

E' in tale dimensione proiettata verso la ricerca di una verità che ritroviamo, nel più tardo ricordo lasciatoci da Pizzetti nel già ricordato scritto sul Conservatorio, un'eco ancora così viva dell'incontro con i benedettini di Torrechiara che Tebaldini aveva promosso per mettere in diretto contatto con i suoi allievi con le melodie gregoriane trasmesse dalla tradizione dei codici solesmensi.

Siamo nel maggio del 1899 e qualche settimana dopo Pizzetti ha modo di offrire nel Saggio pubblico una nuova tangibile dimostrazione del suo ingegno presentando due sue opere di deciso rilievo per ampiezza ed intendimenti: l'*Intermezzo sinfonico* « Il sonno di Giulietta » tratto da Shakespeare ed « Il canto di guerra » per coro ed orchestra dal *Fingal* di Ossian. L'impegno che traspare da questi due lavori viene pienamente avvertito dal critico della Gazzetta di Parma che sottolinea « il desiderio di elevarsi e di penetrare più lungi » desumibile dagli stessi soggetti presi a trattare il che è rivelatore « oltre che della sua natura d'artista, pur della cultura musicale e letteraria che egli possiede. Egli è una mente calma e riflessiva: il suo un temperamento che ha coscienza di sé e della via da seguire ». Insomma l'aderenza alle linee segnate dall'insegnamento di Tebaldini sembra dare i suoi primi frutti, un'adesione che si svolge soprattutto lungo il piano degli orientamenti estetici e spirituali si da concretare quasi un'affinità elettiva. Traspare anche dalle lettere che il giovane frequentemente indirizza al maestro:

« . . . . E mi viene alla mente quanto Ella mi ha ripetuto in diverse circostanze; quanta verità nelle sue parole . . . Che le cose umane son molto tenui e molto fragili! . . . il *vanitas vanitatum* dell'*Ecclesiaste!* » Ed ancora: « Oh Maestro! Ella un giorno mi scrisse da Roma dicendomi come il lavoro sia infinitamente bello, ed io forse osai dubitare delle sue parole. Ora ne comprendo tutta l'altissima verità ed io pure mi persuado come sia nella sola operosità continua e nobile che noi possiamo trovare di che consolare noi stessi nei momenti dello scoramento e della tristezza: di che rafforzare l'anima nostra nei momenti del dubbio ».

Sono espressioni di un diciannovenne in cui né enfasi né ingenuità riescono a frenare il reale stimolo e la convinta rispondenza alle idee ed alle conoscenze svelategli dal maestro. La vicinanza spirituale con Tebaldini si accresce ogni giorno di più e si allarga il

campo degli interessi comuni lungo i confini segnati dalla cultura di quei primi anni del secolo; il teatro di Ibsen e di Sudermann, le opere di Fogazzaro così come gli scritti e le poesie di Carducci e di Pascoli sono nuovi motivi, nuove occasioni con cui maestro ed allievo, che nel frattempo si è stabilito a Parma, accrescono la propria familiarità d'animo.

Il Saggio finale del 19 giugno 1900 ci offre tre nuove composizioni pizzettiane, una *Sonata* per violino e pianoforte che viene segnalata dalla critica per la nobilità dell'ispirazione e due brevi composizioni sinfoniche: *Adagio* « a sera pei campi » e *Scherzo* « mattino d'aprile », pagine quest'ultime, che se registrano le suggestioni di un certo sinfonismo tedesco, lasciano già intendere quel senso misterioso ed austero con cui l'autore rilegge l'incanto della natura, presenza che riaffiorerà con diversa evidenza in tutte le opere della sua maturità. E' il senso austero e solenne, dietro il quale si cela però una struggente intimità, di quella terra padana che costituisce il paesaggio interiore del mondo di Pizzetti, la cornice naturale entro la quale egli racchiude il suo mondo drammatico. Ed il soffio della natura lo ritroviamo sempre presente, quasi ad avvolgere come fiato caldo ogni cosa, ogni accadimento che lascia traccia nel suo animo.

L'insinuarsi di questa misteriosa suggestione della natura la cogliamo in ogni sua rievocazione di fatti che si imprimono nella sua vita. Così è dell'incontro a S. Agata con Verdi in occasione di una visita di allievi del Conservatorio promossa da Tebaldini il 25 ottobre 1900, che il giovane Pizzetti fisserà in una incantata cronaca pubblicata sulla *Gazzetta Musicale* dove l'apparizione del vecchio musicista sembra caricarsi di fascinosa magia, insistente trasfigurazione pittorica, quasi, con quel nero austero e fuori dal tempo del gran vecchio sullo sfondo della natura macerata e magica dell'autunno.

Il ricordo si risveglierà molti anni dopo nel corso di una scontrosa polemica con Gian Francesco Malipiero al quale Pizzetti, nel rimproverare la provocatoria ed incomprensibile negazione del nostro ottocento musicale, rievoca la lontana immagine di S. Agata da cui sembra irradiarsi una luce catartica di fronte alla scorbutica affermazione del musicista veneziano. « Ventidue anni fa, dinanzi alla villa c'era un'aiuola rossa di salvia fiorita: ora non ci sarà più. E sui pioppi — era d'ottobre — c'era ancora qualche foglia gialla: ora saranno spogli. E giù da quei pochi scalini dinanzi alla porta scendeva

il Gran vecchio, maestoso e dolce . . . Ma vai, e varca il cancello, e dinanzi a quella porta chiusa inginocchiati. Egli ti perdonerà ».

Tebaldini recandosi qualche giorno dopo la visita a S. Agata per ringraziare Verdi dell'accoglienza riservata ai suoi allievi gli parlerà di Pizzetti come di una certezza ed il vecchio maestro gli affiderà un messaggio: « Ditegli che guardi sempre innanzi e sempre più in alto: soprattutto che si ricordi di essere italiano » che oggi, riosservando la vasta opera di Pizzetti, ci appare quasi profetico, così come intensamente simbolico rimarrà il fugace incontro col musicista, rimasto solo come traccia e suggestione visiva.

Per Pizzetti, infatti, il mondo verdiano rappresenterà sempre una indicazione imprescindibile, una lezione che lo seguirà per tutta la vita, la personificazione di quella nozione drammatica intensamente innervata nella vita che rappresenta la stessa cifra idiomatica dell'arte pizzettiana. Segno di lucida fermezza intellettuale è in Pizzetti questa sua capacità di riaffermare, ripercorrendo l'arco amplissimo della storia, questa identità di arte e vita riassunta nel dramma, e di riconoscerne le affinità non in termini stilistici ma di essenza espressiva. In tal modo tragedia greca, canto gregoriano, sacra rappresentazione, la grande stagione polifonica insieme all'evolversi del melodramma verdiano risultano tappe ideali di un unico cammino, lungo il quale anche il melodramma del nostro Ottocento, quello di Bellini e Verdi soprattutto, viene da lui percepito in tutta la sua giusta grandezza.

Il cammino linguistico è ben diverso, si sa, quale del resto richiedevano le più attuali istanze del giovane non certo coincidenti né coi moduli troppo macerati del bozzettismo verista né con le fughe estetizzanti dell'impressionismo nella consapevolezza, del resto, che anche lo svolgimento verdiano tendeva sempre più visibilmente ad una essenzialità unitaria ove i due piani di recitativo ed aria venivano riassunti ed amalgamati entro una più aderente integrazione drammatica. E parlando proprio della modernità del *Falstaff* egli scriveva: « Se oggi Verdi vivesse tenderebbe, in una nuova opera di andare oltre: lo credo fermamente ».

Un'inclinazione in cui possiamo ritrovare realizzata nel senso più essenziale l'ammonimento verdiano « ad essere italiano » e che rappresenta senza dubbio il maggior merito della lezione, umana ancor prima che musicale, di Tebaldini.

Il rapporto che il maestro ha instaurato con l'allievo trascende la tradizionale misura per aprirsi a più ampie confidenze ed affidamenti che la rispondenza e la dedizione del giovane musicista, del resto, rendevano più che legittimi; in questo spirito acquista un più preciso significato l'incarico affidato da Tebaldini a Pizzetti, durante l'ultimo anno di scuola, il 1900-1901, di reggere la classe di quartetto. Una prova di fiducia che nelle aspettative del maestro avrebbe dovuto sortire esiti stimolanti sia per Pizzetti che per i suoi condiscepoli e che invece venne giudicata, al pari di tante altre scelte didattiche operate da Tebaldini, inopportuna ed arrischiata.

Tra i meriti che abbiamo riconosciuto a Tebaldini nel *curriculum* formativo del nostro musicista non possiamo trascurare quello di aver favorito in tutti i modi incontri destinati a rafforzarsi con gli anni tra cui particolare spicco assume quello con Toscanini; l'occasione gli è offerta dal viaggio a Milano, il 27 febbraio del 1901, con un gruppo di allievi del Conservatorio, per partecipare alle solenni celebrazioni del trigesimo della morte di Verdi. E da questo incontro col già affermato direttore parmense, nutrito di profondi scambi di idee sui caratteri dell'opera d'arte e della creazione artistica, suscitati, in particolare, dal diretto contatto col *Tristano*, prenderà vita una solidarietà artistica che si sarebbe via via fortificata e tradotta in una collaborazione di rara efficacia che vedrà i suoi momenti più alti nelle prime esecuzioni di *Debora e Jaéle* e del *Fra Gherardo*.

Ci avviciniamo, intanto, al termine dell'apprendistato scolastico di Pizzetti il quale si presenta al Saggio del 5 giugno 1901 con una impegnativa opera da camera, il *Trio* in sol minore, che egli stesso esegue al pianoforte insieme ai compagni Mario Segré ed Ugo Nastrucci. L'accoglienza è tra le più calorose anche se la critica non trascura, pur nell'apprezzamento, qualche riserva. « Ormai il Pizzetti è un giovane nel quale crediamo più d'uno possa fondare qualche speranza — annota il critico della Gazzetta di Parma — perciò vogliamo esprimere schietto il nostro pensiero senza circonlocuzioni. Come fattura il pezzo c'è piaciuto senza restrizioni; non ci ha molto convinto, invece, il contenuto. Ci è sembrato che il Pizzetti non sia stato molto sincero. Anziché esplicare la propria personalità mostrò di aver subito l'influenza di qualche maestro, specialmente al 2° tempo che ha uno spiccato sapore massenetiano. Prossimamente udremo forse un'ouverture dello stesso Pizzetti e parleremo allora più lunga-

mente dell'individualità di questo giovane promettente che mostra di voler sodamente affermarsi ».

L'occasione per questa riprova avvenne, infatti, al Saggio finale del 21 giugno dello stesso anno, in cui Pizzetti presentò altri due lavori di rilievo: l'*Ouverture* per orchestra alla tragedia « Edipo a Colono » e la *Canzone a maggio* per solo, coro ed orchestra su testo del Poliziano. Ed il critico della Gazzetta ha modo così di confortare il suo giudizio positivo sottolineando « il temperamento musicale destinato a dare splendidi risultati, un ingegno fervido e pronto nel concepimento dell'idea, sorretto in ciò da un corredo di studi profondo e vasto, non supinamente appreso ma assimilato e devoluto conforme il proprio sentire », ed ancora aggiunge a proposito dell'*Ouverture*: « Vibra dunque nel pezzo l'anima di uno che ha ingegno, qualità, temperamento musicale. Il continuato studio sui classici farà evolvere dall'embrione scolaro la figura completa del maestro e del compositore ».

Questa prova si rivela di particolare importanza perché apre, sul filo di interessi che in quegli anni di studio andavano maturando e che sfocieranno in un importante saggio su la musica dei greci, la porta a quell'elemento drammaturgico offerto dall'antichità greca e che troverà seguiti ancor più probanti pochi anni dopo nei *Tre Preludi* per l'Edipo di Sofocle, ed ancora in *Fedra* il cui grande preludio indubbiamente si riporta a questa ouverture giovanile. Verranno poi le musiche per l'*Agamennone*, quelle per le *Trachinie* e, nel 1936 ancora per l'*Edipo a Colono* cui seguiranno la *Festa delle Panatenee* e i due *Inni Greci* e la suggestione intensa del mondo greco rivivrà praticamente, sempre più lucidamente filtrata, fino alle ultime opere tra cui occorre ricordare *Ifigenia* e *Clitennestra*.

A conclusione dei quattro anni di apprendistato scolastico svolto presso il nostro Conservatorio vengono ancora tre lavori presentati da Pizzetti all'esame di licenza nel luglio del 1901. Si tratta di un Mottetto a 5 voci « Pater si non potest hic calix transire » dove egli ha modo di manifestare il sicuro dominio della polifonia vocale, un primo tempo di *Sonata* per violino e pianoforte ed una Scena lirica tratta dalle « Ruine di Brauiria » di R. Salustri, la prima occasione « teatrale » il cui interesse è offerto soprattutto dall'impiego del recitativo dove, pur senza troppe privazioni per i valori della me-

lodia, si può già scorgere quell'impronta melopeica che contrassegnerà con la maggior coerenza il suo lungo discorso drammatico.

L'impegno teatrale è, infatti, uno dei propositi che urgono in lui, appena licenziato dalla scuola. Ne confida le aspirazioni ed i dubbi in una lettera al maestro in cui, dopo avergli espresso la sua gratitudine per la guida offertagli durante gli studi, gli traduce l'intendimento di volersi dedicare ad un'opera nuova, diversa da quella *Giulietta e Romeo* attorno a cui aveva già lavorato: « Ma l'opera che sogno e che voglio fare si scosterà molto da questa e da tutte le moderne opere ».

« 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 d'ispirazione. Io sono pieno di fede nell'avvenire della nostra arte musicale; l'elemento nazionale c'è nel popolo e più vivo che mai; il male si è che non si vuol trovarlo (o non si è capaci) ».

Leggere ora queste dichiarazioni, avendo già alle spalle la folta fioritura dell'opera pizzettiana è abbastanza stupefacente per la singolare chiarezza di propositi con cui il giovane musicista si accingeva ad affrontare l'impegno della creazione. E ciò che sorprende ancor di più è la coerenza con cui Pizzetti è andato via via svolgendo queste idee, mettendole di volta in volta alla prova del travaglio creativo dal quale sembrano riuscire lavate e consolidate nella loro più pura essenza. La consapevolezza di un nuovo discorso teatrale, ancorato profondamente all'idea del *dramma*, l'impegno di un linguaggio musicale che riflettesse idee e sentimenti, che riassumesse, in veste rinnovata, i valori della grande tradizione italiana, l'ansia di svelare i motivi più segreti dell'anima popolare sono convinzioni, punti fermi riconducibili ad una personalità eccezionalmente matura, votata fin dalla giovinezza alla vocazione dell'arte — vien di nuovo alla memoria il ritrattino giovanile tracciato da Bruno Barilli « fanciullo fatto di poco corpo e di molta anima » — ma non v'è dubbio che tale inclinazione abbia trovato chiarezza e stimoli durante il suo tirocinio scolastico con le aperture offertegli da Tebaldini. Vuoi per gli incontri ed i contatti esorbitanti dai limiti strettamente scolastici che per la rivelazione di quel patrimonio musicale, allora escluso dai programmi della scuola, dal quale Pizzetti ha potuto cogliere i fermenti

con cui far lievitare, in modo del tutto originale, il proprio discorso. La scoperta del canto gregoriano, infatti, non è per Pizzetti un puro ritorno arcaicizzante o un recupero ibrido, di maniera, come con troppo rigido determinismo, si vuole da qualcuno sostenere, bensì una ricreazione del tutto moderna, originale appunto, che rifacendosi idealmente a quella grande stagione del passato ne riproponeva in termini di attualità e di rinnovamento i più segreti impulsi drammatici. E' la riscoperta di una matrice che a distanza di secoli prolifera nuovi esiti, allo stesso modo in cui il germe folclorico è divenuto in Bartok o in Janacek attivatore di una autonoma, originale creatività.

Pur muovendosi in ben diversa dimensione estetica, Gabriele D'Annunzio, la cui collaborazione con Pizzetti ha trovato continuità di sbocchi e di felici occasioni, ha colto con sicurezza d'intuizione questo rapporto del musicista con l'ascendenza gregoriana: « Non mai la modalità del canto gregoriano » — scriveva dopo l'ascolto de *La Nave* — « ebbe un rinnovatore così ricco e così ardito. Secondo l'immagine di Boezio, vive dinanzi a me qualcosa "come un corpo riempiuto di modulazioni" ». Si chiude così il rapporto dell'allievo Pizzetti con il Conservatorio di Parma al quale, tuttavia egli rimane legato ancora per qualche anno in veste d'insegnante. Resosi vacante, infatti, il posto di professore di storia della musica e di bibliotecario con la morte del professor Crotti, Pizzetti vi concorre accingendosi a scrivere un ampio saggio sulle tendenze musicali moderne e due saggi di lezioni d'estetica su Bellini e Schumann, proponendosi di sviscerare soprattutto il carattere ed il valore della loro opera.

Nel 1907 aveva avuto un incarico per la composizione destinato però ad interrompersi ben presto avendo vinto nel frattempo il concorso per la cattedra di armonia e contrappunto al Conservatorio di Firenze di cui nel 1917 verrà poi nominato Direttore.

A Parma Pizzetti tornerà per brevi soggiorni, legato ad essa da tanti ricordi, dall'amore per questa terra che gli provocava così struggenti emozioni, da quella storia che egli ricupererà così intensamente nel *Fra Gherardo*. Ma il legame più vero, quello attraverso il quale è trapassata la linfa della sua felice fioritura rimarrà sempre quello con il suo « Caro Conservatorio del Carmine ».