CHIGIANA

Journal of Musicological Studies

Rivista di studi musicologici dell'Accademia Musicale Chigiana

Ildebrando Pizzetti

Sulle tracce del modernismo italiano

Ildebrando Pizzetti

Retracing Italian Modernism

a cura di / edited by
Susanna Pasticci

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Nicola Sani		VII
«Chigiana». <i>Tra consapevolezza del passato e sguardo verso il futuro</i>		
Susanna Pasticci		XI
<i>Editoriale</i>		
<i>Modernismi e modernisti</i> <i>Modernism and Modernists</i>		
Vincenzo Borghetti		3
<i>Il modernismo inattuale di Ildebrando Pizzetti</i>		
Francesco Fontanelli		29
«Non posso, non devo, non voglio».		
<i>Il Maestro Pizzetti nella "lega" dei modernisti</i>		
<i>Echi del mondo classico</i> <i>Echoes from Classical World</i>		
Simone Beta		61
<i>La musica dei Greci, la Grecia in musica: Pizzetti e il mondo classico</i>		
Marilena Crucitti		71
<i>Penombra arcana sulla collina serena:</i>		
<i>Pizzetti e le musiche di scena per il teatro greco di Siracusa</i>		
Michele Napolitano		89
<i>Ildebrando Pizzetti e la tragedia greca</i>		
<i>Interazioni</i> <i>Interplays</i>		
Cesare Mancini		109
«Quei due fenomeni estetici».		
<i>Ildebrando Pizzetti e il conte Guido Chigi Saracini</i>		

Riccardo Pecci		
<i>Una prassi alla ricerca di una teoria:</i>		
<i>Pizzetti e la Nuova teorica dell'armonia di Alberto Gentili</i>		125
Patrizia Veroli		
<i>Pizzetti e Ida Rubiņštejn. Nuove considerazioni su La Pisanelle (1913)</i>		141
	<i>Poetiche</i>	
	<i>Poetics</i>	
Ilaria Bonomi		
<i>I drammi di Ildebrando Pizzetti: la componente verbale</i>		161
Ben Earle		
<i>Eclecticism and Judgement: Notes on Pizzetti's Tre sonetti del Petrarca</i>		181
Simone Caputo		
<i>La Messa di Requiem di Pizzetti, tra riforma ceciliana ed echi verdiani</i>		213
Gian Paolo Minardi		
<i>Esordi gregoriani di Ildebrando Pizzetti</i>		233
Stefan König		
<i>Le opere pianistiche di Pizzetti degli anni Quaranta</i>		245
Stefano Jacoviello		
<i>Pizzetti classico contemporaneo</i>		261
	<i>Pizzetti "il progressivo"</i>	
	<i>Pizzetti "the Progressive"</i>	
Susanna Pasticci		
<i>Il modernismo di Ildebrando Pizzetti</i>		295
	<i>Dagli archivi dell'Accademia Musicale Chigiana</i>	
	<i>Accademia Musicale Chigiana, from the Archive</i>	
Mauro Tosti Croce		
<i>Un tesoro inesplorato:</i>		
<i>l'Archivio e la Biblioteca dell'Accademia Chigiana</i>		367
Autori – Authors		383

ESORDI GREGORIANI DI ILDEBRANDO PIZZETTI

Abstract

Ildebrando Pizzetti's sincere and deep-rooted devotion to Gregorian music is quite different from the generic attraction for early music widespread among Italian composers at the beginning of the twentieth century. The meeting with Giovanni Tebaldini was crucial in Pizzetti's artistic life: Tebaldini was one of the most deserving assertor of Caecilian movement and in 1897 took over the direction of Parma's Conservatory. Despite strong oppositions, Tebaldini included teaching of Gregorian chant and Palestrinian polyphony in musical education. By rediscovering these remote realms Pizzetti found inspiration for a prosodic musical language that, already evident in his apprenticeship works, was to become a constant feature in his style. The young composer's attraction towards the remote world he labelled "music of Greeks" does not result in a philological exploration, but rather into the revelation of its *ethos* made of richness, an endless source of the dramatic tension which is central in his artistic perspective. Faith in a music conceived as "pure sentiment made sound", an idea that goes beyond mere matters of language in order to enshroud humanity, thus crossing categories and schemes. A drama that lives not only in wide theatrical spaces but also in the intimate space of a lyric, in the personal setting of a sonata's movement, in the austere and terse plot of a choral piece.

Mi è parso quasi una sfida del destino che l'annuncio della morte di Pizzetti fosse dato al pubblico della sua città, la sera del 16 gennaio 1968, al Teatro Regio, prima che si levasse il sipario sul *Don Pasquale*. Una specie di nemesi, si poteva pensare, in cui si rifletteva quel senso austero che ha improntato la sua vita, dove comicità, ironia, lo stesso spirito della commedia sembrano del tutto estranee alla sua visione teatrale, alla sua etica.

Sulla stessa corda si ritrova un'annotazione di Fedele d'Amico — nel numero della «Rassegna musicale» per i sessant'anni del musicista — nel cogliere il senso dell'arte pizzettiana non «in un pacato comprendere, ma in un dolorare spesso persino ribelle», così da rimarcare come «i momenti di baldanza, in Pizzetti, sono addirittura romantiche rivolte».¹ Atteggiamento già fissato da Guido M. Gatti nella sua monografia dedicata al compositore: «Alle passioni dei suoi personaggi egli credeva. Non avrebbe scritto una pagina senza commozione e senza

1. Fedele d'Amico, *Nota sulla lirica di Pizzetti*, «La Rassegna musicale», 13/9-10, 1940, p. 384.

convincimento. Egli non faceva l'arte per divertimento ... Divertirsi è la parola che nella mia gioventù mi faceva montare il sangue alla testa e mi metteva in tutti i furori».² Per dire di quella seriosità del giovane, fissata con tratto sicuro da Bruno Barilli: «fanciullo fatto di poco corpo e di molta anima, non troppo vivo e pieno di sogni».³ Si conoscevano fin da ragazzi, Bruno Barilli e Ildebrando Pizzetti, frequentando la stessa scuola di Telesforo Righi presso il Conservatorio di Parma. Caratteri opposti, irrequieto Barilli, serio l'altro, ma negli anni successivi all'apprendistato scolastico, le strade si erano già separate: Bruno, appena tornato da Monaco arricchito dalla stimolante esperienza degli studi con Felix Mottl, Pizzetti fresco vincitore della cattedra di armonia e contrappunto a Firenze; entrambi presi dall'ansia di affermazione della loro prima opera, *Medusa* e *Fedra*. Bruno aspetta l'invito alla prova di *Fedra*, pur con l'amarezza per il mancato premio "Mac Cornick" alla sua *Medusa*, già preannunciatogli, poi sottrattogli all'ultimo momento per favorire un raccomandato della Regina. Dal canto suo l'amico aveva cercato di favorire Bruno pubblicando due brani di *Medusa* sulla rivista «Dissonanza» che egli dirigeva insieme a Giannotto Bastianelli. Quando nel 1917 venne pubblicato dalla tipografia Mignani di Firenze lo spartito dell'opera, ne offrirà un esemplare a Barilli, con una dedica significativa; tracciando gli *incipit* delle due opere, Pizzetti scrive: «per ora i nostri bravi italiani non ne vogliono sapere ma verrà il nostro giorno — il tuo sempre affezionatissimo Ildebrando».⁴ Pizzetti dedicherà ad essa un ampio articolo, apparso sulla rivista «Musica» e ripreso poi dalla «Gazzetta di Parma» il 20 febbraio di quello stesso anno, in cui esprimeva la sua ammirazione riconoscendo «tali possibilità creative per le quali si può con piena ragione mettere il Barilli in prima linea, fra quei giovani musicisti italiani cui si può guardare, per il domani della nostra arte musicale, con salda fiducia». Anche se comprensibilmente Pizzetti legge *Medusa* dalla sua severa ottica drammaturgica, osservando che «non ha forse una forma del tutto chiara e decisa»; in particolare rileva come il testo sia spesso «intonato da soverchia ampiezza di musica, subordinatamente a svolgimenti musicali concepiti come pura musica», il che contrastava con quel suo modo così austero di concepire il dramma. In altre parole sentiva Barilli come musicista di natura prevalentemente lirica, ritenendo che «l'opera teatrale che meglio egli sente e in cui sempre più potrà riaffermare la sua forza creativa è quella che permette frequenti abbandoni canori»; giudizio quasi profetico, pensando al carattere così intensamente lirico che colorerà l'altra creatura di Barilli, la prediletta *Emiral*. Una solidarietà amichevole testimoniata anche dall'interessamento

2. Guido M. Gatti, *Ildebrando Pizzetti*, Ricordi, Milano 1954², p. 110.

3. Bruno Barilli, *Un giovane musicista parmense*, «Vita Emiliana», 1, 1909, p. 32.

4. Francesco Barocelli (cur.), *Casa Barilli: una famiglia di artisti tra Ottocento e Novecento*, Mazzotta, Milano 1997, p. 61.

di Bruno circa il blocco, misterioso, che stava gravando su *Fedra*, probabilmente tenuta ferma dall'editore per lasciar spazio alla *Parisina* di Mascagni.

Se *Fedra* troverà presto il suo approdo alla Scala, ben più ardua e intimamente penosa sarà l'attesa di Bruno; solo nel 1938 *Medusa* avrà una realizzazione teatrale, a Bergamo, e pure *Emiral*, dopo l'esordio al Teatro Costanzi nel 1924, entrerà in un lungo oblio. E proprio nell'arezza che andrà sempre più accompagnando l'inquieto Bruno, in quel suo sentirsi trascurato come compositore, nello stesso vistoso divaricarsi delle carriere, deve scorgersi la ragione di quel progressivo distacco dal lontano compagno di studi riscontrabile in certi spunti critici affioranti dalle sue recensioni giornalistiche: «autore di congetture e di tergiversazioni musicali. È rimasto indietro senz'essere mai stato all'avanguardia».⁵ Così come, recensendo *Lo Straniero* dirà: «Pizzetti si preoccupa dell'atmosfera, come gli aviatori, ma la sua è un'atmosfera immobile e grigia, entro la quale muore il teatro e la musica, anch'essa»; e ancora, per *Fra Gherardo*, parlerà di «canzoncine omeopatiche, ottave vuote e lunghe come la Quaresima, sbuffi improvvisi d'archi, trombette che fan sentire a sproposito il loro tà-tà-tà, formano quel detrito strumentale che manda in visibilio i direttori d'orchestra».⁶ Tanti altri i segnali affioranti dallo straordinario percorso critico, a dirci dello spegnersi di un'amicizia.

Il ritratto del giovane Pizzetti lasciatici da Barilli rende più attiva l'importanza dell'incontro con Giovanni Tebaldini cui deve il riconoscimento di aver trovato una guida alle proprie motivazioni, non strettamente limitate allo studio della musica, ma scaturenti fin da ragazzo da fortissime propensioni verso il teatro soprattutto.

Quando Pizzetti si iscrive al Conservatorio ha già quindici anni, nessun sussulto di precocità quindi; e tuttavia non si tratta di un allievo come tanti altri. Quando varca per la prima volta la soglia della scuola del Carmine tante idee animano la sua pensosa e fervida adolescenza. Soprattutto una straordinaria intensità d'interessi che si attiva con il piacere avventuroso delle scorribande appassionate attraverso i libri, come poi attraverso gli spartiti, sempre con una forte inclinazione teatrale. Le prime aspirazioni culturali si dirigono, ancor prima che verso il mondo della musica, verso il teatro; crea dei piccoli drammi che insieme al fratello e alcuni amici mette in scena nell'immaginario teatro delle mura domestiche. Anche se confusi tra la varietà di stimoli che vanno accendendosi nell'esperienza di questo adolescente, si scorgono già gli indizi di una vocazione umanistica che andrà poi svelandosi attraverso la frequentazione con quello che sarà il suo primo vero maestro.

5. Bruno Barilli, *Voci di bilancio*, «Il Selvaggio», 10/6, 20 aprile 1934, numero speciale (*Il Selvaggio musicale*), p. 28.

6. Bruno Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti: 1901-1952*, a cura di Andrea Battistini e Andrea Cristiani, Einaudi, Torino 1989, p. 59.

Tebaldini aveva assunto nel 1897 la direzione del Conservatorio di Parma, accompagnato dal viatico significativo di Verdi, nella convinzione del Maestro che il trentatreenne musicista bresciano, con il suo ricco curriculum di esperienze, fosse la persona giusta per «vincere gli inevitabili ostacoli alle riforme di cui la scuola abbisogna».⁷ Tanti infatti gli ostacoli incontrati da Tebaldini di fronte alla situazione di una scuola in cui l'insegnamento della tecnica musicale prescindeva assolutamente da qualsiasi approfondimento storico e riferimento estetico. Da qui la decisione di introdurre corsi di canto gregoriano e di polifonia vocale e strumentale, sull'onda di quanto andava predicando Verdi, insieme ad altre iniziative volte ad allargare l'orizzonte culturale degli allievi. Propositi destinati a scontrarsi con le resistenze di un ambiente in cui «parlare di canto gregoriano, e di Polifonia, di Classici, di Palestrina, di Bach, di Beethoven, era come parlare arabo, perché in tutti noi c'era la inveterata credenza (acquisita in conservatorio) che si potesse far della musica senza bisogno di studiare quelle anticaglie, musica da conciliare il sonno». Sono le parole del giovane Pizzetti in una delle due lettere pubblicate sulla «Gazzetta di Parma» nell'ottobre del 1901 in difesa del maestro con cui era subito entrato in profonda sintonia. Pizzetti fu infatti l'unico allievo che troverà nuovi stimoli dagli intendimenti innovativi di Tebaldini, il quale di fronte all'ostilità dall'ambiente cittadino si troverà al centro di una polemica fomentata, oltre che dagli stessi insegnanti, anche da una più insidiosa pressione di forze politiche rappresentate dal periodico «L'Idea». Una vera e propria campagna denigratoria che nel 1901 costringerà Tebaldini ad abbandonare il campo. Solo molti anni dopo verrà riconosciuta l'inconsistenza di tali accuse e soprattutto verrà presa coscienza di come l'azione di Tebaldini, intesa a scrostare l'ambiente da privilegi e sorde consuetudini — Bruno Barilli, col suo stile fulminante, scriverà «la musica dei briganti accenna a finire» — racchiudesse «i fermenti d'un rinnovamento che solo il primo venticinquennio del secolo veniente doveva iniziare», come riconosceva Adelmo Damerini nella prefazione al volume di memorie che Tebaldini nel 1930 dedicò a Pizzetti.⁸

Un rapporto fecondo quello di Pizzetti con Tebaldini, che ci aiuta a cogliere il vero significato di quel “gregorianismo” applicato spesso passivamente come etichetta all'opera del nostro musicista, assai diversa in realtà dalla moda arcaicizzante che sarebbe andata diffondendosi nel primo Novecento, «semplicemente un musorgskiano rinnovamento modale» per d'Amico,⁹ tentativo di «sprovincializ-

7. Giuseppe Verdi a Giovanni Tebaldini, Sant'Agata 12 ottobre e 23 dicembre 1897, cit. in «Gazzetta di Parma», 15 luglio 1901.

8. Adelmo Damerini, *Prefazione*, in Giovanni Tebaldini, *Ildebrando Pizzetti nelle memorie di Giovanni Tebaldini*, Parma 1931, pp. VII-XXIV.

9. D'Amico, *Nota sulla lirica di Pizzetti* cit., p. 382.

zare" [...] ad imitazione delle mode neoclassiche straniere» per Santi.¹⁰ Diversità che trae, appunto, un suo fondamentale impulso dall'insegnamento tebaldiniano. Significativo il passo di una lettera che Pizzetti nel luglio del 1901 indirizza al maestro: «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)».¹¹ Sono le parole di un giovane musicista che vuol andar oltre la dimensione piccolo borghese della nostra musica di quegli anni, rinnovando quella suggestione per il mondo greco che fin dagli anni della sua adolescenza intese quale incarnazione primaria di un'umanità tragica e insieme di una condizione religiosa dell'uomo. È nel lontano grembo della musica antica che si individua 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.

Tebaldini, che fu uno dei più meritori continuatori del movimento ceciliano in Italia — aveva ricostituito le Cappelle Musicali della Marciana di Venezia e dell'Antoniana di Padova —, portò il giovane Pizzetti a venir a contatto con la musica dell'antichità, col canto gregoriano e con la ricca tradizione polifonica, impronte queste che già possiamo cogliere nei lavori di scuola, dove si può intravedere il primo germinare di quel carattere prosodico del discorso musicale che costituirà poi un tratto costante del linguaggio pizzettiano. Ben prima, quindi, delle mode arcaicizzanti da cui saranno tentati molti nostri compositori nei primi decenni del Novecento; il che, appunto, conferisce un segno di autenticità, di necessità quasi, a questo penetrare dell'antichità entro le fibre di un discorso nuovo, che non tradisce infatti la propria attualità ma se mai ne essenzializza l'immanenza tramite il filtro della storia. Nessuna ostentazione né sperimentale né emulativa di mode d'oltralpe vi è in questa presenza arcaicizzante nella sua musica, che trova invece una sua nuova forza fondendosi con l'idea del dramma quale il nostro musicista ha perseguito strenuamente, dramma inteso come la vita stessa che si fa musica: ed è questa componente etica che opera riduttivamente sugli stessi aspetti del linguaggio, sfrondandolo da tutto quanto può appartenere alla sola gioia del suono.

L'obiettivo dunque della ricerca di Pizzetti, spinta verso quel paesaggio remoto che egli chiamerà genericamente "la musica dei greci", non è l'esplorazione

10. Piero Santi, *Ildebrando da Parma a Firenze*, in Fiamma Nicolodi (cur.), *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"* (Atti del Convegno, Firenze, 9-11 maggio 1980), Olschki, Firenze 1981, p. 389.

11. Tutti i documenti relativi alla corrispondenza tra Ildebrando Pizzetti e Giovanni Tebaldini citati in questo saggio sono conservati presso il Centro Studi e ricerche "Giovanni Tebaldini" di Ascoli Piceno.

filologica bensì la scoperta di quella ricchezza offerta nel fissare un rapporto con l'*ethos*; ed è questa la radice profonda di quella sua concezione della musica quale traduzione di una qualità morale, accensione di un dramma: «un dramma» — come in rispondenza con il suo sentire gli dirà l'amico De Robertis — «che si carica di prove per far decidere il destino: questa brutta necessità della vita». ¹²

Dai primi contatti con il gregoriano, stimolati da Tebaldini, il pensiero del giovane Pizzetti aveva lavorato. Tebaldini aveva inviato lo studente diciottenne a Torino per l'Esposizione Nazionale come premio d'incoraggiamento, con 100 lire sul "fondo passeggiate degli alunni convittori": «l'Economista del Conservatorio per questo fatto ha cominciato a guardarmi in cagnesco», annota Tebaldini sulla lettera che riceve da Pizzetti nel settembre del 1898, con un resoconto appassionato di quella trasferta. Non gli viene presentato il Dr. Haberl «e quindi non lo conosco personalmente; mi pare essere una persona assai simpatica; così Felini (sacerdote e musicista, fondatore della Società Ceciliana Tridentina, allievo di Haberl) che credo però sia meno profondo del primo. Io ho molto appreso dalle lezioni dei due professori ed ho riempito di note un libriccino; note prese ogni tanto che ora sto un po' ordinando e rileggendo». Tante le osservazioni: l'esecuzione del canto gregoriano, l'istruzione dei cantori, l'intonazione dei neumi: «Parecchie prove si son fatte al congresso per eseguire dei canti gregoriani ma io son d'opinione che assai difficilmente il Dott. Haberl potrà ottenere l'unità necessaria col proprio metodo, ossia colle edizioni di Ratisbona. Poiché anche la giusta declamazione (egli dice di non osservare altro nell'eseguire) è sensibilmente alterata da ogni individuo e perciò l'esecuzione di un coro è incerta. Tale è la mia impressione; cogli altri studi ch'io farò sull'argomento (interessantissimo) chiarirò poi meglio le mie idee».

Sono i primi indizi di uno spirito critico che Pizzetti eserciterà, anche professionalmente, con decisione e carattere: tratto questo che lo stesso Tebaldini cercherà di temperare: «usa sempre una grande prudenza», gli scriverà in una lettera del 9 febbraio 1908 in cui rimarca «un giudizio negativo della grande opera dei polifonisti che pure esteticamente parlando si potrebbe combattere con facili argomenti», espresso dall'ex-allievo nella *Lettera su La nave*. ¹³ Giudizio esplicito come quello espresso su una Messa di Mitterer ¹⁴ nel resoconto della trasferta torinese, nella lettera del settembre 1898: «Quanto alla Messa del Mitterer non son proprio capace di gustarne la benché minima parte. Può esser presunzione la mia di voler giudicare

12. Giuseppe De Robertis, *Quel che ho imparato da Pizzetti*, in Firenze a Ildebrando Pizzetti, Teatro Comunale di Firenze, Firenze 1947, pp. 8-9.

13. Ildebrando Pizzetti, *La musica per «La Nave» di Gabriele d'Annunzio. Lettera all'avv. Giuseppe Bocca*, «Rivista Musicale Italiana», 14/4, 1907, pp. 855-862.

14. Ignaz Mitterer (1850-1924), compositore austriaco, sacerdote, maestro di Cappella nella Chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma.

l'opera di un maestro ma mi sembra sconnessa e in certi punti così banale per non dir peggio!».

Non meno importante fu per Pizzetti lo studio dell'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* di François-Auguste Gevaert, che è una delle fonti delle riflessioni del giovane sulla "musica dei greci". Lo studio apparve sul «Giornale dei Musicisti» nel luglio del 1907, col titolo *Verso le sorgenti. La musica dei greci*, che con qualche ampliamento venne poi pubblicato in volume nel 1914, con una dedica a Giovanni Tebaldini. Sono gli stessi pensieri che informeranno l'articolo *La musica per «La Nave» di Gabriele d'Annunzio*, pubblicato nel 1907 sulla «Rivista Musicale Italiana» come *Lettera all'avv. Giuseppe Bocca*. In questa lettera scriveva:

Perché io ho il convincimento profondo che il sentimento religioso abbia trovato una volta la sua pura ed alta espressione nelle melodie della liturgia primitiva, io ho composto le mie melodie ispirandomi a quelle bellissime, attingendo allo loro fonte limpida.

Poiché penso che tutte le difformazioni ritmiche e melodiche — allargamento, diminuzioni ecc: — e le semplificazioni alle quali esse sono state sottoposte nelle composizioni del periodo aureo della polifonia vocale, ne abbiano alterato, o menomato, o distrutto la espressione originale (e con questo non intendo affatto disconoscere il grande valore di quelle musiche che io amo e ammiro e che talora mi commuovono e mi entusiasmano), ho voluto che la polifonia della mia musica corale sorgesse generata spontaneamente dalle melodie stesse, svolgentisi liberamente in tutta la ricchezza del loro ritmo originale, e conservando le loro caratteristiche modali.

Io dunque ho composto le melodie della *Nave* nei modi dimenticati della musica liturgica primitiva, che è quanto dire nei modi della musica greco-latina.

E ancora, a proposito dell'*Inno a Diona*:

La melodia non indugia mai in eleganze melismatiche, ma è cantata alle stelle in sillabe squillanti e chiare. Che dovendo io musicare un inno in versi (un trimetro giambico) ho dovuto regolare la durata delle note componenti la melodia e distribuire gli accenti secondo la quantità delle sillabe, secondo la lunghezza e la brevità dei piedi.¹⁵

Gli intendimenti espressi nella *Lettera* sono rivelatori di una visione creatrice che trae dal linguaggio dell'antichità elementi che entreranno nella propria concezione stilistica, dalla sintassi melodica alla nozione ritmica e all'allargamento della tonalità su base modale. Sarà lo stesso Pizzetti, in uno scritto del 1920 in memoria di Annibale Beggi, l'amico delle tante scorribande intellettuali di gioventù,

15. Pizzetti, *La musica per «La Nave» di Gabriele d'Annunzio* cit., p. 855.

richiamando un'affermazione dello stesso («i critici sono o eruditi che fanno un lavoro utilissimo e necessario, ma non escono dal campo dell'erudizione, accumulatori freddi di materiale bruto; o dilettanti superficiali»), a rivendicare una propria ragione, riguardo la sua esplorazione nel grembo della musica greca: «Questi miei studi non sono né di erudito, né di dilettante: sono di un artista, cioè di un uomo di passione».¹⁶

Rimane, comprensibilmente, una linea di demarcazione opaca tra la suggestione di una moderna ricostruzione dell'antico linguaggio — con tutto il travaglio musicologico seguito al Gevaert — e la metabolizzazione di esso operata dall'artista, ciò che può spiegare l'accusa di dogmatismo rivolta da Casella al modo con cui Pizzetti aveva letto la modalità gregoriana; così come la critica di Degrada nella distinzione tra il carattere progressivo del modalismo di Debussy rispetto a quello restaurativo di Pizzetti.¹⁷

Di tale riverbero ambivalente tra il referente filologico e quello creativo una traccia significativa la si può seguire attraverso il percorso critico di Gaetano Cesari, che prima di assumere la titolarità sul «Corriere della sera» esercitò la sua funzione sul «Secolo», succedendo a Pizzetti. Non senza la dichiarata disistima da parte di quest'ultimo. In una lettera a Tebaldini del maggio 1911 Pizzetti informa il maestro di non far più parte «della Redazione del Secolo [...] e che al mio posto vi è quel povero accattone (in senso materiale e intellettuale) di Cesari». Aggiungendo poi di non dolersene: «l'esser stato ... licenziato dal Secolo mi ha accresciuto la stima di me stesso». Una scheggia del carattere del nostro musicista.

Riguardo al «gregorianismo» di Pizzetti, Cesari rievocerà la problematica da studioso attento e profondo, tra i primi a cercare di affrontare i complessi problemi filologici posti dalla musica più lontana da noi:

Ricordo uno scritto giovanile di Ildebrando Pizzetti nel quale facendo egli uno studio analitico di Modi greci ne auspicava il ritorno, per cui derivasse alla musica un rinnovamento armonico capace di aprire i chiusi confini del diatonismo esaurito dai classici tedeschi. E confesso anche di non essere giunto allora a capire in qual maniera pratica ciò che era stato tanto sicuro per Teodoro Reinach dopo quarant'anni di ricerche intorno alla teoria musicale dell'antichità classica (ossia quale fosse stato in realtà l'effetto o *ethos* prodotto dalla musica greca sulla sensibilità di un popolo tanto diverso da noi per concezione musicale), potesse essere proposto da Pizzetti ai fini concreti di un nostro rinnovamento armonico. Però la spiegazione l'ebbi poi alla lettura e audizione di alcune fra le sue prime composizioni. Allora notai come, seguace del cromosinfonismo

16. Ildebrando Pizzetti, *Intermezzi critici*, Vallecchi, Firenze 1921, p. 29.

17. Francesco Degrada, *La "generazione dell'80" e il mito della musica italiana*, in Nicolodi, *Musica italiana del primo Novecento* cit., pp. 93 s.

giuntoci come un verso nuovo dalla Francia, Pizzetti cercasse di arrivare a un colorismo d'altra natura, suggerito dalle fonti tecniche dell'antico classicismo. Solo mi parve che non potendo egli penetrare al di là del mistero avvolgente la morta arte greca, si fosse in pratica arreso alla voce dei canti della chiesa latina, creduti, al tempo in cui Pizzetti scriveva attorno ai Modi greci, assai più vicini per carattere alla classica citarodia che non appaiono ora, dopo i ravvicinamenti fatti dall'Idelsohn fra essi ed i canti delle sinagoghe del Yemen rimaste fuori dalla penetrazione della musica occidentale. D'altronde le attrattive del canto liturgico sul temperamento del Pizzetti e sulla sua solida preparazione culturale, potevano rendergli simpatica l'adozione di certi colori propri della tonalità ecclesiastica e di certi atteggiamenti della cantillazione e della declamazione sillabica gregoriana, in cambio dei Modi greci solo intravisti nella teoria di un'arte velata dal mistero.¹⁸

Le scelte di Pizzetti non convinceranno tuttavia il critico, diventato suo successore sul «Secolo», come lascia intendere l'ampio articolo pubblicato su quel giornale dopo la prima di *Fedra* il 21 marzo 1915, dove Cesari lascia trasparire il fastidio per il rumoroso *battage* creato attorno all'opera: opera che, riferisce il critico, «non ha suscitato battaglie, passò tranquilla ed ascoltata con molta serenità, e applaudita anche con deferenza». Subito un indizio di sospettoso distacco col Preludio: «Nulla di notevole è nel preludio. "Il tormento di Fedra" ha per primo esponente una frase affidata alle viole, di cui ecco le caratteristiche: la cromaticità tristaneggiante; una certa pedantesca uniformità di linea; la sincopazione allacciante le terzine, vecchio bagaglio ritmico appartenuto alla musica proporzionale». Neppure la *Trenodia* per Ippolito che apre il terzo atto sembra colpire il critico che ne enumera gli ingredienti stilistici: «C'è il senso della tonalità greca nello sfondo: la tipica melisma dei canti allelujatici del medioevo cristiano nella individuazione melodica delle parti; i procedimenti imitatori della polifonia vocale quattrocentesca; il doppio coro tipico della scuola veneziana cinquecentesca; il testo, che melanconicamente s'intona al madrigale; gli incontri armonici delle parti spesso liberamente usati da una mano di armonista moderno». Insomma un giudizio senza scampo, poi drasticamente sintetizzato: «un simile conglomerato esclude a priori la fantasia; ed è ancora molto che la pura perizia tecnica del contrappuntista lo salvi dall'accusa di non aver fatto della musica».

Dubbi e incomprensioni che accompagneranno la considerazione di Cesari, divenuto poi critico del «Corriere della sera», per la musica di Pizzetti. Recensendo il 25 febbraio 1918 sul «Secolo» l'*Ouverture per una farsa tragica* presentata da Toscanini al Conservatorio di Milano nel 1918, parlerà di un «equivoco fra un impressionismo evocato di fatto ed una espressione soggettiva di sentimento

18. Franco Abbiati, *Storia della Musica*, V, Garzanti, Milano 1958, pp. 124-125.

proposta come meta», precisando che «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».

Meno drastico per *Dèbora*, in una recensione sul «Corriere della sera» del 17 dicembre 1922: «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».

E pure *Fra Gherardo* non uscì indenne, «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», scrive Cesari sul «Corriere della sera» del 17 maggio 1928.

Rimaneva inattivo, insomma, il senso di quel chiarimento offerto da Pizzetti nella *Lettera* riguardo al principio che regola il rapporto tra parola e suono e che pone in primo piano l'elemento prosodico; così come si colgono le premesse per chiarire i moventi di quel suo personalissimo "ritorno all'antico": non ricalco, né riassunzione bensì ritrovamento di un'autenticità perduta, di quel *melos* originario di cui il nostro musicista si sentiva ancora portatore. È proprio questo aspetto, credo, che fa di Pizzetti una presenza unica nel nostro paesaggio musicale del primo Novecento, la sua connaturata passione per il canto, non come vocalità spiegata, ma come impulso interno, come *melos* appunto. E pure fondamentale diventa l'elemento prosodico, quale va definendosi attraverso le radici di quella educazione classica, fonte anche dell'ellenismo pizzettiano.

Se la particolare circostanza che portò Pizzetti a comporre le musiche per *La nave* può stabilire un rapporto più mirato con l'antica fonte liturgica, l'atteggiamento del musicista si dirama oltre, anche sul terreno propriamente lirico e profano. Mediatrice, sempre in quel tempo, la poesia dannunziana. Per dire, cioè, di un'inclinazione che va rinnovandosi a ogni contatto con la parola poetica del Vate,

come mostra esemplarmente la lirica più celebre di Pizzetti, *I Pastori*, composta nel giugno del 1908. Pizzetti è già diventato, intanto, "Ildebrando da Parma". Non è un caso che Tebaldini, in una lettera del 31 gennaio 1908, consigliasse Pizzetti «di abbandonare una volta per sempre quello pseudo pseudonimo che il d'Annunzio ti ha affibbiato. Devi comprendere che certi uomini si servono di questi mezzucci a scopo di propria *réclame*: la quale poi bene spesso non è dal pubblico bene accettata. Quindi torna quello che sempre sei stato e che sarai sempre. Pensa un po' se quello di Fogazzaro sia un bel cognome. Figurati: il fabbricante e venditore di fugazette o focacce, che a Venezia sta sui ponti o agli angoli delle calli!!».

Abstract

L'etichetta "gregoriana" che Ildebrando Pizzetti convenzionalmente si porta addosso ha radici profonde, ben diverse dalla vocazione "antichistica" di altri musicisti del nostro Novecento storico. Fondamentale fu per Pizzetti l'incontro con Giovanni Tebaldini, uno dei più meritori continuatori del movimento ceciliano, che nel 1897 aveva assunto la direzione del Conservatorio di Parma dove con spirito pionieristico, non poco osteggiato, allargò il campo dell'insegnamento allo studio del canto gregoriano e della polifonia palestriniana. E proprio dalla scoperta di queste regioni lontane svelate da Tebaldini il giovane Pizzetti trarrà spunti e motivazioni già riconoscibili nei lavori di scuola, in quel carattere prosodico del discorso musicale che costituirà un tratto costante nel linguaggio pizzettiano. L'attrazione del giovane compositore verso quel mondo remoto che indicherà come "musica dei greci" non si traduce in una esplorazione filologica ma nella rivelazione di quella ricchezza scaturente dal rapporto con l'*ethos*, matrice di quella tensione drammatica che domina la visione del compositore. La fede per una musica concepita come "puro sentimento fatto suono", un disegno che oltrepassa le pure questioni di lingua per avvolgere più ampiamente l'uomo e superare quindi categorie e schemi; dramma che si consuma non soltanto entro le grandi aperture teatrali ma pure nello spazio più raccolto di una lirica, nel teatro più privato di un tempo di sonata, nella trama austera e scabra di una pagina corale.